Li Sheng

« La forme d'une Vie » dans trois récits de Julien Gracq : étude de style

---

SHENG Li. *« La forme d'une Vie » dans trois récits de Julien Gracq : étude de style,* sous la direction de Fabienne BOISSIERAS, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2020.

Disponible sur : http://www.theses.fr/2020LYSE3051

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2020LYSE3051

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline de doctorat : Lettres
Mention : Langue et littérature françaises

Soutenue publiquement le 27/11/2020, par :

Li SHENG

« La forme d'une Vie » dans trois récits de Julien Gracq : étude de style

---

Devant le jury composé de :

GÉRADU, Violaine	Professeure des universités, Université Lyon 3-Jean Moulin Présidente
WANG, Jing	Professeure des universités, ENS de l'Est de la Chine Rapporteure
PU, Zhihong	Professeur des universités, Université Sun Yat-sen Rapporteur
DOMINIQUE, Perrin	Maître de conférences, Université Lyon 1-Claude Bernard Examinatrice
BOISSIERAS, Fabienne Moulin	Maître de conférences HDR, Université Lyon 3-Jean Directrice de thèse

« La forme d'une Vie » dans trois récits de Julien Gracq : étude de style

Chez Gracq, la transformation du monde ne peut pas être réalisée sans une contemplation immobile, laquelle a de préférence sa place dans le poème ou le tableau. L'hypothèse de départ est que l'écriture gracquienne, estompant les genres littéraires, s'engage à fouiller des lieux communs de la vie quotidienne où l'auteur-narrateur peut cultiver deux activités essentielles pour lui : la marche et le rêve éveillé. Les trois romans, à considérer comme une trilogie, exploitent une même configuration historique : une guerre impalpable contraint les personnages à un *ensauvagement* où rien ne compte plus que les contours du monde. Cet état de régression fait jaillir immédiatement des images poétiques, qui circulent dans une dialectique du dehors et du dedans, du petit et du grand, du réel et de l'irréel … Le système spatial, bipolaire, s'organise dans le récit gracquien autour d'un axe, d'une frontière, d'une route parfois et aussi autour d'un raffinement poétique, d'une *justesse* infime, qui se manifeste non seulement dans la rigueur de l'expression linguistique de l'espace, mais aussi dans la tentative heureuse à narrativiser l'espace.

Mots clés : Espace, Images poétiques, Julien Gracq, Marche, Narrativisation de l'espace, Phénoménologie, Paysage, Prépositions, Stylistique.

"Shape of a Life" in three stories by Julien Gracq: study of style

In Gracq's work, the transformation of the world cannot be achieved without an immobile contemplation, which preferably has its place in the poem or the painting. The initial hypothesis is that by blurring literary genres, Gracq investigates some common places of daily life where the author-narrator can cultivate two essential activities for him: walking and wake up dreaming. The three novels, to be considered as a trilogy, exploit the same historical configuration: an impalpable war forces the characters back to a *wilderness* where nothing counts more than the outlines of the world. This state of regression immediately brings out poetic images, which circulate in a dialectic of the outside and the inside, of the small and the big, of the real and the unreal ... The bipolar system of space is organized in Gracq's stories around an axis, a border, sometimes a road and also a poetic refinement, a

minute *accuracy*, which manifests itself not only in the rigor of the linguistic expression of space, but also in the happy attempt to narrativize space.

Keywords: Space, Poetic images, Julien Gracq, Walking, Narrativisation of space, Phenomenology, Landscape, Prepositions, Stylistics.

朱利安·格拉克三部叙事作品中的“生命形式”：文体研究

在格拉克的作品中，改造世界始终离不开在绘画和诗歌中占有一席之地的静观。本论文的基础论点是：通过模糊文学体裁的界限，格拉克致力于在日常生活中探寻能够让作者－叙述者行走和醒着做梦（两项对他而言最基本的活动）的普通场所。被视为战争三部曲的这三部小说利用了相同的历史构架：一场触不可及的战争迫使主人公回归了原始状态，只受世界轮廓的影响。这种回归状态立即激发出一系列围绕外与内、大与小、真与假辩证统一的诗意形象。在格拉克的叙述中，两极化的空间体系总围绕一个轴心、一条边境、有时亦或是一条道路，也围绕着诗歌般的考究和细节的精准铺陈。这种两极化的空间体系不仅体现在对空间语言表达恰当性的苛求，还体现在将空间叙事化的幸福尝试。

关键词：空间；诗意的形象；朱利安·格拉克；行走；空间叙事化；现象学；风景；介词；文体学。

Remerciements

Comme la suppression de la messe de minuit aux Falizes dans *Le Balcon*, l'inachevé des *Terres du couchant* et la bataille navale qui n'est jamais livrée dans *Le Rivage des Syrtes*, la rédaction de cette thèse était aussi une entreprise incertaine et douteuse dont l'issue n'a jamais été sûre. Notre projet qui s'est construit et s'est défini au fur et à mesure que nous tâtonnions dans l'obscurité, n'aurait pas pu atteindre sa forme actuelle sans ma directrice de thèse – madame Fabienne Boissiéras. Elle m'a transmis non seulement ses connaissances intellectuelles, mais aussi et surtout ses qualités humaines sublimes et son enthousiasme à initier ses étudiants.

Merci aux membres du jury : madame Perrin et madame Wang dont les travaux respectifs sur Gracq ont nourri cette étude ; monsieur Pu qui accepte d'être rapporteur et n'épargne aucun effort à lire et évaluer notre recherche ; madame Géraud qui exprime un fort intérêt à cette étude de style et apporte son point de vue précieux en tant que stylisticienne réputée.

« No man is an island entire of itself ». Cette thèse est après tout le résultat d'efforts collectifs que nous n'arrivons pas à tous mentionner. Tant les enseignants de l'école 3LA, que les personnels des Bibliothèques Universitaires et les membres de Marge m'ont accompagnée tout au long de ces cinq années de recherche pleines de joies et de larmes. Et ma reconnaissance déborde le cadre strict de l'Université. Je dois exprimer toute ma gratitude à l'association Coup de Pouce Université constituée par des volontaires retraités qui consacrent généreusement leur temps et leur amour de la littérature afin d'aider des étudiants étrangers à améliorer leur niveau de la langue française et approfondir leurs connaissances sur la culture française. Parmi ces personnes adorables, c'est madame Marie Noëlle Laroux qui m'a accueillie comme un membre de sa famille et a relu entièrement ma thèse. Ancienne bibliothécaire, Marie participe activement à promouvoir les échanges interculturels à travers l'accueil et l'aide des étudiants étrangers. Elle est emblématique des innombrables français amicaux et chaleureux croisés pendant notre séjour inoubliable en France.

Enfin, je tiens à dire toute ma reconnaissance à mes parents pour leurs supports matériels, affectifs et moraux. Tenant énormément à mon éducation, mon père est fermement convaincu que le grade de docteur peut m'offrir une excellente carrière dans les jours à venir. Même si on a parfois des divergences de vue, je ne

doute jamais de leur amour et je voudrais bien consacrer tous mes efforts à les satisfaire pleinement. Ma famille reste toujours la source de toutes mes énergies.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE 1

PREMIÈRE PARTIE : LA POÉTIQUE DE L'ESPACE 17

Chapitre I L'espace euphorique 26

Chapitre II Localiser dans l'immensité 69

Chapitre III *Poursuivre plus avant son chemin* 115

DEUXIEME PARTIE : LA GRAMMAIRE DE L'ESPACE 161

Chapitre I La phénoménologie du verbe 173

Chapitre II La préposition spatiale 212

Chapitre III L'imaginaire de « là-bas » 243

TROISIEME PARTIE : LA MACHINE NARRATIVE OU LA NARRATIVISATION DE L'ESPACE 271

Chapitre I Pour une lecture narratologique de l'espace 275

Chapitre II La « *bonne direction* » dans *Le Rivage des Syrtes* : le traitement de la dispersion 294

Chapitre III La « ligne de vie » dans *Les Terres du couchant* 308

Chapitre IV La mise au monde dans *Un balcon en forêt* 322

CONCLUSION GENERALE 347

« La forme d'une Vie » dans trois récits[1] de Julien Gracq

[1] On pourrait reprendre ici la définition de Gracq citée dans Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 2000, p.36 : « J'ai tendance à appeler récit une fiction plus longue qu'une nouvelle, mais qui se développe de façon linéaire au fil du temps, sans donner lieu à l'intrigue plus ou moins enchevêtrée qui passe pour caractériser le 'roman' traditionnel. »

Nota Bene

Cette thèse portera sur les trois récits remarquables de Julien Gracq parmi ses œuvres romanesques : *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Un balcon en forêt* (1958), *Les Terres du couchant* (récit inédit, 2014). Toutes les citations du texte de ces récits sont tirées respectivement de leur édition de 2014, 2007 et 2014 chez José Corti et sont immédiatement suivies de la pagination et l'abréviation du titre du récit.

Les trois récits seront désignés en abrégé comme suit :

Le Rivage des Syrtes	R.S.
Un balcon en forêt	*B.F.*
Les Terres du couchant	*T.C.*

Par exemple : « Plus bas – se disait-il – beaucoup plus bas… » (p.252, *B.F.*)

Nous soulignons dans les citations. Les mots en italique sont de Gracq, dans cette thèse.

En préambule : l'état de la recherche en Chine

Quoique installé dans le paysage des œuvres majeures en France, Gracq reste à la marge en Chine pour l'instant. La traduction de ses romans a commencé à partir des années 90 du 20e siècle, parmi lesquels nous pouvons compter *Au château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*. Ces romans qui n'ont pas suscité l'intérêt du public ont en revanche stimulé les recherches universitaires. Cependant ces dernières années, la connaissance de Julien Gracq en Chine a connu un petit sursaut à l'occasion du 100e anniversaire de sa naissance. L'éditeur de l'Université Normale à l'Est de la Chine a publié quatre ouvrages critiques : *Lettrine I, Lettrine II, Carnets du grand chemin* et *En lisant en écrivant*.

Les traductions des œuvres romanesques de Gracq

En 1990, *Au château d'Argol* est d'abord traduit par un célèbre traducteur chinois, Wang Daoqian, qui a passé la plupart de sa vie à traduire les œuvres françaises, surtout celles de Marguerite Duras. À la fin de sa vie, il a commencé à apprécier Julien Gracq et a essayé de le traduire. Mais il n'a pu traduire qu'un roman de Gracq avant son décès en 1993 et son manuscrit reste inédit. Jusqu'à aujourd'hui, aucun traducteur aussi connu et prestigieux que M. Wang, grand admirateur de Gracq, ne s'est attaqué à l'écriture gracquienne. Un autre traducteur, Zhang Xiaolu, a contribué au travail de traduction de M. Wang, pour mener à son terme l'entreprise d'édition. Le roman a pu voir le jour en Chine en 2015 chez l'éditeur The Writers Publising House.

Yang Jian, le rédacteur-correcteur au Département des Recherches littéraires relevant de l'Institut des Langues étrangères de l'Université de Nanjing, a traduit *Un balcon en forêt* et l'a publié en 1996 chez l'éditeur Yilin Press qui est renommé pour ses publications des grands textes de la littérature étrangère. La préface de cette

traduction mérite d'être lue, parce qu'au lieu de présenter la biographie de l'auteur[2] et le contenu du roman, le traducteur analyse plutôt les points de vue littéraires et les traits de style de l'auteur. Cette préface joue un rôle important dans l'introduction de Julien Gracq en Chine. Grâce à son influence majeure parmi les lecteurs chinois, cet ouvrage a connu une réédition en 2015 par l'éditeur The Writers Publishing House.

Le Rivage des Syrtes a été publié en 1992 avec le concours du Ministère français des affaires étrangères et sous la direction de Zhang Zeqian et Gérard Lahouati. M. Zhang était le directeur de la classe préparatoire pour les docteurs en littérature française depuis 1990, établissant une collaboration entre l'Université de Wuhan et le Ministère français des affaires étrangères. Le roman a été d'abord traduit par les élèves de cette classe et retouché par M. Zhang et Mme Gérard. Réédité en 2018 sous la direction de Wang Jing, élève de M. Zhang, qui avait participé à la première traduction du roman. Cette transmission entre professeur et étudiant témoigne de l'attrait des œuvres de Gracq et a aussi dynamisé la distribution de ses œuvres en Chine.

Les professeurs du Département de Français de l'Université de Wuhan ont traduit les trois récits de notre *corpus*. Mal accueillies par le grand public, ces trois traductions n'ont pas fait l'objet d'un deuxième tirage. Il faut attendre le 100e anniversaire de la naissance de l'écrivain que la traduction de ses romans aboutisse. Face à l'engouement nouveau du public pour Julien Gracq, outre la publication posthume de la traduction d'*Au château d'Argol* et les rééditions du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt*, deux autres œuvres romanesques de Gracq – *Un beau ténébreux* et le recueil de nouvelles *La Presqu'île* – sont introduites pour répondre aux demandes du lectorat chinois, amateur de la poétique gracquienne.

Les traductions des œuvres critiques de Gracq

Cet enthousiasme pour les récits gracquiens a logiquement stimulé la recherche et a suscité de nouvelles exigences. La production critique de Gracq est ainsi apparue dans le prolongement de ses romans comme une source de réflexions poétiques indispensable. Les œuvres critiques de Gracq déjà traduites en chinois, sont toutes publiées par l'éditeur de l'Université Normale à l'Est de la Chine. Cet éditeur conscient de la valeur méta-poétique de ces textes a créé une collection entièrement dédiée aux œuvres de Gracq. Dans cette collection, il existe déjà quatre

[2] Aucun indice biographie ou historique, aucun texte critique de l'écrivain ne fournit des critères extérieurs ; cela vaut pour toutes ses œuvres fictionnelles.

traductions des textes critiques : *Lettrine I* (en 2011), *Lettrine II* (en 2011), *Carnets du grand chemin* (en 2013) et *En lisant en écrivant* (en 2015). Là ne s'arrêta pas le travail de promotion des textes critiques.

La traductrice de *Lettrine I*, Wang Jing, est une des élèves qui ont participé à la traduction du *Rivage des Syrtes*. Son mémoire et sa thèse portaient déjà sur Julien Gracq, et elle a même pu échanger régulièrement avec Julien Gracq − correspondance précieuse. En tant que professeur du Département de français de l'Université de Wuhan, non seulement elle participait au chantier de traduction de Julien Gracq, mais étudiait également le style des romans gracquiens. Les deux activités sont à l'évidence complémentaires. Le sujet de son mémoire de DEA *Poétique du rivage dans Le rivage des Syrtes de Julien Gracq* et celui de sa thèse de doctorat *L'horizon et la quête dans l'œuvre de Julien Gracq* témoignent de sa passion pour l'écrivain de la Loire. Elle a publié un texte en 1999 dans une revue académique *Les Études Françaises* qui accueille les premières étapes de la recherche sur la langue et la littérature françaises en Chine. Cet article intitulé « L'écriture de l'horizon – lire lignes et interlignes chez Julien Gracq » prolonge les conclusions de sa thèse.

La traduction de *Lettrine II* est une coopération entre Gu Yuanfen et Zhu Zhenyun. Le premier a consacré sa thèse à la réception de Julien Gracq en Chine, le dernier se concentre plutôt à la rhétorique. Sorti du domaine strict des études de la littérature française en Chine, Gracq devient autrement accessible. De plus, le premier traducteur a traduit aussi *En lisant en écrivant*.

Nous ne trouvons pas d'informations sur les deux traducteurs de *Carnets du grand chemin* : Liu Jing et Han Mei. Nous sommes sûrs qu'il y aura de plus en plus de jeunes chercheurs chinois qui voudront promouvoir Julien Gracq en Chine.

Hormis les œuvres écrites par Gracq, il existe un essai sur Gracq traduit en chinois en 2002. Le traducteur a non seulement fait la traduction du *Déjeuner des bords de Loire*, mais aussi tiré des extraits fragmentaires parmi des œuvres critiques de Gracq élaborées pendant sa vie au bord de Loire : *Lettrine I*, *Lettrine II*, *Carnets du grand chemin*. Ce texte permet aux lecteurs d'avoir une connaissance globale des points de vue littéraires de Gracq et prolonge l'idée d'une écriture fragmentaire et *déformante* chez Gracq. D'ailleurs, cet ouvrage est publié dans le cadre du Programme d'aide à la Publication au nom de Fu Lei du Ministère français des Affaires étrangères et de l'Ambassade de France en Chine. Cela implique que le gouvernement français a aussi l'intention de promouvoir la diffusion des œuvres de Gracq en Chine.

Les études scientifiques sur Gracq

Hormis les traductions de ses œuvres, il existe encore de nombreuses études académiques sur Gracq. Nous prendrons quelques exemples remarquables ci-dessus :

Liao Xingqiao, membre de l'Association des Écrivains français et du Département français des Recherches de Proust en Chine, dont la recherche porte plutôt sur la littérature et les arts modernistes, est un des premiers chinois à écrire articles et communications sur les textes de Julien Gracq. Son texte le plus fameux sur Gracq est plutôt un entretien dont le titre est « Il vient du mythe ». Ce texte fait partie d'un accueil d'entretiens avec des écrivains français qui est intitulé *Absurde et mythique – interviews avec les écrivains célèbres français*.

Zhang Yongyi dans *La voix des livres étrangers : « Un balcon en forêt » de Julien Gracq* présente la biographie de l'auteur et la scénographie des romans. Ne parlant pas français, il travaille sur traductions et ne peut que contextualiser les textes gracquiens, repérer les différents *topics*. Pour rappel, « La scénographie est à la fois *ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours*. […] La scénographie implique une *chronographie* et une *topographie* dont prétendent surgir le discours[3] ».

Enfin la thèse de GuYuanfen – *La réception de Julien Gracq en Chine* – a été pour nous déterminante et lumineuse. Outre le fait qu'elle comprend la singularité du *monde* gracquien, elle établit une comparaison savante et précise entre la littérature gracquienne et la littérature contemporaine chinoise. Elle se demande en quoi la culture chinoise construite autour d'autres polarités de pensée trouve en Gracq une écriture où l'espace tient un rôle prépondérant. La proposition de Gu Yuanfen de créer un Centre d'études sur Julien Gracq en Chine reste pour l'heure à l'état de projet, mais l'attention portée à ce centre fait espérer sa concrétisation dans un futur prochain.

[3] Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p.43 : le *topic* : « le problème du lecteur est de déterminer l'ensemble des significations ouvertes ». Pour le concept de scénographie de Dominique Maingueneau, voir aussi Angermüller Johannes, Philippe Gilles (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation : autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p.84.

Introduction générale

Honoré de deux volumes dans *La Bibliothèque de la Pléiade* de son vivant, Julien Gracq est auréolé d'une réputation d'écrivain secret non seulement parce qu'il est toujours loin des modes et des cercles mondains, mais aussi pour son écriture authentique, parfois problématique, hors de tous les champs théoriques et idéologiques. Cette singularité apparaît dès le début et peut trouver son origine dans sa naissance au bord de la Loire dont le pittoresque a inspiré nombreux artistes et a destiné Julien Gracq à devenir un écrivain absolu des paysages. Très jeune, il sait lire et c'est en lisant qu'il poursuit sa carrière d'écrivain jusqu'au bout de son existence. Même si la lecture de Jules Verne de très bonne heure a suscité l'envie de devenir *explorateur* plutôt qu'*écrivain*, ce maître le détourne des études de géographie et fournit plus tard la matière avec des éléments imaginaires et étranges à ses créations littéraires.

À l'époque de ses études à l'École Normale Supérieure, Gracq découvre le surréalisme par le biais d'André Breton sur qui il publie un bel essai en 1948 : *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*. Malgré son admiration profonde pour ce chef de file du mouvement surréaliste, Gracq refuse de s'engager aveuglément dans ce courant littéraire et définit son attitude personnelle *hors de la littérature* en ne s'attachant qu'à *quelques aspects de l'écrivain*. Cependant, cette restriction n'empêche pas une certaine couleur surréaliste dans l'univers fictionnel de Gracq où disparaissent « ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité[4] ». Après être reçu à l'agrégation d'histoire et géographie en 1934, Gracq enseigne pendant près de trente ans cette discipline qui fait mêler intimement la géographie, la géologie – disciplines souvent allusives en littérature et en histoire – plus souvent inspiratrice de fiction, et les traduit dans toutes ses œuvres sous forme d'une passion.

Cette présence quasi-magique de l'esprit géographique et historique nous permet de repérer un invariant au sein de ses récits qui commencent presque tous par un désamarrage de l'être *vers* la tentation d'un *au-delà* lointain. *Au château d'Argol* débute par un voyage à destination d'une demeure perdue, coupée du monde : le manoir d'Argol. *Un beau ténébreux* relate la rencontre entre un groupe de personnages et un mystérieux jeune homme Allan à « l'Hôtel des Vagues[5] », installé sur la côte bretonne. À travers les nombreux enjeux de la cartographie, le lecteur peut éprouver un besoin vital d'approcher un territoire et ce, dans la recherche monomaniaque d'un lieu magique, au cours de laquelle tous les ressorts d'une

[4] André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, p.28.

[5] On a aperçu que « des Vagues », homophonie avec le vague, symbolisent le flou chez Gracq.

personnalité et tous les éléments du récit sont tendus dans une même direction, obstinément poursuivie.

Ainsi émerge une question fondamentale : pourquoi les personnages se déplacent-ils ? Quel *sens* (dans une acception sylleptique) donnent-ils à leur (dé)marche ? Cette interrogation qui implique apparemment l'investigation des motivations du déplacement chez les personnages, nous incite plus profondément à découvrir à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation de l'espace chez l'auteur. Cette nécessité présente est explicitement proposée dans une réflexion de Gracq sur l'écriture :

> Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho[6].

En tant que jeune homme inspiré par les fictions de Jules Verne et que géographe équipé de connaissances nécessaires pour arpenter le réel, Gracq n'a jamais cessé d'élaborer le monde et de penser des espaces habitables. Dans ses œuvres romanesques, la mesure de l'espace qui tiendrait à des cris lancés dans le monde absurde afin d'en prendre la mesure d'après l'écho qui revient, suppose une attention vive et intuitive. Gracq réalise concrètement son projet de « matérialiser l'espace » par le déplacement de ses personnages qui se trouvent « par rapport à la société, dans une situation de 'lisière', par une guerre, par des vacances, par une disponibilité quelconque[7] ». Le fait d'être à la lisière, au contact de deux espaces différents paraît particulièrement stimulant, parce qu'il suscite non seulement le déplacement, mais aussi révèle immédiatement ce que Michel Murat appelle l'« entre-deux[8] ». Position hasardeuse mais aussi chance de trouver ancrage et harmonie à la fin de la quête.

« Tant de mains pour transformer ce monde, et si peu de regards pour le contempler[9]. » Ce constat de Julien Gracq met au jour une sorte d'enthousiasme qui surgit tardivement chez ses personnages. Dans la vie réelle, Julien Gracq a vécu plusieurs mutations du monde, celles, les plus brutales, des guerres, et celles, moins violentes en apparence, des après-guerres. Même si son œuvre s'imprègne de l'expérience et du souvenir de la Seconde Guerre mondiale, sa position préférée est

---

[6] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p.144.

[7] Julien Gracq, *Entretiens : avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie*, Paris, José Corti, 2002, p.171.

[8] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p.64.

[9] Julien Gracq, *Lettrines I*, Paris, José Corti, 1967, p.148.

toujours celle d'un observateur détaché et distant, seul capable de contempler[10] et d'apprécier les transformations du monde. Dans ses fictions, les personnages sont plutôt des roseaux pensants que des marionnettes manipulées parce qu'ils errent avec un regard en alerte et un esprit contemplatif dont le recul leur permet de solliciter leur propre point de vue pour lire et organiser le monde en même temps. Leur déplacement autorise d'abord la mise en scène de l'espace, puis le passage d'un paysage à un autre, d'un lieu à un autre.

Outre ces données sur la trame spatiale du roman, l'intégration intime des personnages dans le paysage révèle profondément les réflexions de Gracq sur le rapport entre l'homme et le monde qui *in fine* constitue le thème majeur de ses œuvres. Gracq se lamente plus d'une fois sur le privilège accordé par la littérature française de l'après-guerre, à la relation sociale, laquelle en quelque sorte déracine les personnages :

> Et puis à lire ces romans étouffants, d'où l'air libre et le monde extérieur sont exclus, pleins à craquer d'une humanité aiguë et exagérée, et où on pénètre quelquefois comme dans un wagon de métro à six heures du soir, ce qui me frappe c'est une exclusion délibérée et systématique. L'exclusion de cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la plante humaine[11].

En vue d'illustrer ces réflexions critiques dans ses récits, Gracq privilège les éléments spatiaux en accordant une perception précise du milieu, une sensibilité particulière à la disposition singulière du personnage « branché[12] ». L'auteur lui donne une épaisseur en diversifiant l'horizon perçu par ses yeux bien ouverts ou à demi clos :

> Quand je fais un livre, [précise Gracq dans un entretien], je n'ai pas pour but de faire de la géographie, d'étudier comment les hommes sont modifiés par leur appartenance au milieu. Mais je crois que j'ai cette formation de géographe, dont je ne me défais pas et j'ai toujours eu ce sentiment primitif, instinctif du lien entre l'homme et le milieu, l'homme et l'environnement[13].

---

[10] Contempler, comme chez Victor Hugo, est un processus actif.

[11] Julien Gracq, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p.101.

[12] *Ibid.*, p.55. Pour saisir le sentiment de la sève qui monte dans la plante, Gracq écrit : « Simplement il [l'homme] communique mieux, il se sent mieux irrigué – pour reprendre l'image de tout à l'heure, il se sent plus étroitement branché. »

[13] Entretien radiophonique France Culture 1977, cité par Jean-Louis Tissier dans son article « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *L'Espace géographique*, 1981, n°1, pp.50-59.

Avec l'intention de renouer le pacte rompu entre l'homme et le monde, Gracq exploite inéluctablement la procédure descriptive, laquelle présente une forte cohésion et un caractère homogène dans ses textes.

> Comme un organisme vivant, un roman vit d'*échanges* multiples […] Et comme toute œuvre d'art, il vit d'une *entrée en résonance universelle* – son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet des vibrations dans tous les sens[14].

Le récit se fond à la description qui n'est plus chez Gracq un « moment douloureux[15] » interrompant l'action ou retardant le fil narratif. Elle apparaît comme un moment crucial qui prend le pas sur le moment narratif pour raconter une histoire. Le texte de Gracq se montre un lieu favorable pour l'amplification descriptive et pour l'exploration des possibilités du langage. C'est pourquoi l'étude linguistique de la description spatiale peut intriguer et inspirer une recherche sur le terrain des mots, parfois minuscules, qui balisent l'espace et l'organisent selon des règles singulières.

« L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée[16]. » Plutôt que d'employer les mots psychologiques tels que désespoir, regret, résignation ou découragement, Flaubert rend visible ce qui se passe en Mme Bovary par une image spatiale. Chez Gracq, comme chez Flaubert, l'alternance du paysage correspond aux mouvements intérieurs du personnage, dont les déplacements coïncident avec des temps forts de son évolution psychologique. Aussi, « ce que Gracq attend avant tout de la fiction, c'est qu'elle soit porteuse de ce sentiment difficilement analysable […] de l'imminent, de l'éventuel – ce sourd désamarrage des choses et de l'être vers la tentation d'un lointain effrayant, comblant, où ils s'accompliront[17]. » Si la vision subjective du monde ambiant est promue, elle s'opère dans la confiance en des possibles que seule l'expérience humaine saura actualiser.

Perspective d'étude et choix du *corpus*

Si l'on choisit de se fonder sur une trilogie au lieu de couvrir l'ensemble des œuvres romanesques, c'est parce qu'il est rare qu'un écrivain trace d'emblée avec

---

[14] Julien Gracq, *Lettrines I*, *op.cit.*, p.27.

[15] Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p.54.

[16] Gustave Flaubert, « Madame Bovary : t.1 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1857, p.72.

[17] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, Lyon, PUL, 1990, p.200.

certitude le projet définitif de son œuvre, de toute sa vie créative. Cette thèse a été inspirée par la publication posthume des *Terres du couchant* en 2014. Selon son éditrice Bernild Boie, « ce récit ne bouleverse pas la vision que nous pouvons avoir de l'œuvre de Julien Gracq. Mais il la complète d'une manière significative et nécessaire[18]. » Ainsi décidons-nous de profiter de « ce cadeau inattendu d'un pur plaisir de lecteur[19] » pour comprendre l'attrait de trois œuvres, qui constituent, nous semble-t-il, une trilogie singulière.

La critique littéraire française n'a jamais sous-estimé l'importance de Julien Gracq, mais elle a généralement ignoré en quoi un « esprit géographique[20] » informait une œuvre romanesque au cœur de laquelle l'organisation de l'espace ne cesse de se poser. Cette évaluation insuffisante de l'espace coexiste avec « une lacune assez inexplicable » depuis longtemps dans la littérature critique française du roman, remarquée par Roland Bourneuf[21]. Il indique une piste de recherche originale dans son article :

> […] l'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman et sa présence appelle une série de questions : quels liens attachent l'élément espace aux autres, quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique[22]?

Le rôle de l'espace dans les œuvres romanesques semble offrir la meilleure illustration du spatialisme théorique dont l'étymologie grecque « *theoria* » renvoie à « observation », « contemplation ». La notion même de terme « théorie » permet de mêler ressources linguistiques et spatialisme scénique. Ruwet rappelle cette étymologie grecque :

> De tous les sens, la vue est le sens théorique par excellence, elle implique une distance, un recul, qui la distingue du toucher, du goût, de l'odorat […]. Ce n'est pas par hasard si les mêmes Grecs, quand ils inventent la science, commencent par la géométrie (qui a quelque rapport avec l'art de l'arpenteur, du maçon, de l'architecte) et par l'astronomie (par une belle nuit étoilée, les constellations sont visibles). Aujourd'hui encore, quand se créent de nouvelles disciplines, la vue, le visible continuent à jouer un rôle important. Quand

---

[18] Bernild Boie, « Postface », dans Julien Gracq, *Les Terres du couchant*, Paris, José Corti, 2014, p.257.

[19] *Ibid.*, p.258.

[20] Jean-Louis Tissier, géographe français est celui qui le premier a étudié les œuvres de Julien Gracq au point de vue géographique, voir son article : « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », art. cité.

[21] Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, 1970, vol.3, n°1, pp.77-94.

[22] *Ibid.*, p.82.

> Heidegger en 1929 veut faire comprendre à ses étudiants ce que c'est l'intentionnalité, il choisit par exemple la perception visuelle[23].

Ce n'est pas par hasard si Julien Gracq dont le pseudonyme renvoie évidemment à la source des Grecs, quand il crée, il a recours fermement aux deux disciplines qui prennent mêmement l'espace pour objet d'études : la géométrie et l'astronomie. C'est autour de ces deux disciplines que Gracq peut construire une théorie personnelle de la « spatialisation » dans ses œuvres fictives.

En tant que géographe-romancier, Julien Gracq est plus qualifié que quiconque pour affirmer l'importance de l'espace dans la littérature narrative. Et le traitement du paysage chez Gracq l'a bien confirmé :

> Quand on est géographe on voit la physionomie d'un paysage, c'est-à-dire qu'on dégage très rapidement les traits qui sont concordants et qui donnent aux paysages un style particulier. Je pense que cela se voit dans mes livres[24].

La particularité de l'espace chez Gracq a déjà été considérée dans de nombreux travaux, mais ce, sans rompre véritablement avec la tradition littéraire qui présente des paysages comme appartenant à un sous-genre, celui de la description[25]. Cette tradition considère la description comme risque d'inflation, de dévoration de la narration, et il semble que l'épanouissement de celle-ci oblige au sacrifice de celle-là. Cependant, les deux catégories, narrative et descriptive, se concilient largement dans les romans gracquiens et nous comptons l'éprouver en premier lieu. D'évidence, « les textes réunis dans *Pour un nouveau roman* le prouvent : réfléchir sur la description dans le roman équivaut à réexaminer les notions sur lesquelles reposent plusieurs siècles de création littéraire [26] . » Quand Gracq accorde un rôle prépondérant au paysage, ce dernier est non seulement objet de la description, mais semble aussi actant de la narration. En d'autres termes, le roman gracquien narrativiserait l'espace au sens précis du terme. C'est dans la perspective de questionner sinon d'épuiser la question de la description de l'espace chez Gracq, en considération de ses fonctions, de sa nature et de ses significations clandestines, que nous envisageons notre travail.

Plus largement, la relation au monde a des fondements historiques dans le roman comme le souligne Michel Butor, « la première grande époque du roman

---

[23] Nicolas Ruwet, « Les verbes de sentiment forment-ils une classe distincte dans la grammaire ? », *in* Hava Bat-Zeev Shyldkrot et Lucien Kupferman (dir.), *Tendances récentes en linguistique française et générale*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Puslishing, 1995, pp.345-362, p.356.

[24] Jean-Louis Tissier, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », art. cité, p.54.

[25] Voir Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 1972, n°12, pp.465-485.

[26] Roland Bourneuf et Réal Ouellet (dir.), *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1975, p.117.

réaliste moderne, celle du roman picaresque espagnol ou élizabéthain, coïncide précisément avec celle des premières circumnavigations[27]. » L'organisation de l'espace chez Gracq est posée comme hypothèse de notre travail visant à imposer un renversement dans la relation dominé/dominant : évolution qu'il faudrait suivre à travers ses œuvres romanesques pour mesurer la force et les tâtonnements à décrire les mouvements irréversibles ou les axes divergents. Une véritable « topologie de l'espace[28] » à partir de l'œuvre gracquienne se construira au fur et à mesure de l'avancement de l'analyse dont toutes les phases, toutes les hypothèses avancées conduisent en définitive à comprendre comment la notion d'espace romanesque traduit une conception et une éthique du monde. Surtout cette conception contemporaine, souvent troublée par la conscience tragique de notre temps face à la crise morale, famille, société à partir du XX^{e} siècle, peut nous parler de la distance qui sépare les hommes dans leur groupe social, de la différence ou du fossé qui se creuse entre moi et les autres. Gracq enferme physiquement ses personnages dans un lieu clos, tout en leur ouvrant mentalement les chemins de *Liberté grande*. Certes les habitants contemporains ne peuvent plus être fascinés par des régions isolées ou par les blancs des cartes de géographie comme leurs ancêtres, mais ils ne cessent jamais de reconstruire l'espace autour d'eux et d'imaginer *l'ailleurs* par rapport à leur point de fixité d'ici. C'est ainsi que la littérature passe du plan de la représentation à celui de la recréation du monde.

*

Les Terres du couchant, récit inachevé de Julien Gracq, lequel est découvert pour la première fois à l'automne de 2014 aux Éditions José Corti, nous ramène au cœur de l'œuvre romanesque de l'écrivain, au moment de sa pleine maturité, dans les années 1950. Notre *corpus* se limite à cette période et uniquement dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq, plus précisément ses deux récits publiés respectivement en 1951 et en 1958 et un roman posthume publié en 2014 mais écrit entre les deux premiers : *Le Rivages des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et *Les Terres du couchant*. Le choix, au premier aspect, répond à un enchaînement temporel de leur création. En 1951, l'auteur s'est fait connaître du grand public en refusant le Prix Goncourt pour *Le Rivage des Syrtes*. En 1956, paraît *Un balcon en forêt.* Entre ces deux récits, qui sont peut-être ses plus beaux, se glisse ce texte resté pour partie en friche.

---

[27] Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.51.

[28] Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.193 : en remarquant qu'il « n'existe pas de théorie constituée de la spatialisation narrative », il appelle « un répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesque, analogue à celui que propose Philippe Hamon pour les personnages » pour que l'étude spatiale puisse dépasser une démarche purement topographique et devenir une véritable topologie qui délivre ses valeurs symbolique et idéologique.

Hormis cette succession temporelle apparente, les trois récits partagent tous une atmosphère de guerre et d'attente, une écriture *surnourrie*, travaillée par ce que la rhétorique nomme les images, saturée de terminologies géographiques, de sorte que d'un point de vue narratologique, alternent de longues respirations tranquilles ponctuées tout un coup d'accélérations aussi rares que inattendues. *Le Rivage des Syrtes* est sans aucun doute le roman le plus complexe et le plus célèbre de l'écrivain. Julien Gracq y préfigure le paysage moral et littéraire de la civilisation occidentale : un monde voué au vide, marqué par la fin de l'Histoire. *Un balcon en forêt* exemplifie l'écriture poétique gracquienne, toujours méticuleuse et empreinte de mystère. Ce récit raconte une trêve dans le cours de l'histoire, les quelques mois qui séparent la déclaration de guerre et l'offensive allemande de mai 1940. Bernhild Boie, exécutrice testamentaire (et éditrice de Gracq en Pléiade), note dans sa postface que *Les Terres du couchant* « porte la marque de sa place médiane dans le parcours romanesque de l'écrivain. Il est proche du *Rivage des Syrtes* par sa façon de traiter l'Histoire, mais plus près d'*Un balcon en forêt* par son climat[29]. » Ce roman inachevé, tout comme les deux précédents, possède une texture dense très particulière, presque impalpable, proche du rêve, dont les images de la nuit « opaque », du « brouillard argenté » (p.70, *T.C.*) s'impriment avec force dans l'imaginaire et la mémoire du lecteur.

Toutes ces similitudes donnent la possibilité de déchiffrer certains principes respectés par Gracq dans l'organisation de l'espace. Mais pourquoi renonce-t-il aux *Terres du couchant*, œuvre d'une telle ampleur, dont la rédaction est déjà fort avancée, pour écrire *Un balcon en forêt* ? Cette question obsessionnelle nous pousse à approfondir notre recherche sur les discontinuités, les incohérences et les différences entre ces trois romans. Après les rivages déserts et les horizons d'attente des Syrtes, comment se hausser encore jusqu'à un universel, couvrant tous les temps, tous les lieux, mais visant le rien ? L'auteur semblerait craindre une impasse romanesque peut-être du fait de l'entreprise narrative d'une telle échelle, non mesurable dans l'espace mais embrassant un cosmos et tendant vers un vide métaphysique. Gracq se tourne alors vers un monde plus clos et un récit plus serré – *Un balcon en forêt*. Cet ouvrage inachevé balise en quelque sorte le chemin littéraire qui va du *Rivage des Syrtes* à *Un balcon en forêt*, de la démesure dans le temps et dans l'espace à la limitation temporelle et spatiale. Tout au long de ce chemin, l'organisation de l'espace reste toujours un axe, une grille de lecture complexifiée à dessein. On ne peut savoir la raison exacte de son abandon du narratif, mais grâce à la comparaison des organisations de l'espace dans ses trois dernières œuvres fictives,

[29] Bernild Boie, « Postface », dans Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.,* p.248.

on aura la possibilité de suivre suffisamment clairement le parcours romanesque de l'écrivain.

Méthodologie et choix de la démarche

Nous avons étudié pour notre Master 2 de Recherche *Un balcon en forêt*, et plus particulièrement la construction de l'espace poétique en renvoyant à la « topo-analyse[30] ». En analysant la représentation de la forêt, de la maison-forte, de la route et du pont, leur « image », leur perception par le narrateur et surtout la signification intime voire psychologique de cette représentation, nous avons pu éclairer les structures profondes de cet espace poétique, décrire les manifestations de la vie intérieure dans la conscience de l'écrivain et élucider le sens de certaines formes spatiales dans le monde gracquien. Cette étude première du phénomène de l'image poétique spatiale a suscité un si vif intérêt que le désir de prolonger l'étude dans une thèse s'est imposé. Le mystère des récits gracquiens vient entre autres de la formulation métaphorique − la critique gracquienne a largement scruté le fonctionnement des régimes analogiques −, lequel constitue bien « un délit référentiel [31] ». Robert Martin rappelle en quoi cette violation constitue un ébranlement lourd de conséquences « ce mensonge qu'est la métaphore paraît apporter à la logique un défi qui tient du scandale [32] ». Ce scandale – étymologiquement cette pierre d'achoppement −, nous conduira à observer non la suppléance figurative, qui opère massivement dans les trois textes, ni le lexique qui est un lieu d'opacité, mais de poser l'espace comme un concept fondamental qui décide de la forme des textes, de la forme de vies et de la forme de lecture.

Plutôt que de conclure à une « théorie du roman », laquelle paraît très douteuse aux yeux de Gracq[33], notre intention est de recueillir des particularités de

---

[30] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.2 : La topo-analyse est « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime ».

[31] À propos des relations référentielles, voir Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p.65 : « Cette recherche des mécanismes sémantiques fournira ainsi le moyen de passer de l'examen des structures superficielles – nécessaire mais insuffisant – à la détermination des structures profondes organisatrices de la signification. Il ne s'agit pas de construire des systèmes logiques à valeur uniquement référentielle, mais d'atteindre dans leur complexité les processus de la formation du discours et les relations qui lient les formes aux motivations.

[32] Robert Martin, « Chapitre IV, Sémantisme flou : 'le plus ou moins vrai' », dans *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983, pp.150-182, p.184.

[33] Voir sa critique sur la science de la littérature dans *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.179 : « Tout ce qui théorise, tout ce qui généralise par trop dans la 'science de la littérature', et même dans la simple critique, me paraît sujet à caution. »

ses textes telles qu'elles se présentent au cours de notre lecture. Ce que Fabienne Boissieras a pu nommer les « déformations sublimes[34] ». Marcel Proust le signale : « En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même[35]. » Nos recherches se dérouleront dans une certaine mesure autour de cette expérience de lecture, soit « une espèce d'instrument optique » dont les caractéristiques sont liées forcément au style de l'écrivain et à ce que l'on peut discerner à travers ce dispositif. Georges Molinié, pour qui « la stylistique est l'étude technique des conditions formelles de la littérarité », reconnaît la pertinence de celle de Leo Spitzer qui est « une stylistique fondée sur la recherche de la caractéristique inhérente au style d'un écrivain[36] ». Ce n'est donc pas par hasard que la production critique de Julien Gracq a convoqué pour de nombreux romans l'approche microscopique comme l'une des plus intéressantes instructions de lecture, « ligne à ligne[37] », autrement dit par une relecture mot à mot, sur laquelle repose exactement l'herméneutique spitzérienne. Si nous nous attachons ici à la micro-lecture des œuvres gracquiennes, c'est parce que l'on y a repéré autant de lieux qui reflètent la nécessité d'ajustement des mots au monde et constituent le propre d'une écriture poétique singulière qui dissout immédiatement sa noce avec tout ce qui est déjà écrit. Toujours à l'affût des éprouvés les plus personnels, Gracq recourt à des distinctions précisantes, à des systèmes de nuancements qui autorisent des gradations inédites (« un silence plus tiédissant », « un noir plus noir ») et des hypallages insolites : « un frais creux noir », ou encore des paradiastoles « un silence sans vibration et sans résonance », … Derrière ces récurrences faites de subtils jeux de différence, de transformations, de perceptions[38] enchevêtrées et parfois non conformes à nos représentations, nous cernons une unité de style.

---

[34] Fabienne Boissieras, « Les 'déformations sublimes' dans *Un balcon en forêt* », *Questions de style*, mars 2008, n°5, pp.59-68.

[35] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*, t.3, Paris, Gallimard, 1961, p.911.

[36] Georges Molinié, « Stylistique », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 16 juillet 2019. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stylistique/.

[37] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.121.

[38] Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Verine, *Termes et Concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Paris, Librairie honoré champion, 2001, p.238 : « Le linguiste s'intéresse aux processus perceptifs parce qu'ils sont le lien entre le monde et sa *représentation* en langue. Il s'interroge sur la nature de ces processus : que se passe-t-il entre l'objet et son correspondant subjectif, le percept ? Puis entre le percept et sa représentation linguistique ? »

Nous allons suivre une étude de la narrativité du lieu inspirée par les travaux de Roland Bourneuf [39] en 1970 qui s'interroge sur les nécessité internes de l'organisation de l'espace, laquelle « peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman[40]. » Même si les trois perspectives se recouperont et se combineront de temps en temps dans notre pratique de l'analyse, nous retiendrons les corrélations de l'espace avec le reste du système topologique de l'œuvre, et plus généralement, avec l'ensemble des composants narratifs, dans nos hypothèses de recherche.

L'opération la plus pertinente pour dégager les valeurs symboliques ou idéologiques attachées à la représentation de l'espace est orientée par ce que Gaston Bachelard appelle la poétique de l'espace, ou encore « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime[41] ». Aussi retentit-elle fortement pour Julien Gracq qui fait déployer son imaginaire et celui du lecteur dans autant de vecteurs d'oppositions, lieux fermés ou ouverts, coincés ou immenses, concentriques ou excentriques, ténébreux ou lumineux, en oscillant entre le désir et l'interdit[42]. Nous voulons scrupuleusement explorer, non seulement les lieux de séjour des personnages, leur maison, leur chambre close, la cave de la « maison-forte », la tombe … mais aussi les paysages qui se présentent (présence au monde) aux yeux du narrateur ou des personnages, comme « un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité[43] » en vue de creuser les notations sensorielles inhérentes et les valeurs symboliques enfouies. La transformation de l'espace ou les « images poétiques » en termes bachelardiens, par rapport à la perception de la réalité objective servira à présenter une impression globale du monde fictif de Gracq et à élucider la conception du monde que nous n'eussions peut-être pas vu de nous-mêmes sans ses récits.

Tant l'inventaire des aspects de la description recommandé par Roland Bourneuf, que la « grammaire de l'espace » de Jean-Yves Tadié pour qui « le langage de l'écrivain est modifié par ce dont il parle, par la réalité imaginaire qu'il

---

[39] Voir aussi Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, *op.cit.*, p.194 : on dégage « la narraticité du lieu » qui ne considère l'espace que comme un subordonné de l'événement, « par différence avec sa narrativité ; c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste. »

[40] Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », art. cité, p.80.

[41] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.2.

[42] Bien peu freudien, Gracq ne nous invite pas à excaver des interprétations fondées sur la seconde topique du *ça*, du *moi* et du *surmoi*.

[43] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.9.

vise[44] », englobent une superposition entre la représentation fictive de l'espace du monde et l'espace du langage qu'incarnent les figures. Libéré du rôle subordonné, du rôle de cadre ou de hors-d'œuvre propre au roman classique, l'espace est digne d'activer une action, d'endosser une fonction, et surtout de proposer un langage, susceptible d'accueillir la révélation. Tout d'abord, l'échange permanent entre les personnages et le milieu est traduit à travers des verbes de perception, qui trahissent une sensibilité à fleur de peau, à fleur de terre. Une analyse phénoménologique de l'emploi du verbe sera envisagée pour faire jaillir les émotions abritées derrière les procès verbaux. Ensuite, outil transitif par excellence, la préposition semble devenir un lieu de crispation privilégié chez Gracq pour signifier les liens souvent tenus et insolites qui organisent l'espace. Enfin, la participation anaphorique et déictique des adverbes locatifs « là-bas » et « ici », couple de vecteurs d'opposition qui appartient à l'idiolecte gracquien participe sans doute à la cohérence textuelle et à la capture de l'état géographique et psychologique, en orientant l'interprétation vers la nature d'un espace hybride.

« Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin[45]. » Cette formule de Gaston Bachelard convient évidemment à Gracq qui ne se contente pas de « raconter une histoire intemporelle » mais cherche « à libérer par distillation un élément volatil, l'« esprit-de-l'Hsitoire »[46] ». L'intention de Gracq de spatialiser les mémoires collectives de son époque oblige à réfléchir sur le rôle de l'espace dans la littérature narrative, dont le désintérêt semble de tradition chez les narratologues modernes. À défaut d'une théorie de l'espace narratif, qui reste à construire au fur et à mesure, notre analyse est informée constamment par la poétique de l'espace dont l'impératif parie sur « la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité[47]. » Les œuvres romanesques de Gracq semblent obsédées par l'idée que l'émotion poétique a besoin d'une rencontre aventureuse avec l'univers extérieur pour matérialiser l'espace de l'intime. Ce qui semble compter ici, c'est l'évolution de la logique du texte, qui n'est plus actionnelle ou événementielle, mais avant tout spatio-temporelle. L'abandon définitif des écrits fictifs au profit du fragment par Gracq n'est pas étranger à ce changement du cap et il est indispensable de déchiffrer leur lien.

En tenant compte de nos origines chinoises, nous espérons que cette étude stylistique du triptyque guerrier gracquien pourra stimuler l'intérêt les lecteurs

[44] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p.51.

[45] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.37.

[46] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.261.

[47] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.37.

chinois et mettre à découvert la *puissance humble* de son langage, envoûtant par un *climax* féérique et surnaturel et en même temps si précis, précieux, dans les moindres réalisations langagières.

Première partie :

La poétique de l’espace

Introduction et méthodologie

Gracq n'a jamais cessé d'être poète, non seulement dans les poèmes en prose de *Liberté grande*, mais aussi dans ses romans ou de ses fragments.

> Peut-être le XX^e^ siècle a-t-il été le lieu, dans la poésie, d'un mouvement de balancier significatif, abandonnant l'ascèse purifiante, l'affinement poétique absolu […]. Le rayonnement de Proust, de Joyce, si vif en cette fin de siècle, nous fait songer plus d'une fois au passage d'une poésie de la quintessence, d'une poésie-*élixir* à une poésie-*levain*, capable d'animer, de faire vivre poétiquement, à l'état infus, un vaste ouvrage[48].

Ce mouvement poétique du siècle est peut-être plus emblématique chez Gracq que chez les autres écrivains contemporains. *Le Rivage des Syrtes* porté de bout en bout par cette « poésie-*levain* ». La langue d'*Un balcon en forêt* est toujours méticuleuse et empreinte de mystère. La démesure du poème en prose qu'est *Les Terres du couchant* semble susciter un tel effroi que Gracq abandonne ce projet tangentiel capable de mener à l'égarement. Gracq « perçoit, à l'opposé du monde géométrisé par les sciences, les réalités qui l'entourent, en déploie les infinies résonances oniriques, se les approprie comme monde personnel et intime[49]. » Bien qu'il ne se soit pas défendu sur son absence de production poétique face à l'interrogation de Jean Carrière, il construit « ligne par ligne » dans ses récits un espace poétique en vrai poète. Dans *L'Amoureuse initiation*, Milosz écrit :

> Je contemplais le jardin de merveilles de l'espace avec le sentiment de regarder au plus profond, au plus secret de moi-même ; et je souriais, car je ne m'étais jamais rêvé si pur, si grand, si beau ! […] Quand tu te sentais seul et abandonné devant la mer, songe quelle devait être la solitude des eaux dans la nuit, et la solitude de la nuit dans l'univers sans fin[50]!

De nombreuses scènes solitaires dans les romans de Gracq isolent ou exilent les êtres dans un « coin » de sorte qu'ils n'ont pas d'autres choix que d'arpenter l'espace périphérique en espérant y trouver un lieu ultime pour s'approprier leur solitude. Ils contemplent dans la solitude, surtout celle coefficientée de la nuit, où ils peuvent toucher la profondeur des choses et dans la relation en vis-à-vis avec eux-

---

[48] Julien Gracq, « Lettre à Edmond Humeau », *303, Arts, Recherches et Créations*, 2006, n°93 consacré à Julien Gracq, pp.158-161.

[49] Jean-Jacques Wunenburger, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Les Territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009. pp.47-62, p.48.

[50] Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz, *L'Amoureuse initiation*, Monaco, Éditions Motifs, 2019, p.64.

mêmes, ces derniers peuvent être renseignés sur leur sentiment à l'épreuve de leur présence au monde. En prenant « contempler » dans le sens que lui donne Hugo dans *Les Contemplations*, Gracq suggère un déchiffrement des signes, une sémantique des lieux, et de fait, ses personnages sont fréquemment en proie au pressentiment d'un secret de la nature. La géométrie est jugée transcendée puisque les objets environnants sont accordés avec leurs rêves et leurs souvenirs. Gracq, comme le poète Milosz, file ce duo d'amour entre le rêveur et le monde, et les transforme en deux créatures (malgré le terme normalement connoté religieusement au sens d'espèce vivante créée par Dieu) conjointes paradoxalement, unies dans leur dialogue solitaire.

Sans attache, presque sans identité, les personnages gracquiens sont perpétuellement disponibles pour l'appel des chemins de sorte qu'ils entretiennent une relation mystérieuse avec l'espace et le temps. Ce statut partagé par les personnages de presque tous les romans de Gracq traduit fortement le privilège accordé à la solitude, au lieux désolés (préfixe *dé-* intensif) ; ce que confirme une fiche signalétique[51] donnée par l'écrivain lui-même :

> Époque : quaternaire récent.
>
> Lieu de naissance : non précisé.
>
> Date de naissance : inconnue.
>
> Nationalité : frontière.
>
> Parents : éloignés.
>
> État civil : célibataires.
>
> Enfants à charge : néant.
>
> Profession : sans
>
> Activités : en vacances.
>
> Situation militaire : marginale.
>
> Moyens d'existence : hypothétiques.
>
> Domicile : n'habitent jamais chez eux.
>
> Résidences secondaires : mer et forêt
>
> Voiture : modèle à propulsion secrète.
>
> Yacht : gondole, ou canonnière.

[51] Julien Gracq, *Lettrines I*, *op.cit.*, p.32.

Sports pratiqués : rêve éveillé – noctambulisme

Ce sont là autant d'imprécisions volontaires, *stimulus* à l'inspiration et qui disent le caractère suspensif du récit et aussi l'idée qu'aucun préjugé ne précède ni n'enferme les personnages, qu'aucun réalisme ne paralyse l'action ni en décide. L'écrivain désireux d'inscrire non seulement son personnage, mais aussi ses textes en marge des courant de son époque mise sur des procédures narratives proches des pratiques poétiques, plus affranchies des contraintes. Tandis que l'intrigue est réduite à une simple atmosphère, les personnages deviennent des figures énigmatiques dont la psychologie importe peu et dont l'attirance *vers*, le magnétisme concentrent toute l'attention. Il est à peine excessif de dire que la notion d'espace « tient lieu chez Gracq de psychologie et de morale[52] ». Les personnages qui « n'habitent jamais chez eux » mais fréquentent (syllepse sur *fréquenter*) la mer et la forêt : deux espaces infinis évoquent un monde au-delà des dualités sujet-objet, intérieur-extérieur. Tous font des va-et-vient entre les deux espaces opposés : le dedans représenté par le domicile et le dehors révélé par la mer et la forêt. L'espace est pour eux un champ d'attraction où (se) jouent des forces adverses, des énergies invisibles. Chez Gracq, des lieux extérieurs magiques, tels que les confins, les lisières, les rivages, invitent les personnages qui sont fascinés par des vibrations singulières à une quête de leur intimité. Comme Gracq l'écrit, *La Forme d'une ville* est « une longue hésitation, jamais tout à fait tranchée, entre la ville et la campagne, hésitation qui ne concède en fin de compte à la première que moins des deux tiers de [s]on temps[53] ». Le « tropisme des lisières » est une de ses réalités quotidiennes qui lui rappelle « le rythme de [s]a vie[54] ». Gracq renonce à une partition réglée de l'espace en considérant l'*entre-deux*[55] comme son propre espace poétique, lequel, loin d'être le décor d'une vaine densité d'événement, suscite l'ouverture, la possibilité d'une dialectique du dehors et du dedans.

Gracq semble obsédé sans cesse par cette dialectique du dehors et du dedans au sein de sa création romanesque. Après l'hésitation au bord des rivages déserts des Syrtes, il tâtonne dans une indétermination spatiale et temporelle qui s'étend vers une totalité cosmique, jusqu'au constat d'un vide métaphysique. Pourtant, l'auteur se tourne finalement vers *Un balcon en forêt* dont l'organisation spatiale est plus close en abandonnant la rédaction déjà fort avancée d'un projet d'une ampleur vertigineuse ample. Ce retournement marque la fin du premier cycle de la création

[52] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, *op.cit.*, p.10.

[53] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p.44.

[54] *Ibid.*

[55] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, *op.cit.*, p.64.

gracquienne, lequel se caractérise par sa dilution, sa densité, parfois l'étouffement ressenti, dans l'univers mythique ou moyen-âgeux. Peut-être s'est-il lassé de ses reconstitutions « en costume[56] », même très épurées, ou peut-être se sentait-il prisonnier après son chef-d'œuvre d'atteindre à nouveau un universel qui embrasse toutes les époques, toute la terre, et aspire à l'absolue solitude. Quoi qu'il en soit, la contradiction toute bachelardienne de l'être se retrouve dans ses hésitations et ses incertitudes entre le dehors (l'Univers) et le dedans (la maison par exemple) :

> Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. À peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin[57].

À peine sorti du *Rivage des Syrtes*, Gracq entreprend *Un balcon en forêt* non sans s'attarder sur *Les Terres du couchant*. Si le personnage gracquien hésite continuellement entre le dedans et le dehors, c'est parce qu'il est à la recherche de son bonheur dans l'un ou dans l'autre espace. « Et pourtant la tristesse même de ce soleil flambant sur une terre morte ne parvenait pas à calmer » en Aldo « une vibration intime de bonheur et de légèreté. » (p.59, *R.S.*) L'aspirant Grange lie toujours une idée de bonheur « aux sentiers qui vont entre les jardins » (p.84, *B.F.*). Dans *Les Terres du couchant*, ce n'est qu'à Briona-Haute qui est considéré comme un balcon suspendu au-dessus des plaines bleuâtres que l'on peut faire « une respiration longue et heureuse » (p.43, *T.C.*).

L'attention est d'abord portée aux images apparemment simples, aux images de l'espace heureux dans les œuvres romanesques de Gracq. Toutefois, l'espace malheureux ou déceptif est concomitant à l'autre versant, heureux dans le monde fictif gracquien qu'une atmosphère d'angoisse englobe. Les espaces évoqués dans ses œuvres romanesques sont des phénomènes plutôt que des objets et acquièrent leur identité quand ils s'entremêlent à la conscience humaine. L'être peut ressentir des affects puissants, de bonheur et d'angoisse, dans un espace d'imagination rêveuse. On compte ainsi étudier la dialectique entre l'espace euphorique et l'espace angoissant (réduit donc selon l'étymologie du nom) d'un point de vue phénoménologique, dans les trois textes qui marquent la transition du premier au deuxième cycle des œuvres de Julien Gracq, jusqu'à son renoncement au roman. Dans le style poétique qui est celui de Gracq, il y a nécessité d'une rencontre aventureuse avec l'univers extérieur, *extimité*, pour offrir la possibilité de matérialiser l'intimité.

---

[56] Julien Gracq, *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970, p.77.

[57] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.239.

Pour une lecture phénoménologique de l'espace

Lecteur précoce mais écrivain tardif, Julien Gracq commence à lire et à forger sa propre opinion sur la littérature dès l'âge de 4 ans. L'émotion qu'il ressent lors de sa lecture « constitue chaque fois non une réanimation d'émotion déjà vécues, mais une expérience neuve, irremplaçable[58]. » La nouveauté de cette expérience de lecture détermine sa dépréciation de la notion de causalité à l'égard de l'émotion esthétique vraie. Gracq explique cela en citant l'exemple de l'écoute de la musique de Wagner, ou de la lecture des *Souffrances du Jeune Werther*, pour lesquels le sentiment éprouvé n'est pas transposable car il l'attache définitivement à un enchaînement de notes ou de mots, non permutable. Il définit alors la fonction essentielle de l'art, qui est de lier l'émotion avec une figure propre :

> Le mérite insigne de l'art est de tirer l'« émotion » du vague indifférencié où la relègue la psychologie vulgaire, et de la lier chaque fois solidement à une figure individualisée : à cette manière de faire accéder le chaos affectif à une existence distincte, sinon claire, il me semble que Valéry, si hostile à tout art qui se compromet avec l'émotion, n'aurait pas dû être insensible[59].

Cette indistinction entre l'effet et la cause fonde l'analogie possible avec Bachelard qui a mentionné que le « rapport d'une image poétique nouvelle et d'un archétype dormant au fond de l'inconscient[60] » n'est pas causal. Gracq ne croit jamais que l'écoute de Tristan puisse convoquer l'amour ; inversement, c'est l'amour qui se transpose d'un objet en un autre. Bachelard tout autant considère que l'image poétique « n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont, se répercuter et s'éteindre[61]. » La nouveauté de la figure individualisée de Gracq et de l'image poétique de Bachelard tient au fait qu'elles ont toutes un être propre, une dynamique propre. Elles relèvent d'une ontologie directe qui est à l'inverse de la causalité. Le dépérissement de la causalité chez Gracq « relègue la psychologie vulgaire et [la lie] chaque fois solidement à une figure individualisée[62] », écho retentissant de Bachelard :

> Mais les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais bien expliquer le caractère vraiment inattendu de l'image nouvelle, non

[58] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.167.

[59] *Ibid.*, p.167.

[60] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.8. Avec cette notion de « profondeur » on est tout près de ce que Bergson nomme les niveaux de conscience.

[61] *Ibid.*

[62] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.167.

> plus que l'adhésion qu'elle suscite dans une âme étrangère au processus de sa création[63].

Cette résonance renforce l'évidence du rapport entre la figure individualisée par l'auteur et l'émotion évoquée chez le lecteur du point de vue phénoménologique. C'est aussi pour cette raison que l'on ne peut que renoncer aux méthodes psychanalytiques pour déterminer les émotions et les vécus personnels de l'auteur et à la critique explicative qui ne tient pas compte du caractère global de l'œuvre mais le démonte jusqu'au détail selon les lois et selon la logique de la mécanique biographique. Ces méthodes sont peu efficaces pour expliquer la nouveauté de notre expérience de lecteur.

Pour éclairer la nature de cette singularité implication, il convient de recourir à une phénoménologie de l'imagination, telle que la théorise Gaston Bachelard, qui établit une relation interne entre le sujet et l'objet pris en considération. L'existence de tout objet dans l'univers a besoin d'être évalué par une subjectivité pour devenir un point d'observation en même temps que le ferment d'une histoire encore non-advenue. En d'autres termes, l'homme n'est pas confronté à des « objets », mais expérimente des « phénomènes » qui surgissent à l'entour. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand elle « émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité[64] ». En tant que lecteur, on privilégie naturellement la première émotion éprouvée lors de la lecture, « aveugle et quasi olfactive[65] », qui a orienté aussi le choix de l'auteur devant les options langagières s'offrant à lui. « Tout l'ouvrage a été conçu et exécuté sous le contrôle de cette essence pressentie de l'œuvre[66], » aux yeux de Gracq.

Par ailleurs, une lecture phénoménologique parie avant tout sur des trouvailles en relation avec notre rapport au monde ; elle n'a pas grande chose en commun avec la critique littéraire, souvent en surplomb et écrasante d'autorité. En revanche, la lecture phénoménologique soulève les grandes questions existentielles et met en contact le lecteur avec les mouvements intérieurs qui l'animent, heureusement ou tragiquement. Cette lecture heureuse, naïve et capable d'agrandir l'imaginaire, a accompagné Gracq dès l'enfance, « car [il n'avait] guère connaissance de la guerre que par la lecture, » et la guerre « tendait, au-delà de l'horizon monotone du bourg, une espèce de diorama fantastique, à demi irréel, où

---

[63] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.8.

[64] *Ibid.*, p.9.

[65] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.173.

[66] *Ibid.* Pressenti ne signifie nullement préformé.

les événements, les images se bousculaient, excitaient violemment l'imagination[67]. » Ce fait a sans doute favorisé son goût pour la fantaisie en mettant à disposition tout un réservoir d'images qui, nous le verrons seront récupérées, transformées, démultipliées, dans ses romans. Comme un lecteur qui en aurait tiré un grand profit, Gracq fait de son expérience intime, de sa façon d'être-au-monde, une expérience ontologique. C'est là une intuition qui nous pousse à nous intéresser à une lecture phénoménologique de ses œuvres et à éprouver son importance dans leur réception même.

Ainsi, méthodologiquement, la lecture phénoménologique des textes gracquiens permettra de percevoir les nuances les plus infimes des sites intimes. Si l'échange verbal échoue souvent à dire, c'est que la magie des éléments opère en sourdine, interpelle au-delà du lisible. Face à la scénographie du monde, le personnage gracquien se fait réceptif aux moindres inflexions plutôt qu'aux démonstrations manifestes. Au lecteur, guetteur à son tour, d'être à la hauteur ; car Gracq souhaite une critique littéraire conforme à ses vœux : « c'est [que le critique] me dise à propos d'un livre, mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête pas aucune substitution[68]. » Différents outils rhétoriques, syntaxiques et lexicaux seront aussi convoqués pour servir à approfondir et à légitimer cette lecture phénoménologique ; par exemple l'étymon du substantif sera vu comme le résultat de l'accumulation de la mémoire collective. Si les critiques nombreuses servent de ressources pour témoigner de l'insolite littéraire de Gracq, il reste à appréhender les partis pris thématiques mais aussi techniques qui participent à faire des trois romans/récits gracquiens des espaces de tension et d'excitation, construits autour de polarités essentielles.

[67] Julien Gracq, *Entretiens, op.cit.*, pp.109-110.

[68] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.178.

Chapitre I L'espace euphorique

Malgré la menace de chaos extérieur, tout apparaît harmonieux, « en mesure » et cohérent en terre gracquienne. Ce paradoxe caractérise aussi le style singulier de Gracq, en rien irrévérencieux à l'égard de la norme grammaticale. Cela permet de délimiter le champ d'examen du présent chapitre dédié aux images de l'espace heureux. À nous de penser les facteurs sémantiques responsables de cette apparente sérénité et cohérence : le monde gronde mais tout se tient. Par l'ajout du simple adjectif subjectif « heureux », le monde s'humanise, si bien que l'espace géométrique porte en lui des valeurs humaines, « empathise » avec l'homme. Ce dernier marque fortement son rapport de possession de l'espace concret ou abstrait (les deux se confondant souvent contre les lois de la réalité) à travers le recours du déterminant possessif, « sa route », « sa nuit », « son attente », etc. En poésie, les espaces heureux sont définis comme « des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés[69] ». Cet espace heureux, surtout celui de l'enfance, compte beaucoup pour le poète. Gracq, un poète *en liberté*, se rappelle la maison familiale de son enfance comme « un milieu chaleureux et un abri[70] ». Même si son enfance n'est pas totalement tranquille et que sa famille vit à l'ombre de la guerre, Gracq ressent les bénéfices affectifs de l'abri, du toit de la maison : excellent exemple de ce qu'on donne pour un espace heureux capable à l'intérieur de nourrir l'intimité de son être et à l'extérieur de le protéger malgré la menace et l'adversité.

Hormis la valeur positive de protection, l'auteur confiera aussi bien d'autres des valeurs fantasmées à l'espace heureux, lesquelles deviennent assurément dominantes. Une fois saisi par l'imagination, une imagination spatiale plus que temporelle, l'espace transcende la mesure et la règle géométriques pour devenir sensible devant l'être qui l'habite. L'espace est d'abord vécu. Et il est vécu, non pas seulement dans sa polarité positive, mais dans toutes les polarités de l'imagination. Le personnage se meut et cherche à vivre horizontalement, verticalement, profondément, dans l'espace. Il agit à la manière un arpenteur et pense toujours comme un phénoménologue. Ainsi, il est presque toujours attiré par les limites qui le protègent et pourtant il sait se concentrer à l'intérieur de ces limites, qui dessine une

[69] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.26.

[70] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.109.

enveloppe matricielle. C'est pourtant l'intimité qui l'emporte dans le jeu entre le dehors et le dedans. Pour autant, l'espace heureux n'est absolument pas un espace fermé, voire phobique, et c'est toujours à travers la communication avec l'au-delà des limites que le personnage arrive à s'identifier, à trouver sa voie(x). Les images typiques de l'espace heureux recueillies ne sont pas monovalentes : différentes valeurs animées[71] s'agrègent entre elles. En ce qui nous concerne, ce sont toutes les valeurs troubles, ambivalentes, des espace connus et inconnus, familiers ou exotiques, triviaux ou érotiques que nous examinons de près, la bataille qui se joue dans chacun des romans entre l'être et le monde.

[71] Le mot « animer » a ici son sens étymologique, c'est-à-dire un sens philosophique mais aussi un sens physique, les deux étant intimement liés. L'*anima*, c'est l'âme.

1. La maison natale

Il peut sembler, à première vue, très paradoxal de chercher à déchiffrer une image poétique de la maison dans les œuvres romanesques de Julien Gracq, dont les personnages « n'habitent jamais chez eux[72] » et sont hantés par la volonté de rupture avec l'endroit repéré et codé, et le souci d'affranchissement de l'au-delà du monde. Mais l'attachement de l'écrivain à la maison familiale où il s'écarte de la vie mondaine par la retraite prouve l'importance de la maison dans sa vie intérieure. L'écrivain explique à Jean Carrière que s'il dépayse ses personnages « dans une situation de 'lisière', par une guerre, par des vacances, par une disponibilité quelconque », c'est parce que « cette mise sous tension du lieu de l'action mobilise plus décisivement des personnages qui sont eux-mêmes momentanément désancrés[73] ». L'adjectif rare, voire précieux, « désancré » est étymologiquement le participe passé du verbe « désancrer » dont le sens propre témoigne d'une violence : « Arracher quelqu'un d'un lieu où il se plaît, où il est depuis longtemps retenu par quelque attrait[74]. » Par ailleurs, Bachelard soutient que « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison[75] ». Les gens « momentanément désancrés » sont donc ceux qui se mobilisent pour chercher leur « maison » en attendant de l'habiter. Comme les personnages sont conduits par l'envie de s'enfuir au début de l'histoire, l'intrigue chez Gracq est tissée exactement autour de l'attente et de la recherche de la maison au sens large qui peut être la chambre des cartes où Aldo a passé de bons moments ou « le nid d'hommes » (p.100, *T.C.*) réchauffé d'amitié virile.

Les images poétiques de la maison suspendent les événements de la fiction en introduisant l'image poétique de l'origine et du devenir. Le mécontentement du lieu d'origine déclenche l'histoire et sous cette tension les personnages sont forcés de se mobiliser et de chercher un ailleurs. La description de l'espace d'origine, un genre de maison natale, où sont contraints les personnages, suspend l'intrigue réduite à un *statu quo*. Cette description donne l'illusion aux lecteurs de vivre la même situation que le protagoniste, de faire face au même problème et de choisir la

---

[72] Julien Gracq, « Une fiche signalétique des personnages de mes romans », dans *Lettrines I*, *op.cit.*, p.32.

[73] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.171.

[74] Émile Littré, *Le Littré : dictionnaire de la langue français*, Paris, Hachette, 2000, p.22.

[75] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.33.

même solution. Tout au long du récit, l'évocation de l'espace habité fonctionne comme une capture.

Comme tous les lecteurs, nous nous sommes beaucoup nourris de cette métaphore du territoire intime, d'une conception plus ample :

> Si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée, du manteau accroché à la patère à la robe de chambre qui traine sur le lit, et au désordre de la table de travail – et je suis toujours content quand j'ai l'impression de surprendre l'auteur sur ses traces toutes chaudes, et comme au saut du déménagement[76].

Les images poétiques de la maison seront considérées comme les traces laissées par le narrateur pour surprendre, en suivant les aménagements possibles des lieux et de l'être.

a. La « maison-forte »

La première image à étudier n'est pas « la maison » au sens traditionnel, mais une maison dans le contexte de la guerre, une maison particulière de l'époque de la « drôle de guerre » et de la région des Ardennes. Sa première occurrence émerge sur ordre du capitaine Varin : « – Je vous affecte à la maison forte des Hautes Falizes » (p.14, *B.F.*). Cela présage le destin du protagoniste – l'aspirant Grange.

L'importance de la « maison forte » dans le récit est évidente mais l'objectif est de savoir comment se réalise cette mise en scène et comment elle influence si profondément l'intrigue. Pour y répondre, il faut renoncer au simple arpentage géométrique et considérer la maison comme un instrument d'analyse pour approcher l'intimité des personnages. À travers cet « instrument », on peut sans doute retrouver les personnages qui rêvent et s'animent. Ce qui est *logé* ici, est non seulement leurs souvenirs, mais aussi leur intimité, laquelle est aussi une demeure. Et en habitant cette maison, ils apprennent à *demeurer* en eux-mêmes. La « maison-forte » fonctionne dès maintenant dans les deux sens : ses habitants sont *dans* elle autant qu'elle est *en* ses habitants. Cette réalité est tellement multiple dans les textes qu'elle justifie les trois sous-parties suivantes qui viseront à explorer sa valeur à travers d'abord l'étymologie de la locution « maison forte », le recours à la topo-

[76] Julien Gracq. *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.169.

analyse en particulier sur la verticalité de la maison forte – le grenier et le cave, et enfin la valeur d'abri de la « maison forte ».

i) Au sens étymologique

La « maison forte » (qui concurrence d'autres désignations similaires, comme « la maison » ou « la maison des Falizes ») revient à intervalles réguliers une quinzaine de fois dans le récit[77], et semble directement importé depuis *Les Communistes* d'Aragon, où il décrit une des « naïvetés militaires de l'état-major dans la préparation de la guerre », la maison forte qui combine étrangement « un chalet comme un jouet d'enfant, où peut vivre un petit ménage bien gentil qui a trouvé ça tout plein mignon » et un blockhaus « en béton armé gris sous la maisonnette pour conte de fées[78] ». Gracq précise dans un entretien explicitement la source de ce faux fortin, qui représente avant tout l'impuissance du commandement et la faible préparation à la guerre moderne :

> Mais le déclic, je crois, a été quelques lignes d'Aragon dans *Les Communistes*, où il parle des maisons fortes de l'Ardenne, dont je ne connaissais pas l'existence. Alors le livre s'est enclenché, probablement[79].

Pour analyser ce mot construit, lexicalisé, le nom « maison » fait l'objet d'une définition :

> Le mot « maison » est issu du latin *mansionem* (lieu où l'on demeure, halte) ; il désigne un bâtiment servant de logis, avec les connotations d'intimité (le chez soi), d'hospitalité (la maison de dieu), avec le sens métonymique relatif aux domestiques (la maison = « gens de maison ») ou relatif à la descendance (« être de bonne maison » pour être noble ; et dans la Bible, la maison d'Israël) ou plus étroitement à la famille (« être de la maison »).
>
> L'adjectif « fort » (mot simple) exprime la puissance, le pouvoir physique, et par un lien logique de conséquence l'idée de résistance, et peut s'appliquer à des animés (force musculaire) comme à des inanimés. […] Il entre dans certaines locutions comme « terres fortes » (terres compactes, difficiles à labourer), « coffre-fort » ou « chambre forte », et dans des locutions spécialisées dans le domaine militaire pour désigner une chose « en état de

[77] Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, *op.cit.*, p.29, p.30, p.51, p.90, p.101, p.131, p.133, p.140, p.172, p.201, p.204, p.238, p.239, etc.

[78] Louis Aragon, *Les Communistes « Mars-Mai 1940 »*, Paris, la Bibliothèque françaises, 1951, p.78.

[79] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.11.

résister aux attaques de l'ennemi » comme « ville forte », « château fort », « place forte »[80].

Bien conscient de ce sens, l'auteur joue subtilement de l'étymologie dans son écriture en vue de renforcer auprès du lecteur cette impression ambiguë de puissance. Avant de monter aux Hautes Falizes, l'aspirant Grange se pose la question en admirant le paysage sur la Meuse depuis la fenêtre de la chambre grenier : « Une maison-forte, songeait-il, qu'est-ce que cela peut-être ? » (p.15, *B.F.*) Même s'il ne peut trouver la réponse dans ses souvenirs déjà lointains, la « maison-forte » « faisait songer à la fois à la maison d'arrêt et à la Force, qui était aussi une prison » (*Ibid.*). Durant les quelques heures qui le séparent de la montée aux Hautes Falizes et du dévoilement du vrai visage de la maison forte, l'aspirant Grange, comme Simon dans l'attente de l'arrivée de sa maîtresse, s'adonne à une vraie « rêverie sur les noms[81] ». Cela fait appel à Florence sous la plume de Proust dans le troisième chapitre « Nom de pays : le nom[82] » *Du côté de chez Swann*, qui est particulièrement « ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs[83]. » Ici l'aspirant Grange rêve de la même manière étymologique en remarquant « quelque chose de peu rassurant » (p.15, *B.F.*) dans la locution « maison forte » dont le sens de « lieu de détention » semble beaucoup plus saillant que celui de « lieu de résistance » pour lui. Cette préférence du signifié est renforcée par la manière qu'a le sous-lieutenant des cavaliers à surnommer la forteresse lors de sa visite : « Ils feront le tour. Ils viendront toquer à votre coffre-fort bien poliment, par la porte, mais avec un ou deux pétards de mine, et vous pouvez vous souhaiter le bonsoir. » (p.81, *B.F.*) Mais ce dernier ne se satisfait pas d'une blague ironique, et interroge l'aspirant Grange cyniquement et de manière prémonitoire sur le fonctionnement de la maison-forte : « Cette machinette qu'on vous a louée en Forêt, savez-vous comment j'appelle ça ? Sans vouloir vous vexer, j'appelle ça un piège à cons. Vous serez fait là-dedans comme un rat. » (p.82, *B.F.*)

La maison forte est un lieu diffracté par des significations équivoques, lesquelles correspondent à la plupart des éléments liés à la « drôle de guerre » :

---

[80] Gervais-Zaninger Marie-Annick, Stéphane Bikialo, *Julien Gracq. Un balcon en forêt ; La Presqu'île*, Atlande, Neuilly-sur-Seine, 2007, pp.175-176.

[81] Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op.cit.*, p.63.

[82] Voir Joseph Vendryes, *Marcel Proust et les Noms propres*, Paris, Boivin, 1940. Proust revient dans maint passage avec complaisance sur l'importance qu'il attache aux noms qui désignent les personnes ou les lieux. Le nom constitue la base et le centre de tout le travail constructif que fait l'imagination au sujet de l'objet que le nom représente.

[83] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, t.1, Paris, Gallimard, 1913, p.388.

l'attente, l'isolement euphorique, la vie collective et solidaire en rappelant que l'aspirant Grange l'appelle « sa maison » et qualifie les officiers comme « les pères de famille » (p.44 et p.109, *B.F.*) lors de leur repas de dimanche organisé par le capitaine Varin, le piège de la mort bien sûr vu que les mots du sous-lieutenant des cavaliers sont encore à nos oreilles. Hormis cela, cette « maison forte » a plusieurs surnoms qui sont utilisés dans différentes circonstances selon la situation et l'humeur de locuteur : « ces boîtes à musique », « le couvert de ses bois », le « bloc » (18 occurrences), le « blockhaus » (49 occurrences), « le fortin » (18 occurrences), « le coffre-fort » (p.33 et p.81, *B.F.*), « ces boîtes à musique » (p.47, *B.F.*), « le couvert de ses bois » (p.49, *B.F.*), etc.

Le narrateur précise le référent décriant le mot « maison forte » (autrement dit sa fonction militaire) ; ainsi une fois que l'aspirant Grange arrivé, la description se déplie :

> La maison forte des Hautes Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétrantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. C'était un bloc de béton assez bas, où on accédait vers l'arrière par une porte blindée et un sentier en chicane qui traversait une petite plantation de barbelés serrée contre le blockhaus à la manière d'un carré de choux. (p.20, *B.F.*)

La « maison forte » qui se réfère au lieu central où vont vivre les personnages, introduit la notion de huis clos à la trame narratologique, laissant deviner une sorte d'épure narrative. Cette description convoque immédiatement deux occurrences du syntagme « maison forte » qui seront reprises à intervalles régulières dans le récit : « blockhaus » et « bloc de béton ». Le « blockhaus », occurrence la plus fréquente, désigne un lieu militaire, visant à repousser les Allemands et à résister à la défense de l'ennemi, ce qui est éprouvé par l'apparition du mot « fortification » dans quelques lignes plus bas. De plus, le substantif « maison-forte » retentit par paronomase avec la « main-forte » qui assigne originairement une force armée[84] et forme une expression avec des verbes tels que « donner », « demander », surtout « prêter », de l'aide ou du secours accordé le plus souvent à une personne en difficulté. Ironiquement, la maison n'aura rien de fort et sera détruite en très peu de temps. De quoi bouleverser les représentations communément admises, dérouter le cheminement interprétatif et introduire comme une tonalité possible aux trois récits, l'ironie tragique.

[84] Sens vieilli que l'on trouve chez Nicolas Edme Restif de La Bretonne, *Les Contemporaines*, Paris, Alphonse Lemerre, 1785, p.186 : « Les Parens de Mme De-Saintornent furent avertis ; ils vinrent avec main-forte ».

ii) La verticalité de la maison

L'imaginaire du récit s'est concrétisé autour de ce blockhaus couronné d'une sorte de chalet d'alpage qui présente une combinaison « parfaitement improbable » (p.22, *B.F.*) entre la guerre (au rez-de-chaussée) et la paix (au premier étage). Cela rappelle l'étude de Bachelard sur « l'espace polarisé par la cave et le grenier[85] » et incite à explorer comment l'auteur se sert de la double image du rez-de-chaussée et du premier étage pour s'introduire dans les pensées, les ressentis, plus fins des habitants de cette maison. Bachelard développe les avantages de cette structure complexe de la maison :

> Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés[86].

Cette maison forte avec deux étages sert de levier à l'analyse pour que l'on puisse s'approcher au plus près de l'intimité de l'aspirant Grange. La verticalité de la maison-forte réside d'abord dans l'idée de deux polarités contraires – celle de la cave et celle du grenier – dans l'imagination. Référons-nous aux points de vue du phénoménologue :

> En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. […] Le rêveur lui-même rêve rationnellement ; pour lui, le toit aigu tranche les nuées. Vers le toit toutes les pensées sont claires.
>
> La cave […] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs[87].

L'analyse se déploiera à partir de cette contradiction entre rationalité et irrationalité. Le grenier ou les étages élevés où se trouve souvent la chambre, sont le berceau de la rêverie. Surtout le souvenir du grenier de l'enfance semble perdurer toute la vie durant. Dans les pires journées, l'aspirant Grange se rappelle son amusement de l'enfance : « il songeait aux journaux jaunis de 1914, dont il s'amusait parfois, enfant, à feuilleter la collection dans le grenier. » (p.92, *B.F.*) De toute façon, la maison est le premier univers à explorer et le grenier est souvent le point de départ qui nourrit courage et curiosité. Après avoir connu tous les bonheurs

[85] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.46.

[86] *Ibid.*, p.36.

[87] *Ibid.*, p.45.

apportés par le grenier, il peut être possible alors de descendre et de découvrir le reste de l'univers.

Dans la « maison forte », le grenier, soit le premier étage, est le lieu où logent et mangent les soldats. Dans sa chambre, le nouveau venu – l'aspirant Grange – se sent libre et a tendance à vivre dans « cette maisonnette de Mère Grand perdue au fond de la forêt » (p.22, *B.F.*) pour toujours. Ici, ce sont les « îles désertes » (p.23, *B.F.*) de la guerre. En passant par le « carré » dédié à manger, en entendant un bruit de respirations sonores et saines, l'aspirant Grange pense que « le monde autour de lui était douteux et mal sûr, mais il y avait aussi ce sommeil » (p.41, *B.F.*). « Il se sentait content à l'idée qu'ils dormaient si bien. » (p.197, *B.F.*) Peu importe le chaos dehors, cette maisonnette reste contre vent et marées un endroit pacifique où l'on peut dormir, s'extraire du monde. Dans le sommeil, on peut finalement rêver.

Descendre à la cave ou aux étages souterrains, c'est d'abord descendre dans l'obscur. La cave est un quelque part oublié, enfoui par nous et où s'empilent des affaires inutiles de la vie quotidienne. L'aspirant Grange a remarqué l'attraction vers la terre, de la « maison forte » au premier regard car elle est « un bloc de béton assez bas » (p.20, *B.F.*). Voici la description de la cave de la maison forte :

> La pièce était nue, brute, avec quelque chose de violemment inhabitable. […] A gauche étaient rangées des caisses de munitions, des bandes de mitrailleuse non garnies – des bidons d'huile, des boîtes de grasse et des chiffons sales maculaient le béton des coulées olivâtres qu'on voit aux murs des garages. (p.34, *B.F.*)

L'auteur insiste sur le caractère « inhabitable » de cette pièce avec l'adverbe volumineux « violemment ». Vient l'énumération de choses inutiles en temps de paix mais préparées pour la guerre. Par ailleurs, tous les matériaux disponibles pour la guerre sont en état de décrépitude et manquent de maintenance. D'un côté, les habitants de cette maison forte croient que la guerre est improbable ; d'un autre, ils espèrent continuer leur vie paysanne actuelle et ne sont guère motivés pour se préparer à mener la guerre. L'atmosphère du dépaysement souffle sur Grange, chaque fois lors de son passage dans la cave :

> Lorsqu'il avait rabattu sur lui la lourde porte de coffre-fort, il s'arrêtait un instant sur le seuil, et jetait sur les murs et sur le plafond écrasé qui faisait rentrer d'instinct la tête qui faisait rentre d'instinct la tête dans les épaules un coup d'œil qui n'allait jamais sans malaise : il était envahi par une sensation intense de dépaysement. (p.33, *B.F.*)

Devant le sous-lieutenant des cavaliers qui n'a pas encore pu parler, « [Grange] avait soudain devant eux un peu honte de sa cave trop garnie. » (p.175,

B.F.) Face à la possibilité de l'offensive allemande, après un vif débat moral, l'aspirant Grange donne l'ordre avec « un ton brusque » : « On déménage en bas » (p.202, *B.F.*). Ce déménagement à la cave annonce l'arrivée imminente de la guerre dans la maison forte. Ainsi, le changement d'espace marque la précipitation de l'intrigue. Dès lors, le caractère « inhabitable » se manifeste de plus en plus violemment et l'on peut l'apercevoir par le truchement de toutes les perceptions dysphoriques. Les soldats sont d'abord dépaysés dans la cave par les sensations tactile et olfactive : « l'humidité fade du lieu », « le parfum de racine et de terre profonde » (*Ibid.*). Ensuite c'est à travers la sensation gustative, régressive, qu'ils désaffectionnent l'espace : ils sont tous « sans appétit » et « Grange alluma une cigarette et la tendit au mégot éteint d'Hervouët : chaque bouche sentait l'autre bouche téter la fumée goulûment, à petits coups avides. » (p.206, *B.F.*) Puis, tous deviennent très sensibles visuellement à la lumière : « l'obscurité devenait plus oppressante que l'angoisse », « [l]a lumière commençait à jaunir un peu » (*Ibid.*). Finalement, ils souffrent pour longtemps du silence : « - On n'entend rien, fit Hervouët en secouant la tête. Absolument rien. » (*Ibid.*) « De nouveau, ils tendirent l'oreille longuement au silence qui entrait par la porte, plus tiédissant qu'une embellie. » (p.207, *B.F.*) Par ailleurs, l'ultime dégoût vient de la parole injonctive lancée par la cavalerie : « - Faites pas les marioles, là-dedans ! les Boches sont à dix minutes. » (p.204, *B.F.*) La cavalerie non seulement se retire, mais aussi ironise sur leur cave – cet espace dedans – qui construit pour résister face à la guerre abandonne les soldats à une réalité triviale et déshonorante. Le récit est tissé de ce genre d'oppositions, responsable de l'épaisseur tragique des drames.

La cave et la forêt travaillent aussi autour de la dialectique de l'intimité et de l'extériorité : la forêt est pleine d'air libre, du bruit, de la lumière, même le pépiement rassure les soldats ; en revanche, la cave « s'enfonçait dans la terre, pesamment[88] » (p.206, *B.F.*), n'y parvient aucune nouvelle du dehors. La conflit interne entre leur envie de sortir dans la forêt et la réalité d'être coincés dans la cave est la figure la plus explicite de la guerre. Sans mentionner la scène sanglante de la guerre, Gracq la traduit toujours par des frictions discrètes dans la vie quotidienne, surtout celles liées à l'espace.

La verticalité de la maison forte met en branle tout un jeu d'oppositions et d'ambivalences entre l'ouvert et le fermé, entre le dedans et le dehors. Non seulement l'opposition entre la cave et le grenier, mais aussi leur opposition respective avec l'extérieur y sont incarnés. Cette maison polarisée par la cave et le

[88] C'est nous qui soulignons. On retrouve les mêmes adverbes en -ment : violemment, pesamment, etc. Ce sont des adverbes volumineux qui expriment vivement l'épaisseur tragique.

grenier est un gîte irréellement habitable durant la guerre, une région fantastique dans laquelle se crispent les contractions et se rejoue sans cesse la dialectique de la guerre et de la paix, du dehors et du dedans, du sensé et de l'insensé. Ce refuge traître est profondément apparenté aux « *objets étranges* » qui ont fasciné l'auteur dans son enfance, en particulier, il se réfère au « *piège à mouches* d'une conception ancienne[89] » pour lequel, à l'âge de sept ou huit ans, il dit avoir sacrifié ses économies. La fascination de Gracq pour les « *objets étrangers* » révèle une attention particulière à ce qui stimule la pensée, à ce qui s'oppose à la banalité : c'est par cette attention vive que peut advenir une contemplation du monde, seul état qui peut consoler de la réalité. En conclusion, cette verticalité de la maison forte fait le bonheur de l'aspirant Grange en attisant ses désirs ; comme le château d'Argol, mais de manière plus plausible, elle est un des acteurs du récit.

iii) La valeur d'abri

Avant même de pénétrer dans la « maison forte », l'aspirant Grange lui accorde une valeur mythique[90] : « Grange devina une maison parmi les arbres, dont la silhouette lui parut singulière ; une sorte de chalet savoyard, emmêlé dans les branches, tombé comme un aérolithe au milieu de ces fourrés perdus. » (p.20, *B.F.*) Suivant le développement de l'intrigue, la « maison forte » devient un lieu d'emprisonnement, de mort, d'inconfort, mais elle est pourtant un lieu polyvalent. Ce lieu paradoxal laisse présager à l'aspirant Grange une vie heureuse et magique chez qui même face aux dangers, « la pensée du château magique […] se glissait encore comme un espoir fou » (p.229, *B.F.*). Son émotion première connaît un changement radical au fil du temps, d'un temps dilaté, ce qui est traduit explicitement dans le texte à travers les marqueurs de négation partielle, inverseurs de vérité : « Grange n'aimait plus rester au blockhaus. La maison lui pesait aux épaules ; il ne se sentait à l'aise qu'à l'air libre[91]. » (p.152, *B.F.*) Cette « maison-forte » est ce lieu équivoque où coexistent la puissance défensive (« maison forte », « fortin », « *blockhaus* », « bloc de béton ») et la fragilité (« petit blockhaus », « fortin », « maisonnette », « *dé de béton* ») que dénote le procédé de miniaturisation, concept bachelardien.

---

[89] Julien Gracq, *Lettrines I*, *op.cit.*, p.111.

[90] Cette pensée mythique a partie liée avec le conte de fée, voir par exemple autour de Mona les appellatifs – la fée, la grand-mère, la mère-grand perdue dans la forêt, le petit chaperon rouge. Cette trans-généricité intrinsèque au récit gracquien sera examinée plus loin.

[91] On remarquera l'impropriété grammaticale du verbe transitif « peser aux épaules », voir *infra*.

Visiblement, la maison forte de l'aspirant Grange n'est pas la seule dans la région des Ardennes :

> En passant le long de la rivière, il lorgnait d'un œil devenu soupçonneux les petits blockhaus dont les embrasures de loin en loin surveillaient la Meuse : il les trouvait mesquins, frêles, avec ce soubassement de béton qui se terminait en briques, comme si on avait commencé par une casemate et fini par une aubette d'autocar rural. Naturellement, ce n'est pas la ligne Maginot, songeait Grange, levant les yeux malgré lui vers les nids d'agile broussailleux qui s'enlevaient très haut au-dessus de la rivière – mais en somme cette fortification paresseuse rassurait plutôt : visiblement on ne s'attendait ici à rien de sérieux. (p.50, *B.F.*)

Sorte de bâti hybride, la fortification exhibe des contraires et diffuse une hésitation tonale. À la faveur d'une logique déductive pourtant peu cohérente dans ce climat menaçant, l'aspirant Grange réoriente l'interprétation dans un second mouvement discursif. Capable de traduire les pensées intérieures du personnage, le discours indirect libre « visiblement on ne s'attendait ici à rien de sérieux » constitue le second argument de l'*antéoccupation* initié par « mais en somme ». La figure rhétorique très fréquente dans nos textes sert à installer le trouble dans les consciences : aucune réalité physique ne peut d'emblée être évaluée car elle est soumise aux impressions subjectives et volatiles du personnage. C'est pourquoi le contraste entre le béton du « blockhaus » qui doit être consistant et compact et la brique qui est relativement fragile et fractale est souligné. Même si cette anomalie matérielle conforte le protagoniste dans sa conviction que la guerre est improbable, elle distille une atmosphère angoissante pour le lecteur en position de surplomb, bien informé de la situation réelle de la guerre et qui ne peut être aussi aveuglément positif que l'aspirant Grange. Dans l'écriture gracquienne, il existe bon nombre de contrariétés physiques qui n'altèrent jamais frontalement la logique interne du texte mais en agacent les lignes et parviennent à susciter l'angoisse. Par exemple, dans la phrase « mais en somme cette fortification paresseuse rassurait plutôt », par hypallage, la fortification acquiert des traits humains, susceptibles là encore de brouiller le repère. Tous ces conflits cognitifs trahissent un sentiment confus et précaire, obsèdent non seulement le protagoniste mais aussi le lecteur.

Horizontalement, cette « maison forte » s'évalue assurément selon une dialectique du dehors et du dedans. Même s'il rêve de routes dehors, Grange est toujours hanté par la « maison forte », sorte de point centripète, noyau dur de son identité, et imagine l'apocalypse de la « maison forte ». Si l'aspirant Grange ne rêve jamais à l'intérieur de la « maison forte », ce n'est pas parce qu'il ressent plus de sécurité à l'extérieur, mais parce qu'il ne se sent souvent plus effrayé à l'intérieur de la maison. Malgré son désir d'évasion hors des murs, son rêve le condamne à revenir

sur la tragédie de la guerre. Lorsque, dans sa chambre, il étend son regard au loin par delà les fenêtres de la maison, il ne voit inconsciemment que la Meuse lointaine qui est le front de la guerre d'où émanent des nouvelles de la guerre. La valeur d'abri de l'espace intérieur ne peut ainsi se penser sans la communication qui s'établit avec l'espace extérieur. Cette circulation visuelle et physique entre des espaces est nécessaire à toute forme de vie. C'est pourquoi le narrateur doit s'approprier la « maison forte » dans toutes ses fonctions virtuelles : abriter, suspendre le temps et l'espace, alerter sur l'imminence du péril.

Cependant, la « maison forte » échoue parfois à réconforter les hommes et à les renseigner et peut se refermer comme un piège. À rester trop longtemps dans l'espace exigu, les hommes peinent à respirer et ruminent à l'intérieur : « Depuis des heures, les hommes tournaillaient dans le blockhaus comme des bêtes en cage. » (p.226, *B.F.*) La mutation des situations à l'extérieur affecte inversement le sentiment des habitants à l'intérieur. Cette porosité des espaces physique et psychique est caractéristique dans *Un balcon en forêt*. La « maison forte » n'est plus une « île déserte de la guerre », mais devient « cette île de clair-obscur et de calme autour de lui devenait vénéneuse, comme l'ombre du mancenillier. » (p.227, *B.F.*)

Une citation un peu longue, mais pertinente vient démontrer comment l'auteur explore le lien entre le monde élémentaire et l'intériorité des êtres :

> Grange sauta de son lit et enfila ses souliers. Tout de même, ce n'était pas une maison comme les autres. Quand on s'était chaussé et qu'on marchait sur le béton nu, le choc des talons ferrés faisait un bruit mat, sans vibration et sans résonance, comme si on avait marché sur une route neuve ou sur une culée de pont. On se sentait soudé à ce frais creux noir au-dessous de soi que l'oreille interrogeait malgré elle – en promenade hors de sa coquille. Et brusquement la maisonnette de fées autour de soi ne rassurait plus tout à fait. On dormait là comme les passagers dans l'embellie de 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. (pp.25-26, *B.F.*)

Lorsque ses personnages cherchent à aménager le monde insolite, de minuscules attentions sont toujours décrites dans leurs nuances les plus infimes tels que « le choc des talons ferrés », « un bruit mat, sans vibration et sans résonance », « ce frais creux noir », etc. Mutuellement, les discrètes variations sensibles oscillent au plus profond du cœur des personnages de sorte que toute résidence devient « brusquement » inhabitable. En outre, par un simple changement lexical, « maisonnette » remplaçant maison et auparavant fortification, se dégage un autre point de vue, enfantin, dans la narration et l'imaginaire qui contenait la peur se déchire sous le coup de perceptions affolantes. Les textes gracquiens, tentent

d'inscrire une vision sacrée du monde et d'actualiser des expériences mythiques ou initiatiques, héritées de diverses cultures. D'où l'exploitation de toutes les représentations symboliques que le récit sème, comme le petit poucet, tout au long du chemin de l'intrigue. Saturé de symboles, qui sont autant de signes motivés, le monde est en attente de lectures. Au temps mystérieux de la guerre, avec la rupture des communications interhumaines, les symboles minuscules prennent en charge la responsabilité du sens et suscitent une interprétation ouverte, celle que peut proposer l'interprétation des phénomènes.

Une lecture phénoménologique du roman permet encore de percevoir comment l'attention à l'infime consiste à décentrer l'élément dramatique de l'extérieur (la guerre improbable) vers l'intérieur (les tensions internes du personnage). Quand les alentours de la Meuse sont bombardés, l'aspirant Grange et ses soldats s'angoissent et ne se sentent plus en sécurité dans leur logement – la « maison forte ». À l'intérieur du blockhaus, ses soldats concentrés entendent « un silence fin [indice précieux par excellence] – le silence des yeux aiguisés, qui ne pèse pas comme celui des oreilles tendues – le silence d'un ouvroir absorbé dans ce délicats travaux d'aiguille[92]. » (p.230, *B.F.*) Sans parole qui circulent, le carré absorbe le silence pesant, dilaté, le réfléchit comme en écho d'un mur à l'autre emmurant encore davantage les hommes. Même sous cette tension intense, le narrateur ne laisse jamais son personnage dépasser le seuil tragique de la guerre qui le fascine et de la paix qui le tourmente tout autant. Le personnage semble ainsi errer toujours entre deux états extrêmes : légèreté et effroi. Entre les intervalles des explosions, un monde paisible s'envisage encore, un espoir même déraisonnable survit encore de s'en sortir. Cette réticence à décider des états intérieurs, cette nécessité de mêler des sensations non compatibles fait que le lecteur peut saisir de l'intérieur la violence inhérente à la guerre, le chaos des affects et l'illogisme des pensées. Dans cet exemple :

> Il s'endormit, sa main pendant de son lit au-dessus de la Meuse comme du bordage d'une barque : demain était déjà très loin. (p.16, *B.F.*)

L'état d'*entre-deux* peut être distingué à plusieurs niveaux : sur le plan de la *diégèse*, l'intervalle temporel d'un jour à l'autre est évoqué par ellipse ; sur le plan du discours, le repère déictique « demain » interrompt le repère du récit « il s'endormit », en même temps ce procès à venir est menacé en interne avec l'adverbe

[92] Il s'agit d'une sorte d'incompatibilité sémantique : « un silence fin », « le silence des yeux aiguisés », etc. Le silence, degré zéro de la perception auditive, est toujours caractérisé chez Gracq : l'utilisation de l'adjectif « fin » récurrent qui sert en général à décrire un tissu, une écriture ou une parole, relève de la langue précieuse. Tous les sens sont en éveil pour informer le monde, hyperesthésie essentielle dans la prose poétique de Gracq.

« déjà », un procès advenu. Les *mondes d'attentes* sont de façon impossible déjà réalisées en pensée[93]. L'univers actuel et l'univers virtuel se télescopent. Ainsi, la juxtaposition de l'imparfait et du passé simple produit une ambiguïté des voix énonciatives qui est le propre du discours indirect libre. Le protagoniste Grange et le narrateur général se disputent la responsabilité de l'énoncé dans le discours indirect libre pour installer une instance ambivalente, qui peut se lire narrativement comme une figure de réticence.

*

En conclusion, la « maison forte » révèle parfaitement la technique descriptive de l'auteur, capable de dramatiser le récit par le biais des hésitations discrètes et pourtant si inquiétantes. La description chez Gracq n'est pas une simple représentation de la réalité, mais un récepteur de l'émotion personnelle, parfois contraire aux attentes ; la concession apparaît souvent comme la figure *princeps* pour signifier l'aberrante conduite du monde et des hommes : « Le lieu, malgré le soleil, était sombre et triste. » (p.227, *B.F.*) Au sein de la *diégèse*, la description digressive forme autant d'enveloppes autonomes comme si elles servaient, sinon à décrire, à mettre à l'abri l'aspirant Grange du monde extérieur en maintenant coûte que coûte une respiration dans le récit et une harmonie relative du personnage. En tant que focale d'un vaste paysage, la « maison forte » des Hautes Falizes est à la fois un poste stratégique dans la géographie de guerre et un havre de douceur et de paix dans la géographie mentale du protagoniste. Le texte gravite autour de ce référent douteux aussi imprévisible que l'est la guerre.

b. La chambre de Mona

Entrons maintenant dans un espace plus privé encore – la chambre de Mona qui est pleine naturellement d'émotions, les plus intimes et sensuelles, pour Grange – afin d'étudier plus profondément les valeurs d'abri de cet espace heureux. L'attachement qu'il éprouve à cette petite pièce est dû sans aucun doute à la qualité même de la femme réelle, désignée et fantasmée. « Le lecteur voit la jeune femme avec les yeux de l'aspirant Grange : elle est Fatale Mona […] elle doit répondre à son attente et à son désir[94]. » Son nom propre cumule divers signifiés possibles (Mona, c'est par contraction *Ma* femme, *Ma* mère, *Mon* centre de gravité …).

---

[93] La notion de *mondes d'attentes*, de *mondes possibles* est empruntée à Robert Martin, *Pour une logique du sens*, *op.cit.*, pp.29-35.

[94] Claude Herzfeld, *Julien Gracq : préférences médiévales*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.91.

Quand le protagoniste visite pour la première fois la chambre de sa future maîtresse, tout s'étend devant ses yeux : « Par la fenêtre entr'ouverte, derrière les volets cols percés d'un cœur, on entendait la forêt s'égoutter, et, quelquefois, tout près, le craquement des branches qui s'étiraient après l'averse. » (p.65, *B.F.*) Ces gouttelettes de pluie et ce bruit sec des branches font ressortir le silence de la chambre, isolent les amants, intensifie le désir charnel. Et tous ces petits sons du dehors provenant d'une fenêtre entr'ouverte cache la moitié de la réalité aux yeux des amants. S'ils peuvent les entendre, ils ne peuvent voir que partiellement la réalité, de sorte que la forêt apparaît plus mystérieuse. Ce contraste reflète aussi la relation entre Grange et la femme désirée qui ne se connaissent que depuis quelques heures, mais qui, conformément au *topos* romantique, sont tombés amoureux dès le premier regard. Ils se rencontrent auréolés de mystère l'un et l'autre. La nervosité et la curiosité des deux amants couvent dès leur première rencontre. Selon Michel Murat, Mona « s'offre comme une saison amoureuse en réserve du réel : mais au moment du seul choix que Grange fasse, celui de rester, elle compte peu[95]. »

La description détaillée de la chambre faite par le narrateur s'ouvre par l'intrusion dans cet espace :

> La pièce assez vaste où Grange entra donnait une impression de tiédeur confortable et presque de luxe qui surprenait dans ce hameau perdu après les cantonnements boueux de la Meuse. […] On sentait que le goût qui avait présidé à ce réaménagement était strict à se manière et même sévère ; mais sur ces meubles massifs, cette ordonnance lourde, était jeté le désordre charmant d'une nursery. Des disques dans leur enveloppe froissées et des livres gisaient pêle-même sur le tapis, des billes de verre roulaient dans le fond des fauteuils, aux murs étaient épinglés des cartes postales galantes, des portraits d'acteurs, des coupures de journaux. Sur une corde tendue de l'espagnolette à la clef de l'armoire s'égouttaient de menues lingeries de femme – au-dessous du lit, un système compliqué de ficelles et de pinces à linge soutenait une grosse lanterne d'écurie. Dans l'angle opposé au lit, à deux gros crochets de fer scellés au mur était suspendu un hamac, dans lequel traînaient une litière de magazines de mode, un harmonica, une paire de mules de cuir rouge, des ciseaux à ongles, un éventail et un grand peigne de corne espagnol ouvragé comme une châsse. Sur le désordre de campement indigène flottait une odeur légère et stimulante, pleine de matin – mieux que sur la route, on sentait ici autour de soi la forêt. (pp.62-63, *B.F.*)

L'impression première de l'aspirant Grange quant à cette pièce touche au « désordre charmant d'une nursery » : « des disques […] et des livres gisaient pêle-même sur le tapis », « une litière de magazine », « le désordre de campement

[95] Michel Murat, *Julien Gracq*, Paris, P. Belfond, 1992, p.60.

indigène », etc. Il ne méprise pas du tout ce désordre de la chambre, en revanche, il le décrit avec une émotion amoureuse. Il le trouve « charmant », y sent « une odeur légère et stimulante ».

Ce désordre est omniprésent avec Mona, et il est un élément de transgression[96] particulier de la femme aimée. Ce qui contraste nettement avec ce désordre charmant, c'est la description de la chambre après le départ de Mona :

> La chambre avait perdu son incroyable désordre : le hamac était replié, et le réseau compliqué des ficelles ; une tristesse recluse, sans âge, coulait des meubles sévères, des murs nus où une odeur de moisissure froide s'égouttait maintenant du long hivers, mêlée au parfum cireux de la toile rêche empilée dans les armoires. (p.181, *B.F.*)

L'écho qui se fait entre les deux citations ci-dessus est des plus intéressants. Après le départ de Mona, la chambre n'est plus en désordre : « un hamac » fait d'« un système compliqué des ficelles » est replié ; les murs auxquels « étaient épinglés des cartes postales galantes, des portraits d'acteurs, des coupures de journaux » sont tous nus. « Une odeur légère et stimulante » est remplacée par « une odeur de moisissure froide ». Le désordre n'est plus un chaos extérieur, mais une conséquence des activités humaines. Une demeure abandonnée, déserte, anéantie, ne peut plus pour Grange être en désordre. Autrement dit, paradoxalement le désordre de la demeure signifie son habitabilité, laquelle est le thème éternel du récit de Gracq : chercher l'habitabilité dans un environnement inhabitable tel qu'un pays menacé par la guerre. Une fois que Mona est partie, ce désordre a disparu, le sentiment familier, tiède, confortable de cette chambre a aussi disparu.

Par ailleurs, c'est la lumière capricieuse dans cette pièce qui mobilise les actions des personnages à l'intérieur de la chambre, même si « [l]e reste de la chambre était très obscur », une « carré de lumière » (p.85, *B.F.*) faisait la porte ouverte pour inviter Grange à l'exploiter. Les gestes des amants dans le lit sont aussi inspirés étroitement par la lumière, le monde lumineux ou enluné semble dicter la chorégraphie érotique :

> Il sautait du lit nu, pour repousser les volets sur le matin maintenant clair où déjà la brume s'enlevait au-dessus du jardin et laissait glisser jusque sur les draps une grande tombée de soleil ; épuisés, ils ne se désunissaient pas : des heures entières, baignés dans le soleil jaune qui faisait remuer doucement sur le mur une résille de branches, elle vivait le long de lui comme un petit espalier. (p.87, *B.F.*)

[96] On pourrait considérer que la « maison-forte », la fenêtre, le chemin, tout ce qui est rectiligne participe de l'ordre et que cet ordre qui devrait être valorisé est au contraire mis à mal par le désordre enchanté dans lequel réside une sorte d'opposition : la paix, c'est le désordre de Mona.

Après que Mona a déserté la chambre à jamais, Grange y retourne de temps en temps en espérant retrouver des traces de leur amour. Les objets sont toujours là, mais l'existence de Mona et de sa domestique Julia est remplacée par des trous, des décalques du plein passé. À l'entrée du village, Grange rencontre son compagnon Hervouët habité lui aussi par la tristesse d'avoir perdu sa maîtresse, et les deux hommes décident de quitter les demeures de leurs amantes et d'entrer dans la nuit « calme et très claire » :

> […] au-dessus de leur tête, le châtaignier découpait dans le ciel un lourd nuage d'encre aux bords frisés qui jetait sur la terrasse une ombre plus noire, mais à travers sa frange de feuilles et jusque dans ses déchirures, on voyait briller un fouillis d'étoiles … (p.186, *B.F.*)

Le décor, véritable tableau impressionniste, répare le deuil de l'absente, suspend la réalité de la guerre et le futur effrayant. L'ombre « plus noire » du châtaignier qui symbolise le climat contemporain non seulement dans la forêt ardennaise, mais aussi pour toute la France. Mais si l'hypallage « ce lourd nuage d'encre » dramatise fortement le moment, dans une sorte de référence hugolienne, les étoiles parviennent à diffuser une lumière que les hommes voient[97]. Malgré la perspective sinistre, plombant l'avenir, malgré « les déchirures », les étoiles insolentes clignotent comme l'espoir. Le désordre est bien là dans le « fouillis » du ciel mais l'œil repère, organise ce sans quoi l'aspirant Grange et ses soldats ne seraient, que des cadavres mobiles. Les étoiles, petites âmes vacillantes, guide le regard et distille l'espoir.

À la fin du récit, l'aspirant Grange, blessé, se sent « démobilisé » et il doit faire un violent effort pour retrouver la « tanière, le lieu clos » de la maison de Mona où il va s'abandonner, avec délice à un « sentiment de tranquillité douce, magique » (p.244 et p.248, *B.F.*). On retrouve la tension initiale entre le réel ou la laideur et l'euphorie possible. Olivon et Hervouët tués, l'évidence de la défaite apparaît, Grange est lui-même gravement blessé ; la chambre de Mona est assimilée à un « monde évasif » (p.250, *B.F.*) que son regard et ses impressions peuvent esquisser. « Tout cela lui était indifférent. Il n'arrivait rien. Il n'y avait personne. » (p.252, *B.F.*) Finalement, Grange n'arrive plus même à se reconnaître dans le miroir de la chambre de Mona et il est envahi par un sens ultime que « la vie ne se rejoignait pas à elle-même » (p.251, *B.F.*), avant de s'endormir. Saturé de négations, l'énoncé trahit la béance du vide, son excès même, qui triomphe après toutes les tentatives de survie physiques et psychiques. Au sens ontologique, Grange, incertain et divisé, ne parvient pas à tenir son rôle de *lieutenant*, aucun lieu ne tient, aucun homme ne

[97] Chez Victor Hugo, c'est toujours cette idée que le ciel est un grand tissu qui troue et à travers les trous du tissu on voit les étoiles. Et souvent, dans les images gracquiennes, on pense aux images hugoliennes.

survit au désastre de la guerre. C'est, sur le plan historique, une France au Bois dormant, qui s'exile dans le temps mort de la « drôle de guerre » et s'enlise dans une attente sans fin. La dernière fois que Grange goûte ce silence[98] de la nuit des Falizes, silence qu'il a écouté de nombreuses fois : « […] il s'arrêta une dernière fois pour écouter. […] Le silence était absolu, mais ce n'était plus celui de la forêt. C'était un silence veuf, tout plein de cette nuance chagrine et fermée que donne à la nuit l'encorbellement des murs de pierre. » (p.248, *B.F.*) Auparavant, lors des différentes écoutes, il éprouvait des sentiments variés : la peur, le mystère, l'angoisse, le repos, l'attente … Mais cette fois-ci, c'est tout différent : une paix l'attend. Mais c'est la paix de la mort : « un silence absolu », « veuf », d'une tonalité « chagrine et fermée » (*Ibid.*). Plus de fenêtre pour entrevoir, plus de bruit au dehors pour percevoir la vie au-dedans, plus d'espaces de transition, de ponts de bascule, car il s'agit d'annoncer la mort de l'aspirant Grange : il ne passera pas la nuit. Toute « forme de la vie » s'est absentée.

[98] Il s'agit de la synesthésie : toutes les sensations du personnage sont mélangées lorsqu'il s'agit de *goûter* le silence.

2. Les ouvertures de la maison

La porte et la fenêtre, en tant qu'ouverture assurant le passage de l'air ou des habitants, semblent toutes être un motif récurrent dans les récits gracquiens, autour duquel se déroule *in fini* toute l'histoire.

Après sa courte inspection, l'aspirant Grange éprouve « une sensation intense de dépaysement » lorsque « la lourde porte de coffre-fort » (p.33, *B.F.*) se rabat sur lui. Cet espace délimité par le seuil, les murs et le plafond écrasant, lui occasionne bon nombre de malaises et lui « faisait rentrer d'instinct la tête dans les épaules » (*Ibid.*). Ce mouvement vertical vers le bas, instinctif, se généralise au fil du temps comme une attitude, une direction de sens, dégradante. Le lieutenant peine à se tenir debout. La porte schématise un espace fragile, peu sûr, qui transpire l'angoisse de l'aspirant Grange à l'intérieur du fortin même pendant la période la plus paisible de sa vie aux Falizes.

Quand Granges et ses compagnons ont déménagé au sous-sol pour répondre à la possible offensive allemande, « ils relevaient la tête et reniflaient, dépaysés par l'humidité fade du lieu, le parfum de racine et de terre profonde qui montait de la trappe soulevée » (p.203, *B.F.*). Tous sont très agités face à la guerre sur le point d'éclater. Le pire est que l'aspirant ne reçoit aucun ordre de son supérieur. Personne ne supporte plus cet étroit espace. « Très vite, ils rouvrirent la porte blindée et ressortirent à l'air libre. » (*Ibid.*) Pourtant, ce n'est pas de la liberté dont ils ont envie, mais de l'évacuation des hommes après le message ironique de la cavalerie. Par inversion, la porte blindée devient une chance d'échapper au pire à l'extérieur. Pourtant les quatre soldats totalement abandonnés ne peuvent trouver refuge que dans le blockhaus, l'ambivalence de cette porte est notée : « Ils regagnèrent le blockhaus d'un bond et firent claquer derrière eux la porte blindée. » (p.205, *B.F.*) Par ailleurs, pour eux, cette porte est la seule voie pour communiquer avec l'extérieur. Sans ordre précis de son supérieur, l'aspirant Grange essaie de se débrouiller en observant l'extérieur à travers cette porte :

> Grange rouvrit la porte toute grande : l'obscurité devenait plus oppressante que l'angoisse ; de nouveau, on entendit le pépiement de la forêt.
>
> – On a quand même le temps de voir venir, fit-il en clignant des yeux à la clarté brusque. Ils épièrent un moment les bruits paresseux de la forêt qui se glissaient par la porte, aussi plaisants à l'oreille qu'au visage un courant d'air frais.

> – On n'entend rien, fit Hervouët en secouant la tête. Absolument rien.
>
> La lumière commençait à jaunir un peu. Par le carré de la porte, 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-aigle, pensa Grange – ce sont des fougères-aigle. 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. De nouveau, ils tendirent l'oreille longuement au silence qui entrait par la porte, plus tiédissant qu'une embellie. (pp.206-207, *B.F.*)

En un instant, ce qui est derrière la porte ouverte devient une obscurité oppressante comme l'angoisse ; un instant plus tard, ce qui se glisse par la porte est le courant d'air frais qui parcourt tout le corps. Le paradoxe de la communication entre l'intimité (le fortin) et l'extériorité (la forêt) se manifeste. À travers le carré de la porte, la vue est très limitée – « tout un fouillis frisé et humide », lequel est exactement le reflet de l'intimité troublée du protagoniste. Plus généralement, les soldats écoutent le silence à travers la porte fermée et s'isolent ainsi dans leur propre intimité.

Coincé dans le fortin, Grange murmure sans cesse et éprouve de nombreux moments de solitude dans lesquels l'image de la porte est presque omniprésente. Quand il prend son tour de veille, « [l]a porte du blockhaus était restée entrebaîllée », cette porte par laquelle il sent comme une intrusion mentale à cause du « ver luisant de la cigarette d'Hrvouët », car « il n'aimait pas que quelqu'un songeât à côté de lui dans le noir » (p.219, *B.F.*). Cette porte rompt sa solitude absolue : « Il poussa d'une pesée de l'épaule le bloc de la porte, qui pivota sans bruit, et il sentit au fond de la gorge le goût de lessive fraîche du brouillard : la nuit macérée dans cette buée lourde pourrissait sans bouger, doucement, vers le matin. » (p.220, *B.F.*) Ce fortin lui donne l'impression d'un « Drôle de turne ! » (p.79, *B.F.*) et lui fait perdre du courage. Après sa dernière inspection du blockhaus, « [Grange] alla verrouiller la porte du bloc et revint prendre son poste à l'entrée de sape : il avait besoin d'être seul à cette heure de l'aube » (p.222, *B.F.*). La porte lui fournit encore une fois un espace solitaire et il peut s'absenter dans une longue réflexion sur la guerre et se demande : « Qu'y a-t-il entre la guerre et moi ? » (p.223, *B.F.*) Il comprend alors que « le monde sans nouvelles perdait son attache, s'abîmait, sourd et aveugle[99]. » (p.224, *B.F.*)

[99] C'est le gond par lequel la porte est accrochée, et aussi grâce à laquelle la porte peut s'ouvrir.

« La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert[100]. » Si comme le soutient Bachelard, on comprend la place symbolique et narrative qu'elle a dans le texte gracquien. L'ouverture et la fermeture de la porte du fortin reflètent l'hésitation de Grange qui n'est certain ni de son rapport au cosmos ni de son intimité. C'est au travers des mouvements imposés à la porte qu'il tente plusieurs expériences et comprend finalement la fatalité de la maison forte – « quelque chose doit arriver[101] » (p.225, *B.F.*) –, aveu que la porte n'arrivera pas à résister au destin tragique des hommes en guerre.

Derrière la porte de sa chambre, le nouvel arrivant – l'aspirant Grange – se sent libre. Il espère une rêverie bien fermée, verrouillée, cadenassée, mais aussi très rassurante et heureuse, au moins provisoirement. De plus, c'est derrière cette porte qu'un café est transmis à l'aspirant Grange avec précaution tous les matins. Quelquefois, le caporal Olivon « frappait à la porte de l'aspirant Grange de bonne heure » pour l'inviter à quitter leur « ermitage » et s'asseoir au bord du « chemin » comme des vraies « villageois » (p.69, *B.F.*). Ou encore il frappe à la porte juste quelques minutes après la rentrée de l'aspirant Grange pour rendre compte de l'humeur du lieutenant à ses collègues. La porte du carré dans lequel les soldats mangent apporte aussi parfois un sentiment pacifiant :

> Avant de se coucher, il s'arrêtait un moment devant la porte du carré que les hommes entrebaîllaient la nuit pour laisser entrer la chaleur du poële ; il en venait un bruit de respirations sonores et saines qui lui plissait les joues malgré lui dans le noir : le monde autour de lui était douteux et mal sûr, mais il y avait aussi ce sommeil. « Tous les quatre » songeait-il en poussant sa porte, et il se sentait comme une envie de siffloter. Il s'étonnait de penser que quinze jours plus tôt il ne savait pas même leur nom. (p.41, *B.F.*)

Le « sommeil » n'émerge qu'au moment d'accalmie dans le récit. L'homme, même si « le monde autour de lui était douteux et mal sûr », compte sur cet espace fermé par la porte pour le faire sentir en sécurité et pour trouver le sommeil. L'« envie de siffloter » entre les lignes exprime la joie clandestine de l'aspirant Grange à pouvoir manœuvrer la porte et décider de l'espace.

> En passant devant la porte entr'ouverte du carré, il écouta un instant la respiration des hommes. Il lui semblait qu'elle allégeait cette nuit trop calme, où rôdaient de mauvaises lueurs. Il se sentait content à l'idée qu'ils dormaient si bien. (p.197, *B.F.*)

---

[100] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.248. La majuscule de la lettre « E » reflète la vision cosmique de Bachelard.

[101] Le verbe semi-auxiliaire « devoir » indique que l'action du verbe complément, soit « arriver », est une obligation. Autrement-dit, « devoir » exprime l'existence d'un *fatum* tragique qui prédit l'inévitabilité de la guerre.

La porte relie donc deux mondes différents : d'un côté, la nuit froide et dangereuse ; d'un autre, une chambre peuplée d'hommes qui procure réconforts et fraternité à l'aspirant Grange. Cependant, la porte n'apporte pas le bonheur tout le temps, mais parfois devient la voie de passage des mauvaises nouvelles. La nouvelle d'un énorme « bourdonnement » dans les forêts de Belgique a été annoncée par le caporal Olivon *devant* la porte avec « une curieuse voix de gorge, d'une indifférence un peu étranglée, posée quelque part entre l'incrédulité et l'affolement » (p.167, *B.F.*).

En contraste avec les portes du fortin qui sont souvent « fermées » ou « entre baîllées », « [l]a porte de Mona n'était jamais fermée – non pour que son ami pût entrer le matin sans la réveiller, mais parce qu'elle était de la race de ces nomades du désert que le déclic d'une serrure angoisse : où qu'elle fût, elle plantait toujours sa tente en plein vent. » (p.84, *B.F.*) Cette référence à l'identité des nomades du désert – qui refusent un lieu d'attache fixe – donne une couleur mystérieuse à Mona, femme/enfant pour laquelle l'aspirant Grange se passionne instinctivement. L'angoisse liée au « déclic d'une serrure » renvoie, logiquement, à la frayeur de l'envahissement des animaux sauvages ou des ennemis pendant la nuit. Quant à l'aspirant Grange, il sait la probabilité de l'éclat de la guerre et la charge inopinée des Allemands. Ainsi, tous gardent la porte ouverte pendant la nuit, pour toujours rester en vigilance. De plus, le premier objet dans la chambre de Mona qui captive l'attention de l'aspirant Grange est « la porte paysanne », dont le caractère « paysan » coïncide avec son impression de sa vie au fortin – « une vie paysanne » (p.26 et p.62, *B.F.*).

L'attachement de Grange à ce mode de vie est révélé entre les lignes par l'incarnation de la porte de Mona, autour de laquelle se jouent tant de moments heureux :

> 1. Quand Grange entrait, dans le carré de lumière grise que faisait la porte ouverte, il apercevait d'abord […]. (p.85, *B.F.*)
>
> 2. Grange sautait les échaliers et gagnait par les jardins la porte de la petite maison de Mona ; […]. (p.102, *B.F.*)
>
> 3. […] par la porte ouverte, on apercevait les premiers poiriers de l'allée, branchus et raides dans le clair de lune comme des coraux dans le fond de la mer. (p.102, *B.F.*)
>
> 4. Il lui semblait que sa vie s'était décloisonnée, et que toutes choses y tenaient ensemble par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour, et le jetait à Mona du creux de la nuit de guerre éveillée. (pp.102-103, *B.F.*)

Dans la dernière occurrence, l'auteur personnifie la porte en lui attribuant le caractère même du soldat – battant, et place cette porte comme emblématique des

seuils, des états d'*entre-deux*, moments entre la nuit et le jour, entre le sommeil et la vigilance, entre l'amant et le soldat. Dans le monde de l'aspirant Grange, jamais l'image de la porte ne se réduit à une seule valeur. Hautement polysémique, elle fait de l'hésitation une donnée fondamentale dans la pensée et dans la poétique gracquienne.

Même après son départ, la porte de Mona n'a pas été fermée à clé, comme un possible encore à vivre.

> 1. Comme il poussait la porte, le loquet levé, elle s'ouvrit doucement. (p.181, *B.F.*)
>
> 2. […] les panneaux cirés des armoires qu'éveillait le rai de jour de la porte entr'ouverte. (*Ibid.*)
>
> 3. Il ouvrit la porte toute grande. (*Ibid.*)
>
> 4. […] la nuit de la forêt entrerait par la porte ouverte […]. (p.182, *B.F.*)

Cette porte est fermée une seule fois quand l'aspirant Grange s'enfuit du bloc rasé par l'obus et y retourne tout seul avec son corps abîmé. Le fait le plus dramatique est que l'aspirant Grange s'inquiète de ne pouvoir ouvrir cette porte que, lui-même, « ferma à double tour et mit la clé dans sa poche » (p.182, *B.F.*) lors de son dernier départ. Miraculeusement, « [i]l eut pourtant la force de fermer la porte derrière lui à double tour. » (p.249, *B.F.*) Il s'allonge longtemps dans cette pièce vide dont la porte a été fermée à double tour par lui-même. « Ce qui le frappait, c'était le vide qui s'était fait autour de lui ; un vide fantomatique, béant, fade, qui l'aspirait. » (*Ibid.*)

Enfin, l'auteur accorde une importance à la porte du café des Platanes, lieu de sociabilité, lors de la scène de l'évacuation des derniers habitants des Falizes : Madame Tranet part sans dire au revoir au caporal Olivon mais laisse une phrase « – J'ai laissé la clef sur la porte » (p.177, *B.F.*). La fermeture de la porte du café signifie la fin de la période pacifique, avant l'explosion de la guerre. Le narrateur livre lui-même le sens puissamment symbolique de la porte rendre compte du chaos du monde : « Mais avec 'les blessés de la cavalerie' soudain on *touchait* ; les mots faisaient jouer un déclic, poussaient une porte sur une terre neuve. » (p.195, *B.F.*)

a. Qui frappe à la porte ? ou la question de l'altérité

La porte – le seuil entre l'extérieur et l'intérieur – coupe totalement la communication une fois fermée. Cependant, le claquement même le plus discret

produit lorsqu'on frappe à la porte, suffit amplement à rétablir une circulation entre le dehors et le dedans. Un écrivain aussi sensible aux soubresauts du monde et aux moindres secousses sismiques ne peut que s'arrêter sur « les manières » de faire, de moduler le choc contre la porte, de l'isoler ou non des autres bruits ambiants de sorte qu'il appartient au récepteur d'interpréter ce nouveau système sémiotique en tant qu'opération complexe de reconnaissance. L'unité expressive, sonore ici, établit un rapport des plus subjectifs, des plus imprévisibles entre le signe et le signifié, *ratio difficilis* pour reprendre l'expression théorique d'Umberto Eco[102].

Julia, l'aspirant Grange et le caporal Olivon frappent tous à la porte, mais différemment. Chacun a sa propre manière de franchir ce seuil du monde intime. De plus, un même personnage peut changer sa façon de frapper selon les diverses circonstances. Par exemple, Grange frappe distinctement la porte de Mona à différents moments de leur aventure amoureuse. Mais la porte reste toujours l'élément matériel qui peut susciter le désir, maintenir l'énigme du non-vu. Chez Mona, Grange écoute « par la porte ouverte le grand remue-ménage de mer des Fraitures qui se perdait maintenant dans l'éloignement » (pp.102-103, *B.F.*). Considérant maintenant l'ouïe comme déterminante pour construire l'image poétique de l'espace, on peut dire que la description d'un son qui se répète dans le récit – le claquement de la porte – a une signification saillante. À travers les *vibratos*, mouvements subtils des coups, diverses émotions plus ou moins prévisibles envahissent les personnages et rythment le déroulement de l'histoire.

La porte est frappée premièrement par le caporal Olivon au moment d'apporter du café à l'aspirant Grange presque tous les matins. « Un doigt heurta la porte, surprenant de timidité après le puissant raclement de semelles qui le précédait[103]. » (p.25, *B.F.*) La nervosité, la curiosité voire la peur du caporal Olivon, avant devoir se présenter devant son chef, est rendue par la notation descriptive : le bruit vulgaire des semelles isole plus encore ou dramatise le choc de la porte par ailleurs, le contraste violent entre la timidité de la frappe et le bruit de semelles très sonores trahit indirectement l'étrangeté de la guerre. Les pas n'impliquent pas, contrairement à ce suppose la caractérisation, la peur de la guerre, qui semble alors très loin et la vie à la « maison forte » est alors tout à fait pacifique. « Il ne se passerait rien ? Peut-être ne se passerait-il rien. » (p.24, *B.F.*) Le caporal Olivon frappe à la porte de Grange habituellement pour deux raisons : pour apporter du café ou pour rendre compte des nouvelles récentes du front. Le rituel du café rythme le quotidien, instaure une sécurité et une hiérarchie tout comme le rapport verbal qui

[102] Umberto Eco, *La Production des Signes*, Paris, Librairie générale française, 1992, p.69.

[103] Là encore, le lexique verbal s'ajuste au mieux pour rendre de compte de l'action (phrase en *faire* pour la praxématique) avec minutie : « frapper », « heurter », « gratter », « toquer » …

réinscrit la guerre au premier plan alors même qu'elle déserte la narration. Bien que les actualités soient généralement désespérantes, le narrateur colore son propos d'humour – dans l'énoncé entre parenthèses –, et fait de la gesticulation d'Olivon un événement comique. Si la porte permet cette petite mise scène, elle est surtout un objet réflexif, qui autorise le commerce des hommes et la circulation des paroles. Le montage énonciatif, dans l'exemple qui suit, en témoignage car le discours représenté défie les règles grammaticales habituelles :

> Olivon vînt frapper à sa porte, apparemment pour rendre compte (en témoignait un claquement de talons insolite et jésuitique qui égayait Grange) en vérité seulement pour ramener au carré la nouvelle pacifiante que « le lieutenant avait l'air de bon poil ». (p.123, *B.F.*)

En effet, discours indirect et direct s'imbriquent en dépit des normes, la porte filtre ainsi les mots de l'autre, permet un commerce léger entre les hommes. Mais ce sont les chocs que produit Grange qui font l'objet de toutes les attentions. Après l'apparition de Mona, l'aspirant Grange reconnaît que cet amour le rajeunit. Il se lève très tôt chaque matin et rend visite à Mona, dans sa maison. Il adore cet instant, instant parfait, du petit jour qui lui paraît « toujours neuf et merveilleux » (p.115, *B.F.*). Un autre rituel s'établit avec toujours le même plaisir : « il frappait à la porte de Mona de la pointe de son bâton ferré, avec la belle humeur des matins de chasse gelés que l'eau de vie ragaillardit de bonne heure. » (p.116, *B.F.*) Grange invente un art particulier d'annoncer son arrivée à Mona. « Grange ferrailla deux ou trois fois bruyamment avec le loquet qui grinçait ; c'était sa façon convenue de s'annoncer, quand elle n'était pas encore endormie. » (*Ibid.*) À travers ce bruitage tonitruant, s'annonce la plénitude d'un amour ardent, et se dit l'accord tacite entre Grange et sa maîtresse, capables d'établir entre eux une intime connivence. Malgré tout, en arrière-plan, la guerre n'est pas absente en témoigne le lexique : « ferré », « ferrailler », « bruyamment » mais la porte close les soustrait du vacarme.

Bien qu'il sache qu'il n'y a personne dans la chambre de Mona après l'évacuation, Grange frappe toujours à la porte en espérant que quelqu'un va lui répondre : « machinalement, il fit jouer deux ou trois fois le loquet de fer. De nouveau, il se retourna, en proie à un malaise plus fort » (p.180, *B.F.*). Toute porte suggère ainsi une altérité, une possibilité de rencontre que Grange appelle de ses vœux, comme si par magie pouvait apparaître Mona. Sans personne derrière, le monde est vide de sens, comme cette guerre latente qui épuise la raison des hommes. Pourtant, la dernière visite de Grange marque une divergence : il ne frappe plus à la porte et l'ouvre avec la clé, car cette fois il rentre chez lui – c'est là sa demeure ultime avant la mort, l'ultime effort à fournir. Cette pratique nouvelle, qui devrait le

protéger, note le point final à son voyage dans cette forêt des Ardennes. Enfin, isolé du reste du monde, porte close, il retrouve son intimité et à l'extérieur de la porte rien n'existe plus. C'est la fin du récit.

Concernant Julia, on citera la scène où elle apporte le petit déjeuner au lit pour Mona et Grange. « Un doigt malin grattait à la porte, et Julia sans attendre de réponse entrait avec le plateau fumant du déjeuner. » (p.87, *B.F.*) Son intimité avec Mona fait de la porte un obstacle inutile, elle se sait autorisée à franchir le lieu et invente un code immédiatement intelligible : « elle gratte ». Sauvage, naïve, étourdie, elle transcrit dans ce geste l'innocence de l'animal (un chaton) qui tente d'alerter pour qu'on lui ouvre la porte. Cette métaphore animale est filée dans le récit où faune et humains ont à animer le monde, à le peupler d'indices pour pouvoir survivre à l'attente. Mais il y a aussi dans ce mouvement discret du « doigt malin » l'expression d'un tact, d'une délicatesse, toute fraternelle.

D'autres frappes contre la porte scandent le récit : celles du capitaine Varin qui passe à la « maison forte » pour contrôler les équipements armés et qui se désole de l'état des soldats dont le manque d'énergie est dommageable pour l'entretien des canons. Par la nature sonore des coups qu'il assène à la porte, on devine un tempérament, celui de l'officier patriotique, fier de ses responsabilités et impuissant à motiver les hommes face à cette « drôle de guerre ». « Le capitaine fit claquer sèchement, du bout des doigts, ses gants souples contre ses jambières, et battit des narines insolemment vers Grange en relevant le menton. » (p.135, *B.F.*) Tous ces bruits retranscrits précisément construisent un portait éloquent. Refusant de quitter la maison forte, malgré l'étonnement du capitaine face au refus d'obtempérer, Grange argumente : « – Je préfère rester sous vos ordres. » (p.136, *B.F.*) C'est par un autre bruit, traduisant un mouvement d'exaspération, qu'il répond à l'insolence de Grange et tente d'imposer son autorité : « – Non, fit le capitaine en tapotant du bout des doigts l'étui de son pistolet. Il regardait Grange avec une curiosité moqueuse qui le dégelait un peu. » (*Ibid.*)

Lors de sa permission à Paris, l'aspirant Grange s'aperçoit étonnement que « le cœur n'y était plus, et c'était le cœur de la ville » (p.142, *B.F.*). Car ce paysage, décadent lui déplaît, lui qui s'est habitué désormais à la vie à la campagne. Gracq, en géographe, a toujours une préférence pour l'espace naturel si bien que dans ses œuvres l'espace urbain n'existe pas, ne suscite aucun intérêt. Alors que des trains et des foules de parisiens s'enfuient tous azimuts, le seul son qu'isole Grange est le battement de portes : « Paris n'était plus qu'une gare, un battement de portes entre deux trains, où clignotaient la nuit au long des tranchées de maisons couleur de houille les petits signaux fuligineux des lampes. » (*Ibid.*) Ainsi, le bruit de la porte

trouve dans *Un balcon en forêt* des significations multiples. Plus, il révèle des sentiments singuliers, donne de l'épaisseur à la tragédie en réinscrivant sous couvert d'une perception fugace ou d'une friction sonore la dialectique du dehors et du dedans, de moi et de l'autre, qui est la grande affaire de ce roman apparemment privé d'intrigue.

*

Dans cette analyse, on a pu voir clairement que la porte ne peut être considérée comme un ornement décoratif, objet possible de description. Elle participe dynamiquement au récit : la « porte de la chambre » est la garantie qu'il existe un espace possible d'intimité pour l'aspirant Grange ; la « porte entr'ouverte du carré » rassure sur l'existence de ses compagnons, sur la dimension humaine de l'expérience vécue ; la « porte de Mona » ouvre aussitôt aperçue sur le fantasme d'une autre vie possible, hors sol, hors temps, sans coordonnées rationnelles et pourtant d'une intensité féérique ; « la clé laissée sur la porte » suffit à signifier l'évacuation de tous les villageois ; l'image d'une « porte battante » active tout un réseau de sens[104]. Loin d'assumer le rôle principal du récit, l'image poétique de la porte fournit cependant des repères narratifs dans le monde réticent et restreint de l'aspirant Grange dans une intrigue où les repères se dissolvent sans cesse. L'image de la porte endosse bien une fonction narrative dans la construction de l'espace chez Gracq. Elle est la métaphore de tous les mondes possibles, lesquels agrandissent non seulement le monde mais aussi la connaissance que l'homme peut avoir de lui-même. Les portes ouvertes et entr'ouvertes font la liaison entre l'intimité du protagoniste et l'univers infini, entre le moi solidement « tenu » du *lieu-tenant* et toutes les aspects à surprendre de son identité. Dans ce dédale de portes, l'homme gracquien expérimente, s'extériorise et s'intériorise, s'invente à chaque franchissement de porte avec force ou extrême dénuement. On voudrait pour conclure citer les mots de Bachelard qui résonnent assez avec les points de vue de Gracq :

> La Porte ! C'en est du moins une image principe, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadenassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte[105].

[104] La figure de la syllepse permet de superposer sens propre et sens figuré. Mais ici comme avec un schème arborescent l'adjectif verbal « battant » disperse ses significations : c'est le cœur battant de toute vie, la vie battante des hommes, le cœur battant de l'amant …

[105] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.248.

Espace des limites mais aussi de porosité entre les mondes, la porte joue une partition essentielle dans les variations sensibles que le texte parvient à traduire poétiquement.

b. Le *topos* de la fenêtre

Les images gracquiennes de la maison et de tout espace des plus intimes du dedans rejoignent, nous l'avons vu, la pensée phénoménologique du philosophe Gaston Bachelard en liant lieux et saisies de l'intériorité. En effet, les personnages gracquiens, grands rêveurs du lointain, confinés et déterminés par leur fonction, ont besoin de se déployer vers d'autres sites, peu importe qu'ils soient intimes ou non. On peut reprendre à Mikhaïl Bakhtine le concept de *chronotope* pour les trois récits qui nous occupent : en effet un des traits constitutifs des textes tient à la conjonction du temporel et du spatial[106]. À travers leur rêve de dehors, leur passion des mystères, les personnages au dedans maintiennent toujours un contact *au-delà*. Comme cette liaison a parfois tendance à se distendre, à s'étendre vers l'infini, la rêverie poétique devient plastique et rend les dehors-dedans merveilleux. De ce point de vue, les contacts entre le dehors et le dedans semblent plus étroits et leurs frontières parfois fragiles. La maison représentée par Gracq dans *Le Balcon* est si vaste qu'elle libère des géométries multiples et permet à ses personnages de contempler l'immensité de tous les espaces cosmiques, d'habiter tout l'univers. Une telle maison, verticale, peut même taquiner le ciel et suggère une possible fréquentation des nuages qui obscurcissent. Architecte originel de cette élaboration poétique, Bachelard, s'étonne lui-même d'une telle évasion hors de la pensée rationnelle :

> Étrange situation, les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés ! Ils se déploient. On dirait qu'ils se transportent aisément ailleurs, en d'autres temps, dans des plans différents de rêves et de souvenirs[107].

Pour mieux illustrer le lien unissant l'homme et le monde, Gracq cherche à montrer comment ses héros se détachent de leur espace intime de l'intérieur et mettent leur pas dans le chemin qui les conduira *vers* le monde inconnu et indéfini. À cet égard, le voyage joue toujours un rôle principal dans la planification même de l'histoire des romans gracquiens. Néanmoins, les personnages ont déjà commencé leur aventure *vers* l'extérieur à travers leur regard, même avant de se mettre en route : ils ont une pré-disposition mentale à l'exil. Si Bachelard pense que la maison

---

[106] Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard., 1978, pp.3-20.

[107] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.79.

est « avide de voir[108] », c'est parce que tout habitant possède naturellement un regard curieux, un désir de s'expatrier. Les fenêtres trouvent leur raison d'être dans la disposition au voyage, dans la crainte de l'arrimage et de la stagnation : à la fois cadre et tentation, la fenêtre libère, désire, dégage des tangentes[109]. « Des éléments de la pièce, la fenêtre est le plus merveilleux[110] » peut-on lire. Gracq exploite à plein les potentialités narratives et poétiques de cet élément merveilleux ; lui-même d'ailleurs concède écrire « difficilement ailleurs que devant une fenêtre, de préférence à la campagne, avec une étendue devant [lui], un lointain[111]. » Ses protagonistes partagent immanquablement une même attraction, presque instinctive, vers la fenêtre : l'aspirant Grange en particulier qui « tira le lit tout contre la fenêtre ouverte », « sauta de son lit et vit par la fenêtre le soldat Hervouët et le soldat Gourcuff qui s'éloignaient entre les arbres », il « apercevait un long froissement salubre, qui paraissait courir à perte de vue sur la forêt respirante » et « voyait la Meuse couleur d'huile lourde au pied de ses surplombs de forêt » (p.15, p.23, p.38, et p.42, *B.F.*). Par cette lucarne ouverte, Grange se décentre et accède par la vue à des pans entiers de réel comme d'imaginaire. C'est un élément de transitivité indirecte hautement symbolique : la fenêtre donne *sur*, permet de survivre *à* …

C'est aussi en raison de cette vertu que Gracq prête une attention particulière aux fenêtres lors qu'il crée des architectures au sens littéraire, lesquelles donnent souvent sur un paysage lointain. La chambre de Grange « était un grenier assez étroit dont les fenêtres donnaient sur la Meuse » (p.6, *B.F.*). Et celle de Vanessa est « une immense pièce aux murs nus que les fenêtres ouvertes sur trois côtés emplissaient tout entière du léger froissement d'eaux de la lagune » (p.639, *R.S.*). Le pavillon habité par le narrateur des *Terres du couchant* lorsqu'il prépare son équipement à Briona-haute possède « les fenêtres étroites » qui « donnaient sur des jardins cols et herbus » (p.51, *T.C.*). Ce *topos* méritera une topo-analyse détaillée.

Avant de commencer une analyse approfondie, l'examen du thème de la fenêtre semble utile pour fournir une plus juste appréhension de sa fonction :

> […] cette fenêtre fait partie d'un ensemble thématique plus vaste, ensemble composé d'un lieu souvent fermé, clos A (chambre, salon, mansarde, boudoir, habitacle quelconque), d'un lieu intermédiaire B (la fenêtre, une porte, une porte-fenêtre, un balcon, un *no man's land*, un seuil, un perron, une frontière,

---

[108] *Ibid.*, p.92.

[109] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.52 : « Je ne me refuserai certainement jamais, en écrivant, à aucune des correspondances baudelairiennes qui peuvent s'offrir. » Le motif de la fenêtre reste parmi eux que mobilise très souvent le poète, on peut citer comme exemple Baudelaire bien sûr.

[110] Louis-Isadore Kahn, *Silence et Lumière*, Paris, Éditions du Linteau, 2006, p.240.

[111] Julien Gracq, « Deux heures de travail dans une journée », entretien repris par Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, pp.76-79.

> un rivage, une limite, un hublot, une embrasure ou ouverture quelconque …), et d'un lieu ouvert C (rue, paysage, panorama urbain, site quelconque …)[112].

D'après cette définition, le rivage peut être considéré comme un lieu intermédiaire idéal qui lie l'Amirauté (le lieu relativement close) et la mer des Syrtes, y compris le Farghestan au bout de la mer (le lieu ouverte). À cet égard, *Le Rivage des Syrtes* se déroule précisément autour d'une thématique récurrente d'une grande fenêtre et en effet, l'histoire est ponctuée par trois contemplations importantes textuellement et symboliquement pour distinguer le rivage :

C'est « sur la mince langue de sable qui barrait la lagune et longeait le font de mer » qu'Aldo doit « rester longtemps engourdi dans cette contemplation » (p.41, *R.S.*) et qu'il voit un navire fantôme qui franchit la limite des patrouilles pour se perdre à l'horizon. Cette première découverte conduit à un affrontement direct entre Aldo et Marino : le premier est excité par cette présence, signe d'un possible changement – un autre est vu, le second ignore toutes les indices pour assurer l'équilibre des Syrtes. L'attrait du lointain germe dans le cœur d'Aldo et marque le début de son franchissement de la mer.

La motivation du départ s'accroît lorsque Vanessa et Aldo s'assoient « sur une roche éclatée et [fixent] les yeux sur l'horizon » (p.150, *R.S.*) à l'île de Vezzano. Cette vue du volcan de Tängri renforce en Aldo l'envie de l'au-delà et le conduit à piloter *le Redoutable* vers le Farghestan. Ce faisant, il devient peu à peu et involontairement le catalyseur de changement qui va conduire à une guerre ouverte entre le Farghestan et l'Orsenna.

Le récit atteint son acmé lorsque *le Redoutable* traverse la ligne rouge et subit l'engagement rapide du côté du Farghestan : les trois canons apparaissent. Tout au long de cette descente, Aldo reste « debout près de l'avant du navire » pour observer la mer : « Sur la droite, la forêt de lumières de Rhages frangeait d'un scintillement immobile l'eau dormante. » (p.218, p.215, *R.S.*) « Le rideau de la lumière qui éblouissait le rivage nous protégeait, dissolvait dans la nuit notre ombre noire. » (p.217, *R.S.*) Cette vue de l'avant du navire stimule Aldo en le forçant à avancer à toute vitesse et détermine la fin de l'histoire, qui sera celle inévitable d'une guerre navale.

On résume le système de tripartie correspondant au *topos* de la fenêtre :

[112] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.209.

Chapitre	Un lieu fermé, clos A	Un lieu intermédiaire B	Un lieu ouvert C
La chambre des cartes	L'Amirauté	La mince langue de sable	La mer
L'île de Vezzano	L'île de Vezzano	Le sommet de la colline	L'horizon de mer
Une croisière	*Le Redoutable*	Le front du navire le Redoutable	Le Farghestan

Quant au *Balcon en forêt*, l'espace est peuplé de fenêtres relativement miniatures – sortes de dispositifs optiques de l'ordre de la loupe. La perspective de l'aspirant Grange semble toujours encadrée par des dispositifs optiques à travers lesquels il regarde le monde extérieur : les embrasures du blockhaus qui « de loin en loin surveillaient la Meuse », la lunette du canon antichar qui fascine « le ciel blanc et vague, le vide de la route ensommeillée », la trouée de la forêt dans laquelle « il voyait […] les sunlights au-dessus de la vallée de la Meuse », etc. (p.50, p.35 et p.103, *B.F.*) Pour l'aspirant Grange, le regard doit être rétréci d'abord, « ourlé » (mot gracquien par excellence) par un dispositif optique minuscule pour pouvoir s'élargir jusqu'à l'infini. Le cercle peut relayer parfois le carré de la fenêtre. Souvent, il subit un choc visuel grâce à une lorgnette naturelle ou artificielle qui lui révèle l'extrême délicatesse fascinante du réel. Par la lunette (au sens étymologique) il peut embrasser le ciel de ses regards :

> Par l'embrasure resserrée, on voyait seulement l'enfilade de la laie qui montait vers l'horizon en pente très douce – étroitement corsetée par les murailles de branches de taillis – d'une couleur rêche de pierre cassée, avec de chaque côté deux traînées de gravier cristallin d'un blanc de sucre. (p.17, *B.F.*)

> […] 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, d'une évidence calme. (pp.35-36, *B.F.*)

Par ces dispositifs optiques resserrés, un « autre monde » qui lui paraît silencieux et intimidant s'ouvre en confondant le vrai et l'imaginaire : « Il continua en regardant la route par l'embrasure, comme s'il rêvait tout haut : – Tout le monde dort. » (p.134, *B.F.*) La loupe dilue l'espace.

En exploitant le *topos* de la fenêtre au sens large, on en perçoit la nature hautement polysémique. Alvar Aalto qui « accorde une grande attention, toujours à

la fois fonctionnaliste et poétique aux fenêtres de la villa[113] », sépare trois fonctions de cet élément qui sert : à « Voir », à « Aérer/sortir sur l'extérieur » et à « Éclairer ». Ce *topos* de la fenêtre chez Gracq combine parfaitement fonctionnalité et poétique, remplissant ainsi diverses fonctions :

Premièrement, « voir c'est avoir. Elle [une maison] voit le monde, elle a le monde[114]. » Ce pouvoir de « voir » de la maison est assuré par la fenêtre qui peut être considérée comme les yeux de la maison et Philippe Hamon le justifie ainsi :

> La *fenêtre*, notamment, thématisation du *pouvoir-voir* du personnage, sera un élément privilégié de cette thématique postiche. Son « cadre » annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le « tableau » descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art[115].

En prenant une position de recul face aux fenêtres, l'homme donne une fonction à cet espace, soit intégrer le cadre de la fenêtre dans la vision. Ce n'est pas gratuit que Gracq installe ses personnages sur le lit pour assurer un certain recul entre eux et la fenêtre : « Je m'assis sur mon lit, devant la fenêtre ouverte au vacarme de cataracte. » (p.31, *T.C.*) La fenêtre devient géométriquement un cadre qui est fixé sur les murs et esthétise le paysage montré.

> L'appartement de Vanessa occupait dans toute sa largeur l'extrémité de l'aile du palais qui regardait vers la mer. C'était une immense pièce aux murs nus que les fenêtres ouvertes sur trois côtés emplissaient tout entière du léger froissement d'eaux de la lagune. (p.99, *R.S.*)

Autrement dit, « [les fenêtres] sont comme des tableaux qui montrent le paysage[116] ». Plus, Gracq accorde une grande attention aux matériaux des châssis, des cadres et des tablettes des fenêtres, ceux qui participent à mettre en boîte les paysages en réfractant minutieusement la lumière : ce sont « des fenêtres étroites », « veuves », avec « la fente […] d'ogives, au-delà de la placette » (p.12, p.85 et p.12, *T.C.*) ; « la petite fenêtre aux vitres brumeuses », « murées par les branches », « sans rideaux » et « noire » (p.29, p.78, p.108 et p.125, *B.F.*) ; « les hautes fenêtres d'un bleu de nuit ouvertes sur la lagune » (p.98, *R.S.*).

Les fenêtres grandes ouvertes établissent une liaison avec l'immensité en attisant et orientant le regard des personnages pour les engager à poursuivre.

---

[113] Marie Courbet, *Lecture de Gaston Bachelard : (re)découverte de la maison onirique*, thèse de doctorat dirigé par Paul Landauer, École nationale supérieure de Marne-la-Vallée, 2011, p.47.

[114] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.92.

[115] Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op.cit.*, p.174.

[116] Marie Courbet, *Lecture de Gaston Bachelard : (re)découverte de la maison onirique*, *op.cit.*, p.47.

Poursuivre quoi ? la vie, la guerre, l'espoir … Cette ouverture vers le lointain est décrite par Michèle Monballin :

> [Les fenêtres] ont pour fonction de relayer le magnétisme de l'espace extérieur, elle attire le regard qui « fuit » irrésistiblement vers elles. Elles s'ouvrent sur le monde et obligent les yeux à plonger. […] il s'agit d'un catalyseur dans la dynamique d'une relation qui s'essentialise progressivement pour former l'objet central du récit[117].

Hormis cette ouverture vers l'extérieur, il s'agit malgré tout d'un jeu entre le dehors et le dedans. Il convient de voir la façon de saisir la fenêtre : généralement, elle oriente le regard du dedans vers le dehors mais elle est aussi, de façon plus insolite, le regard du dehors vers le dedans. En ce sens, de l'extérieur, la fenêtre permet de s'introduire en voyeur à l'intérieur de la maison ou de tout autre lieu. « Quelquefois, quand nous passions en vue d'une de ces épaves déjà sombrées dans les remous de l'écume verte, une curiosité triste nous écartait un moment de la Route, et, par les fenêtres arrachées, nous jetions un coup d'œil dans les pièces vides. » (p.84, *T.C.*) La fenêtre est toujours entr'ouverte, dirigée entre le dedans et le dehors, en suspens d'une décision définitive, ce qui du point de vue narratif, innerve l'intrigue.

Deuxièmement, la fenêtre aère la chambre : l'aspirant Grange « ouvrit les fenêtres toutes grandes » quand il sentit que « l'odeur obsédante et douceâtre des pommes sures était si agressive » (p.14, *B.F.*). « Par les fenêtres ouvertes, un poumon de fer faisait ronfler puissamment la forêt d'une musique de bastringue, que coupa net le bruit de la camionnette. » (p.22, *B.F.*) Cette fonction intrinsèque de la fenêtre échoue devant la menace obsédante des fictions gracquiennes : même si « la fenêtre » est grande « ouverte », « la fraîcheur ne [le] calmait pas, une espèce de nausée par intervalles [le] jetait vers ce vide fracassé et retentissant. » (p.31, *T.C.*) « [On] respirait maintenant à ses fenêtres le parfum qui l'entêtait de la montée sauvage. » (p.47, *T.C.*)

Troisièmement, l'éclairage si important pendant le jour devient exaspérant de nuit : l'aspirant Grange est souvent éveillé par « les rayons coulissant devant sa fenêtre sans rideaux […] 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 […]. » (p.108, *B.F.*) De même que la lumière, le son peut aussi pénétrer à l'intérieur par la fenêtre. Comme on a pu le montrer, parmi les sensations capables de matérialiser l'espace, l'ouïe est sollicitée à de nombreuses reprises :

---

[117] Michèle Monballin, *Gracq : création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck ; Paris, différentes Éditions Universitaires, 1987, p.137.

> Par la fenêtre entr'ouverte, […] on entendait la forêt s'égoutter, et, quelquefois, tout près, le craquement des branches qui s'étiraient après l'averse. (p.65, *B.F.*)
>
> […] çà et là, dans l'obscurité, le pied faisait craquer la coque des escargots qui se glissaient du sous-bois par les embrasures avec l'humidité de la nuit. (p.79, *B.F.*)
>
> Grange se plaisait à ce murmure matinal sous ses fenêtres où sa maison commençait à bruire pour toute la journée […]. (p.109, *B.F.*)

Sans pourtant pénétrer dans le réel, Grange pressent déjà le bonheur procuré par la vie paisible et le vide de la forêt après l'averse. Ici, le bruit aussi suit une trajectoire verticale, « sous ses fenêtres » monde un chant, le chant du monde euphorique et disponible : l'homme humble accueille les sons, les interprète, en dispose …

Du point de vue de leur fonctionnalité, les fenêtres déclenchent des tableaux, des pauses descriptions qui sont des stases et des extases dont le personnage peut jouir. Mais il semble qu'à travers sa deuxième fonction – « aérer/sortit sur l'extérieur », plus poétiquement décrite en apparence, la fenêtre puisse permettre tout déplacement dans l'espace. Pour toute fenêtre, conserver la continuité dedans-dehors paraît d'importante. Plus, le désir d'espace si important chez Gracq nourrit ses œuvres romanesques, la quête semble avant tout spatiale et non épique : les guerres improbables doivent être comblées par un surcroît de paysages, d'ailleurs … La fenêtre, qui est cadre géométrique inséré dans un autre cadre géométrique – la maison ou le fortin, présente des analogies avec la mise en abyme textuelle : la découverte de l'immensité se présente comme élément du récit, la contemplation devant la fenêtre est acte. Un cadre rigide tel que la fenêtre motive le mouvement psychique d'une évasion mentale, et matérialise la mise en abyme textuelle par la mise en abyme spatiale qui caractérise l'art de la narrativisation spatiale chez Gracq dont on parlera en détail dans la troisième partie de la thèse.

Pour conclure, c'est encore Bachelard que l'on choisira de citer : « Par la fenêtre du poète, la maison engage avec le monde un commerce d'immensité. Elle aussi, comme aime à le dire le métaphysicien, la maison des hommes s'ouvre au monde[118]. »

[118] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.95.

3. L'éloge du point

Les fictions gracquiennes semblent se caractériser par une tendance à la disparition de la trame narrative[119]. Privé d'un fil continu de l'intrigue, le récit s'organise essentiellement autour d'une temporalité qui va être dominée par des instant précis et par une spatialité fractale, réduite jusqu'au point. Ce que Gracq recherche dans ses romans, c'est à présentifier le monde, c'est-à-dire à faire porter l'attention sur un simple élément, à donner naissance à l'objet en un sens presque heuristique. Ainsi, l'espace devient-il le principal personnage tant l'évocation quasi obsessionnelle du lieu-dit : car dire le lieu c'est en creux penser aussitôt le hors-champ, l'a-topie, l'impensé de la guerre pour laquelle aucune limite, pas plus spatiale que temporelle, ne permet de contenir l'angoisse d'être, si désorienté. Reste à l'homme à délimiter son espace, à construire son nid (autre figure bachelardienne), à rallier des points : autant de stratégies temporaires, dérisoires et merveilleuses pour pouvoir habiter le monde malgré tout. Ce sont les points recensés par les personnages de Gracq, souvent microscopiques, qui permettent aux hommes de se repérer dans le chaos[120].

Sa formation de géographe n'est pas rien dans le goût de Gracq pour les tracés point par point (la carte du marin en fournit un exemple dans *Le Rivage des Syrtes*) alliant l'esprit scientifique à l'imagination poétique, la précision à la dilution de l'espace. Quitter sa route, oublier un point, c'est à coup sûr risquer de se perdre. Le romancier-géographe, outillé comme il l'est, montre bien que la carte pointilleuse est un lieu déjà de vécu, d'appropriation subjective des espaces. Si dans sa prose poétique, la perception minutieuse et microscopique est privilégiée aux mouvements de grande amplitude, aux révolutions spectaculaires : éloge du point inspiré de Gaston Bachelard. L'allusion au point (*punctum*) nourrit l'imaginaire de l'espace sachant que « parfois plus simple est l'image, plus grands sont les rêves[121] ». Toujours dans *La Poétique de l'espace,* le philosophe poursuit :

---

[119] Anne Fabre-Luce, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », dans Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des Bocages (Angers) (dir.), *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers (21-23 mai 1981),* Angers, PUA, 1981, pp.409-419, p.409 : « L'ensemble de l'œuvre gracquienne montre à l'évidence la dévoration progressive de la narration par la description. »

[120] La transgénéricité des récits gracquiens autorise à voir dans ce tracé en pointillé une allusion au conte de Perrault « le petit poucet ».

[121] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.193.

> Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde immense. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur[122].

La lecture phénoménologique du texte, qui a nourri notre première partie, peut dévoiler ici combien d'attentions scrupuleuses Gracq a porté à l'infime : les feuilles tombées, le premier flocon de neige, le petit point rouge de cigarette ou noir de silhouette … parlent, dans un monde où la communication verbale échoue à dire. L'espace en vient à décider d'un rapport au monde pour lequel s'orchestrent des dialectiques fondamentales, fondées sur le petit et le grand, l'intime et le cosmos, le vide et le plein, l'infini et l'humain, le dehors et le dedans ... Le regard en alerte devient activité pensante, à la fois grâce et tragique, chance et drame.

L'étymologie du mot « point » éclaire une acception que vient, d'abord en optique perspective, le mot *point de vue*, devenue un véritable composé :

> L'autre sens de base, « endroit fixe et déterminé », est une extension spatiale (1176-1181) du précédent : lieu, zone aussi minuscule qu'une piqûre. Il est réalisé dans plusieurs spécialisations didactiques avec l'idée plus théorique, déjà assumée par la latin *puntum*, de « lieu sans étendus, défini par ses seules coordonnées » (v.1265) : c'est le cas en géométrie, par exemple dans point d'intersection (1752), en astronomie, géodésie, géographie, en optique ainsi qu'en marine où le mot désigne la position d'un navire sur une carte (1520) ; c'est de ce sens que procède la locution faire le point (fin XVIIIe s.) attestée au figuré pour « faire le bilan », et au propre pour « établir la localisation d'un navire » (1811)[123].

Le point, en tant que lieu sans étendue, alterne entre différentes mesures qu'il s'agisse d'une piqûre sur la peau ou d'un navire isolé sur les eaux, la distance plus ou moins grande du regardeur à l'objet dérègle la réalité. Concernant la vue propre aux écrivains, Gracq la résume en deux catégories : les myopes, « chez qui même les menus objets du premier plan *viennent* avec une netteté parfois miraculeuse », et les presbytes, « qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage[124] ». Il se plaint que rares sont les écrivains en possession d'une vue parfaitement normale. L'un de ses lieux de convergence les plus sûrs avec Stendhal réside bien dans ce commun besoin d'une appréhension à la fois panoptique et orientée, ouverte surtout à la rêverie. Les divers points captés par le narrateur à différents degrés permettent de comprendre quelles sont les dimensions avec lesquelles le romancier-géographe

---

[122] *Ibid.*, p.182.

[123] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, pp.1561-1563.

[124] Julien Gracq, *Lettrines I, op.cit.*, p.47.

se trouve le plus spontanément à l'aise, dans le vaste déchiffrement des visages de la terre.

a. Le (point) rouge ou le noir

La minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur : « La miniature est un des gîtes de la grandeur[125]. »

Grange ne cesse de confirmer le magnétisme de tout point de vue par ses facultés aiguës d'observateur :

> 1. Dans les échappées de vue des gorges affluentes, les lointains feuillus se perdaient derrière le bleu cendré de la fumée de cigare ; (p.10, *B.F.*)
>
> 2. un petit point noir qui semblait hésiter un instant dans l'éloignement (p.95, *B.F.*)
>
> 3. une pointe merveilleuse lui entrait dans le cœur (p.117, *B.F.*)

Les nuits de la forêt commencent par la patrouille. Ce service actif plaît aux gens de la « maison forte », car le calme plat les rassure en les installant officiellement dans une guerre inoffensive. Quand Grange patrouille avec Hervouët :

> La lisière extérieure de ce boqueteau ténébreux marquait la frontière; ils s'arrêtaient là pour allumer une cigarette et fumer un moment silencieusement au bord de la Belgique endormie, pareils à des promeneurs que le sentier bloque à l'extrême bord de la falaise. (p.97, *B.F.*)

Ici, dans l'obscurité, ils jouissent d'un bref répit du corps et de l'âme. Le rituel de la patrouille les soulage en laissant une impression que la nuit ralentit l'arrivée de la guerre. En écoutant le silence de Belgique, ils ont conscience que la guerre n'est pas loin et peut intervenir à tout moment. Les envahisseurs savent la date précise de leur attaque, les militaires en défense doutent et ne peuvent rien faire, sinon attendre. Pour chasser cette angoisse, ils fument. La cigarette est alors un calmant qui peut apaiser les hommes, enfumer l'espace pour combler le vide. Mais si « chez Gracq, rien n'est gratuit, tout est signifiant[126] », le feu de la cigarette est un symbole polysémique. Dans une interprétation positive, la lumière de la cigarette

---

[125] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.146.

[126] Marie Francis, *Forme et Signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A. G. Nizet, 1979, p.22

rallume l'espoir chez les hommes. Le futur ne serait pas si sombre puisqu'il y a encore de la lumière. Dans un sens plus sombre, les fumeurs sont exposés au danger parce que ce point lumineux est si remarquable dans le noir que l'on peut le voir de très loin. Dans l'obscurité de la nuit combattante, le point rouge de cigarette éclaire non seulement les alentours et les visages de ces fumeurs, mais aussi met à découvert l'angoisse au fond des cœurs. Le petit point rouge en toile de fond noir fait sens, il pointe comme un fusil, comme une prédication de la mort, dont on sait qu'elle est l'issue de la guerre :

> [...] il apercevait seulement tout près de lui le point rouge d'une cigarette, et il entendait le déclic du chargeur qu'Hervouët glissait dans son pistolet. Le silence du lieu devenait alors presque magique. 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 entrait dans un monde racheté, lavé de l'homme, collé à son ciel d'étoiles de ce même soulèvement pâmé qu'ont les océans vides. « Il n'y a que moi au monde », se disait-il avec une allégresse qui l'emportait. (p.97, *B.F.*)

Quand le conducteur d'une automitrailleuse française hurle l'approche des Boches devant l'équipage de la « maison-forte », l'angoisse se transforme, paradoxe encore, en un sentiment de désinvolture, de délivrance, un appel à la liberté. Lorsque Grange se rend compte qu'il est abandonné par le monde entier, il choisit de s'absenter en se soumettant à l'arbitraire, à une liberté délirante et naïve, qui ne s'appuie sur rien : « Je fais ce que je veux » (p.210, *B.F.*). C'est en se plongeant dans ce sentiment que Grange allume une cigarette et continue à marcher au milieu du chemin. Mais cette fois la cigarette n'arrive pas à le rassurer car le petit point rouge est négligeable dans cette immensité forestière pendant le jour, même dérisoire face à l'approche du danger de la guerre. En s'imaginant léger comme la fumée de cigarette, « il sifflote, enlève son casque » pour que sa tête et ses cheveux puissent baigner dans « l'air qui fraîchissait délicieusement » (p.211 et p.210, *B.F.*).

Comme le rêveur du poème « Sensation » de Rimbaud, intertexte possible (« Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds. Je laisserai le vent baigner ma tête nue[127]. »), l'aspirant Grange désire de « retremper » non seulement sa nuque, mais aussi tout son corps dans la brise liquide. Aussi grandit en lui « un sentiment de sécurité irréelle » (p.209, *B.F.*), l'idée d'une complète immunité et d'une invulnérabilité qui participe d'une forme de conjuration caricaturale et clownesque : « – Il n'y a pas d'Allemands, prononça-t-il tout à coup en hochant la tête, et en élevant l'index devant lui, avec la voix mûre de connaissance des ivrognes. » (p.212,

[127] Arthur Rimbaud, « Sensation », dans *Arthur Rimbaud : ses plus beaux poèmes*, Paris, Éditions J.C. Lattès, 1991, p.16.

B.F.) Comme s'il lançait un cri (point sonore) bouffon, dans sa solitude, pour exorciser sa peur, il connaît comme un schizie, un dédoublement de son être, en se voyant marcher : « Jusqu'où pourrait-on marcher comme ça ? » (p.211, *B.F.*) Point errant, petit poucet égaré faute de retrouver les petits cailloux de l'existence, Grange se retire du monde.

Le point noir dans le récit réfère aussi aux femmes Mona ou Julia et le décodage du signe s'avère incertain :

> De la fenêtre où il était posté, il apercevait Mona dès le débouché de la route des Falizes, à une demi-lieue – un petit point noir qui semblait hésiter un instant dans l'éloignement, le long de la haie, puis s'engageait sur sa rivière et coulait vers la maison : il savait que c'était elle – il n'y avait de passants sur la laie qu'à certaines heures, et Grange les connaissait toutes. Quelquefois un autre point noir qui était Julia allait de conserve avec elle : du plus loin qu'il le pouvait, il cherchait à distinguer lequel était Mona, et avant même qu'aucun détail d'elle fût lisible, il la reconnaissait à cette manière plus libre, plus légère, qu'elle avait de glisser dans le fils de la route, comme une petite barque qui s'abandonne au vif du courant. (pp.95-96, *B.F.*)

Si Grange peut distinguer le point noir de Mona à une demi-lieue, c'est non seulement parce qu'il connaît Mona par cœur et par corps, mais aussi parce qu'il attend l'arrivée de Mona impatiemment. Elle est le point d'intersection entre la vie paisible dans la forêt et la menace guerrière, ou dans *Le Rivage des Syrtes*, le point noir correspond à la localisation lointaine d'un navire de secours dans la mer désespérée.

b. Des points sur la cartographie

Pour un géographe, la définition du point est polyvalente. Il peut à la fois être aussi petit qu'un mégot de cigarette et aussi grand qu'une île, qui n'est qu'un point noir sur les cartes vu en surplomb. Gracq alterne aisément son point de vue pour saisir l'essence même du paysage.

Lors de sa visite à l'île de Vezzano, Aldo est si fasciné par le volcan en face qu'il ignore totalement ce qui l'entoure. C'est pourquoi dans sa mémoire, cette île devient un point noir piqué sur la cartographie du rivage à partir d'un point de vue de géographe, d'arpenteur :

> Dans mon esprit se levait l'image d'un point noir piqué isolément sur la nappe bleue où j'avais si souvent vogué en esprit dans la chambre des cartes. Vezzano n'était qu'un îlot minuscule, et les traités de navigation que j'avais feuilletés à

> l'Amirauté ne lui consacraient qu'une courte notice : […]. A ce point noir piqué sur la carte ne s'accrochait pas davantage pour moi un souvenir ou un paysage qu'au clou de lumière d'une étoile. Il était une de mes étoiles à moi, le point brillant d'une de mes constellations fixe. Si l'on piquait la pointe d'un compas à l'emplacement de Rhages, Vezzano était, de tous les points de territoire d'Orsenna, celui qui s'inscrivait dans le cercle de rayon le plus court. (pp.141-142, *R.S.*)

Le volcan du Tängri, *ponctum* sur l'horizon, est « la dernière tentation, la tentation sans remède » (p.199, *R.S.*). Lorsqu'Aldo le repère pour la première fois sur les cartes, ce dernier manifeste déjà son inaccessibilité, dans sa façon d'entrer en scène :

> Très au delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées et sa ceinture de villes dont les syllabes obsédantes nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers ma mémoire : Gerrha, Myrphée, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Dyrceta. (p.32, *R.S.*)

Même s'il n'est qu'un point sur le dépliant cartographique des terres des Syrtes, le volcan attire l'attention d'Aldo en raison de tous ses caractéristiques à la fois miraculeuse et menaçante : « très au delà » et « éloignement » déterminent son appartenance à l'au-delà du monde et son inaccessibilité ; « interdit » et « inconnus » produisent à l'identique une atmosphère mystérieuse et légitime la curiosité et le désir d'Aldo ; en relief sur la côte du Fraghestan, le volcan couvre la République sous son propre ombre et devient le symbole le plus remarquable du pays, surtout quand on l'observe de très loin. Aldo, qui a toujours l'obsession du non mesurable de l'horizon, s'enchante à trouver finalement ce point repérable sur le dernier. Face à la mer qui sépare l'Orsenna du pays Farghestan, Aldo ne s'égare pas grâce à ce *ponctum* sur l'horizon qui incarne son désir d'au-delà du monde, actualise sa curiosité et son espoir pour l'atteindre : « [à] l'évocation du Tängri, [il vit] les yeux s'allumer d'une curiosité toute neuve » (p.220, *R.S.*).

Lorsqu'Aldo retrouve le volcan du Tängri en arrière-plan du portrait de Piero Aldobrandi, l'ancêtre de Vanessa, « qui soutint contre ses forces le siège des forteresses farghiennes de Rhages » (p.115, *R.S.*), ce *ponctum* s'élargit en lignes à mesure que la menace de la guerre s'approche. Rigoureusement organisé, le tableau s'anime pour raconter l'histoire peu claire entre l'Orsenna et le Farghestan :

> Les dernières pentes boisées du Tängri, descendant jusqu'à la mer en lignes molles, formaient l'arrière-plan du tableau. [...] La flotte d'Orsenna était rangée en demi-cercle au large de la ville, mais si un mur de fumées calmes s'élevait en lourds panaches de la mer, bien plus qu'au fracas déchirant de l'artillerie on

> songeait malgré soi à quelque cataclysme pittoresque et visible, au Tângri venant de nouveau faire grésiller ses laves dans la mer. (pp.106-107, *R.S.*)

Dans la description, l'observateur Aldo reste pris à distance du volcan du Tängri qui pose immobile. Les deux termes « cible (pour l'entité à localiser) et site (pour l'entité de référence) » empruntés à Andrée Borillo[128] sont opérants pour nommer la relation spatiale entre eux. C'est-à-dire, la cible est le volcan qui est statique et inaccessible ; le site est la place occupée par l'observateur – Aldo qui est exclu de la cible en raison de l'inaccessibilité de celle-là. L'auteur opte pour différents cadres de référence et d'orientations pour décrire le « merveilleux volcan ».

La première vraie rencontre entre le Tängri et Aldo a eu lieu passivement lors de sa visite de l'île de Vezzano organisée par Vanessa. Il voit « [u]ne montagne sortait de la mer, […] sur le fond assombri du ciel » (p.151, *R.S.*). Cette première rencontre physique est aussi érotique ; elle a semé le désir au cœur d'Aldo. Incapable de retenir sa passion pour le volcan, il pilote *le Redoutable* dans une nuit obscure. Après avoir dépassé les lignes de patrouille, « une apparition montait de la mer comme un mur » (p.215, *R.S.*) devant eux. Les informations spatiales, verticales, s'enchevêtrent comme réel et imaginaire se télescopent :

> Devant nous, pareil au paquebot illuminé qui mâte son arrière à la verticale avant de sombrer, se suspendait au-dessus de la mer vers des hauteurs de rêve un morceau de planète soulevé comme un couvercle, une banlieue verticale, criblée, étagée, piquetée jusqu'à une dispersion et une fixité d'étoile de buissons de feux et de girandoles de lumière. Comme les feux d'une façade qui se fût reflétée paisiblement, mais jusqu'à hauteur de nuage [...]. (*Ibid.*)

Par rapport à la topographie surplombante du Tängri, l'observateur a premièrement une vision plane du relief grâce à la hauteur de la colline. L'impression dominante du volcan du Tängri est contraire aux attentes : Aldo perçoit le trouble du lieu, « source de silence, comme une virginité déserte et étoilé » (p.146, *R.S.*).

La deuxième rencontre a eu lieu à bord du *Redoutable* qui navigue un jour et une nuit pour arriver à côté du volcan. Le changement du site conduit à une vision totalement différente : on est tout près du volcan au bord d'un navire et il suffit de lever la tête pour l'observer. Même si c'est la seule fois dans tout le récit qu'Aldo parvient au plus proche du volcan, ce dernier reste encore en suspension, « très haut » et « très loin » et « on croyait sentir [son] odeur » (p.235, *R.S.*). Mais cette odeur elle-même n'est pas sûrement identifiée ; le verbe modalisateur « croyait »

[128] Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 1998, p.13.

déréalise la perception. L'aventure d'Aldo se solde par un échec, elle n'est qu'une approche vertigineuse, perdue d'avance et pourtant si tentante.

Malgré la différence du cadre de référence et de l'orientation, les descriptions recourent aux champs lexicaux similaires pour décrire le volcan du Tängri – ceux des étoiles et du ciel, lesquels bâtissent un monde, hors norme, hors de raison, hors de portée et nimbé d'une atmosphère mystérieuse. En même temps, l'accent sur l'effet surplomb renforce le caractère menaçant du volcan du Tängri, parce que sa hauteur « improbable » fait qu'Aldo se sent étouffé devant « le géant illuminé » et finalement il voit « tomber *le dernier voile* » en hurlant « – Droit dessus ! Plus près ! » (p.216, *R.S.*) De plus, l'émotion vive et étonnée des autres marins du navire est manifestée par la figure de l'hyperbole : « – Le volcan ! Le volcan ! hurlèrent d'une seule voix trente gorges étranglées, dans le cri qui s'élève d'une collision ou d'une embuscade. » (p.220, *R.S.*)

Le narrateur traduit supérieurement le thème du récit – l'attente – en invitant le lecteur au bord des événements, sur le rivage, comme si les contours de la phrase comme du récit ne pouvaient être dessinées nettement. Un monde fantastique se crée par la mobilisation de nombreuses figures de style, l'hypallage étant une des favorites de Gracq, installant ainsi un trouble dans l'évocation des lieux et des hommes. Le volcan du Tängri est une image révélatrice de la destruction d'Orsenna, il est un foyer transgressif, sa présence chiffrée sur la ligne de l'horizon, met les hommes dans un état de tension extrême, entre le désir et l'apocalypse. Cette analyse consacrée au volcan illustre comment toute description dans le récit gracquien rejoue sur le registre descriptif ce que la narration entretien d'ambigüité.

Chapitre II Localiser dans l'immensité

Héritier de la littérature antique, mais expert des modernes, Gracq cherche aussi à explorer le grand motif de l'époque romantique : la contemplation de la nature. L'espace intime ne semble pas suffire à satisfaire une inclination native à la grandeur du monde. Cette inclination instinctive détermine une attitude particulière dans ses créations littéraires, dans lesquelles les personnages – des rêveurs – s'attachent conquérir l'infini en enjambant du regard toute clôture familière. Aux yeux du phénoménologue, « la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial[129]. » Inutile de remonter à la source de la rêverie, il faut poursuivre sa fuite vers le lointain, vers l'ailleurs, vers les terres de la contemplation. « Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un 'ailleurs' complémentaire du lieu réel où il est évoqué[130]. »

Si le rêveur ne loge plus dans sa maison natale, il pénètre naturellement dans la nature : obsédé ou fasciné par l'immensité de la nature, il voit. Gracq, qui ne travaille jamais sur l'espace artificiel, est passionné par cette contemplation initiale voire initiatique. L'illimité spatial de la nature qui l'intéresse conduit l'auteur dans la région de la phénoménologie la plus pure – « une phénoménologie sans phénomène [131] » selon l'expression de Bachelard. Ainsi, l'analyse de l'espace immense ne se réalise que sur l'être pur et par imagination pure. Dès que les personnages de Gracq entrent dans cette méditation instinctive sur l'immensité, ils dépassent « l'être jeté[132] » dans le monde et déplient un autre pan du monde jusqu'à invisible, insoupçonné. Les personnages de Gracq, malgré l'angoisse native « d'être jeté », aspirent à s'extirper de l'étroitesse d'une existence par la pratique de la contemplation loin des lignes réduites du quotidien trivial. Les paysages immenses sont omniprésents dans les trois romans, tous d'une ampleur expansive, ils

[129] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.209.

[130] Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, pp.48-58.

[131] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.210.

[132] Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. de l'allemand par François Vezin et *al.*, Pairs, Gallimard, 1986, p.229 : « L'être-jeté est le genre d'être d'un état qui est chaque fois lui-même ses possibilités de telle sorte qu'il s'entend en elles et à partir d'elle (qu'il se projette sur elles). »

s'appellent mutuellement par transtextualité[133], qui élève ces espaces gracquiens au statut de types reconnaissables entre tous.

Si l'on entend « contempler » dans le sens que lui donne Hugo dans *Les Contemplations*[134], cela suggère un déchiffrement de signes, une mantique[135]. De fait, les personnages gracquiens sont fréquemment en proie au pressentiment d'un secret, et même les titres des récits contiennent en germes cette contemplation chargée de secrets : la forêt, la mer et des contrées indéfinies. Chaque récit explore plusieurs espaces immenses, dont certains sont funestes. Par exemple, Aldo passe du temps dans la forêt, mais ses regards sont attirés par l'étendue maritime qui sépare l'Orsenna et le Farghestan. Cette divergence correspond à la distinction établit par Roland Bourneuf entre « un espace-cadre, une espace décor qui accompagne les personnages, leur sert d'environnement sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés[136]. » En l'occurrence, une comparaison entre la forêt ardennaise, l'espace thématique d'*Un balcon en forêt,* et celle du *Rivage des Syrtes* qui joue un rôle secondaire, sera significatif dans l'analyse stylistique des textes. Cela révélera sans doute comment l'auteur combine le rôle traditionnellement subalterne de la description avec le rôle d'actant[137] que lui attribue initialement Gracq lui-même. Par ailleurs, Gracq essaie de réaliser un projet ample, indéterminé dans le temps et dans l'espace, embrassant une totalité cosmique et tendant vers le constat d'un vide métaphysique dans *Les Terres du couchant*. *Un balcon en forêt* présente par contraste un espace clos qui est bien structuré et déterminé. La dimension d'espace du *Rivage des Syrtes* semble parvenir à une harmonie entre l'immense et l'infime. La variable de l'immensité

---

[133] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au seconde degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p.7 : Genette y développe le concept littéraire de la transtextualité, qui est considéré comme l'objet de la poétique. Grossièrement, la transtextualité se définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte ».

[134] Les poèmes de l'amour du recueil des *Contemplations* sont aussi des poèmes de la nature. Si Victor Hugo lie étroitement l'amour à la nature et fait apparaître la nature comme l'espace privilégié de la communion du poète et de l'amoureux, c'est qu'il considère l'amour comme source de plénitude, de bonheur et de fusion avec la nature.

[135] La traduction qu'a faite en 1863 Garcin de Tassy du poème persan Mantiq Al Tair sous le titre de *Mantic Utaïr* ou *Le Langage des oiseaux* est à l'origine du concept de mantique correspondant à un langage crypté recelant des secrets mystiques. Le nom mantique désigne ce qui, dans la Grèce antique, est l'art de la divination.

[136] Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », art. cité, p.93.

[137] En narratologie, on désigne par le terme « actant » toute l'instance (personnage, ambiance, événement, etc.) qui occupe une ou plusieurs fonction(s) bien précise(s) dans l'action, ce qui est appelé simplement ressort ou rôle. Voir Michel Tournier, « sans titre », *Initiale, revue du Groupement des libraires,* 1997, numéro en hommage à Julien Gracq, p.9 : Tournier a bien remarqué ce rôle d'actant du paysage : « Dans ses romans, le paysage n'est jamais un décor gratuit. Il influence profondément l'action, et c'est lui en vérité le principal personnage. »

d'espace dans les trois romans reflète peut-être le cheminement de la pensée gracquienne : la dialectique entre un vide aussi immense que le cosmos des *Terres du couchant* et un vide tellement intime, au cœur de l'aspirant Grange, questionne la philosophie particulière sur la relation entre l'homme et l'espace.

Au lieu de se cloîtrer dans leur résidence, les personnages sous la plume de Julien Gracq, n'hésitent pas à sortir pour s'engager sur les routes, les chemins, les lignes de démarcation, les bords de terre ou de mer. Les patrouilles, les promenades, les excursions des personnages occupent une grande partie des récits. Aussi, semble-t-il, les lieux parcourus par eux sont à considérer comme leurs annexes, qui ne les attachent point à un territoire. Ainsi, dans ce chapitre, les personnages gracquiens vont sortir de leurs domiciles pour découvrir leurs « résidences secondaires ». Avec la notion existentielle du dedans et du dehors, se confrontent alors plusieurs dialectiques : le fermé et l'ouvert, la paix et l'angoisse, le oui et le non, l'homme de la maison et l'homme du monde, l'être et le non-être, etc. Ce que Gracq semble préférer est toujours un héroïsme spatialisé : le héros gracquien ose sortir du dedans pour affronter tout ce qui dehors le met à l'épreuve.

Face aux paradoxes entre le vertige extérieur et le repli intérieur, entre l'angoisse du dehors et la stagnation du dedans, le héros authentique s'embarque sur des lignes de fuite en dépit des chaos désespérants. Dans ses sorties interminables, il est si obsédé jusqu'au point que nul humain et nul conseil ne peuvent l'arrêter. Dans une logique paradoxale, trop d'espaces l'étouffent et l'extérieur prend ainsi sur lui l'aspect d'une prison sans borne, comme si la vraie prison se trouvait en effet à l'extérieur.

Cependant, le dedans et le dehors ne sont pas des espaces géométriques totalement opposés. La contemplation intime des personnages dans l'espace ouvert ne serait-elle pas un prolongement de l'intimité du dedans ? Le dedans n'est jamais coupé du dehors, ou vice et versa. Ce dialogue mutuel entre le dedans et le dehors fait advenir un homme entr'ouvert, non orienté par les échelles du monde, ni par les coordonnés statiques.

1. La mythe de la forêt

> La forêt, parce qu'elle échappe aux normes du temps, semble terre de liberté[138].

Symbole d'abri de jeunesse et de pureté, du refuge des âmes limpides, la forêt est avant tout l'habitat des fées selon les diverses versions mythologiques. Dans la mythologie gracquienne, le lecteur peut aussi rencontrer des fées à la fois incarnées et très irréelles en même temps : Mona, Vanessa et les errantes sont de cette même famille. Séduits par leur aura, les personnages approchent ces femmes-fées avec prudence et curiosité, pressentant qu'ils ont beaucoup à apprendre d'elles. C'est pourquoi, l'aventure dans la forêt les renseigne sur l'existence d'étranges créatures, désirées et désirantes. Les trois romans mettent chacun à leur manière en lumière la puissance onirique de la forêt qui renferme nombre de mystères à déceler. Cet espace de rupture avec la civilisation sert d'oasis de retraite aux promeneurs désireux de se soustraire du monde. Et ce sont bien ces dominantes surréalistes qu'avaient perçues Pierre de Boidesffre lorsqu'il discernait « le thème du Graal, transposé et laïcisé, la quête d'un salut obscur, précaire et révocable[139] » dans les romans de Gracq.

Les forêts par l'alchimie de l'écriture sensible se distinguent d'abord par leur immensité et leur luxuriance. L'étendue immense de la forêt prolongeant jusqu'aux limites de l'horizon égare les promeneurs de sorte qu'ils y restent durablement. Plus longtemps ils s'y aventurent, plus loin ils s'éloignent de la vie civile et de leurs obligations courantes, et plus ils s'approchent d'un état purement euphorique. L'immensité forestière est très propice à une imagination prolongée et la luxuriance de la végétation dévoile autrement l'éloignement. Des feuillages démesurés, des lichens gris, des arbres innombrables, des joncs exubérants, des taillis massifs, des touffes d'herbes : créer un monde végétal éloigné et proliférant du monde humain.

> La piste [de Sagra] à demi effacée qui sinuait entre les joncs et conduisait aux ruines traversait une des parties les plus mornes des Syrtes. Les roseaux à tige dure […] qui s'entrechoquent au moindre vent avec un bruit d'os légers, croissaient là en massifs épais, et nul défrichement n'avait jamais entamé ces terres déshéritées. (pp.68-69, *R.S.*)

---

[138] André Corvol, « La Forêt », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. 3. Les France*, Paris, Gallimard, 1997, p.674.

[139] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui : 1939-1959*, Paris, Le Livre contemporain, 1959, p.301.

Les personnages peuvent se distancier ainsi spatialement de leur passé. « 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. » (p.110, *B.F.*) Comme si la prolifération des arbres constituait une sorte de filtre qui protège des regards intrusifs et favorise la rêverie. Loin d'être seulement le dépli d'un espace, la forêt creuse en profondeur : offerte aux coordonnées de la verticalité, elle inscrit l'homme non seulement dans une nature linéaire mais lui permet aussi de se retrancher au fond de lui-même.

a. La valeur bipolaire

Cependant, loin de procurer toujours le réconfort et de favoriser la rencontre les forêts suintent aussi la solitude, dit l'asphyxie et l'épuisement qui menacent. « La forêt surtout, avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux, mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychologique[140]. » Quand les yeux sont voilés, d'autres perceptions prennent le relais pour percer les mystères de la forêt, parmi lesquelles l'ouïe, l'odorat, le toucher. L'impression de s'enfoncer dans un monde temporellement et spatialement indéterminé est toujours un peu anxiogène pour le personnage. Comme le silence n'est pas troublé par les activités humaines, par les tremblements les frictions des vies en action, l'anxiété de l'être se disperse à l'intérieur de cet espace illimité. Ce sont les vies minuscules qui alors intéressent et arrêtent le promeneur solitaire. Aussi, le moindre son peut-il donner une vertu magique au *silence labyrinthique* de la forêt. Ainsi, le murmure du ruisseau, le froissement des roseaux et le cri soudain d'un oiseau ne sont là que pour mettre l'accent sur la solitude fascinante de l'homme :

> Quelquefois, quand j'arrêtais un instant mon cheval au détour d'une allée pour mieux surprendre le bruit de forêt qui roulait maintenant sur la ville, il me venait une allégresse que je m'expliquais mal. Ce silence m'exaltait et m'intimidait : on eût dit celui d'une ville évacuée où se retranche une arrière-garde. (p.50, *T.C.*)

Un filet d'eau invisible qui s'égoutte (verbe qui appartient à l'idiolecte gracquien) peut ajouter au silence de la forêt une connotation féerique ou « bizarre ». Le promeneur solitaire, herboriste à son heure, s'adonne à la contemplation du lieu. À

[140] André Pieyre de Mandiagures, *Le Lis de mer*, Paris, Robert Laffont, 1956, p.57.

grand renfort de métaphores et de comparaisons, le monde non-humain converse, s'organise, se répond :

> La verdure se déploie comme les drapeaux sur une émeute, et tire la sève comme un nourrisson qui prend le sein – mais le dégel n'a pas touché la terre dans ses profondeurs, la racine dort encore dans la glace, les fibres du cœur se rompent et l'arbre meurt au milieu de la prairie qui fleurit. (p.144, *R.S.*)

> La fenêtre ouverte, on percevait un long froissement salubre, qui paraissait courir à perte de vue sur la forêt respirante, et le cri des chouettes qui venaient se percher tout près jusque sur le barbelé, attirées par les petits rongeurs en quête de pain moisi. (p.37, *B.F.*)

> Il commençait bizarrement – à la manière de ces fragments de chaussée romaine qui commencent et finissent sans qu'on sache pourquoi au milieu d'un champ, comme une règle qu'on laisserait tomber sur un échiquier – au cœur même d'une clairière d'herbes, dans l'intervalle formé par deux lisières de forêts qui couraient se rejoindre, et entre lesquelles il s'engageait. (pp.76-77, *T.C.*)

Derrière l'impressionnante subtilité de l'observation spatiale et la délicatesse de la perception, le narrateur transcrit l'étrangeté foncière de la forêt, grouillante de vie et régie par des lois qui n'appartiennent qu'à elle. Cris et sons dilatés alternent dans un concert improvisé.

Comme souvent le promeneur préfère le crépuscule, juste avant le coucher, ou même en pleine nuit, le regard est brouillé par l'opacité du décor. La scène de rencontre entre Grange et Mona, qui se passe à la tombée du jour au moment de la disparition des nuages et où pointe une brume traînante, est un bon exemple. Elle est mythifiée par l'absence de lumière. Mais, malgré sa densité, la forêt n'est pas tout à fait imperméable aux lueurs. Elle est souvent trouée par la percée du soleil, l'étincellement des étoiles et le clair de lune :

> La clarté faible de la lune qui s'était levée et que la nuée ne cachait pas encore s'accrochait à cette pente lisse, mêlée encore à un reste de jour, et faisait de la clairière au-delà de l'étang de brouillard, derrière les cônes très sombres de ses sapins, un lieu interdit et un peu magique, mi-promenoir d'elfes et mi-clairière de sabbat. (p.159, *B.F.*)

De fait, la forêt gracquienne s'étend toujours sans limites précises, bordée de frontières abandonnées, entre clair et obscur, comme si le réel ne devait sa présence qu'à l'aléatoire d'un rayon de lumières. Le promeneur aux aguets scrute, piège l'instant. L'intermittence du soleil, de la clarté de la lune, du scintillement des étoiles et de la percée des lumières floutent ses contours. Indécise comme le pas de

l'homme qui s'y aventure, elle semble menacée autant par l'obscurité que par les révélations de l'aurore.

Les bois aux Syrtes se présentent d'abord verticalement par la suggestion spatiale d'« un arbre isolé, très haut au-dessus de nos têtes, découpait sa silhouette toute trempée de soleil et semblait nous faire signe vers les hauteurs » (p.159, *R.S.*). Cet arbre solitaire qui fréquente l'univers solaire par son feuillage et le monde nocturne par ses racines, est encore une incarnation de la bipolarité de l'espace gracquien. La vie organique de l'arbre et sa croissance ne dépendent pas seulement de l'énergie irradiante de la lumière, mais plus encore des sèves nutritives enfouis dans les couches sombres de la terre. L'arbre dévore avec voracité le monde où tous les éléments sont inscrits *dans* une cosmogonie intégrante.

> La feuille est la beauté de l'arbre [...] et la dépense profuse et éclatante de sa vie – elle respire dans le jour et connait les moindres souffles du vent, elle oriente la croissance du tronc selon les impressions subtiles qu'elle reçoit à chaque instant de la lumière et de l'air. Et pourtant la vérité de l'arbre repose peut-être plus profondément dans la succion aveugle de sa racine et sa nuit nourrissante. (p.144, *R.S.*)

Orlando relie l'état politique d'Orsenna à cette bipolarité par analogie avec l'arbre : d'une part, ce vieux pays continue en apparence à bénéficier des richesses accumulées au fil des siècles, d'autre part, il est constamment décomposé, dégradé et menacé *au fond*. L'arbre est aussi personnage chez Gracq.

Du point de vue phénoménologique, on peut distinguer deux fonctions différentes mais assurées toutes deux par la forêt.

D'une part, cette dernière offre un lieu de protection et de sagesse pour celui qui sait accueillir la surprise et renoncer aux parcours balisés :

> Grange avançait dans le silence mouillé qui se refermait sur lui [le mouvement d'ouverture et de fermée, deux mouvements contraires, d'inclusion et d'exclusion sont présents dans les verbes]; il se sentait léger, rajeuni ; de s'enfoncer seulement dans cette forêt autour de lui à perte de vue ravivait un bien-être qui lui dilatait les poumons. (pp.50-51, *B.F.*)

Ici, l'homme, tel Grange qui « sentait qu'une jeunesse ivre triomphait dans ces larmes […] comme un jeune arbre est poisseux de sa sève » (p.165, *B.F.*), fusionne avec la nature. Dans la forêt ardennaise, le temps « suspend son vol » comme l'écrit non sans lyrisme Lamartine[141] :

[141] Alphonse de Lamartine, *Le lac*, « Ö temps! suspends ton vol, et vous, heures propices! »

> […] il aimait ce temps protégé où il abordait des longs sommeils et des journées courtes : c'était un temps volé qui dormait mal, mais meilleur à prendre que tout autre, pareil à ces vacances magiques qu'ouvre aux collégiens un incendie ou une épidémie. (pp.84-85, *B.F.*)
>
> Le temps faisait halte : pour les habitants du Toit, cette neige un peu fée qui allait fermer les routes ouvrait le temps des grandes vacances. (p.104, *B.F.*)

Dès lors, tout devient propice à la méditation, à la régression à l'enfance toujours à la marge, à la remontée à des temps séculaires et mythiques.

D'autre part, la forêt peut également annoncer un scénario menaçant, livrant à l'envi des signaux de détresse, que la période de guerre dans les trois romans légitime toujours en arrière plan. Cette « forêt de conte » se transforme au dénouement des intrigues en lieu maudit (l'axiologie du conte est toujours à l'œuvre), règne de la mort et champ de bataille. Quand la guerre éclate, Grange, contrairement à sa maîtresse, choisit de rester et d'attendre la mort, sans crainte ni révolte. Albert découvre dans la forêt le corps nu et ensanglanté de Heide violé et Aldo y aperçoit un signe envoyé par l'ennemi. La forêt devient un territoire hostile et tragique, où se promener ne peut plus exister. Tombeau à ciel ouvert, la forêt transpire l'humus.

En somme, la forêt est un espace « médiocre[142] » entre deux pôles de valeurs dont la tension s'impose comme un grand défi pour l'homme gracquien, qui marche et arpente. Elle est l'antithèse de la maison, mais aussi de la mer ou du cosmos. C'est ainsi qu'elle est la première destination désirée par les personnages, attirés par cet intermédiaire ni trop près ni trop loin. Tous les sens sont en éveil dans le processus d'intégration spatiale. Ici, couvent des signes annonciateurs, des rencontres possibles, des violences, des pressentiments d'offensive, si bien que l'on comprend dans quelle mesure la forêt, lieu élu parmi tant d'autres, tient métaphoriquement le rôle de clé de voûte dans les romans gracquiens. Le Graal qui renferme à la fois le merveilleux et l'affreux se dissimule ici où le monde réel se défait maille à maille, où les formes de vie se confondent, où l'esprit peut vagabonder sans frein. La confrontation permanente entre sécurité et insécurité fait de la forêt le lieu de l'indécis et du suspens. Dans ce domaine, la forêt ardennaise incarne de manière la plus forte une axiologie polaire.

[142] L'adjectif a ici son sens classique, c'est-à-dire au milieu.

b. L'aire du « presque »

La bipolarité de la forêt, que nous venons d'examiner, se construit sur la différence de perception entre l'homme de la ville qui n'y va qu'en promeneur et l'homme des champs qui y est présent en permanence : « les vrais paysans, ceux élevés au contact des bois, détiennent sur ce chapitre [la forêt] un savoir infiniment plus vaste que celui des citadins[143] ». Cependant, l'aspirant Grange ne peut être catégorisé ni par l'une ni par l'autre appartenance : il est évidemment un étranger dans la forêt en tant que militaire qui est affecté aux Hautes Falizes, mais il n'est pas un voyageur provisoire puisqu'il trouve le rythme de sa vie au fortin peu après qu'il y soit arrivé. Cette posture particulière lui permet de maîtriser un point de vue innovant sur la forêt ardennaise.

i) Le « point de vue » rural

L'homme des champs, surtout le paysan et le chasseur, ignore normalement les bouleversements présents de la forêt, qu'ils soient discrets ou pompeux. Tous y vivent depuis des générations et portent sur la forêt un regard éclairé par des récits familiaux de ses parents ou des grands-parents. Postulant que le paysage sylvestre est immuable, ils savent voir les actions humaines à long terme et les considérer comme des épisodes nécessaires au renouvellement et non pas une scène potentielle d'apocalypse. À leurs yeux, la forêt est un univers qui nourrit et abrite tous ses habitants et rien ne peut la bouleverser, même pas la guerre. À l'écart des bruits parasites, l'homme des champs est le seul être qui peut habiter harmonieusement la forêt et y trouver le bonheur.

Une fois sorti de Charleville et entré dans les bois, Grange a l'impression que « la laideur du monde » se dissipe et « que la guerre avait peut-être ses îles désertes » où vivre « une espèce de béatitude songeuse » (p.9, p.23 et p.31, *B.F.*). Il respire plus librement dans cet espace immense. Grange et ses soldats pratiquent alors les activités les plus ancestrales des champs – cultiver et chasser – grâce auxquelles ils survivent, heureusement, selon le rythme des jours et des saisons. La vie paysanne se fait refuge, l'histoire à raconter n'est pas celle de la guerre mais de la chasse :

> On comprenait clairement d'ici que la guerre vivait de mouvements violents, à la manière d'un homme qui s'arrache membre après membre à la succion d'une grève mouvante : paralysée comme elle l'était, la terre la reprenait, la racinait, la troupe retournait à la paysannerie. (p.26, *B.F.*)

[143] André Corvol, « La Forêt », art. cité, p.673.

> Puis Hervouët racontait des histoires de chasse, des nuits d'affût où repassait une figure de vieux Briéron chanteur, paillard et braconnier, sorte de héros folklorique qui amusait Grange, parce qu'il ressemblait au père Iérochka des *Cosaques*. (p.37, *B.F.*)

> Il s'approcha de la fenêtre, et, changeant de conversation, commença à parler de chasse : la semaine précédente, aux Houches, un homme de son peloton avait tiré un sanglier au pistolet, comme il allait charger sa voiture. (p.78, *B.F.*)

> – Il chasse … faisait Olivon mystérieusement en clignant de l'œil vers Grange, du ton apitoyé d'un père de famille rangé des voitures. (p.114, *B.F.*)

Hervouët et Gourcuff, pour qui « cette guerre fût si habitable » (p.92, *B.F.*), vont chasser plutôt que renforcer les travaux de défense.

La forêt ardennaise se métamorphose progressivement sous l'effet des perceptions déviantes de Grange, tantôt en abri, tantôt en domaine enchanté où l'empreinte de la femme enchantait le monde élémentaire, élargissait les espaces. Oiseau de bonheur (d'autres signes seront des oiseaux de malheur), la femme-fille chante l'allégresse, elle scande de sa seule présence les heures tranquilles des champs. Auprès des femmes, les hommes du fortin ne sont pas que des soldats, mais aussi des paysans, attachés à la terre, arrimés à leur femme :

> Les goûts du fortin le portaient plutôt au consistant et au stable, et le paysage de Noël, les nuits longues, l'incertitude des temps à venir, un fonds de sérieux paysan aussi dans le caractère qui était sensible chez Olivon et chez Hervouët, donnaient aux hommes comme une nostalgie de la *femme au foyer*. Olivon fréquentait au Café des Platanes, où Gourcuff allait l'aider pour les mises en bouteille, à la vérité assez espacées, car Grange en était devenu avec l'hiver à peu près l'unique client. (p.112, *B.F.*)

Dans cette vie paysanne, les animaux sont essentiels, surtout les animaux élevés par les humains. Ils font partie de la nature et entretiennent une relation indissociable avec l'homme. Le bruit de ces animaux donne élan à l'existence amollie par l'attente apathique et ramène inlassablement au souhait d'une vie paisible près de la terre. Les aboiements des chiens du paysan réconfortent et alertent également sur des dangers imminents. Loin d'être indifférents, les animaux sont touchés par le désordre de la guerre, compagnons de l'homme des champs, ils partagent avec lui la beauté du monde et la rudesse de la tâche. Un tour fréquent intégrant le mot chien – l'animal domestique le plus représenté – dans le récit mérite attention. Il s'agit de l'expression lexicalisée « entre chien et loup » qui désigne « à

petit jour, le soir ou le matin, quand le jour est si sombre qu'on ne saurait distinguer un chien d'avec un loup[144] » :

> […] c'était un monde où il n'y aurait plus de bonnes nouvelles : on n'y respirait qu'entre chien et loup, pelotonné dans une espèce de ruse sagace qui donnait le change, minute après minute, à la pensée de ce qui pouvait venir. (p.74, *B.F.*)
>
> Il en connaissait par le détail les caches frustes et ingénieuses, le chien et loup de nocturnes, le trotte-menu de terrier. (p.160, *B.F.*)
>
> […] on eût dit que ces bêtes menues, entre chien et loup, se plaignaient du veuvage de l'homme sur un ton de conciliabule étouffé, précautionneux. (p.181, *B.F.*)
>
> Entre chien et loup … mais ce n'est pas une si mauvaise heure. On y voit plus clair qu'on ne croirait. (p.216, *B.F.*)

Cette expression fait appel aux contes anciens des berges qui lâchent le chien ou le mettent en sentinelle aussitôt que la chute du jour les avertit que le loup ne tardera pas à sortir du bois. Elle suggère une image de l'intervalle, qui sépare le moment où le chien est placé à la garde du bétail et le moment où le loup profite de l'obscurité qui tombe pour aller rôder à l'entour. L'auteur l'emprunte pour désigner non seulement la tombée de la nuit, mais aussi la guerre improbable qui menace la vie apparemment paisible. La possibilité de la guerre est aussi incertaine que l'est la lumière à la tombée indécise du jour. Entre chien et loup, entre clarté et obscurité, l'homme attend la guerre. Grange qui consolide la « maison forte » face aux menaces grandissantes d'un assaut, fait écho au berger désireux de protéger son troupeau de moutons devant le loup brutal à l'aide de son chien. Cependant, il va de soi que le chien n'est pas à la hauteur face au loup, tout comme les hommes devant la guerre.

Le chant des coqs est lui toujours lié à Mona. Il semble des ombres et des reflets de l'héroïne. Sans les menaces de la guerre, les volailles sont très à l'aise sous le beau soleil. Leurs cris qui accueillent le jour avec tendresse et euphorie, rassurent les amants :

> Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel – quelquefois, très loin, un coq tout seul aiguisait le soleil de la matinée : la tête appuyée sur l'épaule de Mona, il sentait le monde venir à lui tout gorge d'une profusion tendre. (p.120, *B.F.*)

[144] Émile Littré, *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume*, *op.cit.*, p.177.

Au moment des bombardements, « des coqs éclatèrent dans la forêt vide, sur la terre stupéfiée et vacante comme une fin d'orage : le jour commençait à se lever » (p.168, *B.F.*). Victimes, les coqs ne peuvent plus ponctuer les jours ni accompagner l'amour. Quand Mona quitte sa maisonnette, les poules élevées par elle y restent comme les représentants symboliques d'une présence enchantée qui n'est plus. Elles expriment malgré une certaine sympathie pour Grange, mais vaine, elles n'habitent plus le monde d'avant.

> Il ouvrit la porte toute grande ; une poule apparut sur le seuil, inspecta la pénombre d'un plongement de cou ; mais le tapis sembla la dépayser : après un moment de perplexité, elle disparut avec un gloussement de dédain vers son avoine. (pp.181-182, *B.F.*)

Ainsi, le sentiment d'habitabilité de la nature repose sur la présence des bêtes domestiques, donc inscrites dans une histoire familiale. Les bêtes sauvages tels que les oiseaux, les lièvres, les insectes … participent à animer tout autant le monde, ils commercent avec les militaires en attente et s'effraient comme eux des ravages de la guerre.

ii) Le « point de vue » militaire

En tant qu'étranger de la forêt, l'aspirant Grange est paradoxalement plus sensible que les habitants permanents face aux vibrations discrètes[145]. Aux yeux du militaire Grange, l'immensité de la forêt d'Ardenne s'intériorise avec les nuances les plus infimes, par un retentissement inférieur de la grandeur sur son cœur. La figure du chevalier du Graal, placée au seuil du livre par l'épigraphe, est empruntée au *Parsifal* de Wagner. Issu du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Il sert de motif musical chez Wagner, pour illustrer l'ascension d'un homme libéré peu à peu de son impuissance et débarrassé des entraves qui le contraignent. Ainsi les vers cités *in medias res* orientent le récit sur les traces du conquérant.

> Hé ! ho ! Gardiens du bois
>
> Gardiens plutôt du sommeil
>
> Veillez du moins à l'aurore.

Le paratexte renseigne sur la thématique épique du récit et le place sous un éclairage symbolique et herméneutique : « La troublante ambiguïté d'un bonheur suspendu

[145] Paul Ricœur, « III. L'habitude », dans *Philosophie de la volonté 1. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Éditions Points, 2009, p.353 : « [L'habitude] on la définit une *manière* de sentir, de percevoir, d'agir, de penser acquise et relativement stable ; elle affecte toutes les visées de la conscience, sans être elle-même une visée. »

aux bords de la guerre[146] ». La fable[147] gracquienne semble dessiner un cercle magique autour d'un personnage, parfois auréolé de mystérieuses menaces. « Qu'est-ce que j'ai ? se disait-il [Grange], le cœur lourd. Qui sait ? c'est *l'angoisse crépusculaire*. » (p.122, *B.F.*)

Par ailleurs, la découverte des ruines de Sagra se fait également au travers d'un bois, fourni en boqueteaux drus, en « arbustes entremêlés », en fourrés arbrisseaux, jungle et broussailles … C'est justement après une marche, durant de longues heures au sein d'une forêt de joncs et d'arbres, qu'Aldo se trouve tout à coup devant les ruines désertes de Sagra, la ville située à l'extrême sud des Syrtes. Par la figure d'hypallage, stylème gracquien, il déambule sur les terres déshéritées, bordée de longs « roseaux ternes » qui s'entrechoquent sous le souffle du vent : il s'avance dans une *solitude lugubre*. Épousant la pente du relief, il éprouve un sentiment étrange de « glissement » dont la connotation macabre pourtant n'est pas sollicitée. Le nom *connivence* exprime au mieux cette intimité, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le végétal et le mental, sans lignes de démarcation :

> Et pourtant la tristesse même de ce soleil flambant sur une terre morte ne parvenait pas à calmer en moi une vibration intime de bonheur et de légèreté. Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. Il était fin et commencement. (p.18, *R.S.*)

La forêt ardennaise est certes située dans un cadre géographique précis, mais l'isolement des personnages et l'atmosphère obsidionale de l'intrigue la transforment en une sorte de *cercle* enchanté, peuplé d'ombres et de fantômes. Ce cercle, sorti de nulle part, enserre Grange dans une série de mouvements contraires qui sont à l'origine de la dynamique du récit :

> La guerre glissait très loin, très insignifiante maintenant, mangée déjà par ces ombres terreuses, pesantes, qui revenaient se tapir en rond. [...] 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. (p.250, *B.F.*)

> Déjà nous apercevions devant nous distinctement les bouleaux des lisières de la forêt d'Armagh où nous pensions nous jeter, lorsque le pressentiment me traversa qu'il allait « se passer quelque chose ». (p.203, *T.C.*)

La valeur aspectuelle portée par le lexique, « glisser », peu approprié pour parler d'un conflit, suffit à traduire l'absence de bornage tant physique que psychique du

---

[146] Berhild Boie, « Notice d'*Un balcon en forêt* », dans Julien Gracq, *Œuvres Complètes tome II*, Paris, Gallimard, 1995. C'est nous qui soulignons.

[147] Le texte gracquien d'une généricité hybride s'approche de la fable, laquelle cherche à délivrer de façon indirecte une leçon. Les récits gracquiens peuvent ainsi se lire comme de vastes allégories.

conflit qui épuise les hommes et rend poreux ces deux espaces une fois de plus. La modalisation (*sembler*, le subjonctif imparfait) souligne l'incapacité à investir la réalité : le pronom indéfini « quelque chose » met en lumière l'imprécision foncière de l'événement à vivre. *La guerre* est bien là, deux occurrences du groupe nominal à proximité en rendent compte, en position sujet grammatical comme souvent, mais paradoxalement invisible et sournoise.

> Un fantôme obscur, effrayant, du sacré ressurgissait tout à coup en pleine forêt des profondeurs de la caserne : ils avaient porté la main sur les arcanes. (p.234, *B.F.*)

Ce qui est intéressant, c'est ici le heurt sémantique entre « ressurgissait » imparfait itératif et l'adverbe « tout à coup ». L'imparfait porte aussi une valeur durative et d'arrière plan qui permet d'accentuer la nature fugitive des impressions comme l'imprévisibilité de la guerre. Toutes les incohérences logiques déplacent les centres d'intérêt au sein de la narration, déroutent l'attention du lecteur dès lors qui doit combler les contractions par une immersion au sein des consciences[148]. Il n'y a pas passage d'un paysage à un éprouvé (ce que le romantisme le plus pur affectionne) mais *mimésis* d'un processus intérieur, tout intérieur qui laisse surgir dans une chronologie brisée, imparfaite, un sentiment : celui par exemple d'*habiter* (verbe phénoménologique et poétique par excellence) une « forêt perdue » elle-même habitant l'espace :

> Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue : toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpite autour de sa fontaine. (p.161, *B.F.*)

> […] le silence des rues mortes serre la gorge comme un cœur qui retarde trop longtemps de battre ; (p.163, *T.C.*)

Cette métaphore du cœur et de ses pulsations, sorte de contraction vitale, œuvre à la mise en présence des éléments. Le mouvement rentrer/sortir imite explicitement la contraction vitale du battement de cœur. Dans son étude magistrale, Michel Murat analyse « l'effet fondamental de cette confusion [qui] est d'oblitérer la vision des *formes*, à laquelle vient se substituer un tout indispensable, un monde de choses

[148] Les moyens dont dispose le narrateur pour évoquer les pensées silencieuses et les impasses mentales du personnage sont stylistiquement nombreuses. Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieures. Modes de la représentation psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, coll. « poétique », 1981.

inorganisé ou tendant à se désorganiser, où il n'y a plus de classement à faire ni de perspective à tracer[149] ».

L'allusion[150] à la « forêt galante de Shakespeare » (p.227, *B.F.*) se fait en raison de l'attachement de Gracq au légendaire. L'héroïne Rosalinde, de l'auteur anglais, accompagnée de sa cousine Célia, se réfugient dans la forêt des Ardennes, un espace enchanté et abrité, qui leur permet de fuir l'avidité des villes maudites et de jouir d'une félicité primitive dans la fraîcheur de la nature. Gracq profite de l'intertexte à la comédie *Comme il vous plaira* pour tisser des fils, entre des univers à distance.

La première neige de décembre 1939 transforme la forêt ardennaise en une sorte de lieu de mémoire collective où s'accumulent les couches de la conscience humaine (ce que Bergson nomme les niveaux de conscience) :

> – la perception, (« la forêt blanche à perte de vue » (p.104, *B.F.*))
>
> – l'impression (« un suspens anormal du temps ») et l'évocation (« cette neige un peu fée qui allait fermer les routes le temps des grandes vacances » (*Ibid.*)). Le contraste entre le rêve et le réel se manifeste une fois de plus par l'allusion fantastique et médiévale qui mêle des brigands « d'une Grande Compagnie », groupe d'« une retraite de Russie » (p.106, *B.F.*) et géants fantastiques
>
> – l'interprétation possiblement objective : comme la figure « de plus en plus sombre » (*Ibid.*) du capitaine Varin semble le signifier, seul personnage qui mesure les faiblesses de l'armée

Avant de se coucher, l'aspirant Grange sort souvent pour une marche en solitaire ou en compagnie. On l'a déjà dit, le militaire, vigile, trace comme l'animal sauvage ce qui pourrait alerter : dans cet art du déchiffrage, aussi la forêt est ambivalente, à la fois inquiétante et énergisante, elle relie l'homme à ses racines et le dote des pouvoirs, par contamination bénéfique. La présence des oiseaux, des lapins, de la mouche bleue, des corbeaux et des coucous … rassure sur le seul sentiment d'être bien en vie. Dans le bestiaire gracquien, l'animal aérien est prédominant : les corbeaux, les pies, les chouettes, les coucous, les chevêches, les merles, les pics, les grives, les hulottes … Tous sont eux-mêmes sensibles aux changements environnants et la tessiture des cris et des chants devient source de renseignement militaire, comme le serait le morse.

Les lapins, inoffensifs mais fins guetteurs sont de réels alliés. Durant les nuits de patrouille, considérées comme un temps de repos par Grange, le militaire se

---

[149] Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 2. Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983, p.118.

[150] L'*allusion* est le degré le plus éloigné des paroles rapportées.

retrouve entre veille et sommeil, dans un état d'*entre-deux*, qui est favorable à la traque des dangers potentiels. D'un côté, le moindre bruit causé par les lapins peut effrayer le protagoniste, d'un autre côté, l'aspirant Grange et ses soldats sont eux-mêmes assimilés à de frêles lapins pour lesquels la vie relève aussi de la chance.

> […] quelques paries d'yeux étincelaient une seconde engluée dans le faisceau de lumière, et on entendait crouler à travers les feuilles la petite foudre lourde des lapins. (p.99, *B.F.*)

> De la cabane, on entendait seulement de temps en temps un froissement de feuilles fouettées par un merle qui rentrait vers sa couvée, et tout près, parfois, le déboulé d'un lapin dans le fourré[151]. (p.157, *B.F.*)

La finesse de la perception de Grange se révèle dans la description des bêtes sauvages, une simple « mouche bleue » n'échappe pas à son attention. Cette mouche bleue (deux occurrences dans le récit) pourtant est porteuse d'un sens tragique. Apparemment insignifiante dans le ballet des bêtes, elle dit en avance, comme un présage, le pourrissement : de la situation militaire, de l'état mental des hommes et possiblement des corps jonchant la terre et se dissolvant dans l'humus. Cette mouche lance, comme un phare qui clignote à l'horizon, des appels de détresse ; son existence est annonciatrice de mort, d'une mort lente et dégradante où les corps mutilés s'offrent au festin. Stylistiquement associé à l'adverbe « lourdement », dont les sens propre et figuré se superposent, le référent suffit à dire le tragique mais aussi l'inhumanité de la guerre, où le corps solide du soldat devient chose amorphe, nauséabonde :

> Une grosse mouche bleue s'éveilla sur un rideau, surprise par le rai de jour, et se mit à bourdonner lourdement dans l'air épais[152]. (p.181, *B.F.*)

> Il resta un moment encore les yeux grands ouverts dans le noir vers le plafond, tout à fait immobile, écoutant le bourdonnement de la mouche bleue qui se cognait lourdement aux murs et aux vitres. (p.253, *B.F.*)

La mouche, comme le soldat, est pris au piège, de la vitre, de l'invisible, de l'improbable, qui aura pourtant le dernier mot. Tous deux sont « tout contre » l'obstacle. Lors des si fréquentes nuits blanches, l'aspirant Grange, sur le qui-vive, perçoit le « bramement du cerf », puissant animal de la forêt mythique là encore comme un avertissement. Il ressuscite aussi d'autres peurs, synthétise les angoisses passées et présentes dans un long son rauque est l'équivalent sonore de son angoisse :

---

[151] On observe un néologisme, ou un mot inventé, dans l'expression « le déboulé d'un lapin » dont la substance n'est plus le lapin qui déboule, mais le mouvement.

[152] La finesse de la perception de Gracq reflète aussi dans l'aspect inchoatif de « se mit » qui initie le procès de bourdonnement. Pour plus d'informations, voir « la valeur aspectuelle ou le temps dilaté » dans la deuxième partie de notre thèse.

« un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance : celui des géants martiens malades de Wells poussant leur bramement incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées » (p.108, *B.F.*).

La guerre ainsi fait sur-interpréter les voix (humaines et animales), les sons aux multiples tonalités, aux diverses tessitures, comme des notes-points sur la portée du monde, qu'émettent les bêtes sauvages ; ce sont les transcriptions sonores d'angoisses indicibles et inaudibles. Lors de l'instant premier d'intrusion, l'expérience et le souvenir des générations paysannes est remplacée par la curiosité et l'effroi de l'homme urbain face à un blanc silencieux après les bombardements.

> Ce qui renforçait cette impression, c'était la réponse de la terre noyée dans la nuit […] confusément par la voix de ses bêtes. (p.168, *B.F.*)
>
> Quand le silence revenait, après le menu tremblement de terre, on entendait les piaillements d'oiseaux dans le taillis, tout contre les fenêtres […]. (p.178, *B.F.*)
>
> […] de la lisière de la forêt toute proche on entendait monter le qui-vive étrange de la hulotte. (p.186, *B.F.*)
>
> Grange rouvrit la porte toute grande : l'obscurité devenait plus oppressante que l'angoisse ; de nouveau, on entendait le pépiement de la forêt. (p.206, *B.F.*)
>
> Le canon commençait à tonner moins fort ; il y avait maintenant de longues accalmies, pendant lesquelles on entendait reprendre le tapage des corbeaux dans la chênaie. (p.210, *B.F.*)

La description insiste sur une confusion du réel, tant par l'adverbe « confusément » insistant, que par la métaphore du « pépiement de la forêt[153] » qui accordent l'action des oiseaux à la forêt et dissout l'animé à l'inanimé. De plus, cette confusion exige même une précision impossible : « tout contre » « toute grande », n'est pas une espèce proche, mais une espèce toute proche, trop proche, qui n'existe pas dans le monde réel.

Dans cette rythmique, le silence aggrave, dramatise la réalité : l'accalmie accueille le bruit discordant des bêtes. Leur peur n'est que temporaire, ils l'oublient si rapidement après les bruits tonitruants qu'ils recommencent à vivre avec la légèreté d'avant, comme les hommes voyageurs ne peuvent jamais être autant calmes qu'eux. « [O]n entendait de très loin le marteau sourd du pic contre le tronc des chênes, et son hennissement quand il s'envolait sous les couverts. » (p.179, *B.F.*)

---

[153] Les études lexicales sur l'écriture gracquienne ont déjà souligné la prédilection pour les nominalisations en –ment : ce qui accorde au morphème suffixal *–ment* (action ou résultat de l'action) un rôle essentiel. Pour préciser less figures à prédominance de la composante nominale, voir Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 2. Poétique de l'analogie, op.cit.*, pp.105-107.

Cette attitude animale à retrouver aussitôt la quiétude « d'avant » accentue l'angoisse de l'homme.

> De temps en temps, Grange s'arrêtait malgré lui pour écouter : les piaillements d'oiseaux se taisaient : on entendait seulement le vacarme plaisant de la couchée dans le châtaignier des Platanes, et, loin derrière les maisons, des grives qui rappelaient à la lisière de la forêt. (p.183, *B.F.*)
>
> La terre lui paraissait belle et pure comme après le déluge ; deux pies se posèrent ensemble devant lui sur l'accotement, à la manière des bêtes des fables, lissant avec précaution sur l'herbe leur longue queue. (p.211, *B.F.*)
>
> Puis, d'un seul coup, les corbeaux s'envolèrent, comme des corbeaux de Wotan, et un ronronnement candide, content de bruire dans la soirée douce, un ronronnement aux bonnes joues, s'éveilla au fond de l'avenue[154]. (p.230, *B.F.*)

Les bêtes, qui vivent dans le même espace que le militaire Grange, partagent sûrement la même angoisse devant la menace de la guerre, mais ils bénéficient souvent de cette inconscience heureuse que les hommes urbains n'ont plus et ne pourront plus jamais avoir. Quand l'instabilité générale menace la configuration des choses, reste un monde de qualités sensibles. La distinction établie entre les animaux domestiques et les bêtes sauvages dans la forêt démontre à quel point Gracq est attentif aux frottements divers du monde qu'il harmonise pour les intégrer à un monde de « partage », avec toute l'ambivalence de ce mot (c'est aussi ce qui coupe). La forêt où bêtes et gens goûtent la douceur de vivre, est aussi terreur de mourir.

[154] Le « vacarme plaisant » est un oxymore. L'imposante mobilisation des adjectifs métaphoriques chez Gracq a parfois permis de le rapprocher du « style artiste ». Voir Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 2. Poétique de l'analogie*, *op.cit.*, p.72.

2. L'eau en présence

L'incompréhension qu'ont les hommes *des terres* pour la mer, élément qui trace le contour des continents, intrigue les marins pour qui l'eau constitue le socle de leur existence, donne forme à leur vie et à leur imagination. Liée aux aventuriers, à tous ceux qui ont quitté le bord, elle est pour le géographe Julien Gracq bien souvent un impensé. L'histoire explique ce fait ainsi : « Il fallut la guerre de Cent Ans et, comme l'on disait, les 'insultes anglaises', pour que Froissart étende au littoral le mot 'frontière', alors réservé aux confins terrestres du royaume[155]. » Tout comme dans l'ancienne République de Farghestan, le rivage à la frontière du sud importe très peu aux habitants de la capitale, de l'arrière-pays continental. Il faut attendre sa prise de poste dans une forteresse des provinces du sud érigée sur le rivage des Syrtes pour que le protagoniste remarque l'existence de la mer et son influence profonde sur le territoire d'Orsenna.

Or, Fernand Braudel dans un essai déplore ce désintérêt narratif et requiert le droit de la mer à figurer dans la mémoire collective, à constituer le terreau même de tous les fantasmes : « Jusqu'où ne va pas le prestige ou la superstition de la terre solide ! … La mer existe ; les côtes existent ; les flottes existent. Et les frontières maritimes qui, celles-là, sont sans conteste, naturelles, existent, elles aussi[156]. » La fascination de Julien Gracq pour la mer s'enracine dans son pays natal – situé au bord de la mer, dans sa lecture, enfant, fascinée de Jules Vernes, dans sa fascination pour les cartes géographiques, forcément poétiques pour lui. L'auteur fait partie de ces auteurs familiers de la mer, étrangers aux clichés, qui chérissent la mer ou l'océan, le fleuve ou le cours d'eau, et dont les textes se réfléchissent ça et là. « Tout a changé en Bretagne hors les vagues qui changent toujours[157]. » ainsi conclut Chateaubriand. Les lecteurs du poème de Rimbaud, tant *Le Bateau ivre* dont les « éveils maritimes » sont bénis par une tempête, que les *Illuminations* dont la présence de la mer est considérée comme un « champ labouré », ne s'étonneront pas de retrouver une impression de déjà-vu dans la description maritime des œuvres

[155] Michel Mollat du Jourdin, « Le front de mer », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. 3. Les France*, *op.cit.*, pp.616-671, p.618.

[156] Fernand Braudel, *L'Identité de la France, I. Espace et histoire*, Paris, Arthaud. Flammarion, 1986, pp.292-296.

[157] François René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, Paris, Librairie M. Didier, 1955, p.137.

gracquiennes car « la poésie est un lieu de mémoire plus complexe[158] ». Gracq dont l'esprit et le corps ont été imprégnés par l'air marin depuis son jeune âge, allie avec art et artifice les mots que son esprit géographique a en réserve, pour remonter jusqu'aux sources des êtres vivants : la mer est créatrice de vie.

a. La grande confusion entre liquide et solide : *Il n'y avait rien au loin que la terre et l'eau*[159]

La forêt dans le monde fictif de Gracq fait si fréquemment référence à la mer que le lecteur aura une impression qu'elles sont tout à fait indissociables. À l'extrémité de la vue, la mer et la forêt se présentent comme la toile de fond de l'horizon, là où il peut encore se passer quelque chose, où l'on fait la rencontre de gens étranges, où se trouvent les ruines de Sagra, le blockhaus … L'horizon qu'Aldo balaye du regard est celui de la « vraie mer morte » (p.14, *R.S.*) au-delà de laquelle s'accroche le mystérieux pays de Farghestan. Resémantisée, la référence à la mer morte, distille le doute sur la référence propre.

De plus, le rivage, – image constante dans le roman –, mêle l'eau et la terre dans un accouplement de matière. « Jusqu'aux limites de l'horizon, les Syrtes s'étendaient grises et ternes. » (p.72, *R.S.*) Grange donne à mi-chemin un coup d'œil sur le versant de la Haute Falizes, « voyait les bois courir jusqu'à l'horizon, rêches et hersés comme une peau de loup, vastes comme un ciel d'orage » (pp.7-8, *B.F.*). C'est bien la forêt ardennaise, « trente kilomètres de front, mais soixante kilomètres de rivière » (*Ibid.*) que Grange va rejoindre. Plus vaste est le fleuve, plus menaçant semble l'eau vagabonde de la Meuse. Si Gracq transpose dans la vieille forêt, la mer et le climat marin qui évidemment ne peut être ressenti, c'est pour rappeler l'affinité profonde, la connivence, entre mer et forêt. Comme Gracq l'explique :

> Si je dis qu'ils sont complémentaires, c'est que l'évocation de l'une appelle celle de l'autre. La mer, c'est l'image du changement, donc la nouveauté perpétuelle, et toujours possible. […] la mer, et la forêt c'est l'endroit où se produit l'apparition[160].

Sur les côtes des Syrtes se forment et se succèdent des vagues, qui sont rejointes par la forêt et la mer plus ou moins régulièrement. La forêt ardennaise

---

[158] Michel Mollat du Jourdin, « Le front de mer », art. cité, p.619.

[159] Julien Gracq, *Les Terres du couchant*, *op.cit.*, p.99. L'analogie entre les éléments liquides et solides est une figure des plus rentables chez Gracq.

[160] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne,1972, pp.211-221, p.220.

s'entend comme « un long froissement grave de ressac » (p.100, *B.F.*). Les arbres s'alignent sur « le vaste horizon de mer des forêts » (p.167, *B.F.*) et le guetteur s'oublie inconsciemment dans la contemplation fascinante de cet « horizon des forêts lointaines » (p.330, *R.S.*). Une série d'analogies gracquiennes s'efforcent de supprimer toutes distinctions entre la mer et la forêt sans bouleverser radicalement la conscience humaine, autrement dit inconsciemment, comme le résume Marc Eigeldinger :

> Le paysage, unissant le liquide et le végétal, forme la toile de fond sur laquelle se détachent les acteurs, la structure originelle ordonnant le comportement de la conscience et de l'inconscient humains[161].

D'ici à là-bas, de l'engourdissement au mouvement, du réel au rêve, la mer et la forêt suscitent constamment une confusion des règnes. Nulle hiérarchie, nulle suprématie de la terre sur la mer mais une même attraction oriente les regards.

Dans cette infinité trouble, les comparaisons ou les métaphores si proliférantes chez Gracq peuvent être euphoriques. Se déploie alors tout un réseau d'images « mitoyennes » empruntées aux grands espaces marins : « C'était plutôt une espèce fabuleuse, comme licornes. Je l'ai trouvée dans les bois, songeait-il, et une pointe merveilleuse lui entrait dans le cœur : il y avait un signe sur elle : la mer l'avait flottées jusqu'à lui sur une auge de pierre. » (p.117, *B.F.*) La rencontre de Grange et Mona éloignés à cent lieues de la mer mobilise un image – quitte à tordre la syntaxe –, Mona est « flottée » par la forêt jusqu'à Grange. Heureuse chance que ce mouvement à la surface qui rend la rencontre surnaturelle, fascinante par la suggestion de l'image. Mais les métaphores peuvent aussi être dysphoriques. Un extrait du *Balcon en forêt* l'illustre assez :

> Il se sentait à peine concerné par la sieste de cette armée au bois dormant. Et même, dans un recoin obscur de ses pensées, il se sentait complice. Il y avait un charme trouble, puissant, à se vautrer dans ce bateau ivre qui avait jeté par-dessus bord son gouvernail, puis ses rames – le charme étrange du fil de l'eau. (p.157, *B.F.*)

Avec le verbe essentiellement pronominal « se vautrer », surgit l'image dégradante d'un soldat qui s'étale, concrètement dans la boue, rampe, mais aussi l'idée d'une débauche dans laquelle il se repaît, s'absente et s'avilit. Cette horizontalité vile contraste les grands mouvements verticaux, ascendants ou descendants, qui encadrent l'espace, tels que le chute des bombes, les sommets hirsutes des arbres, etc. Comme on le sait déjà, Grange et ses soldats se vautrent dans une forêt située

[161] Marc Eigedinger, « La mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, pp.236-245, p.237.

près de la frontière franco-belge. Cependant, les termes « bateau ivre », « gouvernail », « rames », inscrivent l'univers mais aussi encore une fois l'image de la mer comme le référent saillant. Ici le syntagme « bateau ivre », citation exhibée, *Au Bateau ivre* de Rimbaud, livre une lecture en filigrane du texte gracquien. Les premières strophes du long poème rimbaldien suffisent à installer le sentiment de langueur et d'aléatoire si caractéristique du *Balcon en forêt* :

> Comme je descendais des Fleuves impassibles,
>
> Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
>
> Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
>
> Les ayant cloués aux poteaux de couleurs.
>
> J'étais insoucieux de tous les équipages,
>
> Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
>
> Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
>
> Les Fleurs m'ont laissé descendre où je voulais.

À noter que le « je » lyrique ici désigne tant le bateau que le poète. La grande métaphore rimbaldienne diffuse tout au long de texte gracquien. Le poète maudit se fait narrateur d'une dérive, d'un voyage odyssé sur son bateau sans amarre. Si la mer dans le poème porte le sceau de la tragédie, la mer du *Balcon en forêt* est évoquée également dans une ambiance de guerre, dans un temps barré par la fatalité. Le personnage Grange privé de gouvernail semble inévitablement aller à vau-l'eau. « 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 » (p.9, *B.F.*). Cette phrase liminaire du livre profile les étapes à venir, les passages incertains, les volontés suspendues. Charleville, ville natale de Rimbaud, a aussitôt valeur de symbole : c'est ce monde maudit, à fuir, auquel il faut renoncer. Le passage par Charleville signifie aussi que la vie civile est désormais loin de Grange car « il n'y avait plus en vue une seule maison » (*Ibid.*). L'inhabité sinon l'inhabitable l'attend, lieu qu'il devra investir malgré tout, et peupler à sa manière en délimitant coûte que coûte par ses propres mesures.

Par ailleurs, les ondulations « vagues » de la végétation ne permettent pas de réguler le mouvement ni de diriger, pas plus soi-même que les hommes de compagnie. Tous habiteront un *lieu-vaguant* car la forêt et la mer renferment ou sécrètent des mystères à déceler. Ce sont des lieux à déchiffrer, à réécrire en signes éloquents. Les héros de Julien Gracq considèrent le paysage comme un lieu fluctuant où la pensée peine à trouver un socle, où la volonté s'absente :

> Je crois, je sais aujourd'hui qu'il y a une certaine crispation de la volonté, qui fend en deux devant sous le passage, et sur laquelle glisse comme l'eau sur les plumes de l'oiseau plongeur. (p.69, *T.C.*)

La forêt et la mer, par leur nature, portent le mystère et abritent les fées, les sirènes ou les belles au bois dormant dans la mémoire collective, ou ce que Jung[162] appellerait même l'inconscient collectif. Elles sont les lieux indissociables de la mythologie. La forêt et la mer correspondent au lieu magique dans la rêverie des personnages, ce sont des lieux de prestige, de lumière « pulvérisée » ou vive, et d'interdit … où « le corps ici se frottait non à l'eau et à la terre molle mais à leur efflorescence pure et mordante » (p.99, *T.C.*). « On s'engageait dans celui-là [le grand chemin avec les taillis crépusculaires] comme on s'embarque sur la mer. » (p.75, *T.C.*) Enfin, il existe une bipolarité entre la forêt et la mer, qui faussement ne peuvent se réduire à une ligne verticale et une autre horizontale. La contemplation de ces deux lieux libère les hommes des obligations de la vie quotidienne, invalide tout projet. C'est sans doute la raison pour laquelle les personnages délestés du poids des réalités souhaitent errer dans ces lieux, faire corps avec eux : « le sel et le sable – dans la friction rude et salubre du grand vent claquant, tout le jour on croyait marcher nu » (p.99, *T.C.*). Si le monde semble lavé, neuf à nouveau, « presque amoureusement » (p.127, *T.C.*) embrassé du regard, se terrent les désillusions et les dangers prêts à « secouer » les esprits. Toute une série de caractérisations dysphoriques prennent le relais :

> Des files s'allongent devant les termitières qui dégorgent sur l'herbe tout un bombillement de points noirs, et maintenant une image un peu moins rassurante se fait jour : celle d'un guêpier qu'on secoue. Son pullulement, son aptitude à infester, sa propension soudainement désagréable à envenimer l'air – et voici que l'œil ne se détache plus de ces mauvaises ruches, soudain aimanté par le cheminement de ces petits grains noirs qui bougent trop. (pp.126-127, *T.C.*)

[162] Contrairement à l'inconscient individuel de Freud, Jung insiste davantage sur un psychisme collectif, universel et impersonnel qui est identique chez tous les individus car il ne se développe pas individuellement mais est hérité. Les textes gracquiens qui se composent des images préexistantes, des archétypes, lesquels donnent le sens de ses écrits, sont une sorte de confirmation des théories de Jung.

b. Un tableau impressionniste de la mer : *Et tout à coups surgissait un point noir qui grossissait à vue d'œil : l'échelle*[163]

Les habitants d'Orsenna surnomment le Farghestan « là-bas » comme s'ils parlaient d'un fantôme effrayant en raison de l'état ennemi entre les deux pays depuis plusieurs siècles. Le seul lien entre eux qui s'éclipse dans les manuels d'histoire est la mer des Syrtes, au bord de laquelle Aldo contemple constamment. L'accomplissement de la croisière sur cette mer n'est qu'une approche éblouissante qui excite une illusion d'héroïsme chez les personnages désireux[164]. Plus ils s'approchent de la ligne de l'horizon envoûtant, plus profondément se recule le continent dans la nuit et la brume. Dans cette stratégie de cache-cache, leur navire n'a pas amerri sur la terre farghestienne et toute leur expédition s'est passée dans la mer des Syrtes. Le parcours dans ce lieu mémoriel des légendes du Moyen-âge où se trouvent les apparitions, les événements et les miracles latents, constitue des points culminants de l'action et rend l'analyse du fond de toile de cette scène décisive.

En plus de signifier l'urgence de spiritualité, le voyage d'Aldo au bord du navire fait surgir des souvenirs de l'histoire maritime des Syrtes abandonnés par leur propre peuple. À travers leur aménagement des côtes, la construction des ports, les habitants des Syrtes, surtout les hommes de mer, établissent sur le rivage un lieu de mémoire de leurs relations réciproques avec la mer. Aussi, la quête d'Aldo est attisée par le désir, l'extase, la promesse, le danger « vague » de ce lieu de mémoire. Aldo et ses compagnons renoncent provisoirement à la terre pour se lancer éperdument vers le « mur de l'horizon » – symbole de l'infini. Leur détermination pour atteindre l'horizon convoité, leur courage à braver tous les écueils, concrétisent leur rêve et leur désir. La migration vers un tout autre au-delà réalisée à l'intérieur de la mer, métamorphose (Ovide n'est pas loin) non seulement l'équipage du navire, mais aussi tous les habitants d'Orsenna. En ce sens-là, la mer, créatrice de la vie, fait renaître la République d'Orsenna. Sans rendre compte de toutes les conséquences éventuelles de la transgression avant le départ, Aldo réagit par impulsion, avec l'intuition de pouvoir combler le fossé entre *ici* et *au-delà*, entre réalité et fantasme, ou encore, entre le réel et le surréel. La mer des Syrtes embrasse, comme une vraie mère, le corps précaire de son enfant, rassure par sa profondeur et son immensité.

Un extrait du *Rivage* livre la première impression d'Aldo face au rivage :

---

[163] Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.*, p.127. Il est inutile de rappeler que le substantif « point » est d'une récurrence massive dans les récits gracquiens.

[164] Les figures héroïques ou farouches tonalisent les récits gracquiens, comme le chevalier de Goar dans *Les Terres du couchant* (p.93) ou Ulysse dans son expédition au long cours.

> Nous glissons comme dans le fil d'un fleuve d'air froid que la route poussiéreuse jalonnait de vagues pâleurs ; […] rien n'égalait le vague indécis des formes qui s'ébauchaient de l'ombre pour y rentre aussitôt. Dans l'absence de tout repère visible, je sentais monter en moi cette atonie légère […] L'aube spongieuse et molle était trouée par moments de louches passées de lumière […] L'intimité suspecte et pénétrante de la pluie, le tête-à-tête désorientant des premières gouttes hésitantes de l'averse calfeutraient ces solitudes vagues, exaspérant un parfum submergeant de feuilles mouillées et d'eau croupie […] Sur la gauche, à peu de distance de la route, la mer de joncs venait border des vasières et des lagunes vides, fermées sur le large par des flèches de sable gris où des langues d'écume se glissaient vaguement sous la brume […] L'impression de suspens insolite […] Sous ce jour fuligineux, dans cette moiteur ensommeillée et cette pluie tiède […] le flou indéterminé et secret d'une praire des premiers âges. (pp.18-20, *R.S.*)

Cette image flottante acquiert une résonance ambigüe par la distribution des adjectifs tels que « poussiéreuse », « légère », « spongieuse », « molle », « louches », « vagues », « insolite », « indéterminé » de même que les substantifs « route », « forme », « aube » « brume », « pluie » introduisent des sèmes d'instabilité. Ces mots qui alourdissent l'expression ont pour effet de rendre moins claires les formes du paysage et de disperser la vision du voyageur. « On voit moins bien, mais on ressent mieux[165]. » Aldo avance, en dépit de tout ce qui pourrait arriver, comme attiré par une force centripète vers quelque chose d'insoupçonné. Il est conduit vers un nouveau lieu par l'étrangeté même de la route que traduisent adjectifs mentionnés. Toute la description semble orchestrée autour du mot « vague » qui colore progressivement tout l'énoncé. Celle-ci se déplie (sens premier de décrire) lentement, faisant mention de la brume, la pluie et l'averse qui transforment les joncs en mer, la route en fleuve. En modifiant la substance des choses et diluant leurs éléments, l'eau ici anéantit non seulement le voyageur qui sent monter en lui une atonie légère, mais aussi toutes les choses de la nature. Tout s'imprègne du « flou indéterminé ». L'écriture gracquienne entre ici en étroite communion avec la peinture impressionniste : l'eau envahit tout.

D'après Michel Butor, l'espace peut et doit à certains moments inclure les arts qui l'explorent, en particulier la peinture, en raison de leur parenté étroite[166]. Que ce soit les romans de Julien Gracq, ou les tableaux impressionnistes de Monet, ils font le choix d'un art du pointillé, de la trace minimale pour signifier le tout d'un paysage. Dans la série de *Nymphéas*, « Monet combine inlassablement le reflet du ciel, la transparence du fond de l'eau, la surface où flottent les nymphéas. La magie

---

[165] Jacques Carion, *Julien Gracq et la Poétique du paysage*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2002, p.29.

[166] Voir Michel Butor, « L'Espace du roman », dans *Essais sur le roman*, *op.cit.*, pp.48-58.

du tableau naît de la confusion de ces trois espaces[167]. » Dans les romans de Gracq, l'impression du vague, dont on ne cessera de dire l'obsédante inscription, naît de la confusion de trois éléments : les hommes, l'eau (brume, averse, pluie, etc.) et la lumière (aube, soleil, lune, étoile, etc.). Ce qui prévaut, c'est l'apparence indistincte des éléments qui ne peuvent exister que par le travail d'un regardeur, par le souci de mettre en forme les points divers et épars. L'essentiel est ce que Gracq appelle dans les terres du couchant, *le profil perdu,* la silhouette (p.158, *T.C.*) …

Pour illustrer ce qu'on ne voit pas vulgairement, le peintre Monet associe les reflets du ciel, les ombres de la nature et la transparence du fond liquide à travers l'eau, lesquels fusionnent à tel point qu'ils deviennent indistincts. « Les dix-neuf panneaux, chacun d'environ quatre mètres sur deux, qui ont pris place dans les salles de l'Orangerie, font erre le spectateur dans un monde sans repères. Il se sent comme un poisson dans un aquarium[168]. » L'« embrouillement » (néologisme de Gracq) du visible et de l'invisible, du perceptible et de l'imperceptible, fascine et intrigue le spectateur en même temps. Ce qui est visible, c'est le motif, le sujet du tableau, la nature morte, le paysage, le personnage, tout ce qui apparaît sans déguisement sous les yeux ; ce qui est invisible et compte, c'est la manière pulsionnelle et personnelle qu'a le peintre de reproduire les formes, la variation des reflets, la multitude des ombres sournoises.

> Ce qui surprend l'œil du nouveau venu, s'il tourne maintenant le dos au paysage, et se met à suivre les allées et venues sur la longue perspective du Rempart, c'est une impression inattendue et difficile à préciser d'*élégance*. (p.157, *T.C.*)

Cette tentative délicate, voire impossible, de piéger l'impression primitive provenant du regard de la scène donne naissance à des séries, celle par exemple de *La Cathédrale de Rouen, de Meules*. Et Monet l'explique : « Le motif n'est pour moi qu'une chose insignifiante. Ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi[169]. » Les toiles de Monet optent de plus en plus vers l'abstraction car ce qu'il cherche à reproduire, c'est une perception personnelle et subjective du motif qui se modifie en fonction de l'environnement. Ce qui compte dans conception de l'art, ne tient ni à l'objet, ni au sujet, mais l'impression laissée par l'objet sur le sujet, et plus évasif encore l'attente de quelque chose qui va advenir : la promesse d'une rencontre.

---

[167] Jacques Carion, *Julien Gracq et la Poétique du paysage, op.cit.,* p.91.

[168] *Ibid.*

[169] *Ibid.,* p.51.

c. Métaphorisation de l'eau

L'eau, en tant que source de vie, nourrit l'être humain même avant sa naissance, le liquide c'est d'abord le milieu originel du liquide amniotique de la mère. Elle est un composant si essentiel du corps des hommes qu'ils ne peuvent survivre que quelques jours sans elle. Du point de vue géographique, l'eau occupe plus de la moitié de la surface de la planète et l'océan a donné naissance aux premières créatures terrestres. Le bruissement de la rivière, les gouttes de pluie, la gaieté enfantine de la cascade, toutes les variations de l'eau sont omniprésentes dans les œuvres fictives de Julien Gracq qui cherche immuablement dans cet élément primordial de la nature « une sève humaine » qui n'existe que chez les « *grands végétatifs* » :

> […] je choisis Tolstoï seulement parmi d'autres écrivains comme exemple de ceux que j'appelle pour ma part les *grands végétatifs*, nous rend à elle seule le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de la lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous[170].

La présence des variations liquides sert à installer une temporalité particulière chez Gracq, laquelle évoque de manière insinuante la fraîcheur du printemps, la noirceur des hivers mais aussi le goutte à goutte de l'existence. Comme Jean Pelletier le précise, « [l]e génie de Julien Gracq est d'inventer le temps, à tel point que celui-ci devient l'acteur principal, le décor et la substance même du récit[171] ». Cette invention temporelle ne peut se réaliser sans la métaphorisation de l'eau dont l'écoulement s'assimile au passage du temps. Par l'omniprésence de l'eau, une métaphore-cliché de la fluidité temporelle, apparaît un univers éprouvant où le sentiment flou du temps qui passe accentue la solitude de l'homme.

i) La M(e)use

La mise en scène de l'aspirant Grange s'accompagne du ruissellement de la Meuse, une rivière au sud-ouest de la Belgique. Même si la Meuse se situe à plus d'une dizaine de kilomètres de la « maison-forte », elle continue à obséder Grange lors de son séjour aux Hautes Falizes. Il ne s'est jamais promené au bord de la Meuse, mais plus de soixante-dix occurrences de ce toponyme confirme l'attraction

---

[170] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.101. C'est nous qui soulignons.

[171] Jean Pelletier, *Julien Gracq : vérités et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, p.39.

magnétique qu'exerce le fleuve. L'écriture associative actualise cet attrait puissant. L'eau s'y écoule tranquillement avant le début de l'histoire (de l'Histoire majuscule) et continuera après son dénouement, comme une temporalité ironique d'arrière-plan. À l'approche des Hautes Falizes, la Meuse « semblait plus lente et plus sombre, comme si elle eût coulé sur un lit de feuilles pourries » (p.10, *B.F.*). Par la suite, au fur et à mesure que les bétons sont décoffrés et que les cantonnements s'organisent le long de la Meuse, celle-ci devient de plus en plus inquiétante :

> En passant le long de la rivière, il lorgnait d'un œil devenu soupçonneux les petits blockhaus dont les embrassures de loin en loin surveillaient la Meuse : il les trouvait mesquins, frêles, avec ce soubassement de béton qui se terminait en briques, comme si on avait commencé par une casemate et fini par une aubette d'autocar rural. (p.50, *B.F.*)

Grange, qui imagine et observe cette eau omniprésente de loin, dès son installation jusqu'à l'éclatement de la guerre, semble hanté par cette présence équivoque, animée et inanimée, qui grignote progressivement la terre : « de chaque côté de l'aine de la Meuse, on sentait que de toute éternité cette terre avait été crépue d'arbres, avait fatigué la hache et le sabre d'abatis par le regain de sa toison vorace » (p.19, *B.F.*).

De plus, la « Meuse », par paronomase, s'approche phonétiquement du mot « mort » et du mot « Muse ». Elle s'insinue de façon impalpable dans l'esprit du personnage/narrateur qui la considère comme un signe, plutôt de mort. Muse comme les neuf filles de Zeus de la mythologie grecque, médiatrices entre les dieux et les poètes d'après Platon, obsède Grange. Palimpseste, le texte gracquien convoque discrètement les grandes figures de Musset, de Leconte de Lisle[172], de Baudelaire, etc. poètes lyriques qui chantent, déplorent et recherchent leurs muses. Si la Meuse peut être mise à la hauteur des Muses, c'est parce que sa quasi omniprésence dans le récit la dote d'un trait d'enchantement et d'éternité, aussi divine que les gardiennes des Arts. Retenant indéfiniment le regard de l'aspirant Grange, ce courant d'eau déclenche son imagination, provoque inquiétude, mélancolie, parfois calme et repos. Bien contraire à la mer, le fleuve découpe nettement les espaces, localise les sites stratégiques : le géographe Gracq connaît ses caractéristiques singulières, qui dans le texte sont sans cesse investies pour soutenir la rêverie. Sans identité nationale, la Meuse, référent réel, descend du plateau de Langres, traverse les pays pour se jeter dans la Mer du Nord, faisant le pont en les sommets et le plat-pays, irriguant les

[172] Sur le rapprochement qu'opère Julien Gracq avec les glaces et les blancheurs du « Vent froid de la nuit » dans *Les Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, voir Michael Riffaterre, « Dynamisme des mots : les poèmes en prose de Julien Gracq », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, pp.152-164.

terres et les esprits. La Meuse tisse des fils sémiques entre l'homme et la nature mais par contradiction : les militaires condamnés à la passivité, au désœuvrement déambulatoire, à la concentration extrême, y voient la représentation même de ce que à quoi ils aspirent. Ils perdent littéralement le nord, privés d'une boussole rassurante, pour guider leurs pas sur les chemins alentour. La fuite de la Meuse, son insolente vitalité, creusent davantage l'absence d'un *monde* libre. La Meuse ainsi charrie toute une matière narrative, que le lecteur se doit de récupérer, de combler éventuellement par toutes sortes de motifs induits. Le fleuve est aussi celui qui peut charrier des corps blessés, meurtris, morts, en route pour l'ultime voyage. Ils seront « jetés » eux aussi dans l'oubli, loin des leurs. En l'absence ici d'un mythe explicite[173], le lecteur retrouve dans sa propre mémoire, la référence au Styx grec, dont les eaux glacées, vénéneuses, tombent à pic dans le paysage désolé, et infernal. Ce n'est plus à la mort vécue mais à une mort *anhistorique* que la Meuse parvient à référer élargissant ainsi l'intrigue romanesque, ce que Gracq a pu appeler « la ligne de vie » bien au-delà du récit-noyau de la guerre.

ii) *Il pleut sur*[174]

Il existe encore une autre variation non négligeable de l'eau chez Gracq – la pluie. L'auteur lui-même a beaucoup voyagé dans des régions pluvieuses et humides, tels que les Pays-Bas, la Flandre. Aussi, il a consacré un ouvrage entier, *Les Eaux étroites*, à ses réflexions sur l'eau. Naturellement, l'auteur adapte ce climat pluvieux aux terres d'asile de ses personnages. Comme tous les contes de fée, la rencontre de Grange et de Mona s'ébauche sous une pluie qui tourne « décidément » (p.51, *B.F.*) à l'averse, comme un hymen possiblement heureux. Les gouttes de pluie qui tombent verticalement s'abattent sur les personnages, mouillent leurs corps et rafraîchissent leurs cœurs. Par analogie, la pluie est composée de gouttes continuelles comme le temps peut être divisé en innombrables secondes, des instants-gouttes constituant une unité insécable du temps. L'accélération des instants peut être décryptée à l'aune de la chute des grosses ondées.

Du ciel jusqu'au sol, les gouttes de pluie s'inscrivent dans le texte comme un motif de la verticalité. Gracq, poète de la polarité, joue de l'idée transcendante de la pluie. L'eau qui s'abat parfois sur les personnages peut aussi saluer une consécration. Telle est la rencontre entre Gracq et Mona, bénie par la pluie, exaltée d'une émotion

[173] Le mythe, en tant que structure imaginaire préexistante redouble ou contrarie parfois l'histoire.

[174] *Pleuvoir sur* est sans doute d'un emploi plus qu'insistant chez Gracq qui explique le sens figuré au maximum : « Les invitations pleuvaient sur la garnison inoccupée » (p.47, *T.C.*).

intense. Lorsque la pluie s'arrête, tout redevient calme et doux, et « une vie perdue et charmante faisait sa couchée dans la clairière et prenait sa respiration tranquille de la nuit, noyée jusqu'aux narines dans l'odeur de plantes et de terre mouillée » (p.61, *B.F.*). L'odeur des plantes et de la terre mouillée après la pluie nourrit un sentiment sensuel chez les deux jeunes amants, chez qui l'amour confond les corps et les éléments du dehors.

La verticalité de la pluie forme un rideau à travers lequel Grange discerne une silhouette enfouie dans une pèlerine à capuchon. Cette figure mystérieuse n'est-elle pas celle qu'on trouve souvent dans les contes[175] ? Si Grange associe Mona à « une fille de la pluie », à « une pluie de baisers jamais lasse, un jeune orage de gaîté tendre et de gentillesse prodigue » (p.53 et p.87, *B.F.*) par expression métaphorique, c'est que la vivacité de ses gestes cohabite de concert avec la rapidité de la tombée de pluie : « elle sautait », « se retournait à demi », « poussant un caillou », « repartait à cloche-pied », « courait », « en faisant rejaillir l'eau des flaques », « se mettait à courir » (pp.53-54, *B.F.*), etc. La femme est le contraire de l'eau stagnante : « La nuit soudain était là, assise au bord des mares, la joue immobile contre le reflet louche où les bêtes vont boire. » (p.58, *T.C.*)

Mona se présente tantôt comme « une gamine en chemin pour l'école buissonnière », tantôt comme « une fadette, une petite sorcière de la forêt » (p.52, *B.F.*). Les termes « gamin », « fadette », « petite », « enfant-fée » renvoient bien à la jeunesse de cette fille qui communique avec la pluie en harmonie et en synchronie. La pluie n'existe pour elle que dans un présent élargi, puisqu'elle se présente sous la forme de nuages avant sa tombée et est absorbée rapidement par le terreau ou fusionne avec la rivière et le lac, une fois sur terre. Il en va de même pour Mona qui n'est pas prisonnière de son passé douloureux et ne se soucie non plus de son futur : « La guerre plongeait toujours Mona dans un étonnement incrédule, indulgent » (p.90, *B.F.*). L'étonnement dans le texte gracquien est une attitude existentielle et poétique, la seule attitude tenable paradoxalement dans ce temps soustrait aux lois universelles. Par l'effet de surprise, l'étonnement (mot auquel on peut rendre son sens classique) inscrit du renouveau là où stagne la même désolation. La pluie paradoxalement encore une suggestion vivante de *direction*. Que soit « tout contre » Mona ou sous la pluie qui « s'établissait sur le Toit », Grange accède toujours à un état d'allégresse proche de l'euphorie et « se sentait dispos et allègre ; […] Il avançait contre l'averse d'un bon pas, conscient seulement de la fatigue légère et de la fraîcheur des gouttes qui lui coulaient une à une » (p.51, *B.F.*). Cependant cette

[175] « La fille de la pluie » ne serait-elle pas un emprunt au conte médiéval « L'enfant de la neige »; tous deux disparaissent étrangement ?

euphorie est temporaire. Une fois la pluie arrêtée, la Meuse empreinte d'une couleur tragique, envahit la vue de Grange :

> La pluie avait cessé pour un moment : dans la perspective du chemin, du côté de la Meuse que gagnait l'éclaircie, on voyait, quand on se retournait, mourir sur l'horizon une bande étroite d'un rouge terne comme on en voit dans les soirs de neige. (p.60, *B.F.*)

La présence intermittente de Mona représente tout comme la pluie un état d'enchantement provisoire pour Grange, qui ne peut se couper totalement ni de son passé ni de son futur. Quand il se trouve seul, le temps semble ralentir, telles que les gouttes qui tombent lentement une à une. Mais quand, auprès de Mona, il fait de la luge sur l'eau gelée, le temps est suspendu, la matérialité de l'eau décide alors de l'arrêt ou de l'accélération des minutes et des heures. Les femmes des *Terres du couchant* au corps d'eau douce interprètent comme une bénédiction une pluie heureuse venue ameublir un terrain déshydraté[176]. Les « oiseaux de mer qui se balancent un moment sous le vent des navires » ont aussi par essence partie liée avec ce pouvoir, pour accompagner les hommes un instant sur les « gouffres amers » (p.90, *T.C.*) baudelairiens, avant de les laisser à la tristesse de leur monde intérieur.

La femme est ainsi pour l'amant une incarnation de l'eau qui « a dans le roman le rôle précis de donner au temps qui passe la forme euphorique du temps qu'il fait : la figure d'un espace que son animation familière apprivoiserait[177] ». Gracq observe une certaine qualité de l'eau, présente sous des formes diverses, infimes, improbables ; métamorphosée au gré du temps selon les lois plus poétiques que physiques comme « les flaques […] s'élargissaient […] toutes cloquées par l'averse qui redoublait de grosses bulles grises » (p.52, *B.F.*).

iii) Les brumes

Les brumes marines ou terrestres sont des phénomènes physiques et météorologiques liés à la condensation de l'eau qui nimbent souvent, comme des fantômes, les personnages lors de leur promenade. L'histoire se passe dans des régions humides et pluvieuses saturées de végétation, la brume crée une atmosphère peu ordinaire. Pourtant, la récurrence indéniable des termes « brume », « brouillard », « mouillé », « humide » esquisse le monde dans un à peu près de ses

[176] « […] et c'était soudain toute une femme, chaude, dénouée comme une pluie, lourde comme une nuit défaite, qui se laissait couler entre vos bras. » (p.91, *T.C.*)

[177] Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction : le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1981, p.31.

contours. « Ainsi surgie des brumes fantomatiques de ce désert d'herbes, au bord d'une mer vide, c'était un lieu singulier que cette Amirauté. » (p.22, *R.S.*)

Une fois enveloppés par la brume, les personnages s'engourdissent jusqu'à se plonger dans un profond sommeil, espace brumeux par excellence, entre vie et mort, réalité et fantasmes :

> Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ; il y voyait l'image de sa vie : tout ce qu'il avait, il le portait avec lui ; à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées, il n'y avait plus autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessus de la terre vague. (p.52, *B.F.*)

Le promeneur Grange est influencé au plus profond par l'omniprésence de cette brume qui isole le bruit du monde extérieur et entrave les lumières du soleil. La brume n'est pas aussi dynamique et fluide que la pluie, mais elle flotte, s'immobilise, se propage, se loge, remplit l'espace jusqu'à l'intérieur du promeneur. Au contact de la brume, il se transporte automatiquement dans un état mental très vague jusqu'à éprouver un sentiment de confusion spatiale et temporelle. C'est dans la brume qu'il se détache totalement du monde extérieur et s'élève dans une extase singulière.

Si la brume et le brouillard forment un rideau naturel qui perturbe la vue des personnages, tous se lancent cependant hagards à la poursuite de l'horizon, d'un désir de lointain. De plus, dans le dernier épisode du *Rivage des Syrtes*, c'est exactement au milieu de la brume qui se dissipe graduellement que les navigateurs décident d'avancer à vive allure l'au-delà du visible.

> Cette terre aujourd'hui s'amenuisait peureusement sous le ciel chargé de mauvais nuages ; on eût dit que soudain il avait pris toute la place, et que la vie prostrée de ces solitudes, ensevelie dans sa trop longue mémoire, tournait enfin la curiosité endormie de son regard vide vers ces échevelées, ces présages qui couraient sur elle avec le vent. (pp.277-278, *R.S.*)

L'écrivain trouve dans les réalités nébuleuses une source de poéticité toute singulière, loin des clichés et des attentes.

3. (Dé)border le vide[178]

La poésie moderne transforme le blanc en une figure emblématique du discours poétique, comme Gracq l'explique dans un passage de *Lettrines II* :

> La marge de blanc qui cerne chaque page imprimée devrait y jouer le même rôle qu'un mur circulaire qui renverrait et répercuterait à mesure sur tout le contenu de l'ouvrage réanimé par lui l'écho indéfiniment prolongé de chaque ligne à mesure qu'elle est lue[179].

La peinture chinoise au lavis[180] bénéfice aussi de la blancheur du support pour faire ressortir le thème du dessin. Ce manque sur la page se traduit dans les œuvres romanesques de Gracq par un sentiment de frustration, par un effet perceptif du vide causé, on peut s'en étonner, par l'abondance de la description.

La description étouffante de la croisière du rivage ne délivre qu'un ailleurs intouchable qui se dessine à l'horizon et laisse un vide infini derrière lui. Ce qui prédomine dans le paysage, n'est pas le Tängri, mais le vide du monde, l'au-delà du volcan. Cette immensité insolite fait croire à une illusion, un mirage et intensifie le désir de « là-bas », de plénitude. La description non bornée tend probablement à creuser la problématique poétique, voire théorique, du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence. Il s'agit là d'« une fonction indicielle » de la description :

> La description d'un lieu peut être détournée pour représenter indirectement autre chose qu'elle-même. Cette obliquité est obtenue par le biais de ces deux figures charnières que sont la métonymie et la synecdoque d'un côté, la métaphore et la comparaison de l'autre[181].

La description gracquienne ne se limite pas à informer le lecteur sur l'aspect de tel ou tel paysage, mais suggère un autre versant inconnu, que le travail de la

---

[178] Par exemple, « Et cette fois, dans le carré, il se fit un silence. » (p.169, *B.F.*) Cette expression montre bien le vide, le silence dans le carré. Si on choisit le verbe « (dé)border le vide », c'est parce qu'il y a toujours l'idée tenace de border l'absence, l'attente ou le carré chez Gracq.

[179] Julien Gracq, *Lettrines II*, Paris, José Corti, 1974, p.128.

[180] Le lavis, dont la technique consiste à diluer une seule couleur pour obtenir des nuances de couleurs, est issu de la philosophie taoïste chinoise et du bouddhisme, surtout la notion du « vide ». « La forme est le vide et le vide est la forme » (Sutra du cœur) « C'est pourquoi l'utilité vient de l'être, l'usage naît du non-être. » (Dao De Jing) Le retentissement de Gracq avec cette technique picturale reflète certainement dans les jeux d'ombre et de lumière qui créent la forme.

[181] Jean-Michel Adam, André Petitjean et Françoise Revaz, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Éditions Nathan, 1989, p.53.

métaphore (aux tropes en général) propose, par corruption des lois du réel. Le mélange de descriptif poétique et de narration crée « un certain état de manque, une insatisfaction urgente et radicale [182] ». Pour le lecteur, partie prenante de l'élaboration du sens, un sentiment d'incomplétude au niveau de l'intrigue est ressenti et la description orientée et dynamisée vers une révélation jamais atteinte, évoque le trou des existences et l'impasse du sens.

Chez Gracq, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le vide n'est pas l'absence de matière dans une zone spatiale, il contient, tout comme les autres espaces, sa propre matérialité : libre, il forme alors des espaces sensibles et fonctionnels qui contribuent au retentissement et à l'épanouissement de la perception et du songe. C'est lui en effet qui sert de révélateur (comme en photographie) au vraie. L'intention gracquienne de montrer l'ailleurs, l'invisible, l'inaudible, ne se réalise que dans un espace vide de matérialité, mais saturé de rêves. En fermant *Le Rivage des Syrtes* par le constat laconique « le décor était planté », le romancier libère un espace, autorise l'imaginaire à se déployer comme un gouffre sans fond. Si le lecteur est toujours aspiré *vers*, plus loin, jusqu'à la dernière page du roman, c'est que le vide devient un espace d'attente nécessaire, vital, chez Gracq, qui cache quelque chose d'essentiel.

Le vide, devenu lieu, *topos* gracquien, permet de parier sur l'évocation et l'ouverture illimitée du sens (à interpréter ici comme syllepse), dégageant ainsi des potentialités sémantiques singulières. Par cette expression plurielle et pluridirectionnelle, s'allient ou cohabitent les contraires : la clôture appelle l'ouverture, une perspective présuppose une autre opposée. C'est le cas de la « maison-forte » qui est à la fois close et ouverte : « Le fortin remplissait une place vide ; […] Il y avait là un monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide […]. » (p.114, *B.F.*) L'enquête lexicale montre combien la notion de lacune et de trou sature le texte dans *Le Rivage* : « vie creuse », « aube trouée », « déserts », « vide inquiétant[183] », etc. (p.9, p.19, p.58 et p.60, *R.S.*) Pourtant, ce qu'Aldo et les soldats découvrent peu à peu, c'est que la région des Syrtes n'est qu'un lieu vide où il s'est passé et se passe encore quelque chose. Cette indéfinition géographique trahit à la fois l'inquiétude consubstantielle aux hommes et l'aporie du sens lorsque les mots ne suffisent pas à signifier. Même si ces régions-frontières sont mortes et vacantes, elles ne font pas moins figure de foyer transgressif, d'un seuil à franchir, d'une frontière à traverser.

---

[182] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.,* p.137.

[183] Une thèse pourrait s'intéresser à la multitude de qualificatifs incidents au nom *vide* (l'adjectif trouve tout autant une place de choix).

« Si pour Blanchot écrire est un 'appel au fragmentaire', un 'recours au désastre', pour Gracq le fragment est une autre manière de dire la plénitude du monde[184]. » Tout comme le fragment, qui se détache d'un tout, le vide aspire/inspire l'homme désireux d'accéder à une forme de plénitude. La caractéristique du vide consiste à exiger une quête continuelle et acharnée de plein, dans une capacité à déployer un champ de possibles et de tisser des échos, des résonances d'un bord à l'autre. En d'autres termes, la valeur du vide tient moins à son contenu qu'à sa frontière de sens, au halo de représentations possibles auquel il renvoie. Comme Gracq peut l'exprimer, « l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression *à halo*[185] ». À défaut de dimension propre par lui-même, le vide, même au sens purement symbolique, n'est pas capable de créer tout seul une signification et de se comporter comme une unité sémantique autonome. Il prend appui *sur*, paradoxalement pour dessiner ses contours sémantiques. Envisagé dans son isolement absolu, le personnage gracquien est littéralement dévasté. Rempli de vide, il trouve sa raison d'être dans l'extérieur des choses, à travers des forces centrifuges et centripètes qui le secouent de l'intérieur, « bateau ivre » soumis aux caprices des événements et du décor *planté là*. Accédant au statut d'actant, le vide, poétiquement et philosophiquement évoqué, accompagne – compagnon tantôt hostile, tantôt bienveillant –, le trajet à mener dans le silence abyssal des espaces contenus ou libérés, microscopiques ou expansifs, sur lesquels l'homme pose son regard et se libère parfois d'une agitation délétère.

a. La vacance du monde physique

Le récit gracquien traduit le drame de tout un pays vu à travers la sensibilité d'un seul homme, qui reconnaît avec lucidité une sorte d'enlisement ou de sommeil collectif. Lisant les présages d'une vie nouvelle dans le chaos, l'homme espère l'aventure. C'est dans ses recoins les plus clandestins, dans ses rapports avec les autres aussi bien qu'avec la nature que le personnage prend conscience du cheminement général du vide à la plénitude, et vit la vacance du monde physique.

Ébranlé par ce mouvement cyclique, le personnage gracquien ne s'accomplit jamais totalement, nulle recherche ne le satisfait, nulle borne ne le rassure. Inlassablement, la révélation brusque appelle une autre attente. Sait-il s'il veut ce qu'il désire ? Le saura-t-il un jour ? Quelques fois, chez Gracq, le vide est plus vaste

[184] Bernhild Boie, « Notice de *Lettrines* », dans Julien Gracq, *Œuvres Complètes tome II*, *op.cit.*, p.1394.

[185] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.81.

que la plénitude puisque l'attente est toujours plus longue que la révélation. C'est pourquoi, un autre paysage encore plus inaccessible surgit toujours derrière la crête de chaque montagne ou de chaque vision, et le vide se signifie de façon plus intense après chaque sentiment de plénitude, qui est vite déceptif :

> Et, très haut, très loin au-dessus de ce vide noir, dressé à une verticale qui plombait la nuque, collé au ciel d'une ventouse obscène et vorace, émergeait d'une écume de néant une espèce de signe de fin des temps, une corne bleuâtre, d'une matière laiteuse et faiblement effulgente, qui semblait flotter, immobile et à jamais étrangère, finale, comme une concrétion étrange de l'air. (p.236, *R.S.*)

Ce cheminement général qui se répète à divers niveaux, lesquels traduisent différentes résonances chez le personnage, se confond avec un autre motif cher à Julien Gracq, celui du voyage itératif pour.

> J'avoue que pour moi ce qui compte, toute ce qui vraiment en vaut la peine, se présente toujours en imagination au bout d'un voyage ; – il n'y a que là qu'il peut être vraiment question, il me semble, que *le rideau se lève*[186].

Bien qu'Aldo ait partagé l'ennui de la ville d'Orsenna endormie et tout entière tournée vers son passé pendant toute sa jeunesse, ce n'est qu'après son départ qu'il prend conscience du vide qui l'entoure. Les lagunes des Syrtes ressemblent à une vitre sans reflets, la mer est dépeuplée comme le désert de sable, et même la brume estompe tous les contours et les bruits. S'étendant *platement* au-delà de l'horizon, le ciel est aussi vide. La terre extrêmement vacante des Syrtes est trouée, rappel de verticalité, par la forteresse – symbole de la guerre et seule architecture artificielle. Elle n'est qu'un rempart entouré de fossé de vide, dont l'intérieur est constitué par un labyrinthe de couloirs vides échoïsant toute la vacuité d'une vie perdue à travers ses dimanches vacants et le vide moral du protagoniste à l'heure de la sieste : ainsi planté le décor théâtral, un autre motif cher et fréquent chez Gracq.

> La lumière de la lune tombant d'aplomb sur les terrasses et les parties hautes laissait plonger les fossés et le pied des murs dans une ombre transparente, décollait l'édifice du sol, semblait l'alléger, l'aspirer doucement vers les hauteurs ; et, ainsi ancrée au bord de la lagune ourlée de bavures de lumière, la forteresse semblait soudain *mise à flot*, portée sur un élément fluide qui la faisait vivre sur le fond inerte du paysage, du léger et profond tressaillement d'aise d'un vaisseau au mouillage. (p.141, *R.S.*)

Le décentrement géographique est une expérience herméneutique. Le personnage appréhende le paysage comme dans son rêve où tout ce qui l'entoure sature l'espace

[186] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.60.

jusqu'alors vide. L'état de rêverie s'accroche « au sentiment que l'air brusquement est plein d'échos auxquels il suffirait de prêter l'oreille, que des portes battent tout à coup de tous les côtés[187]. »

Dans la chambre des cartes, déserte, en lecteur aiguisé des signes Aldo voit un symbole dans l'œuvre artistique créée par l'humain, « la bannière de Saint-Jude – l'emblème d'Orsenna – qui avait flotté à la poupe de la galère navale lors des combats du Farghestan » (p.33, *R.S.*). La guerre s'esthétise malgré la violence qu'elle suppose : le drapeau ressemble à « une large tache de sang frais » (*Ibid.*). L'intertexte se précise : le mythe du Graal, correspondant au point sublime des surréalistes, devient support romanesque, argument et motivation du personnage-narrateur. Le rêve fait apparaître une voile qui griffe le vide de la mer, devient une réalité lorsqu'apparaît au loin un petit bâtiment, présage sinistre, point de butée sur la page blanche.

Voyante, herméneute des choses à venir, Vanessa introduit des éléments proleptiques que seule, elle et lecteur, mettent en sens. Elle conduit Aldo dans une fête sensuelle et fiévreuse au milieu des eaux mortes de Maremma, qui le piègent dans des affects de crainte et de panique. Le palais Aldobrandi est un dédale aussi vide que la forteresse, et la chambre de Vanessa est « [u]n étang de vide », « pesait à [ses] épaules comme un théâtre vide » (p.107 et p.353, *R.S.*). L'adjectif réitéré dans le texte, met en relation tous espaces physiques et psychiques, qui ont la même tonalité lugubre et désolante. Pour Aldo, le cheminement du vide au plein est « le sourire de Vanessa, ce sourire d'ange noir qui semblait flotter sur un vertige, se recomposait pour [lui] brusquement des accents de cette lamentation errante : ce qui [lui] restait à faire, [il] l'accomplirai[t] maintenant » (p.217, *R.S.*). Le rôle dramatique du vide se fait plus explicite à travers les lois physiques les plus essentielles, il représente ce que les humains ne peuvent *décider* (verbe ricœurien), atomisés par la puissance des éléments qui les enchaînent et se déchaînent.

Si la vacuité de la chambre de Vanessa est minorée d'abord par le portrait de Piero Aldobrandi, ensuite c'est le portrait lui-même qui s'ouvre à son tour vers ailleurs. Mise en abyme vertigineuse qui fait tanguer les lignes de la réalité et violente l'esprit de l'homme ! La folie est toute proche. « Être plus près. Ne pas rester séparé. » (p.231, *R.S.*) La ville de Rhages qui s'accroche à l'horizon vide de la mer est une ville marine similaire aux villes des *Illuminations* de Rimbaud[188]. Cette ville brûlée ressemble à une « fleur de sang », le sang qui s'écoule vers l'horizon, et

---

[187] Julien Gracq, « Les Yeux bien ouverts », dans *Préférences*, *op.cit.*, pp.51-70, p.56.

[188] Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p.121 : dans « Après le déluge », la pièce liminaire des *Illuminations*, la description que « […] le Splendid-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle » ressemble au style de Gracq.

le volcan en éruption qui rappelle l'éclosion d'une rose. Toutes ces images de sang et de fleur se superposent et projettent l'une *par* l'autre ou l'une *sur* l'autre, la noirceur paradoxalement d'une envie de vivre « là-bas ».

Aussi, quand Aldo se couche auprès de Vanessa, est-il hanté par un sentiment de glissade physique : du plein d'un ventre à l'expulsion de l'enfant, le corps érotisé est en travail, la femme-mère « écartelée comme une accouchée » (p.183, *R.S.*) apparaît dans toute son ambiguïté foncière à son amant. Le rapport d'intimité offre des béances, le murmure amoureux se fait cri :

> […] le jour aveuglant de la mer s'embrassait au foyer retrouvé de milliers de regards où j'avais tenu – un rendez-vous m'était donné dans ce désert aventureux par chacune des voix d'*ailleurs* dont le timbre un jour avait fait le silence dans mon oreille, et dont le murmure se mêlait en moi maintenant comme celui d'une foule massée derrière une porte. (p.226, *R.S.*)

Laissant le palais Aldobrandi déserté derrière lui et glissant au long des lagunes avec Vanessa en plein mer, Aldo accomplit une première croisière qui suscite en lui l'envie de faire un plus grand voyage. Cet accroissement du sentiment de vide, qui, contre le gré d'Aldo, se manifeste au début, se mue en une sensation d'extrême plénitude où tous les éléments, flamme, vent, bruits, envol, mouvement, désir physique sont convoqués :

> Tout autour de nous s'envolait, se gonflait doucement vers un paradis d'efflorescence plumeuse : longs battements ouatés de mouettes piquetés de cris rauques, douces plumes arrachées à l'écume, pennes battantes au vent sur le visage, glissement fuyant comme les dos d'un cygne de la houle soulevant le bateau. (p.156, *R.S.*)

Le vent magique de l'île Vezzano claque aux oreilles d'Aldo comme le son d'une cloche, éveillant sans doute des échos de *Parsifal* ou d'une messe à célébrer « là-bas ». Tout est devenu fascinant, léger, simple, joyeux : « il me semblait que les choses s'accomplissaient[189] » (p.157, *R.S.*), ainsi se transforme la vie d'Aldo sans même l'intervention nécessaire d'une volonté. La mobilisation des verbes dits pronominaux, parti-pris poétique gracquien, favorise l'expression d'un retrait de l'action, d'une indécision actantielle, qui accorde le primat à l'influence active des « choses » sur l'homme.

Même si cette île magique de Vezzano meuble provisoirement le décor désolé, elle n'est après tout qu'une illusion, trait dérisoire dans l'Histoire comme sur la toile du ciel. Simulacre du tableau de Rhages en sang et en feu, elle instaure une

[189] Servant cet affaiblissement agentif notoire, peuvent s'ajouter les groupes prépositionnels concessifs si fréquents « malgré moi ».

confusion entre la réalité et le songe. En l'attirant toujours plus haut, ses falaises guident Aldo toujours loin, à un dépassement de soi, jusqu'à son vrai but – le volcan Tängri – arrogant (l'hypallage ici est possible) de perfection et de grandeur, dans « son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite » (p.164, *R.S.*). Cette symétrie parfaite, proche de l'harmonie formelle d'une œuvre artistique, est en effet l'actualisation poétique d'une forme de ville/vie idéale.

> Il me semble que sur cette journée de douce et caressante chaleur avait passé comme un vent descendu des champs de neige, si lustral et si sauvage que jamais mes poumons qu'il avait mordus n'en pourraient épuiser la pureté mortelle, et, comme pour en garder encore l'étincellement dans mes yeux et la saveur froide sur ma bouche, sur le sentier ébouleux, malgré moi je marchais la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles. (p.165, *R.S.*)

La transgression fatale qu'effectue Aldo attise les foudres de sorte que les deux sentiments polarisés du vide et de la plénitude alternent de façon vertigineuse jusqu'à se confondre. Même au moment d'agir, Aldo ressent l'attraction du vide. Le vent glacial venu de terres lointaines balaie tout sur son passage : « on eût dit que le vide et l'ennui des steppes immobiles à l'entour s'annexaient cette mer vacante » (p.214, *R.S.*). L'écho de trois coups de canon, trois coups de théâtre qui inaugurent un nouveau trajet à mener confirme « une attente extraordinaire, illuminée, la certitude qu'allait tomber le *dernier voile* suspendait ces minutes hagardes. » (*Ibid.*) Tous les signes deviennent sibyllins et en attente de déchiffrement, tel l'aboiement d'un chien qui se donne pour cri de l'homme : « C'était la plainte haute de l'être qui défaille au bord du vide pur. C'était la *provocation* nue qui monte à la fin de tout désert, et celui d'Orsenna était habitable. » (p.217, *R.S.*) Ce cri effroyable d'un homme en souffrance angoisse, ou d'une femme en train d'accoucher, sidère et sature l'espace de ses résonances circulaires.

Le parcours individuel d'Aldo met au jour le destin de tout le peuple d'Orsenna : la naissance d'une nation et l'accouchement d'un avenir deviennent envisageables en référence aux femmes de la ville et au souvenir de Vanessa. Les grandes lignes de force de l'Histoire convergent finalement en Aldo et lui servent de guide. Même Danielo, représentant du peuple, homme politique, qui a l'esprit plus aiguisé qu'Aldo face au déroulé des événements, et qui a même encouragé Aldo dans sa voie, ne peut rien faire que céder à la tentation de l'Histoire. Lui aussi, a été poussé vers l'action par l'horreur du vide, « sous le choc des millions de pas de l'armée mystérieuse, à l'infini autour de [lui] le désert fleurissait », par le sentiment dominant que « le monde sera moins plein, [s'il] ne fai[t] pas » (p.341 et p.350, *R.S.*). Pour lui, la mort rôde partout, dans les pleins et les silences du monde :

> Il s'agissait de répondre à une question intimidante – à une question que personne encore au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle. – Laquelle ? – 'qui vive ?' dit le vieillard en plongeant soudain dans les miens ses yeux fixes. (p.352, *R.S.*)

*

Dans cet espace silencieux et vacant, le drame peut s'inscrire définitivement, comme c'est dans des blancs du texte que les mots poétiques trouvent leur intensité sémantique. Après avoir pris conscience de la guerre imminente, « au bord » de la déclaration, Aldo éprouve l'effroi de l'insensé « un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais pour quoi désormais le décor était planté. » (p.353, *R.S.*) Mots énigmatiques tournés vers une création à venir, création de la vie, de l'histoire, de la guerre, des fleurs ou bien du texte même ; mots évoquant quelque chose de nouveau et de plus profond encore. Le vrai point de départ, le petit noyau obsessionnel du sujet réel des *Terres du couchant* réside juste dans la saisie d'un décor déjà planté, pour *Le Rivage des Syrtes*, dans la poursuite du trajet d'Aldo. Cette affinité sémantique que les trois récits gracquiens entretiennent, eu égard à ce ressassement entre vastitude vide et point d'attache signifiante, entre allers et retours incessants, légitime notre intérêt pour des œuvres hautement polysémiques.

b. L'*insensé* de l'espace

La similitude entre le vide et le silence tient au degré zéro de contenu qu'ils suggèrent. Dans l'obscurité, les hommes vont instinctivement juger de leur position non par le bruit émis mais par sa forme bémolisée et amplifiée par l'écho. Le personnage compte sur cette *direction de sens* qu'est l'écoute pour investir l'espace. Cette sollicitation auditive a été commentée par Georges Matoré :

> Un autre aspect de l'espace littéraire a retenu notre attention : c'est celui qui nous est offert par les données des sens : l'examen du vocabulaire des sensations de certaines œuvres maîtresses nous permettra plus loin de constater que cet espace à la fois visuel et tactile ne fait pas appel au bon sens et à la mémoire, mais qu'il est une perception concrète et vécue[190].

Même si le silence n'est pas une conception spatiale, il peut couvrir tous les espaces de n'importe quelle dimension. Selon la conception proustienne, « [l]es livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence*[191]. » Une lecture

[190] Georges Matoré, *L'espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée, et l'art contemporains*, Paris, La Colombe Éditions du Vieux colombier, 1962, p.212.

[191] Bernard de Fallois et Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p.368.

minutieuse des romans de Gracq permet de porter attention à l'ambiance silencieuse qui constitue la toile de fond de l'histoire et qui joue en même temps un rôle primordial dans l'intrigue. La description du silence ou plutôt des silences occupe presque la moitié du récit d'*Un balcon en forêt*. De même, on relève 134 occurrences du mot « silence » dans *Le Rivage des Syrtes*. Presque toutes les émotions éprouvées par les personnages, tels que l'angoisse, l'incertitude, l'impatience, la gaieté, la colère, le calme du cœur, même l'amour, prennent naissance dans le silence, enveloppant et parfois protecteur. Car le silence amortit les bruits, les réfléchit, les disperse dans le monde extérieur comme dans la vie intérieure du personnage. « *Calme, silence, immobilité, tranquillité, oubli*, autant de mots qui se croisent et se rassemblent dans des images[192] … », comme Laurence Rousseau le signale. Du point de vue phénoménologique, le silence semble un espace illimité à l'intérieur duquel se conçoit l'idée même de cosmos, de grand silence d'avant le monde.

Dans presque tous les romans gracquiens, la nuit est un temps-clé et en même temps un espace que l'auteur décrit avec minutie, dans une intensité graduée, à la manière d'un Soulages[193], les nuances infinies de l'obscurité. Le mot noir est, pour Gracq, un « mot magique, coupé de toute attache réelle au concret, capable par sa vertu essentiellement adjective des transferts les plus déconcertants, il ne s'en révèle pas moins chargé d'un dynamisme dialectique incomparable, capable à lui seul dans presque tous les cas de conditionner avec sûreté les réflexes, […] sous lequel une force électrisante se dissimule qui agit avec la sûreté d'un tropisme[194]. » Le noir et le temps s'allient une fois encore car « la nuit est le temps de l'attente par excellence[195]. » L'attente ancrée dans la nuit semble absorber tous les objets comme le silence sait le faire. Même s'il est à côté de Hervouët, « Il n'y a que moi au monde », se disait Grange « avec une allégresse qui l'emportait » (p.97, *B.F.*). Par un renversement logique, le narrateur-personnage fait graviter tous les éléments du monde autour de lui, alors même qui peine à habiter ce monde, à mobiliser une vocation combative :

> […] on eût dit qu'une épée de feu inscrivait de grands signaux purs et lisibles : le ciel éveillé au-dessus des bois regardait la France obscure, l'Allemagne

---

[192] Laurence Rousseau, *Images et Métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes, 1981, p.18.

[193] Pierre Soulages, un peintre et graveur contemporain, qui est particulièrement connu pour son usage des reflets de la couleur noire, qu'il appelle « noir-lumière » ou « outre noir ». Il peint uniquement des toiles composées de couches successives de noir pour montrer une sorte d'infinie de noir, une nuance d'obscurité.

[194] Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1948, pp.39-40.

[195] Claude Herzfeld, *Julien Gracq : préférences médiévales*, *op.cit.*, p.35.

> obscure, et entre les deux l'étrange scintillement calme de la Belgique, dont les lumières venaient mourir au bord de l'horizon. (p.40, *B.F.*)

Trois pays – la France, l'Allemagne et la Belgique – sont impliqués, mot militaire, dans le silence nocturne. À ce moment de l'histoire, toute la France souffre d'un silence mortel comme les soldats du récit qui attendent la percée allemande. C'est au sens géographique, concret que le texte rappelle le contexte historique du territoire et se distingue des deux romans précédents. La France est ensommeillée dans l'obscurité, l'Allemagne l'est aussi. Les deux ennemis-voisins semblent bien s'entendre dans la nuit. Là, réside l'étrangeté de cette guerre franco-allemande. L'historien le sait, mais le géographe Gracq connaît tout autant les conditions militaires et les stratégies offensives incomprises[196]. Aussi, la lumière étrange de Belgique est comme une suggestion de l'arrivée d'un futur sinistre. « Les nuits de la forêt maintenant n'étaient plus toujours aussi calmes. » (p.96, *B.F.*)

Quand Grange et Mona font de la luge en forêt, celle-ci explique que les fins de journée lui déplaisent parce qu'elles font penser à la mort. Et cette même nuit, Grange et Hervouët marchent comme un cadavre qui commence à sentir « le chemin de neige molle qui épongeait les bruits » (p.122, *B.F.*). Tout rappelle l'offensive militaire, mais la description de la guerre que Grange lit dans les journaux du *Petit Ardennais* ou des gazettes de Paris est sans lien avec la réalité, elle, abstraite et lointaine, déréalisée :

> Et maintenant il commençait à se faire sur le front nord – est un silence un peu bruyant – ce silence meublé de toussotements et de craquements de chaises où on dit quelquefois qu'un ange passe, et par lequel les invités signifient discrètement à part soi que le temps devient longuet et un peu bien indécent qui s'écoule entre les hors-d'œuvre et l'apparition de nourritures d'un caractère plus consistant. Car ce silence, qui agaçait maintenant l'oreille, était une faim, et le baîllement ne faisait pas tant songer à l'ennui qu'à la redoutable ouverture de mâchoires qui achevait maintenant de le signifier. (pp.126-127, *B.F.*)

Le silence appesantit l'incertitude de la guerre par sa capacité à tout dissiper, mais il est en même temps le seul qui peut tolérer tous les bouleversements divers. Dans ce « silence étrange » sous « un grand ciel muet, écrasant, chaudronné de vapeurs lourdes », la forêt devient « une lande de sabbat » (p.153, *B.F.*). Les gardiens du bois ne sont que des jouets du diable, qui n'ont aucun moyen à se tenir dans le silence sans borne.

« Le monde s'était couché comme un jardin des Olives, fatigué de craindre et de pressentir, saoulé d'angoisse et de fatigue, » (p.154, *B.F.*) la nuit de plus en plus

[196] Voir Jean Echenoz, *14*, Paris, Éditions de Minuit, 2012. Dans ce roman, il relate, parfois avec des accents gracquiens, le climat délétère de cette guerre en attente.

pesante et insupportable à l'approche de la guerre atteint un point tournant lors de la nuit du neuf au dix mai : l'Allemagne commence son attaque contre la France. Ce que Grange et ses hommes ont attendu depuis trois saisons est finalement arrivé. En période de guerre, les jours retentissent d'explosions. Tandis que la nuit est le temps de repos pour les deux parties : les allemands arrêtent leur action militaire et les français se reposent passivement. La nuit comme une éclaircie entre deux orages violents où on peut respirer et souffler un petit peu. Le silence de la nuit devient précieux en comparant avec l'animation du jour. Le calme de la nuit rend cette guerre irréelle et les hommes dépaysés, faibles et sensibles :

> Il écoutait le silence. C'était un silence mou, fané, qui semblait sous le grand soleil capitonner l'oreille d'une ouate fine, comme la neige ou comme le crépuscule des ruines plumeuses où volètent les chauves-souris. 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. (pp.179-180, *B.F.*)

La particularité de la prose poétique de Julien Gracq réside dans les variantes inépuisables de la perception. Cette citation ci-dessus présente simultanément deux manières de sentir le silence : une, traditionnelle, l'ouïe ; une autre, originelle chez Gracq, la perception sensuelle. À travers le verbe « pénétrer » et la préposition spatiale « dans », le silence est traité effectivement comme un espace. Cette spatialisation de la conception sonore existe constamment dans le récit à travers des verbes de déplacement, des prépositions spatiales et même des noms de lieux :

> […] la forêt scellée devenait un piège de silence, un jardin d'hiver que ses grilles fermées rendent aux allées et venues de fantômes. (pp.107-108, *B.F.*)
>
> Le fortin baignait dans un silence mort, un peu oppressant, un silence de cloître et d'eau croupie. (p.198, *B.F.*)
>
> […] sur la forêt tombait le calme stupéfié du premier moment la nuit, avant que s'éveillent les passées des nocturnes. (p.243, *B.F.*)

Plus globalement, l'auteur matérialise cette conception abstraite en quelque sorte d'objet saisissable : « en un instant le silence de la forêt, si difficile à chasser, reflua dans la pièce, aussi paisiblement que l'eau dans une épave couchée sur les grands fonds » (p.134, *B.F.*).

Le soleil ne peut jamais traverser totalement la forêt, de sorte que des endroits très clairs et extrêmement sombres coexistent, même de jour. La forêt, animée, joue à cache-cache avec la lumière comme un enfant. Ce caractère espiègle mais singulier transforme la forêt en un endroit sacré et mystérieux où se cachent promeneurs, animaux ensommeillés ou autres inquiétants esprits. Ainsi, le silence

tient lieu de déguisement, capable de travestir le réel et d'isoler parfois heureusement les hommes. Dans le silence de la forêt, Grange « se sentait léger, rajeuni : de s'enfoncer seulement dans cette forêt autour de lui à perte de vue ravivait un bien-être qui lui dilatait les poumons » (p.51, *B.F.*). Il s'agit d'« un silence intact[197] », qui hante le protagoniste la plupart du temps parce qu'il sert d'alerte parfois paradoxale. « Grange était frappé par le silence de ces bois sans oiseaux. » (p.17, *B.F.*) Devant lui, se déplie « un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme » (p.35, *B.F.*). Ou encore « [l]e silence chagrin du crépuscule d'hiver retombait sur la forêt » (p.77, *B.F.*). La matérialité du silence, soutenue par le réseau métaphorique, manifeste une confusion des sens, une confusion des règnes et des récits : « [l]'hiver vieillissait – on sentait sa tranquillité se lézarder, comme cette île flottante de Jules Verne que le dégel, un jour après l'autre, rapetissait. » (p.127, *B.F.*) Le silence permet de donner accès à des émotions clandestines, celles que le silence isole, quand le brouhaha du monde les néglige nécessairement. Par une analogie toute gracquienne, le silence est attente vive et songe absolu ; le *creusement* du temps est montré comme une sorte de parenthèse féerique, assourdissante par bonheur malgré les fracas de la bataille qui couve. Cependant, cette gaité silencieuse semble faiblir au fur et à mesure du développement de l'histoire. Ainsi, un jour, c'est la radio qui parle de la guerre avec une voix « mince et acide qui prenait les temps de ses répliques comme un *troisième couteau* » (p.37, *B.F.*), le tranchant de la voix contraint les quatre militaires à se taire.

Le 10 mai, quand la guerre est déclenchée, l'intensité du bruit au dehors est à son comble. Non plus dirigées, les ondes sonores potentiellement rassurantes se dispersent en éclats menaçants : « deux, trois, quatre grosses explosions secouèrent le matin » (p.169, *B.F.*). Dès lors, à l'intérieur de la « maison-forte », le silence bruyant – un oxymore le silence humainement éprouvé terrifie les hommes :

> Et cette fois, dans le carré, il se fit un silence. Une mèche de fumée grise, mesquine, presque décevante après tant de vacarme, se tordait et s'effilochait lentement, très loin au-dessus des bois. Ils la regardèrent longtemps sans rien dire. (pp.169-170, *B.F.*)

Ce court extrait convoque des expressions simples : « il se fit un silence » et « sans rien dire » pour appréhender le calme angoissant. Aussi la subtilité de l'écriture gracquienne se manifeste-t-elle à travers la nuance entre les deux énoncés. Le sujet ou site de la première phrase est le carré – une symétrie parfaite, une harmonie

[197] Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p.227.

immuable qui accueille le silence. Le pronom impersonnel « il » de la première occurrence implique la présence inquiétante d'une force anonyme, pas d'instance humaine et presque surnaturelle. Le verbe pronominalisé renforce l'expressivité. Alors que dans la deuxième occurrence, « ils », référant aux quatre officiers militaires, est sujet thématique et actantiel. Les hommes muets harmonisent et inspirent le silence en y ajoutant une dimension humaine. Il s'agit donc de deux silences différenciés. Le carré silencieux sourd dans des chambres qui sont tapissées des gros coussins, ouatées, où nul bruit ne peut trahir une présence. Cet espace calme est habité, comme un décorum, par des humains sur le qui-vive et qui écoutent les moindres vrombissements lointains ; ils interprètent en musiciens l'endroit et la distance qui séparent le champ de bataille et leur abri. Ils attendent la fin des bombardements en regardant la fumée grise. À travers le silence *habité* par opposition au silence anonyme du dehors, l'homme chez Gracq tente de contenir les bruits, de les enfermer dans les limites rassurantes de ce qu'il peut endurer.

Afin de rendre palpable l'angoisse silencieuse que suscite la forêt ardennaise, les sons seulement balbutiés, accentuent le contraste avec les concerts sonores de la vie quotidienne de la garnison. Leur bruit d'une simple aiguille tombée sur terre crèverait les tympans des hommes de garnison. Par la fenêtre entr'ouverte, c'est « le craquement des branches qui s'étiraient après l'averse » (p.65, *B.F.*), qui alerte. L'automne s'attardant sur les hauteurs des Falizes, le vent d'Est fait crisser les feuilles des chênes. Le lexique sonore envahissant témoigne de la sensibilité extrême des hommes aux moindres inflexions, aux moindres variations tonales, aux accords mineurs mais aussi à la fragmentation comme une mesure musicale du son en intervalle. Après la destruction de la « maison-forte » et la mort des deux colocataires, l'aspirant Grange renvoie Hervouët et se retire dans le silence profond – l'aboutissement de sa vie, mort en attente :

> Quand il s'arrêtait, les temps battants de fièvre, trempé de sueur, il tendait de nouveau l'oreille au silence des taillis, étonné de ce monde autour de lui qui laissait fuir l'homme comme un tas de sable laisse fuir l'eau. (p.246, *B.F.*)

L'expression « tendre l'oreille » réinvestit le sème de la tension intrinsèquement lié au récit. Ce n'est pas prêter l'oreille qui dit une attitude au monde : quand nous « prêtons l'oreille, [dit Claudel,] nous nous prêtons nous-mêmes au son qui nous envahit et nous pénètre[198] ».

*

[198] Paul Claudel, « Art poétique », dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1967, p.168.

C’est par le biais des sens (la vue, l’odorat, l’ouïe et le toucher) que le dehors se trouve intériorisé et que l’extérieur et l’intérieur s’interpénètrent mutuellement. La dialectique entre l’exclusion et l’inclusion, structure le récit de part et d’autre, il sert d’appui au paradoxe obsédant qui taraude les personnages comme sans doute l’auteur lui-même. Le silence qui pénètre dans le personnage et l’angoisse des personnages qui diffuse sur la forêt montrent comment les porosités entre les états d’âmes et les espaces reconfigurent le moi et le monde, proposent une « forme de vie ».

Chapitre III *Poursuivre plus avant son chemin*[199]

> Un personnage aussi bien qu'un écrivain comme Gracq ne peut se contenter de l'interrogation des cartes, même lorsqu'elles sont empreintes d'enchantements. Il importe également au protagoniste de s'enfoncer dans la texture du monde, pour s'accorder, minute après minute, et dans l'effort, à son extension, pour en éprouver la consistance, il lui faut entrer dans le corps de la nature afin d'échapper à l'unique tentation du vide et unir, par le mouvement, des espaces épars[200].

Comme Alain-Michel Boyer a pu l'écrire, voyage, marche et paysage sont intimement rattachés aux images du monde fictif de Julien Gracq. Toute campagne, par son tressage de chemins, de cols, de ponts, de pentes, engage à parcourir les lignes sans fin, et l'écrivain, dont le vagabondage reste proche d'une attitude contemplative, bien avant tous ses protagonistes, s'est aisément laissé séduire par les chemins de traverse. Jeux de signes et de lignes, de couleurs et de replis sur le terrain occupent le personnage : de la carte des songes au paysage parcouru, il n'y a qu'un pas. Cela fait écho si justement à ce que Bachelard évoque à propos de la maison : « La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes[201]. » C'est aussi ce grand phénoménologue qui rappelle l'existence d'« une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin ». Ce que dit Julien Gracq dans l'entretien avec Jean Louis Tissier est remarquable à cet égard :

> Au fond, un grand panorama, c'est une projection d'un avenir dans l'espace, et c'est une sorte de chemin de la vie – mais un chemin de la vie que l'on choisirait librement. Parce que dans ce paysage on a le sentiment que l'on peut aller partout, on a une impression de liberté étonnante[202].

---

[199] « Nous poursuivions plus avant notre chemin » (p.58, *T.C.*). Il y a une sorte de tautologie, parce que « poursuivre » comprend déjà le sens d'avant. Mais il y a aussi une sorte d'énigme sur « plus avant » : ils vont plus avant, mais plus avant quoi ? dans la pensée, dans le chemin … tout est mis en suspens par ce groupe adverbial.

[200] Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire, des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2007, p.318.

[201] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.33.

[202] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, pp.36-37.

Perdus dans les œuvres de Gracq, les lecteurs semblent crier : « Emmenez-moi, chemins[203] ! »

Nombreux sont les termes utilisés par Gracq pour désigner les voies parcourues : « route », « laie », « piste », « sentier », « chemin », « layon », etc. Les chemins qui donnent accès au plateau ou au bord de la mer, sont tous fort sinueux et bordés des deux côtés de taillis, de fougères, de végétation affolante. Par exemple, « nous poursuivions plus avant notre chemin, parmi les blancheurs de linge qui flottaient aux murs des clôtures et les arbres figés au bord de la traînée de clarté » (p.58, *T.C.*). Le groupe prépositionnel « au bord de » énonce constamment non seulement l'idée de tout près, mais aussi le risque de chute : la mère borde l'enfant, le protège ainsi … Aussi, les détours, les lacets (qui sont parfois pièges) et les tournants continuels annoncent chaque fois faussement la fin de la marche. À cela s'ajoutent les durs cahots de la camionnette et du train qui grimpent la ligne de crête, au bord du plateau ou au cœur de la vallée. En ce sens-là, le chemin à considérer comme terme générique peut désigner par extension toutes les lignes qui nouent deux points plus ou moins distants. Si ces lignes sont tellement importantes pour les personnages désorientés, c'est qu'elles les aident à dessiner plus ou moins volontairement la cartographie de leur propre vie.

Le thème du chemin est si récurrent dans les œuvres de Gracq, au point de saturer le texte de direction de sens, que sujet et paysage se confondent ou s'unissent fréquemment dans les déambulations routières. En empruntant l'expression de Gracq dans *Lettrines II*[204] à propos de son propre parcours dans les rues de la ville nantaise, l'auteur envisage le destin de ses personnages à l'aune des terres arpentées, des cheminements continus qui informent davantage sur leur intériorité, sur leurs niveaux de conscience, que toute approche psychologique, illusoire et superficielle. Le chemin guide le pas, décide de la *perspective* (mot gracquien essentiel) à suivre, permet peut-être de ne pas « s'attarder aux pensées noires[205] » (p.46, *T.C.*) et de se soustraire au pesant de l'existence. Le chemin lui-même se transforme selon la saison, l'heure, l'atmosphère mais aussi en fonction de qui s'engage à se laisser mener au rythme cadencé, parfois réprimé de la marche.

---

[203] Marceline Desbordes-Valmore ainsi dit dans son poème « Un ruisseau de la Scarpe » en pensant à la Flandre natale.

[204] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.273 : « Reprenons donc le chemin des rues de Nantes, non pas à la rencontre d'un passé que je ne voudrais mettre à ressusciter aucune complaisance, mais plutôt de ce que je suis devenu à travers elles, et elles à travers moi. »

[205] Les « pensées noires » existent aussi dans les autres textes, c'est-à-dire, la marche permet de ne pas être happé par la mélancolie, par le regret.

1. Se mettre en chemin

Par rapport au récit *Un balcon en forêt* où le narrateur-personnage Grange attend passivement l'événement, *Le Rivage des Syrtes* est un périple au sens propre car son protagoniste s'embarque volontairement pour explorer un au-delà de l'horizon et ce, dès le début du roman. Sa marche est un *vouloir marcher*. Pour fuir l'*ennui supérieur* (p.8, *R.S.*) de la vie des jeunes nobles à l'Orsenna, il sollicite un poste dans une province lointaine. La blessure d'amour n'est qu'un détonateur dans ce départ et sa volonté de partir se manifeste lors de ses journées partagées « entre la lecture des poètes et les promenades solitaires dans la campagne » (*Ibid.*) : deux activités, l'une mentale, l'autre physique, destinées à se distraire de la banalité quotidienne. À partir de son voyage vers la forteresse au bord de la mer, Aldo ne cesse jamais de poursuivre la *bonne direction*, qui est paradoxalement une destination intouchable toujours fuyante dès que l'on s'en approche. Cette bonne direction, si chère à Gracq, n'est pas le fil tendu, de l'existence ou même de l'intrigue, elle échappe parfois au regard et à la logique :

> Ces débuts douteux d'espion accrédité se trouvèrent être ainsi longtemps le chemin obligatoire des plus hautes distinctions. (p.9, *R.S.*)
>
> Nous glissons au long de rues connues, et déjà étranges de tout ce que leur direction semblait choisir pour moi si fermement dans un lointain encore indéfini. (p.11, *R.S.*)
>
> Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud : un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction*. (p.69, *R.S.*)
>
> Mais moi-même, il y a des moments où je me mets à fixer le tournant de la route malgré moi. (p.279, *R.S.*)

Pour s'en approcher, le personnage est contraint d'aborder tous les chemins possibles pour atteindre son but. L'espace au bord du rivage des Syrtes n'est pas aussi démesuré que *Les Terres du couchant* où le personnage-narrateur n'a pas même une idée allusive de sa destination, laquelle encore guide ses pas et trace la ligne de force de l'intrigue. Toute déviation affecte le choix et l'humeur du personnage : « Cheminant aux côtés de Fabrizio, drôlement guindé dans son plus bel uniforme, [son] humeur redevenait plus égale. Par ce matin sec et craquant de givre, sur la bonne route, on goûtait un vif plaisir à n'être pas mort. » (p.61, *R.S.*)

Aldo exploite les vertus du périple, d'un périple qui « accentuait [la] liaison entre lointain et fabuleux » et dont les véritables explorateurs ne ramènent que « les animaux 'différents', les épices, les minerais précieux, ce qui justement […] manquait[206] ». La fuite le détourne de sa vie passée et de lui-même, lui permet de rompre, de couper avec les souvenirs. Si sa destination n'est qu'une idée incertaine au début du roman, le personnage désorienté porte une attention extrême à tous les formes, toutes les manifestations au cours de son cheminement spatial pour ensuite pouvoir les transcrire à travers une évocation minutieuse. Ce processus mental engendre naturellement une écriture poétique dont la réalisation concrète dépend de la force imaginative du poète, de son énergie à recomposer une forme pressentie, de son imaginaire de découverte. Cette forme de disposition poétique requiert une inclinaison secrète à accepter la manifestation de l'errance, la chance même de l'errance, comme Aldo le met en pratique. « [Il se sent] de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. » (p.74, *R.S.*)

Par cette relation intuitive et décisive avec l'espace, que tout personnage gracquien entretient, le géographe montre discrètement ses compétences à la fois scientifique et poétique, sans que nulle contradiction entre ces approches tangentes fasse écran à la compréhension du monde. *La Forme d'une ville* constitue le modèle exemplaire de concrétisation géographique des rêveries d'un interne au Lycée Clemenceau que fut Gracq. Ces biographèmes renseignent sur une disposition existentielle à l'errance, au cœur d'une ville, telle Nantes, qui ne saurait proposer aucune indication de circulation mais promeut la perte heureuse comme principe accompagnateur, *stimulus* à l'écriture. À travers ce récit, Gracq démontre combien d'efforts, il a consacré à cette (dé)marche scripturale de l'abandon et souligne avec beaucoup de netteté la capacité du chemin à soutenir mentalement « sous [les] pieds » (p.30, *T.C.*) toute tentation itinérante combinant le concret du pas à l'inclinaison de la rêverie, qui n'est pas stase mais énergie imaginative. C'est la « bonne direction » qui permet de discerner et d'harmoniser les conflits entre le réel et l'irréel, entre les terres et les vapeurs du ciel, entre les référents du géographe et les audaces du monde fictif.

> On était là comme un pilote aux heures de nuit entre les fils minces des berges qui renverse la tête vers le fourmillement d'étoiles, et laisse glisser la barre de ses doigts tant déferle en lui le sentiment inexplicable de la bonne route. (p.179, *T.C.*)

[206] Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, p.50.

a. Le chemin de la décadence

Michel Murat interroge les trajets des personnages des récits de Julien Gracq en dégageant une genèse, une grammaire de la création gracquienne, laquelle convoque d'abord un personnage qui « se met en chemin[207] » pour poursuivre ensuite l'au-delà du monde dans l'espoir de découvrir « une géographie » mentale et réelle nouvelle. Le départ d'Aldo pour « une province éloignée » (p.9, *R.S.*) peut être considéré comme l'étape initiale de son plus grand voyage vers l'au-delà d'Orsenna – le Farghestan. Neuf pages sont consacrées à décrire la scène de départ d'Aldo qui est un point de rupture entre un espace familier et un espace barbare où aucun objet du monde ne peut servir de balise. Animé par un désir perpétuel de dépassement, le protagoniste ne peut que connaître des lieux transitoires et insatisfaisants, qu'il quitte aussitôt après les avoir visités sans nostalgie ni regret, aspirant à en explorer d'autres qui lui sont encore inconnus. Selon les termes de Gaston Bachelard, Aldo quitte son espace euphorique et entre dans un espace inconnu et angoissant en prenant son « chemin obligatoire » (*Ibid.*). Renouveler l'espace, fuir le lieu présent, c'est l'objectif qui anime l'ensemble de l'intrigue. Inconnu et tangent, l'espace gracquien échappe à toute saisie véritable et se construit à travers une dynamique de déplacement.

Une fois en route, la rupture avec la vie qui se creuse irrémédiablement est marquée par une barrière géographique – « une région à demi désertique » qui est reliée entre la province des Syrtes et la capitale d'Orsenna par « [des] routes rares et mal entretenues » (p.10, *R.S.*). Même si la destination est encore indéfinie, l'urgence du départ est posée, une impulsion à marcher aussi : « Nous glissions au long de rues connues, et déjà étranges de tout ce que leur direction semblait choisir pour moi si fermement dans un lointain encore indéfini. » (p.11, *R.S.*) Le mouvement asymptotique du connu vers l'inconnu et du lieu familier vers le lointain indéfini se réalise par un *continuum* dans une perception synchrone du visuel et du pulsionnel. Ce qui frappe, c'est que le détachement à l'égard du lieu familier, pour une *terra incognita* ne suscite pas de sentiments tristes ou angoissants[208]. Bien au contraire, une impression étrange de légèreté émerge : « Cet adieu m'était léger : j'étais tout à

[207] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.13.

[208] L'angoisse est le sentiment de resserrement à la gorge où on a une petite voie respiratoire, avec difficulté de respiration et grande tristesse, témoignée par la citation : « le silence des rues mortes serre la gorge comme un cœur qui retarde trop longtemps de battre » (p.163, *T.C.*). Au sens étymologique, l'angoisse, *angustia*, n'est pas la sensation qu'on éprouve, mais une petite rue, qui a un trait commun avec le lieu (la région épigastrique) où on peut trouver cette sensation. On peut donc considérer que l'angoisse est aussi liée à la géographie. De même, une expression chinoise au sens figurée 咽喉之地(l'emplacement de la gorge) veut dire les fortifications militaires.

goûter l'air acide et le plaisir de deux yeux dispos, détachés déjà au milieu de toute cette somnolence confuse. » (pp.11-12, *R.S.*) La tristesse des adieux est atténuée par l'appel du lointain comme si l'impulsion vitale décidait à elle-seule instinctivement. Plus fasciné qu'inquiet par l'incertain, Aldo cherche toujours à interpréter les signes de la vie quotidienne pour se rassurer : « j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation » (p.19, *R.S.*) ou plus loin, dans la nuit passée à l'Amirauté : « Tout dormait à l'Amirauté, mais de ce sommeil atterré et mal rassurant d'une nuit grosse de divination et de prodiges » (p.37, *R.S.*).

Au bord de « la voiture rapide qui portait aux Syrtes le courrier officiel » (p.12, *R.S.*), il ne peut arpenter la route qu'à travers le regard, lequel lui donne une perspective plus vaste. Libéré finalement de sa ville natale somnolente, Aldo dirige son regard naïf et sensible aux nuances, lui donnant ainsi mission d'apprécier le charme du paysage environnant, l'étrangeté du lieu inconnu, comme Marc-Henri Arfeux l'analyse dans sa thèse :

> Partir crée donc une conscience spéciale accordée tout entière au mouvement de l'adieu. Il y a là comme une fête intime du moi réveillé et rassemblé par la perception qu'il a de lui-même, par contraste avec l'espace dont il se sépare[209].

En aspirant à une nouvelle vie, Aldo part pour les Syrtes, aborde un univers inédit dont le mystère l'obsède tout au long du récit. Aldo perçoit combien « [i]l y a un grand charme à quitter au petit matin une ville familière pour une destination ignorée » (p.11, *R.S.*). Le départ, sorte de temps zéro de l'existence, apporte le plaisir lié à la nouveauté du paysage et souligne un moment critique dans le récit en tissant le premier contact avec l'au-delà du monde.

Une fois dépassée « les remparts de la vieille forteresse normande », « le souffle du sud » et « un œil plus intéressé » (p.16, *R.S.*) met à disposition un monde saturé de symboles, stimulant pour les sens et pour l'esprit. Aldo compare aussitôt le passage du climat humide d'Orsenna à « une sécheresse lumineuse et dure » (p.17, *R.S.*). La distinction entre le climat de ces deux régions lui garantit un éveil de sa sensibilité, si fine aux vibrations extérieures : « des fermes isolées », « de grandes steppes nues », « ces horizons balayés » et « d'immenses troupeaux de nuages » (*Ibid.*) constituent un nouveau paysage.

Le départ au petit matin lui permet de vivre d'appréhender un ancrage temporel et spatial mais ce sont les grands phénomènes cosmiques, passage de la

[209] Marc-Henri Arfeux, *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigée par Claude Burgelin, université Lumières-Lyon II, 2002, p.184.

nuit au jour, qui semblent retenir son attention. En plongeant dans la nuit étoilée, dans cet espace atomisé, Aldo a accès au monde astral dont la vertu première est de définir d'autres coordonnées dans l'espace, non plus euclidienne. L'insistance sur ce champ lexical astral ne relève pas seulement du descriptif, l'étoile guide bien sûr, *topos* poétique mais plus elle acquiert dans le texte gracquien une intentionnalité, communique avec l'homme, certain que les étoiles qui scintillent sur cette piste déserte « devaient briller pour [eux] sur les Syrtes » (p.18, *R.S.*). L'auxiliaire modal « devoir » vient apporter une part d'ambiguïté à l'énoncé, car l'hésitation entre une valeur d'obligation et une valeur de probabilité, autorise subtilement de délimiter deux espaces de croyance, deux attitudes mentales face au monde. Le groupe « pour eux » donne l'impression qu'il y a une sorte d'intentionnalité des objets naturels qui ont vocation à exprimer leur sympathie ou leur hostilité. L'étoile devient métaphore générique pour toute apparition lumineuse qui révèle le monde de la matière, que ce soit, le volcan Tängri n'émergeant qu'à la nuit lorsqu'Aldo et Vanessa comptent quitter l'île de Vezzano.

C'est sous ce même ciel nocturne que *la Redoutable* franchit la mer Syrtes, tel un fantôme, nimbé d'une luminosité frappante, suspecte. Les circonstances de l'apparition du Rhages – la capitale du Farghestan – correspondent exactement à cette nuit opaque trouée par tout un réseau astral, condition nécessaire au désir d'aventure d'Aldo vers le Sud :

> La lune brillait maintenant dans tous son éclat. Sur la droite, la forêt de lumières de Rhages frangeait d'un scintillement immobile l'eau dormante. […] un morceau de planète soulevé comme un couvercle, une banlieue verticale, criblée, étagée, piquetée jusqu'à une dispersion et une fixité d'étoile de buissons de feux et de girandoles de lumière. (p.215, *R.S.*)

Ce qui importe ici, c'est la réaction similaire d'Aldo dans deux scènes[210] différentes : dans la voiture qui l'amène au rivage, « la tête renversée dans les coussins, au cœur de l'obscurité, [il se plongeait] longuement aux constellations calmes, dans une exaltation silencieuse » (p.18, *R.S.*) ; au bord de *la Redoutable*, « malgré [lui il marchait] la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles » (p.165, *R.S.*) lors du surgissement du lieu où réside le volcan Tängri. Ce mouvement intuitif et magnétique de « renverser la tête » vers le haut du ciel, présage que cette direction d'élévation sera celle qui accompagnera son voyage dans le bon sens.

> Sur cette terre engourdie dans un sommeil sans rêve, le brasillement énorme et stupéfiant des étoiles déferlait de partout en l'amenuisant comme une marée,

[210] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p.129 : parmi les quatre mouvements narratifs, la scène : TR=TH : le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Le dialogue en est un bon exemple.

> exaspérant l'ouïe jusqu'à un affinement maladif de son crépitement d'étincelles bleues et sèches, comme on tend l'oreille malgré soi à la mer devinée dans l'extrême lointain. (p.19, *R.S.*)

Dans cette description du parcours vers les Syrtes, saturée d'images, le ciel étoilé, la terre endormie, le déferlement de la marée et la prémonition de la mer à l'horizon sont tous associés simultanément. Tous les éléments se confondent, s'interpellent heureusement, s'influencent secrètement dans des mouvements infimes que les substantifs déverbaux traduisent assez. Même si Aldo ne peut ni entendre le son des vagues, ni voir les flots de la mer à ce moment précis, il peut halluciner ces perceptions, les interpréter en herméneute doté tout d'un coup d'une acuité auditive sans pareille, quasi « maladif » de l'ouïe. La présence d'un objet du monde encore invisible est d'abord *pré-vu*[211] comme « la mer devinée dans l'extrême lointain », ressuscitant ainsi un *déjà vu*, resté confus par l'hyperesthésie du sujet. La comparaison en tant que signe rhétorique, « comme une marée », « comme on tend l'oreille … », rend compte de l'approche tatillonne qui convient au voyageur.

D'un référent à un autre, d'une sensation à une autre, progressivement le monde prend forme. « Tout se passe donc comme si une marée d'étoiles submergeait soudain la terre endormie et emportait les sens alertés vers une mer réelle mais pour l'heure encore invisible, à l'extrême horizon[212]. » La sensation auditive, indice précieux, active l'expérience spatiale du protagoniste, laquelle résonne si bien avec celle du corps devant l'objet, décrite par le sociologue Maurice Merleau-Ponty :

> [...] mon corps devient sujet : il se sent. Mais il s'agit d'un sujet qui occupe de l'espace, qui communique avec lui-même intérieurement, comme si l'espace se mettait à se connaître intérieurement. De ce point de vue, il est certain que la chose fait partie de mon corps. Entre eux, il y a un rapport de coprésence. Mon corps apparaît comme « excitable », comme « capacité de sentir », comme « une chose qui sent »[213].

Excitable dit Merleau-Ponty, *exaspérant* choisit Gracq[214] donnant à ces deux mots porteurs des mêmes sèmes d'ulcération, la responsabilité de renseigner sur une manière d'*être-au-monde*. En étudiant la réaction du corps une fois installé

---

[211] On peut décomposer le mot « pré-vu » pour dire ce qui est su avant même de voir l'objet. C'est comme une vision préalable à l'objet. Echenoz que nous avons cité questionne à l'identique cette pré-vision en tant de guerre, *14, op.cit.,* p.11 : « Anthime a reconnu d'instinct le timbre du toscin – que l'on n'actionne que rarement et duquel seule l'image venait de lui parvenir avant le son ». Nous soulignons.

[212] Marc-Henri Arfeux, *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*, *op.cit.*, p.258.

[213] Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du collège de France*, Paris, Le Seuil, 1994, pp.107-108.

[214] « Excitable » et « exaspérant » contiennent le même sème d'hallucination, d'intensité.

dans un espace, Merleau-Ponty synthétise les possibilités motrices engagées par la perception humaine. Comme l'occupation de l'espace assure un rapport de concomitance entre la chose et le corps, l'échange entre l'homme et le monde peut être considéré comme une intériorisation de l'homme. Le corps, terrain de repérage des sensations, joue un rôle considérable dans l'expérience spatiale. En profitant des sensations de son propre corps, l'homme transcende la géométrie de l'espace, stimule sa capacité à sentir et délimite sa propre expérience de vie. Le jeu de la dialectique du dehors spatial et du dedans psychologique, permet au sujet percevant – le corps – de tirer jouissance à s'ouvrir au monde. En favorisant une osmose entre le dehors et le dedans, une certaine réciprocité pour naître entre le sujet et l'objet, une certaine harmonie devient possible.

Aldo devient de plus en plus sensible au fur et à mesure de sa progression dans l'arrière-pays de l'Orsenna, lequel permet une approche géographique émue au Farghestan. Le souvenir à propos des premiers temps de son séjour dans les Syrtes est troublé par une « impression anormalement forte de dépaysement » (p.18, *R.S.*) :

> C'était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, laissant affleurer sa surface pure, semblait nous inviter, en exaspérant d'elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible comme du doigt sa seule courbure austère, et, aspirant toujours plus loin notre machine lancée à fond de course, indéfiniment à faire basculer ses horizons. (*Ibid.*)

Plus, « l'amaigrissement progressif de la végétation » autorise une forme de relief nu dont « la route écorchait à peine, sous le soleil, d'un sillon plus cuisant » (p.17, R.S.) et suscite le désir fervent du personnage d'atteindre sa destination le plus vite possible. Paradoxalement, l'aridité de la terre enrichit constamment l'imagination du lointain et rend la route saillante. Le corps d'Aldo ressent clairement cette fascination et tente de la transmettre dans sa description à l'aide du verbe « inviter », verbe gracquien, et du participe présent, déjà vu, « exaspérant ». L'*exaspération* due à la vitesse du véhicule n'est plus une action subjective, mais un mouvement inconscient magnétisé par la terre qui provoque la ferme intuition d'aller dans la bonne direction.

Aldo s'aperçoit immédiatement de ce changement de rythme rendu par la mobilité de la voiture :

> Nous glissions comme dans le fil d'un fleuve d'air froid que la route poussiéreuse jalonnait de vagues pâleurs ; de part et d'autre de la route, l'obscurité se refermait opaque ; au long de ces chemins écartés, où toute rencontre paraissait déjà si improbable, rien n'égalait le vague indécis des formes qui s'ébauchaient de l'ombre pour y rentrer aussitôt. Dans l'absence de tout repère visible, je sentais monter en moi cette atonie légère et progressive

> du sens de l'orientation et de la distance qui nous immobilise avant tout indice, comme l'étourdissement commençant d'un malaise, au milieu d'une route où l'on s'est égaré. (pp.18-19, *R.S.*)

Ce changement de rythme est suggéré par plusieurs occurrences du verbe « glisser », lequel peut être considéré comme la phénoménologie du verbe « habiter » et peut s'interpréter en bonne part, comme une aptitude à considérer le passage comme une qualité à minorer les heurts. Le phénoménologue Erwin Straus a bien noté que « glisser » est « un processus d'explication avec le monde », une « transformation permanente dans la confrontation du Je et du monde[215] ». Comme l'acte « glisser » concerne le passage d'un état à un autre, le mouvement précédent nécessite d'être confirmé par le suivant. Concrètement dans le texte, la fascination du lointain est ramenée à la réalité par le glissement dans l'air froid qui rend Aldo plus lucide : malgré les merveilleux d'un au-delà du monde, la route *sous ses pas* est recouverte par « l'obscurité » et « l'ombre » de sorte que « toute rencontre paraissait déjà si improbable ». Aldo se rend compte qu'il lui manque « tout repère visible » pour sa destination et aperçoit en lui-même « cette atonie légère et progressive de l'orientation et de la distance ». Tous ses sens, surtout son ouïe, le soutiennent dans l'exploration de l'*improbable*.

Juste avant d'arriver aux Syrtes, Aldo se sent pris d'un malaise occasionné par ce voyage rude et sent s'accentuer le trouble au fur et à mesure de la progression alors même que la route se métamorphose, elle aussi, dangereusement. La voiture s'engage « sur une piste écorchée et galeuse » qui « ressemblait à une tranchée basse » (*Ibid.*).

> De chaque côté, à hauteur d'homme, elle paraissait taillée à angles vifs dans une mer de joncs serrés et grisâtres, dont l'œil balayait la surface jusqu'à l'écœurement, et dont les détours continuels de la route paraissaient murer à chaque instant les issues. (*Ibid.*)

Ce parcours vers le rivage des Syrtes modélise évidemment l'engagement de la sensation visuelle dans la perception spatiale car ce que le protagoniste a senti est dû effectivement à ce qu'il a vu. L'évolution de l'impression immédiate du protagoniste découle directement des instants où il prend en contact avec l'espace. Ce dévoilement de sentiments imminents, urgents, après un contact spatial, constitue, en quelque sorte, le noyau de la création poétique de Julien Gracq. Loin de désirer retranscrire fidèlement le lieu comme il est, l'écrivain-poète, devin, recherche dans une langue idoine, susceptible de rendre ce que sont les indices

[215] Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Paris, Le Seuil, 1991, p.122. On a repris la citation de Leutrat.

révélés, les vérités clandestines, qui toujours échappent à l'expert géographe mais surprennent le voyageur « voyant ».

De plus, dans la citation ci-dessus, l'image « une mer de joncs serrés et grisâtre » se réfère à une autre image la « piste écorchée et galeuse », par effet de rebond vertigineux. Par cette analogie, s'installe un sentiment de proximité du lieu inconnu puisqu'elle avertit le lecteur que le protagoniste prendra sur la mer. Cette mer illusoire de joncs trottera dans la tête du lecteur lors qu'il lira plus tard dans le récit l'exploration du lieu interdit ou la transgression réelle de la mer des Syrtes[216]. L'itinéraire du protagoniste se dessine au préalable dans l'image poétique de la route, qui tient lieu de promesse – tentation fantasmée d'atteindre le « Sud » :

> Emporté dans cette course exaltante au plus creux de l'ombre pure, je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnu d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé, j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. (p.18, *R.S.*)

Cette trajectoire vers l'Amirauté est métaphorisée en l'attente du matin dans l'obscurité. Aldo est certain du lieu de la révélation suggéré par le monde végétal, liquide et astral, tout comme il est convaincu, fort d'une connaissance cosmologique, que la nuit passera et que l'aube viendra. Si l'aspect de ce lieu devient de plus en plus saillant lorsqu'il s'approche de l'Amirauté, c'est que la répétition de l'image de la mer, tantôt métaphorique, tantôt authentique, confirme son existence.

Le lieu de la révélation s'offre dans le roman comme un synonyme du lieu interdit, auquel le voyage vers les Syrtes donne accès. En tant que condition préalable à la révélation, la nuit est caractérisée par un éblouissement aveuglant ; la réalité oxymorique contredit le réglage du monde. Mais cette entrave momentanée du regard qui ruine toute approche sensible *pré-vient* que quelque chose va advenir. Au bout du voyage, après avoir échappé à l'obscurité astral, Aldo peut distinguer une silhouette, celle de l'Amirauté et celle du capitaine Marino, le gardien sincère de la ville au sommeil pesant. Quelques maisons horizontales et rasantes, une forteresse lourde et massive, des touffes d'herbes, de lichen gris, des débris de vaisselle apparaissent, selon une focale de plus en plus fine, après des heures de voyage à travers les brumes fantomatiques du désert. Cependant, le climat qui entoure la

[216] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.106 : Selon Genette, l'anticipation ou la prolepse, est une caractéristique du récit rétrospectif de type factuel. La forme privilégiée du récit à la première personne, juste le cas du *Rivage des Syrtes*, « se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle ».

découverte n'a rien d'euphorique : bien au contraire, tout semble baigner dans la moisissure et la boue.

En effet, l'Amirauté émerge en ruines et l'œil du voyageur ne peut se heurter qu'à des signes d'effondrement, qu'à des stigmates du temps qui ronge aussi sûrement que l'humidité des lieux. En face de la forteresse, il y a la mer des Syrtes – une mer vide sans port utile où la navigation est interdite depuis longtemps. L'image de la ville évoque un monde en décadence, replié sur lui-même, caractérisé par l'atonie et le vieillissement sans aucune place pour aucun événement. Pourtant, une « intimité familière » naît entre le personnage et le lieu silencieux pour nourrir ensuite un sentiment de « fascination d'étrangeté » (p.30, *R.S.*). La construction narrative relègue à l'arrière-plan la description à la loupe pour privilégier les plans larges plus à même de rappeler que l'argument du récit, l'événement principal n'est autre que la description du paysage, embrassé par le regard panoramique et dynamique du personnage.

La nuit, grande pourvoyeuse de signes, accompagne de ses présages les pas du voyageur errant. Si Marino place Aldo dans une chambre close et humide, c'est dans le but de le distraire, de le soustraire un moment au lieu de la révélation. Il y a là une volonté d'enfermer le protagoniste dans un sommeil de plomb et d'éviter de le conduire là où, ont surgi des visions singulières. Malgré la réclusion forcée, Aldo saisit quand même un frémissement, un lien possible à tisser avec l'autre que le déverbal *appel* traduit justement dans sa dimension humaine :

> [...] et cependant il montait de cette naïve activité villageoise une inquiétude et un appel. Un rêve semblait peser de toute de sa masse sur la somnolence de ces allées et venues si humbles que j'observais de là-haut comme du cœur d'un nuage. (p.29, *R.S.*)

Car jamais le besoin de « se sentir vivre » (p.173, *R.S.*) ne s'est éteint ; sous l'apparence d'un endormissement couve un état de veille, d'éveil et de disponibilité. Le départ d'Aldo ranime le passé glorieux du pays et rend à la ville la vivacité qu'elle a perdue depuis des siècles. L'homme-voyageur reste donc attentif à tous les signes clandestins qui alertent sur une vie secrète et disent son attente démesurée. Selon Marie Francis, le héros gracquien reste sensible à toute présence de l'invisible dans l'espoir de déchiffrer les signes mystérieux :

> Dans une appréhension simultanée du réel et de l'irréel, il [le héros] guette, déchiffre les Signes prometteurs de mort qui nourrissent son attente. Il garde conscience du monde réel mais le métamorphose, lui donne une signification

> nouvelle issue de l'imaginaire, l'imprègne également de sa propre saturation et de son attente de mort[217].

Pourtant il nous semble que les signes de mort sont toujours liés chez Gracq à une résurrection, à une renaissance que la nature suffit à exprimer par le cycle des saisons. L'agitation qui domine Orsenna lors du renouvellement de la guerre aboutit par conséquent à la mobilité de la vie quotidienne des gens, mobilité qui paradoxalement redonne de l'élan au pays somnolent.

b. *L'Homme qui marche*[218]

La particularité d'Aldo par rapport à ses comparses est qu'il possède à la fois une sensibilité aiguisée, un regard fixe, mais c'est un *homme qui marche*. Le regard neuf qu'il jette sur le paysage le différencie du capitaine Marino et lui permet de sonder non seulement le visible, mais aussi de percevoir l'*insu*. À ses regards aigus s'oppose le regard banal du capitaine, doué d'yeux myopes, et indifférent aux choses lointaines et potentiellement révélatrices. Il déteste même la *manière* qu'a Aldo de regarder les choses. Il concède qu'il reconnaît en lui un « regard qui réveillait trop de choses » (p.300, *R.S.*). En définissant l'être par sa relation au monde, le regard du personnage gracquien n'est pas seulement un constat, mais aussi le refus d'une humanité mourante, refus d'une suppression des tension vitales. Le parcours vers le Sagra permet de découvrir des ruines, de capter la chance :

> Pendant que je me perdais en conjectures sur ce qui avait pu attirer Marino ou ses lieutenants vers ce bois perdu, je perçus de manière distincte, à peu de distance, le murmure surprenant d'un ruisseau ; les joncs firent place à des arbustes entremêlés, puis au couvert d'un épais fourré d'arbres, et je me trouvais tout à coup dans les rues même de Sagra. (p.74, *R.S.*)

Quand le regard ne suffit plus à renseigner dans cette expérience sensitive de l'espace, la perception auditive mise en alerte exhibe sa puissance cognitive. Comme Gracq privilégie un rapport au monde qui est d'abord corporel, et non intellectuel, les cinq sens sont mobilisés pour explorer l'espace. Chaque parcelle du monde devient grâce au sujet observant un objet investi humainement. Les

---

[217] Marie Francis, *Forme et Signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, *op.cit.*, p.111.

[218] *L'Homme qui marche* est une sculpture en bronze d'Alverto Giacometti créée en 1960. Malgré la nudité et la fragilité du corps de cette sculpture, son matériau lourd (en bronze) et sa posture déterminée en avant témoignent *a priori* d'un optimisme face à son avenir. Ce contraste entre la force mentale et l'apparence physique confirme aussi à la richesse de l'individu pris chez les Grecs comme la combinaison d'une âme et d'un corps.

perceptions visuelles et auditives toutes intensifiées mènent à découverte des ruines de Sagra. Le murmure du ruisseau capte l'attention du personnage dans ce lieu délaissé et l'adjectif « surprenant » met l'accent sur l'imprévu du ressenti. La ville Sagra tient sa singularité du fait qu'elle met le protagoniste devant les signes limitrophes et douteux de l'autre côté de la mer. La marche d'Aldo s'achève par l'apparition du petit bateau amarré au quai et gardé par un homme étranger, avec l'impression d'une « voile naissant du vide de la mer » (p.38, *R.S.*).

Dès l'*incipit* du récit Aldo se présente comme un poète de l'événement qui guette les signes, les perçoit et les lit. Autrement dit, c'est sous son regard poétique que les choses prennent sens. Mais les signes de l'autre côté de la mer qu'il désire et attend ne surgissent qu'au seuil du chapitre « Les ruines de Sagra ». Les longues descriptions faites par le personnage-narrateur au début du roman sont rendues nécessaires précisément par l'opacité du monde proprement dit, rien n'a pris corps. Comme le protagoniste dit, il attend « un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige » (*Ibid.*). Et il précise assez vite l'objet de son désir après avoir rencontré le bateau sans immatriculation et sans surveillant : « Je me sentis monter au cœur, avec la fièvre du chasseur, une espèce d'épanouissement intime qui me justifiait [...] Il y avait là quelque chose qui n'était plus dans l'ordre. » (p.77, *R.S.*) Les signes venant de l'autre côté de la mer lui assurent que l'objet de son désir pour l'inconnu ne peut trouver son incarnation qu'au Farghestan.

Aldo ne cache pas sa fascination devant cette rencontre inattendue : haussé sur la pointe des pieds, il braque d'emblée son regard sur le bateau afin de l'identifier. Son talent de narrateur se révèle dans la précision de la comparaison lorsqu'il compare cette découverte à « un gibier introuvable que jette sur vous soudain à le toucher, cerné pourtant de mystère, la lunette d'une carabine » (*Ibid.*). Exalté par la joie de la surprise, Aldo devient un homme aux aguets, dont la joie n'est plus un jeu de l'imagination enfiévrée mais se concrétise dans l'envie pressante d'embarquer sur le navire. Tout se rapporte alors de près ou de loin au Farghestan : « Il y avait une côte devant moi où pouvaient aborder les navires, une terre où d'autres hommes pouvaient imaginer et se souvenir. » (p.79, *R.S.*) Désormais une nouvelle perspective se dessine, en répondant à l'appel du vide d'Orsenna, il se débarrasse des entraves, contredit la logique des événements.

Jean-Christian Pleau résume dans son article à propos du problème du sens chez Gracq que « [t]out signe renvoie à trois éléments simples : le sujet, l'objet et le sens. Autrement dit, le sujet qui perçoit, l'objet qui signifie, le sens qui est

signifié[219]. » À travers ces trois fonctions du signe, naît une relation double entre le sujet et l'objet : soit comme dans le cas d'Aldo où le sujet désire l'objet qui lui fait signe ; soit de la même manière Marino qui craint l'objet. Cette relation différentielle porte sur l'objectivité des signes : c'est le sujet désirant qui crée le signe ou c'est lui qui reconnaît des unités objectives préexistantes ? Tout le roman s'engage à répondre cette problématique du signe. Même si les forces conservatrices représentées par Marino, le commandant de l'Amirauté, s'évertuent à dénier les menaces, les signes restent une vérité authentique à l'Amirauté et gardent incontestablement leur pouvoir de révélation.

Le désir du sujet se traduit souvent comme un consentement inconditionnel aux sens livrés par les objets. Lors de la messe de minuit dans l'église Saint-Damase au Maremma, le prédicateur dit à Aldo : « Je vous invite à entrer dans leur sens et à vouloir avec eux aveuglément ce qui va être. » (p.195, *R.S.*) Si Marino, craint, nie, même combat les signes, c'est que son existence n'est pas totalement propulsée par le désir comme Aldo. Le Royaume Orsenna fonctionne de la même manière qu'un organisme ; du point de vue historique Gracq influencé par Spengler dont *Le Déclin de l'Occident* est pour lui « l'un de ses grands livres formateurs[220] ». Ce royaume manque l'élan vital comme tous les vieilles civilisations. Le moindre changement l'effraie. Pour maintenir un équilibre fragile, l'ordre ancien ferme volontairement les yeux devant tous les signes. Comme Marion le dit à Aldo, le regard avec trop de désir peut rompre le sommeil :

> Le rassurant de l'équilibre, c'est que rien ne bouge. Le vrai de l'équilibre, c'est qu'il suffit d'un souffle pour faire tout bouger. Rien ne bouge ici, et cela depuis trois cents ans. Rien n'a changé non plus de toutes choses, si ce n'est une certaine manière de leur retirer son regard. [...] C'est pourquoi je vis ici à petit bruit, et retiens mon souffle, et fais de cette coquille le lit de ce sommeil épais de tâcheron qui te scandalise. (pp.51-52, *R.S.*)

Par opposition au vieux Marino, le jeune Aldo, plein de vitalité, refuse de détourner son regard et fixe ses yeux sur l'objet désirant. Ce regard jamais dévié l'oblige (au sens fort) avec respect face aux signes : il s'y soumet. Ironiquement, les élans de vie d'Aldo sont autant de présages de mort aux yeux de Marino qui croit que « toutes choses sont tuées deux fois : une fois dans la fonction et une fois dans le signe, une fois dans ce à quoi elles servent et une fois dans ce qu'elles continuent à désirer » (*Ibid.*). En obéissant à cette logique, Marino est convaincu que le déclin

---

[219] Jean-Christian Pleau, « Gracq et les signes : le problème du sens dans *Le Rivage des Syrtes* », *The French Review*, 1996, vol.69, n°3, pp.453-463, p.457.

[220] Bernild Boie, « Notice du *Rivage des Syrtes* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, 1989, pp.1335-1338. Gracq signale aussi combien l'a marqué *La Fin du Monde antique* de Ferdinand Lot.

annoncé de l'Orsenna peut provenir de l'acte même d'Aldo de regarder. Tombé dans le piège des signes, hypnotisé par eux, il ne peut que s'y soumettre : ses regards ne sont que des réponses à l'appel envoyé par l'objet désiré. Bien que les signes dépendent de son regard, ils ne sont pas créés par lui parce qu'ils préexistent dans l'objet et attendent simplement d'être éveillés. Quant au sujet, le regard peut admettre ou rejeter ce que délivrent les signes. Si le sujet se dérobe, comme le fait Marino, il n'y a pas de signe à proprement parler. Ce dernier s'enfuit dans le sommeil brumeux, ferme les yeux au monde trop ardent pour être regardé de face (le mythe est sous-jacent). En revanche, le regard désirant d'Aldo cherche volontairement les présages d'un événement à venir dans l'objet désiré – le Farghestan, qui reste un lieu interdit pour Marino.

Le regard représente en fait la faculté du sujet à agir sur le monde, les choses et les êtres, à les transformer ou à les influencer. « L'œil existe à l'état sauvage[221]. » André Breton a ainsi énoncé cet axiome en accordé la supériorité à la vue plus qu'au langage, à l'excitation de la rétine plus qu'aux mots. Pour Gracq, l'œil est aussi le *medium* privilégié pour une saisie fulgurante des réalités du monde. Dans une contemplation fascinée, l'œil poétise le monde, en récupère les lignes et les couleurs afin de l'habiter. Entendue de la sorte, la conception gracquienne du signe se situe plus ou moins à mi-chemin entre la subjectivité et l'objectivité du signe dont le sens existe déjà dans chaque objet, mais il reste ambivalent et latent jusqu'à ce qu'un regard le réactive.

Les multiples occurrences tels que « regarder », « observer », « guetter », ainsi que le substantif « œil » et sa formule au pluriel « yeux » manifestent la souveraineté que Gracq accorde à la perception visuelle. Aldo est d'emblée nommé comme l'œil de la Seigneurie sur les Syrtes, dont la fonction est de surveiller les militaires. Il quitte l'Orsenna avec « le plaisir de deux yeux dispos » (p.12, *R.S.*). Au cours du trajet, il ne cesse de « balay[er] l'horizon d'un regard déterminé » (p.13, *R.S.*). Dans l'Amirauté, « son regard est plus perçant que celui des autres et devient le regard d'un guetteur de signes[222]. » C'est le regard d'Aldo qui a *provoqué* l'apparition du bateau à la fin du premier chapitre et accorde le sens à l'événement :

> Ce navire endormi que Marino s'employait si bien à ancrer à la terre appareillait sous mon regard neuf, comme de lui-même vers les horizons – sa navigation immobile me paraissait obscurément promise –, je le sentais tressaillir sous moi comme le pont d'un bon navire reconnaît soudain le pas d'un capitaine aventureux. (p.37, *R.S.*)

---

[221] André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1979, p.1.

[222] Yves Bridel, *Julien Gracq et la Dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1981, p.43.

Aldo prononce cette phrase, lorsqu'il voit *le Redoutable* amarré sur le quai. Si on souligne sans cesse l'essentialité du regard porté par le protagoniste sur les choses et les événements, c'est parce qu'il oriente le trajet d'Aldo et lui donne sens.

Même si les routes du *Rivage des Syrtes* se présentent étroite, pelées, écorchées, poussiéreuse et misérables, les personnages sont saisis, contre toute attente, par le dépaysement à l'entrée des nouveaux lieux. Ce que recherche Aldo au bord du rivage est la ligne balisée qui le conduira *hors de*, sont des lignes de démarcation entre lieu familier et lieu inconnu, entre vie coutumière et vie nouvelle. Sujet et paysage se confondent ou s'unissent fréquemment sur les chemins, qu'il s'agisse de l'homme, du végétal ou d'une perspective urbaine, dans le cas du *Rivage*, d'une visite aux ruines de Sagra, ville surgie du sol et destinée à la dégradation, « fin et commencement » (p.74, *R.S.*) se rejoignent. Le jaillissement soudain d'un oiseau en flèche de jonc, des pins décharnés, l'ascension pénible sur une pente raide, les détours capricieux … feraient figures de signes révélateurs.

Apparemment, fort dépaysés par son premier embarquement à l'Amirauté, Aldo ne s'est pas encore consacré à une observation minutieuse sur le paysage environnant. Mais, une fois qu'il s'est installé et qu'il s'habitue à la solitude de la vie, il n'hésite plus à se promener ailleurs, *vers* le fond de la ruine, *vers* la forêt et également *vers* la mer. C'est Aldo qui assure marcher dans la « *bonne direction* », mais ce type de précision peut sembler étrange, il permet d'insinuer la figure même du poète, de l'écrivain Gracq, qui sait où l'intrigue le conduit. La concrétisation de cette écriture poétique est réalisée à travers l'idée obsédante du parcours, qui célèbre les noces, les retrouvailles avec les grands mythes, les lointains légendaires et la beauté du monde.

2. L'aménagement du « mauvais chemin[223] »

L'aspirant Grange engagé dans une laie forestière qui serpente d'abord dans une vallée, gravit l'autre versant jusqu'à atteindre le plateau. Ce parcours lui permet de jouir d'une vue en contre champ et d'une vue en surplomb. Dans la vallée, le narrateur plonge le regard jusqu'au fond ; sur le petit terre-plein du versant, il projette son regard jusqu'à l'horizon, et puis pose une vue d'oiseau sur la topographie environnante : la Meuse, la ville qu'il vient de quitter, les rues et les forêts.

> Quelquefois, quand la patrouille tardait, il s'endormait un peu malgré la faim sur l'herbe gelée, et presque aussitôt il rêvait. C'était presque toujours un rêve de routes. Il rêvait de chars glissant vers le fortin, par la longue trouée devant l'embrasure. Il rêvait de ce qui serait. (p.101, *B.F.*)

Pour l'aspirant Grange qui « prolongea longtemps le demi-sommeil » (p.22, *B.F.*), sa vie dans les Ardennes est avant tout une rêverie cinétique, et non contemplative : activée par les forces attractives des routes, *realia* de la guerre certes mais qui se prêtent à toutes torsions de l'imagination. Promesse de « pouvoir respirer plus à l'aise », le « fleuve de pierres » (p.16 et p.50, *B.F.*) devient le théâtre de tous les émerveillements. Mais contrairement au *Rivage des Syrtes* et aux *Terres du couchant* qui cherchent un mode de présence au monde en explorant l'espace extérieur, même au-delà des possibilités qu'a le regard à embrasser l'espace, *Un balcon en forêt* privilégie l'environnement tout proche, au bord de la route ou du mauvais chemin, là où le moindre objet s'intériorise et renseigne sur la vie physique du personnage, son horizon interne. Dans ce mouvement d'intériorisation, d'« imprégnation » sensible, aucune cartographie ne saurait lui servir pour établir les bornes et les jalons :

> À marcher ainsi seul sur les routes, ne imprégnation se fait du pays traversé – mieux même que de ses bruits et de ses odeurs : de sa respiration, de sa sonorité – qu'aucun autre mode de locomotion ne permet : entortillé dans le paysage ainsi que dans les fils de la Vierge de septembre, on emporte avec soi comme un pollen, quelque chose de sa substance qu'on s'incorpore[224].

---

[223] Julien Gracq, *Un balcon en forêt, op.cit.*, p.42.

[224] Julien Gracq, *Lettrines II, op.cit.*, pp.49-50. Cette notion d'incorporation apparaît à plusieurs reprises dans les trois récits. On pourrait la mettre en lien avec la notion psychanalytique d'introjection, telle que la présente Jean Laplanche dans son *Vocabulaire de la psychanalyse*,

Le puissant magnétisme de la route se double de cette capacité à nourrir l'homme qui marche de représentations fantasmatiques archaïques (orales ici) : ce n'est pas seulement l'intérieur du corps qui absorbe la « substance » mais l'appareil psychique du sujet. Le néologisme formel « on s'incorpore » permet d'approcher ce processus mental qui agrège l'homme et le monde. C'est pourquoi lorsque l'aspirant Grange prend le même chemin pour rejoindre le déjeuner organisé par le capitaine Varin tous les dimanches, le rêve comble son désir de nourriture : il « s'endormait malgré la faim au bord d'une route, [...] il rêvait. C'était presque toujours un rêve de routes » (p.101, *B.F.*). Aussi, « il bénissait ce mauvais chemin qui lui faisait les coudées franches », « coupait le Toit à demi du monde habité » (p.42, *B.F.*) et lui fait expérimenter un deuxième dépaysement par rapport à son affectation aux Hautes Falizes.

Ce « mauvais chemin » est un bon objet quand bien même il est accidenté, recouvert de neige et des stigmates de l'hiver car « cette gelée qui raffermissait les routes » (p.83, *B.F.*) raffermit aussi le désir. C'est pourquoi les sentiers gelés qui mènent à Mona ont ce goût de bonheur grisant.

Pourquoi cette fascinant pour la route ? C'est peut-être parce que les routes, comme les vaisseaux sanguins du corps, désenclavent et désengorgent la cellule de vie traditionnelle, fermée et constituée par la « maison forte » en faisant circuler les individus.

> À une demi-lieue de la maison forte, la minuscule route blanche débouchait sur une clairière fraîche [...] dans une solitude de hauts chaumes et de forêt canadienne. (p.30, *B.F.*)
>
> Les hommes maintenant se glissaient hors du blockhaus un à un, [...] allongeait déjà les ombres sur la trouée du chemin. (p.208, *B.F.*)

C'est peut-être aussi parce que la route favorise la rencontre : avec Mona, avec soi-même et fait de cette rencontre la situation *topique* d'une renaissance :

> Une idée de bonheur avait toujours été liée pour Grange aux sentiers [...] c'était pour lui maintenant le chemin de Mona. (p.84, *B.F.*)
>
> Il lui semblait qu'elle venait à lui par une route ouverte dans la mer. (p.96, *B.F.*)

« Marcher lui suffisait ; le monde s'entr'ouvrait doucement au fil de son chemin comme un gué. » (p.212, *B.F.*) En installant le corps conscient du sujet au centre, le narrateur l'inscrit dans les plus amples mouvements du monde, dans la

---

Paris, PUF, 1967, p.209 : « le sujet fait passer, sur un monde fantasmatique, du dehors au-dedans des objets et des qualités inhérentes aux objets ». Ces objets introjectés peuvent être de « bons » ou de « mauvais objets ».

cadence des choses animées : le réseau métaphorique autour de la marche fait que tout mouvement devient une opération de connaissance, de reconnaissance. La libre respiration du monde se révèle à chacun des pas, ce pas qui est un *ponctum* sur le chemin réconcilie les verticalités contraires comme les pulsions contraires, de vie et de mort : « Il faisait bon marcher sur cette route sonore et crissante, enfouie dans l'ombre des branches, avec au-dessus de sa tête cette traînée de ciel plus clair, vaguement vivante, qui semblait parfois s'éveiller du reflet des lueurs lointaines. » (p.36, *B.F.*)

La route gracquienne flirte parfois avec le ruisseau, perd sa solidité massive dans heureuse libération de l'esprit : « Son compagnon de route [...] semblait flotter plutôt que marcher. » (p.216, *B.F.*) Le verbe « flotter », presque tic de langage chez Gracq, suffit à disperser le réel. L'eau et terre, référents bachelardiens, sont indissociablement associées, affectivement investies : Mona rejoint l'aspirant Grange, en s'engageant « sur sa rivière et coulait vers la maison » (p.95, *B.F.*). Devenant personnages à part entière, les routes sont frappées parfois de la même léthargie que l'aspirant Grange : la porosité des affects, que rend l'hypallage, renforce l'impression grave de vacance. Tantôt est évoquée une « route ensommeillée », tantôt le « sommeil des routes » (p.36 et p.198, *B.F.*), façon de traduire une absence au monde, légère ou angoissante selon les événements. Le bon chemin est celui qui pose les repères en même temps qu'il s'affranchit du réel : « De nouveau le sentiment de tranquillité douce, magique, qui l'avait envahi sur le chemin, le reprenait. » (p.248, *B.F.*)

D'après l'analyse ci-dessus, l'espace qui peut paraître désaccordé, par les routes, retrouve sa logique en profondeur : la marche le construit en unissant les choses visibles, en les reconstituant par un regard sans cesse renouvelé. « Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours[225]. » Le regard, en tant que passivité active, est pour Gracq organisation de la disparate, tant horizontale, que verticale, tant organique qu'intrapsychique. Afin de recréer un lien entre le dehors et le dedans de son être, l'aspirant Grange entretient une relation de *topophilie* avec toutes les espaces rencontrés ou espérés. Pour lui, la route figure le lien physique et psychologique entre sites différents, lequel est gage d'un état de tranquillité, celui d'une certaine sagesse antique, non sans que l'angoisse fasse son apparition au détour d'un chemin : « Machinalement, il jeta un coup d'œil sur le chemin désert. » (p.198, *B.F.*) La marche serait bien là une attitude mentale, protectrice, pour pouvoir poursuivre son destin malgré le non-sens de l'Histoire.

[225] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.87.

> [...] : 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. (p.91, *B.F.*)

Assumant la fonction traditionnelle accordée à l'analyse psychologique du personnage, le chemin qui informe l'espace en le striant, met le lecteur face à une pluralité d'interprétations dont lui-seul peut considérer la vertu herméneutique.

a. L'enjeu des lignes et de la lisière

Ce qui fascine Gracq, « ce n'est pas tellement l'en face, c'est la lisière, la bordure d'une terre habitée […]. La frontière ici[226]. » Lorsqu'il est interrogé sur les ressources figurales de ces récits, l'écrivain explique ainsi la raison de son attrait pour ces zones-limites. Dans un entretien avec Jean Carrière, il précise :

> Confins, lisières, frontières, effectivement, sont des lieux qui m'attirent en imagination : ce sont des lieux sous tension, et peut-être cette tension est-elle – matérialisée, localisée – l'équivalent de ce qu'est la tension latente entre ses personnages pour un romancier psychologique : un stimulant imaginatif initial[227].

La force expressive des lignes et des lisières renvoie à une question d'ordre poétique et ontologique : l'homme de la lisière, de la zone indécise, est possiblement celui des indécisions, des dérives : il marche, hésitant, sur un fil. Ainsi installé, au bord, il gagne en épaisseur psychologique ce qu'il perd en certitudes.

La polysémie du mot ligne, semble exploiter à plein par Gracq. Dérivé du latin *linea* (fil de lin), le nom féminin « ligne » est défini en géométrie comme « longueur sans largeur[228] » par Euclide, mathématicien de la Grèce antique. Dans ce sens propre, on peut prendre l'exemple : « La camionnette [...] aborde une ligne droite qui semblait filer à perte de vue à travers les taillis. » (p.19, *B.F.*) Outre sa valeur en géométrie, le nom s'invite dans d'autres domaines avec un sémantisme plus large : trait continu, dont l'étendue n'est pas forcément réduite à la seule dimension de la longueur. Dans ce cas-là, les rivières, le pont et la route peuvent

---

[226] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.217.

[227] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.230.

[228] Euclide, *Les éléments de géométrie d'Euclide*, traduits littéralement et suivis d'un *Traité de cercle, du cylindre, du cône et de la sphère, de la mesure des surfaces et des solides*, avec des notes, par François Peyrard, Paris, F. Louis, 1804, p.1.

tous être métaphoriquement considérés comme des lignes, voilà quelques exemples du texte :

> 1. La voie changeait de rive capricieusement, passait la Meuse sur des ponts faits d'une seule travée de poutrages de fer [...]. (p.18, *B.F.*)
>
> 2. Trente kilomètres de front, mais soixante kilomètres de rivière, fit-il avec une humeur brusque. J'appelle ça une ligne mange-tout. (p.18, *B.F.*)
>
> 3. La laie devait suivre à peu près la ligne de faîte du plateau [...]. (p.19, *B.F.*)
>
> 4. [...] descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. (p.20, *B.F.*)
>
> 5. la ligne Siegfried (p.46, *B.F.*)
>
> 6. [...] faire progresser sur la même ligne les dents du peigne [...]. (p.69, *B.F.*)
>
> 7. [...] tirer sur la ligne des blocs. (p.124, *B.F.*)

Une citation particulière mérite un commentaire : « La maison forte des Hautes Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétrantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. » (p.20, *B.F.*) On peut repérer non seulement la métaphore nominale pour désigner le fleuve, mais aussi la désignation de la frontière de l'Ardenne belge, réelle ou imaginaire, la ligne distingue les deux pays contigus, la France et la Belgique. Gracq dessine ainsi un maillage serré de lignes, au sein duquel la « maison forte » semble encastrée, prise au piège entre les deux lignes que sont la frontière belge et la Meuse, chacune constituant des points de butée pour la pensée des militaires. Cette organisation topographique, strictement réglée, ne manque pas d'inspirer le pire, car la frontière dans le roman est aussitôt associée à la violence souterraine qui n'attend que le moment de percer au grand jour. Aussi, nombreux sont les exemples qui rendent compte de la dimension obsessionnelle de la ligne frontière :

> 1. J'appelle ça une ligne mange-tout. (p.18, *B.F.*)
>
> 2. [...] descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. (p.20, *B.F.*)
>
> 3. [...] un album de photographies assez copieux qui reproduisait les différents types de casemates de la ligne Siegfried. (p.46, *B.F.*)
>
> 4. Naturellement, ce n'est pas la ligne Maginot, songeait Grange. (p.50, *B.F.*)
>
> 5. [...] dans le cas d'une attaque allemande à se déployer loin en avant des lignes à travers le Belgique. (p.124, *B.F.*)

Quant à « lisière », son étymologie douteuse en fait une lexie aux sens pluriels :

> LISIÈRE n. f. attesté depuis 1244, est d'origine incertaine, peut-être d'un francique *lisa* « ornière » que l'on peut restituer d'après le lituanien *lyse* « plate-bande d'un jardin » et l'ancien prussien *lyso* « plate-bande (d'un champ) ». Cette forme *lisa* a dû exister à côté du français *laiso*, de la même famille que l'allemand *Gleis*, *Geleise* « voire, ornière » et que le normand (dialecte gallo-roman) *alise* « ornière ». Une autre hypothèse, qui dérive *lisière* du masculin de *lis* (issu du latin *licium* « lisière d'étoffe »), est infirmée pour une raison chronologique. P. Guiraud, très hypothétiquement, suggère un dérivé du latin *litus*, « rivage, bord », qui est à l'origine de *littoral*[229].

Si Gracq choisit « lisière » en concurrence avec « ligne », c'est sans doute en raison du sémantisme bucolique qui s'y rattache, la nature reprend ses droits. Dans les premières attestations, « lisière » désigne le bord d'une étoffe. C'est seulement depuis le XVIe siècle qu'il est appliqué à la bordure d'autres objets : frontière d'un pays (1521), bord d'un terrain (1606)[230].

L'occurrence dans le texte exploite la polysémie renouvelée du mot : « cette lisière sourdement alertée où les forêts patrouillées de la guerre venaient border on ne savait quel silence respirant et heureux qui tendait l'oreille attirait Grange et l'intriguait » (p.98, *B.F.*). Par rapport au sémantisme de « ligne » permettant d'identifier deux éléments contigus, « lisière » désigne une extrémité dangereuse, que Grange relie à « cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves » (p.93, *B.F.*). « Lisière » apparaît même en concurrence avec « bord », offrant ici une représentation fantastique du paysage : « des bois [...] se soulevaient parfois sur leurs bords avec la molle ondulation circulaire des méduses » (pp.99-100, *B.F.*). Ailleurs « frontière » et « rivage » semblent des para-synonymes : « il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse » (p.84, *B.F.*).

Le mot « lisière » apparaît cependant comme le mot d'élection pour Gracq :

> 1. [...] l'écho venait mourir sur ces <u>lisières</u> somnolentes aussi paresseusement qu'une vaguelette au bord du sable. (p.26, *B.F.*)
>
> 2. [...] un chemin de terre qui se glissait entre la <u>lisière</u> des taillis et les clôtures d'épines des jardinets : (p.84, *B.F.*)
>
> 3. La <u>lisière</u> extérieure de ce boqueteau ténébreux marquait la frontière ; (p.97, *B.F.*)

Dans l'occurrence [2], les sèmes afférents au mot « lisière » se troublent par la mise en espace complexe des éléments naturels. Ailleurs, souvent la caractérisation subjective, fragilise l'émergence du sens comme dans l'exemple [1] où la flexion au

---

[229] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p.1135.

[230] *Ibid*.

pluriel participe à flotter un peu plus la réalité des choses. L'expression « tenir quelqu'un en lisière(s) » disponible en langue veut dire littéralement « limiter étroitement la liberté de quelqu'un et le maintenir dans une étroite dépendance ». Dans ce récit, le sens strictement militaire se superpose constamment au sens le plus concret, le soldat observe son ennemi, le met en joue fantasmatiquement si bien que l'espace frontière est toujours le lieu d'une mise à mort possible.

Évidemment, l'image de ligne et de la lisière pourrait mériter d'autres prolongements. En recourant à l'extension de la définition de « ligne », on continuera à rechercher à quelles réalités cartographiques, le substantif peut référer : elles sont nombreuses.

b. Les autres lignes de fuite … : *parfois la tentation de marcher devant soi*[231]

Toutes les lignes que Gracq convoque en réseau, comme on parle d'un réseau de chemin, dépendent d'un point de vue subjectif, mobile, qui axiologise la description. Les hyponymes sont nombreux pour distinguer les différentes voies de communication rectilignes, et qui soutiennent ce que Gracq appelle le « mouvement[232] », à savoir l'élan narratif. Face à l'enlisement du récit, la tangente non seulement un trajet, un *pro-jet* mais aussi une allure spécifique, laquelle informe sur l'état d'âme du personnage. « Le pied impatient » pas synecdoque particulière expressive dit le désir de tracer sa route. La carte militaire devient aussi une carte du Tendre, du sentiment, si elle permettait à l'homme de se repérer. Mais contrairement à la fonction même de toute cartographie, dans les trois récits de Gracq, la carte sensible, brouille les coordonnées et se redessine sans cesse, comme les passages entre les îles (la maison-forte) en est une, qui inquiètent les marins par le danger des sables mouvants. Le passage peut devenir obstacle, la ligne se tordre en *lacets*, en *coudes* voire en cercle infernal (dans *Les Terres du couchant*). Plus de quinze termes distincts sont employés pour désigner, *le droit chemin* (avec ce jeu de syllepse ici si recherché par Gracq) jusqu'aux plus rares tels que *laies*, *layons* … qui jouent un rôle de leitmotive. Dans le texte du *Balcon* a pu décompter plus de deux cents occurrences de ces mots : *routes*, *chaussées*, *sentes*, *venelles*, *ruelles*, etc. Favorisant la mouvance des réseaux de significations, les lignes de fuite livrent la

[231] Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.,* p.170.

[232] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.,* p.57.

trame spatiale des récits, « espace de méditation » ou « espace de provocation[233] » qui *raconte* point par point. Cette conscience qui marche appréhende la ligne, cherche à la dépasser – à franchir la ligne rouge –, dans un monde où le risque est de stagner, de *s'aplatir* (p.169, *T.C.*), de renoncer à s'engager sur les trajectoires offertes. Nous nous proposons d'examiner diverses figurations de « la ligne de conduite ».

i) Le pont

D'après la définition sémantique géométrique, le pont est un « ouvrage par lequel une voie de circulation, un aqueduc, une conduite franchit un cours d'eau, un bras de mer, une dépression ou une voie de circulation[234] ». Les ponts figurent en bonne place dans l'univers gracquien. Sur la Meuse, ce sont « des ponts faits d'une seule travée de poutrage de fer » (p.9, *B.F.*), qui exhibent leur solidité par leurs matériaux et leurs structures.

Une fois amené par le pont de « l'autre côté », l'aspirant Grange sait qu'il ne pourra jamais quitter cette région. Même lors de sa permission à Paris, son cœur reste attaché toujours dans la région ardennaise. C'est en recourant au sens figuré du « pont », « symbole d'une relation, d'un lien, d'une négociation possible entre deux personnes, deux groupes, etc.[235] » que l'image des ponts sur la Meuse devient symbole d'échappatoire et de liberté. Si le pont est rarement mentionné dans le récit par le personnage-narrateur du *Balcon*, c'est que le pont – le symbole du lien avec le reste du monde – a déjà été coupé. Dans un contexte militaire, le pont est le lieu stratégique à défendre ou à détruire. Resémantisant l'expression « couper les ponts », l'auteur met au jour la grande solitude humaine. Bien des éléments dans la réalité des récits empêchent la liaison d'un point à un autre, le brouillard, la brume, la neige … obstruent la vision clairvoyante. L'imagination et le souvenir, eux, ont un vertu reliante : « Le souvenir me revenait tout à coup vivement des allusions que faisait Bertold dans nos conversations. » (p.169, *T.C.*) Le souvenir fait pont entre le passé et le présent du personnage, malgré le diffus, les « allusions », qui font obstacle à sa percée.

> Le bataillon des fantassins montait en soutien de la division de cavalerie : d'après le lieutenant, il la déchargerait en Belgique de la garde des ponts. (p.175, *B.F.*)

---

[233] Michèle Monballin, *Gracq : création et recréation de l'espace*, *op.cit.*, p.298.

[234] Larousse (Firm), *Grand usuel Larousse : dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1997, p.5855.

[235] *Ibid.*

> Le génie ramenait les barques et les péniches sur la rive gauche de la Meuse ; l'équipe de destruction du pont s'était mise en place, les réfugiés campaient devant la gare et dans les rues, attendant un train qui n'arrivait pas, déjà affamés. (p.193, *B.F.*)

Ainsi, le pont obnubile les esprits militaires. Après le bombardement aérien, l'observation experte vient : « Il était quatre heures de l'après-midi. Derrière la forêt, dans le claquement sec d'un disjoncteur qui saute, l'un après l'autre les ponts de la Meuse explosaient. » (p.204, *B.F.*) La descente des Allemands et l'explosion des ponts ont sapé les deux échappées de l'aspirant Grange et de ses hommes : la frontière franco-belge et le lien avec le reste de la France par la Meuse. À ce moment-là, « leurs joues étaient devenues toutes grises » (*Ibid.*). La guerre arrive définitivement et la déroute de leur armée est irréversible.

La destruction du pont, le seul lien avec le monde extérieur, signifie pour Grange et ses hommes qu'ils sont abandonnés de façon réelle et que « la vie paysanne » n'est plus un choix. Le désespoir domine, mais parfois étrangement, la rupture tragique ravive le sentiment d'existence : « - Qui m'empêche ? se dit-il avec un mouvement de jubilation encore inconnu, très troublé. Les ponts sont coupés. Je suis seul ici. » (p.210, *B.F.*) L'espace narrativise encore une fois le déroulement de l'intrigue et trahit l'émotion presque native du personnage – une « jubilation encore inconnu, très troublé » (*Ibid.*). L'imperfection de cet abandon est confirmée dans l'énoncé que « les traces de vie n'en étaient pas absentes » (p.82, *T.C.*). « L'homme aussi rajeunissait, lâché dans la brume d'herbes comme un cheval entier, ragaillardi de marcher sur la terre sans rides comme sur une grève à peine ressuyée de la mer. » (p.78, *T.C.*)

ii) Le train

Référent présent à la première ligne d'*Un balcon en forêt*, le train n'est pas lui-même ligne mais dans l'imaginaire collectif, il présuppose une « direction » rectiligne :

> 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. (p.9, *B.F.*)

L'aspirant va rejoindre en train son unité stationnée dans la Meuse, au pied de l'Ardenne : « C'est un train pour le *Domaine d'Arnheim* ». Cette nouvelle qui

fait partie des *Histoires grotesques et sérieuses*[236] de Poe présente le personnage Ellison comme « un poète dans le sens le plus noble et le plus large ». L'intertexte sert de matrice à la conception même de l'existence qu'a Grange. En effet, Ellison articule « quatre conditions élémentaires de félicité » :

– le « libre exercice en plein air »,

– « l'amour de la femme »,

– « le mépris de toute ambition »,

– « la poursuite incessante » d'un objet imprécisé, de nature spirituelle.

Devenu très riche, Ellison souhaite créer « un jardin-paysage » où se réaliserait enfin une beauté parfaite. Ce sera le *Domaine d'Arnheim* où l'on se rend par le train et ce trajet devient une sorte d'initiation pour aborder un espace autre. « L'intuition de génie d'Edgar Poe, quand il a cherché dans le *Domaine d'Arnheim*, à donner l'idée de ce que pourrait être le chef d'œuvre du paysage composé, a été selon moi de le faire parcourir au visiteur, non pas le long d'un chemin, non pas même dans une embarcation à rames ou à voiles, mais dans un esquif inerte simplement confié au fil du courant[237]. »

Le personnage est aussitôt mis en scène par cette ligne de chemin de fer à destination de Moriarmé où il doit prendre son poste de commandement régimentaire. La fonction narrative, proleptique, mais surtout hallucinatoire et poétique du train peut être suggéré par la polysémie du mot tout autant que la décomposition de la composition : « ligne de chemin de fer ». On y retrouve concentré tous les éléments romanesques qui seront à l'œuvre dans le texte : ce train contient en germe, en germination, ce qui constituera les foyers denses de significations du récit, que nous avons abordés. Le primat de la ligne, du chemin et la menace du fer sont réunis ici. Par cette concentration linguistique, presque anodine, Gracq distribue, point par point, ce qui fera le tissu de l'intrigue et inspirera mentalement Grange. Ce train réapparaît plusieurs fois, à sept reprises, personnifié, fantasmé, il devient le symbole d'une échappée possible mais souvent d'une violence latente et assourdissante. Dans le grand concert des voix extérieures, il joue la dissonance. Au début du récit, « à chaque coude de la rivière », on écoute « le ferraillement du train dans la solitude rebondissait contre les falaises » (p.9, *B.F.*). Une page plus loin, l'association psychologique entre le train et l'homme est plus nette. Le train creuse la solitude des hommes, avec toujours ce mouvement

[236] Edgar Allan Poe, « Le domaine d'Arnheim », trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, dans *Histoire grotesques et sérieuses suivies des Derniers contes*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2014, pp.100-117.

[237] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *op.cit.*, p.143. Nous soulignons.

simultané de longueur, de « platitude » dit Gracq et de verticalité : c'est un train « vide », « on eût dit qu'il desservait ces solitudes pour le seul plaisir de courir dans le soir frais, entre les versants de forêts jaunes qui mordaient de plus en plus haut sur le bleu très pur de l'après-midi d'octobre » (p.10, *B.F.*). L'engin, par une sorte d'ironie tragique et perverse, souligne l'absurde de la guerre : « desserv[ir] ces solitudes ». Dans un espace fixé (par rapport au train), et un temps fixé (en octobre), ainsi commence l'histoire du *Balcon,* le train impose ses coordonnées et ses tonalités : de temps en temps, le train s'arrête « dans de lépreuses petites gares, couleur de minerai de fer » (*Ibid.*).

Pourtant, le train joue son rôle militaire bien au-delà de l'*incipit*. À cause de la menace grandissante de la guerre en hiver, les habitants des lieux prennent le train pour s'évader des Falizes. « La terre était redevenue légère ; avec l'hiver, malades et vieillards, à la suite de l'hospice évacué, avaient déguerpi les uns après les autres des hameaux de la forêt, disparu vers l'arrière dans la fumée des petits trains poussifs de la Meuse. » (p.111, *B.F.*) Quand les derniers habitants des Falizes s'en vont, dans le convoi, on voit « une régularité morne et presque militaire, sans rien du pathétique sordide des fermes abandonnées en panique, crachant dans la cour les plumes de poule par tous leurs édredons crevés. » (p.176, *B.F.*). Des scènes de séparation ont lieu à la gare des Falizes, désespérantes. La douleur de devoir partir, d'abandonner les siens pèse :

> […] un voile de misère et de poussière enveloppait le convoi maigre, couleur de route, et ce n'était pas seulement l'anxiété qui vieillissait soudain les visages ; une main puissante brassait le jeu, on entrait dans le monde des adieux brefs et des séparations imprécises ; le cortège glissait déjà devant les yeux avec la couleur fade et usée du souvenir. (p.177, *B.F.*)

Dans ce récit, le train relie deux mondes contradictoires : d'un côté la paix, de l'autre côté le futur front de la guerre ; d'un côté la vie, de l'autre côté la mort. Cette partition binaire organise les lieux et les esprits : elle transforme le train en ligne frontière, matérialisée et filante. Grange, amené par le train, n'aura pas de billet de retour et ne sera pas ramené au point de départ vivant. Entre les deux points, la coupure de la mort, le pont a été détruit. Mona et les autres habitants du village des Falizes fuient la réalité sanglante de la guerre, sont suspendus au départ : « Les réfugiés campaient devant la gare et dans les rues, attendant un train qui n'arrivait pas, déjà affamés. » (p.193, *B.F.*) Quant aux quatre militaires de la « maison-forte », ils poursuivent leur train de vie, hantés par le son « dur et plat » des roues. Le train devient l'espace tragique par excellence, le départ n'a plus le goût de la liberté, il emporte avec lui un inquiétant pressentiment : dans le convoi il y a « une régularité morne et presque militaire » (p.177, *B.F.*).

iii) La frontière franco-belge : une vraie frontière

D'où viennent les menaces dans *Un balcon en forêt* ? La réponse se trouve probablement autour de la frontière franco-belge. La frontière franco-belge n'a en soi rien de particulièrement exotique ou exaltant, et en 1939, la ligne du côté nord de la France n'attendait pas l'attaque allemande. Mais, comme le dit très bien le capitaine Ortiz, chez Buzzati, en temps de guerre, « une frontière est toujours une frontière et on ne sait jamais[238] ». Dans le texte gracquien, c'est parce que la guerre est déclarée que la frontière avec la Belgique devient ainsi capitale, et c'est aussi pour cette raison, entre autres, qu'elle exerce une fascination si forte sur l'aspirant Grange : « cette lisière sourdement alertée où les forêts patrouillées de la guerre venaient border on ne savait quel silence respirant et heureux qui tendait l'oreille attirait Grange et l'intriguait » (p.98, *B.F.*). Tout au long du récit, la lancée d'une attaque allemande, très aléatoire, sur cette frontière du nord, par analogie, floute la ligne de démarcation, agace les contours géographiques :

> 1. Non, décidément, pensa Grange, cette guerre ne commençait pas comme on croyait. (p.22, *B.F.*)
>
> 2. Mais, à ces événements improbables, l'imagination ne s'accrochait pas. (p.24, *B.F.*)
>
> 3. [...] : 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. (p.37, *B.F.*)
>
> 4. [...] : visiblement on ne s'attendait ici à rien de sérieux. (p.50, *B.F.*)
>
> 5. [...] : une armée ne se fourvoyait pas au travers de ces grandes évidences tranquilles. (p.128, *B.F.*)

Tout à la fin encore, après l'invasion de la Belgique par l'armée allemande, les habitants de la « maison-forte » continueront à s'efforcer de croire que le pire leur sera épargné : « Mais il restait une marge d'inconnu, où tout pouvait encore s'engluer, s'amortir. On vivrait dessus. [...] avec un peu d'ingéniosité, on pouvait encore se fabriquer du vague. » (p.171, *B.F.*) Au fond d'eux-mêmes et depuis le début, une angoisse les étreint. Par ailleurs, des petites notations n'ont cessé de courir, marquant que les esprits étaient profondément inquiets :

> 1. Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien. (p.24, *B.F.*)
>
> 2. Et brusquement la maisonnette de fées autour de soi ne rassurait plus tout à fait. (p.25, *B.F.*)

[238] Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, trad. par Michel Arnaud, Paris, R. Laffont, 1965.

> 3. Un dé de béton, songeait Grange en auscultant malgré lui la paroi, de l'index replié – un caisson qui peut basculer : on devrait coller ici les étiquettes *Hauts* et *Bas* – espérons que *Fragile* sera de trop. (p.34, *B.F.*)
>
> 4. [...] : c'était comme une odeur de foudre dans l'air, la peut contagieuse des bêtes avant l'orage. (p.75, *B.F.*)
>
> 5. Aucun signe déchiffrable n'est venu, mais l'angoisse est là, [...]. (p.198, *B.F.*)

De ce point de vue, lors de la visite du blockhaus, si l'aspirant Grange a une très mauvaise impression du lieutenant de cavalerie en panne d'essence, c'est parce que ce dernier insiste pour détruire ses croyances sur la solidité de la « maison-forte » et sur la sécurité de la frontière :

> 1. Ça fait assez caveau de famille, vous ne trouvez pas ? (p.79, *B.F.*)
>
> 2. Et comme ça, vous comptez arrêter les Panzer par ici ? (p.80, *B.F.*)
>
> 3. Sans vouloir vous vexer, j'appelle ça un piège à cons. Vous serez fait là-dedans comme un rat. (p.82, *B.F.*)

Refusant, dans un premier temps, l'idée d'une frontière poreuse et invalide, l'aspirant Grange fera de ce trait sur la carte géographique, le support à des dérives imaginaires, fantasmées, à des percées de rêves autour de la frontière. La frontière en latence, découvre tout son potentiel onirique. Gracq, géographe, sait les ressources des zones limitrophes, limites (on peut prendre le mot dans son acception psychique, et s'en explique) : « L'histoire pendant la 'drôle de guerre', s'est faite un moment attente pure, je me sentais en communication imaginative avec elle. Dans le genre noir, bien entendu [239] . » La frontière franco-belge crée les conditions favorables à ce « grand jeu » et à ce « genre noir » ; c'est elle qui donne à ce lieu géopolitique ses couleurs de ténèbres et de feu, ses couleurs d'apocalypse. Dépasser la ligne, et c'est la fin.

De plus, il existe une concurrence du mot « frontière » dans le texte – le *confins* – qui est aussi utilisé pour décrire cette obsédante ligne entre la France et la Belgique. « Julien Gracq ne goûte pas les espaces resserrés. Il lui faut du large et du sans limites, des confins, de longues routes égarées et des panoramas[240]. » Les confins ont partie liée avec la frontière. L'étymologie nous renseigne :

> CONFINS est emprunté (vers 1308) au latin confinium, pluriel confinia, substantif neutre issu de l'adjectif confinis « contigu, voisin », de cum (→co-) et finis (→fin). Confinium signifiait « limite commune à des champs, à des

[239] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.56.

[240] Gilles Lapouge, « Le géographe sentimental », *Le Magazine littéraire*, juin 2007, n°465, pp.38-41.

> territoires » d'où, par métonymie, « voisinage » et, au figuré, « était intermédiaire »[241].

Depuis le XVII[e] siècle, le mot désigne proprement une partie de terres situées à l'extrémité, à la frontière ; il a pris par extension le sens figuré de « passage intermédiaire entre deux situations » et de « point extrême ».

En s'installant dans les Ardennes françaises, Grange a l'impression, on l'a entrevu, d'être là au « *avant-postes* » (p.23, *B.F.*). Plus étonnement, à moins de trois cents kilomètres de Paris, il a le sentiment de toucher au bord d'un autre univers : « aux Falizes, on abordait à une autre terre » (p.51, *B.F.*). Nombreux phénomènes qui retiennent l'attention de Grange sont liés à l'approche de la frontière Belge, par exemple : en jetant un coup d'œil à l'Eclaterie, « ces pays de l'Est sont nés pour la guerre, pensa Grange » (p.18, *B.F.*).

Mais l'inconnu du futur n'est qu'une forme de l'inconnu en général, et, pour l'aspirant, la frontière franco-belge devient très vite la représentation des limites du connaissable et de l'inconnaissable. Si la ligne frontière est l'endroit où les deux mondes se distinguent et se différencient, elle est aussi l'endroit où ils se rejoignent et se touchent. Ce n'est donc pas seulement pour des raisons militaires, c'est aussi, et c'est surtout, pour des raisons de connaissance que la frontière est, dans le récit, si investie. L'esprit rivé sur la frontière Belge, l'aspirant Grange a le sentiment d'être face à l'essentiel, face aux limites de lui-même, si prêt à s'identifier à ces « espèces de rôdeurs de confins, de flâneurs de l'apocalypse, vivant libres de soucis matériels au bord de leur gouffre apprivoisé, familiers seulement des signes et des présages » (p.146, *B.F.*). La vigilance militaire est en fait une veille existentielle et métaphysique, l'aspirant Grange est un guetteur-lecteur de cet autre monde qui se trouve de l'autre côté de la frontière. « Les confins sont à découvrir ou à imaginer, ils voilent autant qu'ils dévoilent[242]. »

---

[241] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p.470.

[242] Daniel Oster, « Julien Gracq et la géographie », conférence prononcée le 8 novembre 2000 à la Sorbonne, *Historiens et Géographes*, novembre 2006, n°396, p.437.

3. Une étape inédite : *Les Terres du couchant*

Julien Gracq n'a jamais tu l'existence d'un manuscrit abandonné et il en parle plusieurs fois dans des entretiens : « J'ai travaillé une fois, je l'ai dit précédemment, à un livre qui n'a pas abouti, […][243]. » La publication posthume du manuscrit oublié dans sa valise, alors que l'écrivain dédaigne les brouillons, constitue « un pont », une étape précieuse, laquelle permet de « glisser » d'un texte à l'autre, en minorant la différence saillante *entre Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*.

Ce qui s'impose d'emblée à la lecture des œuvres de ce professeur d'histoire-géographie, c'est l'inscription de l'Histoire dans l'espace géographique : *Les Terres du couchant* se donne d'abord comme une écriture archéologique, géo-poético-onirique. Le personnage-narrateur quitte la terre de la civilisation, pour s'engager en cavalier solitaire à la conquête d'autres terres. Son attention se porte des ruines, les friches, signes d'une occupation humaine antérieure plus ancienne, d'une résurgence de l'histoire. La description, pause descriptive exponentielle dans ce récit, s'ouvre sur cette « route fossile » qui « commençait bizarrement, à la manière de ces fragments de chaussée romane », dont « le soubassement était resté intact [et présentait] tous les signes d'une construction soigneuse » (pp.74-76, *T.C.*). Les strates du passé ont une force d'attraction telles que surgissent des visions fantasmées de l'antique :

> [Mais si] depuis des âges lointains le sang avait cessé d'y battre de bout en bout, […] on devinait, à des passages marqués de traces plus fraîches de roues ou de sabots, que le sens une fois perdu et jusqu'à l'idée même du long voyage, le sommeil n'était pas descendu sur elle d'un seul coup. (p.78, *T.C.*)

Le texte sous-entend que « la trace d'un chemin d'homme est plus longue à s'effacer de la terre que la marque d'un fer rouge » (p.77, *T.C.*) et que le chemin, même s'il est délaissé, invite toujours à cheminer en profondeur, à prendre sa *direction* : « une direction qui pourtant creusait encore l'horizon » (*Ibid.*). Si le passé lointain et le présent actuel peuvent se rejoindre, c'est que la vie morte palpite encore, *sous* les strates successives d'une présence disparue. À partir de cet état « archéologique » de la route, se déploient non seulement les signes d'une civilisation perdue mais surgissent, *les formes de vie* (*Ibid.*) qui ont jalonné son

[243] Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II, op.cit.*, p.1226.

histoire, sculpté l'espace : « les signes de l'incendie, du pillage et de la mort violente » (*Ibid.*). Le récit multiplie, jusqu'à faire de la répétition une figure structurante, les « signes de l'abandon », les « signes d'activité ancienne » et les « éraflures encore luisantes de la trace humaine » (p.85, *T.C.*). La métaphore de l'archéologie, nominale ou adjective, fait appel à de nombreux substantifs et adjectifs, dédiés normalement à la fouille. Mais plus, le lexique, qui exprime le travail à la loupe de l'archéologue, permet de descendre jusqu'aux signes les plus précis que seul l'expert peut interpréter. La collusion entre le passé et le présent, entre les ruines et le monde civilisé, en la surface et le dessous saisit le personnage – observateur permet de se remémorer sa propre histoire, de repenser à ses propres cicatrices. L'impression dysphorique de ce paysage « déchaussé » se disperse sous l'effet d'une attraction curieuse pour ce que l'histoire a pu laisser comme traces à interpréter : « Les taches cultivées se résorbaient à la manière d'un étang qu'on vide par le fond, abandonnant autour d'elles les anciennes clôtures sombrées dans l'herbe haute, et tout un cerne ondulant de plante sauvages, piqué de bouillons blancs et de coquelicots. » (p.83, *T.C.*) Il s'agit bien ici d'un « Royaume » qui surgit après le « déclin de l'Occident » : « Siècle après siècle, dans la période dernière du Royaume, les vagues d'invasion, avaient déferlé » (p.14, *T.C.*).

a. Métaphorisation ou l'expérience du monde

Le narrateur des *Terres du couchant*, – aussi transgressif que celui du *Rivage des Syrtes* qui prend la mer pour se rebeller contre la sagesse des Anciens –, manifeste son mode d'existence par sa marche. Par son départ, « mille possibles tout à coup pointent la tête et le revendissent ». Avec quelques compagnons, animés par une même foi en la reverdie, il fuit Bréga-vieil, « Fantôme d'un possible » pour « partir sur les routes », au hasard, quitter comme par magie pour le vague d'une destination : « Partir – oui, il était temps de partir – de quitter le vieux Royaume qui s'ensevelissait dans l'hiver. » (p.50, *T.C.*)

Notre lecture semble souvent être empêchée par la phrase dont l'extrait a été cité plus haut, laquelle accumule de nombreux signes, souvent redondants, par analogies successives de sorte que la narration peine à se déployer que tout procès (comme tout progrès dans la marche) semble empêché. Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre recherche.

> C'est une route fossile : la volonté qui avait sabré de cette estafilade les solitudes pour y faire affluer le sang et la sève était depuis longtemps morte, -

> et mortes même les conditions qui avaient guidé cette volonté ; il restait une cicatrice blanchâtre et indurée mangée peu à peu par la terre comme par une chair qui se reforme, dont la direction pourtant creusait encore l'horizon vaguement ; un signe engourdi, crépusculaire d'aller plus avant plutôt qu'une voie – une ligne de vie usée qui végétait encore au travers des friches comme une paume. (pp.76-77, *T.C.*)

Toute la phrase constitue une métaphore filée, figure remarquée par Michael Riffaterre dans la poésie surréaliste pour expliquer les images surréalistes qui « ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément[244] ». Riffaterre propose d'abandonner la logique habituelle dont l'objectif principal est la communication linguistique et de prendre une logique des mots qui « crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique[245] ». Une lecture microscopique permet de dégager les composantes de la métaphore filée : l'objet décrit « une route fossile » est lié par le verbe « affluer » avec sa métaphore primaire – « le sang et la sève » – qui est la clé du code spécial établit par cette métaphore filée parce que la figuration de tous les restes signes métaphoriques dans ce code spatial dépend de leur analogie fonctionnelle ou sémantique avec cette métaphore primaire. Le deuxième signe métaphorique « une cicatrice blanchâtre et indurée », une métonymique de la métaphore primaire, est filé par un autre comparant similaire « une chair ». Le troisième comparant, « un signe engourdi, crépusculaire », qui sert d'une sorte de commentaire des deux métaphores précédentes, a pour comparer « une voie », qui se substitue à l'objet décrit. Finalement, le quatrième comparant « une ligne de vie usée », un signe métaphorique ancien déjà apparu à la page 77, est complété par une nouvelle métaphore humaine et biblique, « une paume ».

Cette redondance analogique, stylème de l'écriture gracquienne, installe tout un halo autour du référent, qui par la logique métaphorique, plus abstraite que celle de la comparaison, diffracte le sens de l'énoncé sans pour autant ruiner son unité. De rebond en rebond métaphorique, le déchiffrement des signes devient un exercice de haute voltige. De plus, le référent initial, « la route », est éliminé de cette chaîne métaphorique en le considérant comme « signe » plutôt que « voie ». Cependant, si Julien Gracq se plaît à dérouler ainsi les métaphores, les métaphores *vives*, c'est parce qu'il est conscient que celles-ci ont une accointance avec les schèmes qui sous-tendent notre expérience sensible, affective et cognitive du monde. Ce qu'il cherche à faire à travers le discours métaphorique, c'est en effet à présentifier l'objet

[244] Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 217.

[245] *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

du monde, en jouant constamment de l'*écart-figure*[246]. Renouvelant le rapport à l'objet, il dérègle les règles de représentations et nous le verrons, les frontières du récit. La métaphore verbale, « sabrer » dit toute l'agressivité mortifère du lieu, bientôt confondu dans ses intentions (« la volonté ») avec la nature, l'homme n'a plus la main sur son destin. Au fil des pages, la route, assiégée par la végétation, dépossède l'homme de sa capacité à agir : « elle s'était incorporé quelque chose de la substance même du pays traversé, […] laissant couler en nous à mesure les songes vagues et envahissants du grand chemin, les odeurs de plantes et les bruits de bêtes […] » (pp.79-80, *T.C.*). Le schème actantiel, qui redistribue les rôles d'agent et de patient, est mis en relief par le renversement de la perspective, saisissable dans la construction factitive « faire affluer » : la « volonté » présente à deux reprises, au début et à la fin de la proposition est prise en étau par les occurrences de l'adjectif « mortes ».

Le départ initie un autre souffle, appelle une autre sève, « *l'air du large* » : « on respirait comme nulle part » (p.148 et p.90, *T.C.*). La route s'anime sous le pas du marcheur, du cavalier, elle « tressaille plus vite que l'homme à ce qu'il passe d'important dans certains souffles qui se lèvent sur la terre » (pp.91-92, *T.C.*). Ce que l'auteur cherche en géographe et en poète à rendre dans ce récit, c'est le principe même d'une nature spirituelle, le cinquième élément du monde, ce que les stoïciens appellent « pneuma[247] ». En fin de compte, cette route si charnelle se vaporise naturellement dans une aura atmosphérique pure – elle devient une « brume d'herbes », un « brouillard de verdure jaune » (p.87 et p.89, *T.C.*) – dans une sorte d'assomption impressionniste. Toujours la même confusion primordiale entre monde aérien et aquatique qui nourrit l'imaginaire des hommes : « la terre fondait peu à peu entre le ciel et l'eau » (p.97, *T.C.*), « toujours une animation, un affairement de branle-bas, un remue-ménage de camp qui se ressemble, quelque chose aussi de l'agressivité d'une foule[248] ». Ce retour *vers* la sauvagerie qu'exécute le personnage-narrateur par désir de la rencontre, en fait un lecteur herméneute du monde : « quand j'arrivai à la première crête, dressé sur ma selle, je cherchai à lire la trace de la route que nous n'avions pas suivie » (p.96, *T.C.*). La négation est signifiante ; le cavalier embrasse du regard l'autre versant du monde qui échappe au simple promeneur comme si la passion du mouvement élargissait l'espace. Quand

---

[246] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p.138.

[247] Pneuma, souffle ou esprit aérien, considéré par certains médecins dans l'antiquité comme la cause de la vie, correspond aussi à une notion traditionnelle chinois, « qi », qui peut être traduit littéralement comme l'air et présente l'énergie vitale dans la culture chinoise.

[248] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, p.128. Gracq a mentionné plusieurs fois la vue de la mer à partir du balcon en son appartement à Sion où il passait son été et les temps après la mort de sa sœur.

Bertold, un membre du groupe des quatre compagnons, « tend son bras *vers* », il désigne non seulement des obstacles matériels mais aussi autant pointe l'attention sur des signes révélateurs de l'enlisement du Royaume :

> […] Bertold tendit le bras vers une longue balafrure sinueuse – qui rayait à perte de vue devant nous les ravins et les collines : c'était la Crête du Sanglier – la très ancienne muraille qui marquait la frontière et que le Royaume depuis des siècles opposait aux marées. (p.62, *T.C.*)

Ils franchissent, non sans difficultés physiques et anxiétés mentales, « la muraille construite en gros blocs gris et rougeâtres, [qui] s'enlevait lisse et très haute » (p.64, *T.C.*). Par rapport à la ligne sur la carte qui représente la délimitation conventionnelle rouge des patrouilles dans la mer des Syrtes et que traverse sans encombre *le Redoutable*, l'obstacle ici n'est plus impalpable mais délimite réellement un moment irréversible dans la narration. Cette figure de la muraille inaugure une réflexion métadiscursive qui porte sur les conditions de l'élaboration du sens. Comment lire cette muraille hautaine ? Toujours associée à un déploiement d'énergies vitales[249], la métaphore de Gracq explore le processus de toute expérience cognitive effectuée dans le mouvement. « Ici allait se faire le départ de côté et d'autre de cette ligne, les eaux qui coulaient n'étaient plus destinées à se rejoindre. » (p.71, *T.C.*) La muraille qui s'apparente aux solides vestiges du *limes* romain, est une image plus concrète que celle de la ligne marine des patrouilles.

Enfin, l'intentionnalité sous-jacente à l'acte d'énonciation et aux conditions d'énonciation s'appréhende par les deux mouvements de la perception, à savoir celui de l'exclusion et l'inclusion, par l'articulation de décentrement de soi, d'une part, et de recentrement, d'autre part. La civilisation passée procède de la même manière ; à un désir d'extension succède un mouvement de repli.

> Les traces de vie n'étaient pas absentes, et particulièrement le long de la Route que nous suivions ; mais la prise de l'homme sur ce glacis entre les terres pacifiées du Royaume et les contrées barbares s'était visiblement desserrée, à mesurer que les vagues d'invasion devenaient plus fréquentes. […] L'homme avait commencé à assujettir ces étendues vagues, puis il s'était lassé d'y mordre, et maintenant même le goût de maintenir se prise avait pourri : il s'était fait partout un reflux, un repli chagrin. (pp.82-83, *T.C.*)

[249] Nanine Charbonnel, *La Tâche aveugle II. L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, PUS, 1991, pp.51-52 : à propos de l'*energeia*, voir sa citation d'Aristote « Je dis que les mots placent les choses devant les yeux, quand ils les signifient en acte. » (*Rhétorique*, IV, 1411 b25)

b. Les signes prédictifs : *Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe*[250]

« La Route », à l'origine dédiée aux activités de chasse des Romains, « qui commenc[e] et fini[t] sans qu'on sache pourquoi au milieu d'un champ » (p.76, *T.C.*), a la beauté virtuelle des grandes mutilations. Elle active aussitôt des activités mentales, traduites par un lexique mental imagé, troublé par surgissement synchrone de toutes perceptions. Loin de conclure à des décisions lexicales univoques, peut-être plus encore dans *Les Terres du couchant*, Gracq désorganise les perceptions sensorielles provoquées par les traces, plus que par la chose elle-même, que l'homme sait déceler sur son chemin. C'est dans la définition du signe que Saint-Augustin propose que l'on trouve l'exacte fonction que lui accorde Gracq : « un signe est une chose qui, outre l'espèce ingérée par les sens, fait venir d'elle-même à la penser quelque autre chose[251] ». C'est ce *quelque chose autre* et *la façon dont il vient lui-même à la pensée* qui est au cœur de la réflexion sémiologique de Gracq. La trace, − légère fumée dans les Ardennes du *Balcon*, silhouette devinée dans l'ombre ou encore odeur la plus discrète −, annonce et prévient :

> Nous regardions sur la bande de l'horizon de l'horizon en face de nous monter de la nuit la silhouette des beaux arbres de la terre promise. (p.74, *T.C.*)

> La Route, de loin en loin, désincarnée, continuait à nous faire signe, comme ces anges énigmatiques des chemins de la Bible qui, loin devant, du seul doigt levé faisaient signe de les suivre, sans daigner même se retourner. (p.77, *T.C.*)

La comparaison, plus rare que les autres tropes dans les récits gracquiens, donne ici une signification mystique au cheminement des hommes. L'intertexte biblique est implicitement convoqué dans la description des grands ciels gracquiens, dont les configurations astrales ont valeur prophétique. Le narrateur jette un regard rétrospectif sur son voyage initié à la Pâque, une période spirituelle pendant laquelle les émotions de Mort et de Résurrection hantent tout le monde : « je me souviens que c'était le temps de Pâques » (p.89, *T.C.*). Cette date, toute symbolique, ne cesse d'entretenir une relation commémorative, de type prophétique. Mais le plus souvent, l'ambivalence foncière du signe maintient l'homme en alerte, le ciel étoilé, le sourire d'un compagnon, la pluie légère, la beauté … ne sont parfois que des leurres, des pièges ennemis tragiquement tendus. Á la fin du récit *Les Terres du couchant*, le

[250] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.119.

[251] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1972, p.131.

narrateur se fourvoie dans son interprétation des signes avant-coureurs car la mort a précédé toute annonce secrète :

> Tout à coup la beauté de ciel foudroyé nous devenait irrespirable. Nous regardions, pâlissants, la Ville roidie de tous ses nerfs se tasser sur son rocher plus lourde, vibrante encore comme sa flèche plantée de l'avertissement mystérieux de la mort, comme on voit dans le combat un ami qui vous parlait fléchir sur ses jambes légèrement sans cesser de sourire, et il y a déjà au-dessous de lui une flaque de sang. (p.216, *T.C.*)

L'imaginaire gracquien recourt habituellement à ce qu'il nomme des « matériaux bons conducteurs[252] », traces d'autres écrivains qui conversent dans le texte et avec lesquels se crée un lien de filiation[253]. Ainsi, dans *Les Terres du couchant* les noms propres fictifs, les toponymes de ce récit entretiennent une parenté étroite avec les pays et les paysages de référence ou avec d'autres textes de l'auteur. Par exemple, au cœur du Royaume, tout une série de noms d'origine romane en « -a » : Brégа-Vieil, Briona-Haute, Boscharta, etc. entretient une relation de continuité toponymique avec *Le Rivage des Syrtes*, dont la capitale Orsenna est aussi caractérisée par son legs de romanité. Ces noms qui s'interpellent, introduisent prophétiquement la marche sur la voie romaine dans le récit. Or, cette voie romaine, source d'intérêt pour le géographe comme pour l'historien Gracq, rappelle les descriptions qu'il a pu lire sur la carte 61 du *Tableau de la géographie de la France* de Paul Vidal de la Blache :

> La voie romaine est une œuvre d'ingénieur et de topographe. Cet assemblage de mortier, pierre et béton, pétri à chaux et à sable, est le prototype de nos routes modernes : il donne aux transports la régularité et la permanence, introduit un trait distinct dans la physionomie du paysage. […] Même hors de service, son empreinte demeure sur le sol : un bout de chaussée herbeuse épargné par la charrue entre les héritages qu'elle sépare, nous avertit de son existence. […] L'influence de la voie romaine a survécu à la domination dont elle était l'instrument[254].

La prose de Vidal, scientifique, ne manque pas d'amorcer, comme le pense Gracq suscite l'imagination mémorielle et amorce « la pente de la rêverie[255] ». D'autres voix, d'autres genres d'écrits viennent nourrir le récit gracquien. Il y a « quelques

---

[252] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.68.

[253] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, pp.144-145 : « On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit, ensuite, parce qu'on a déjà commencé à écrire : […] Dans cette affaire, le mimétisme spontané compte beaucoup : pas d'écrivains sans insertion dans une *chaîne* d'écrivains ininterrompue. »

[254] Paul Vidal de la Blache, *Tableau de la géographie de la France*, Paris, La Table ronde, 1995, pp.242-243.

[255] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.57.

étagères garnies de livres » (p.116, *T.C.*) dans la chambre de la Commanderie du narrateur. Parmi ces ouvrages, « le Livres de Merveilles de Marco Polo – la relation de Manducci sur le pays des Abkhayes – la 'Cité Impériale de Karakorum, avec la description de ses temples et édifices' » (p.177, *T.C.*) tout exile la pensée et l'imagination *vers* des confins orientaux : l'Est où le soleil se lève ou les cultures nomades turco-mongoles. Ces lectures du narrateur révèlent une parenté avec les toponymes orientaux, pointant moins les lieux du récit lui-même que les lieux d'origine des attaquants, le monde des steppes entre lesquelles on peut apercevoir les cavaliers venir à la conquête des *Terres du couchant* : Angarie, Balkh, Issar[256] …

La tonalité moyen-âgeuse de « La Route » favorise la régression *vers* un imaginaire de l'archaïque, le cavalier se déleste des entraves, réapprend à être un homme de la nature, guidé par les étoiles, réchauffé par le feu du camp[257]. L'homme y perd son privilège pascalien de pensée et sa prétendue suprématie d'espèce (les animaux dans les trois récits ont cette fonction d'intégration dans une unité du vivant). Comme Philippe Berthier a pu l'écrire : « l'homme n'est plus qu'un animal comme les autres, et c'est une merveille [258] ». Cette réintégration par *ensauvagement*[259], obéissant semblablement à une loi régressive, est accompagnée, à l'instar des autres événements chez Gracq, d'une épigraphie spatiale :

> Ici la terre avait reverdi, elle s'ébrouait, vieilles sangles desserrées, et l'homme aussi rajeunissait, lâché dans la brume d'herbes comme un cheval entier, ragaillardi de marcher sur la terre sans rides comme sur une grève à peine ressuyée de la mer[260]. (p.87, *T.C.*)

La route *retrace* les « passées des bêtes » (p.14, *T.C.*), les humanisent dans un destin commun, en même temps qu'elle est « suggestion encore vivante de direction » (p.77, *T.C.*). Le passé et le futur se réconcilient, là, sur le fil du chemin.

---

[256] « Angarie » (p.16, *T.C.*), « Balkh » (p.121 et p.243, *T.C.*), « Issar » (p.235, *T.C.*).

[257] On retrouverait atténuée, dans *Un balcon en forêt*, cette ivresse de l'*ensauvagement*. Ainsi, *Les Terres du couchant* qui sont partiellement la fin d'un monde antique, soutiennent plutôt une réflexion sur la transition d'un âge à un autre. À l'époque, on s'interrogeait sur le déclin de l'Europe et on croise naturellement chez Gracq, *Autour des sept collines*, Paris, Corti, 1988, p.5 : « [l]e savant et scrupuleux Ferdinand Lot, auteur, il y a un demi-siècle, d'une *Fin du monde antique* qui a compté dans ses lectures ».

[258] Philippe Berthier, « Retour vers le futur ou le routard élémentaire 'La Route' », *La Revue des lettres modernes. Julien Gracq*, 2007, n°5, pp.161-169, p.164.

[259] *Ibid.*, p.163. D'après Berthier, l'*ensauvagement* offre à Gracq un inépuisable filon poétique, historique et philosophique. « Il y a une ivresse encore inconnue à s'aventurer dans des terres reprises par la sauvagerie. » (p.181, *T.C.*)

[260] Le verbe « reverdir », un mot poétique de la poésie du 16e siècle, avec son aspect itératif, implique le cycle des saisons où la mort est toujours espérance d'un renouveau, où il y a toujours des traces de vie. Même dans la poésie baroque c'est aussi l'idée que derrière la tristesse il y aura la joie, il y a une espèce de mouvement perpétuel de l'homme qui cherche la reverdie, qui cherche à retrouver une espèce d'ailleurs. Cela désigne autant que la nature est où l'homme peut retrouver ses forces.

Ce n'est pas une coïncidence si le titre complet de l'ouvrage *Fin du monde antique* comprend aussi *et le début du moyen âge*. De plus, cette transition s'est accomplie dans *Le Rivage des Syrtes* lorsque Marino, le garant de l'ancienne Orsenna, meurt dans d'étranges circonstances dès qu'Aldo agit et ce dernier prend sa place de commandant. En bref, l'ancienne génération laisse sa place à la nouvelle.

Dans cet *ensauvagement*, promesse de jouissance, d'un monde ré-enchanté, les femmes nomades jouent leur partition. Leur présence physique, animale et maternelle, apporte le réconfort incomparable pour ceux qu'elles étreignent. Pour elles, le « sautillement d'oiselet boiteux » donné par leurs pesantes bottes de voyage, les cheveux libres comme « une lourde crinière chaude […] pleine d'épines et d'odeurs sauvages » et leur « espèce de tendresse farouche et pitoyable » (p.89, p.89 et p.93, *T.C.*) sont plus précieux que n'importe quel mot :

> À se défendre ainsi tout seul – au travers de ces longues périodes où les hommes avaient cessé de rouler sur son lit caillouteux – contre l'assaut des arbres, des bêtes, des plantes sauvages, le Perré avait dû beaucoup composer : la belle ordonnance sévère de la route qui avait traversé ces pays en étrangère s'était défaite. (p.79, *T.C.*)

Surtout, l'appellation de cette route le « Perré » évoque aussi par recomposition phonétique le lieu où « le Père est », un lieu d'origine.

> Cette voie forestière perdue, sous son gazon fin parfois rougi de fraises, avec ses passées de bêtes, ses flaques d'eau noire, son odeur de mousse humide et de champignon frais, paraissait si abandonnée, si entièrement reprise par la sauvagerie des bois qu'on luttait difficilement contre l'impression qu'elle allait d'un instant à l'autre finir là en impasse, que les arbres allaient se refermer sur sa fente étroite, mais la digue de pierre, le mur invisible que le chemin enfonçait sous lui dans le sol, avait contenu obstinément l'assaut de la forêt, et la Route indéfiniment s'enfonçait, amicale et vaguement fée, filtrant à travers le sous-bois sa lumière calme et rassurante d'éclaircie, pas à pas écartant devant nous comme une main le rideau des branches. (pp.80-81, *T.C.*)

Au flux perpétuel de dérive, digression, déviation du texte fragmentaire de « La Route », s'ajoute comme une surcharge sémiologique, qui fait que le sens littéral ne peut être contenu. Dans ce récit, le vertige des signes met à mal le lecteur, contraint de reconstruire le chemin, celui de l'interprétation, au milieu du fouillis des analogies et références. Ceci n'est pas singulier à « La Route », les récits gracquiens, mais à moindre frais, mènent au même constat concernant la réception. L'érotisme gracquien, souvent diffus, apparaît dans *Un beau ténébreux*, ce que note Ruth

Amossy[261] de références littéraires et le sens surdéterminé du poème en prose de Gracq étudiée par Michael Riffaterre[262], etc. Cette écriture qui se réfère non seulement à elle-même, mais aussi à la culture, est notée par Jean-Philippe Desportes comme « cet extrémisme dans le procédé, cette saturation du style, ce rassemblement d'images historiques, géographiques, mythiques[263] ». Si était perdu l'intérêt de la narration, qui nous le verrons se libère des patrons, en se répétant, sans rien dire, il resterait, et Gracq s'en réjouit, le pur *plaisir du texte*, dans ce jeu complexe des signes et le chatoiement du sens. « La Route » s'achève sur une énonciation douteuse, mais chargée de tant de sensualité et d'implicites que ces derniers mots sont une invite à dériver plus loin :

> Sans doute errent-elles encore auprès de la Route coupée où il ne passe plus personne, ces bacchantes inapaisées dont le désir essayait de balbutier une autre langue. (p.92, *T.C.*)

[261] Voir Ruth Amossy, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un beau ténébreux *de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

[262] Voir Michael Riffaterre, « Dynamisme des mots : les poèmes en prose de Julien Gracq », art. cité.

[263] Dominique Viart, « Le 'Silence' et les Signes dans les nouvelles de Julien Gracq », dans Alluin Bernard et Baudelle Yves, *Nouvelles et Nouvellistes au XXe siècle*, Villneuve-d'Acq, PUL, 1992, pp.103-125, p.125.

Conclusion de la première partie

Les grands romans, les romans élus par Gracq, sont tous « ceux où la langue est utilisée selon sa capacité d'évocation, non d'information[264] ». Autrement dit « la fiction évoque et ne désigne pas[265] » selon les principes poétiques de l'auteur. L'examen de l'écriture gracquienne, n'a pu que confirmer que la singularité du style tient à la présence inégalable de l'image. Fondant la littérarité de ses récits, non sur la *diégésis*, mais davantage sur le rendement tropique, l'auteur parie sur les compétences herméneutiques de son lecteur. Sur ses compétences peut-être empathiques aussi (même si la notion est plus contestable en stylistique) à communier, avec les hommes et les mondes affectés que Gracq met en scène, à participer à l'élaboration du sens dans une grande cérémonie poétique. Car « tout ce qui advient aux personnages du roman naît en lui [lecteur][266] ».

Gracq, inspiré par Bachelard, aime les espaces de contractions polaires (*les directions de sens*) : on retrouve à chaque page ce que la rhétorique désigne sous le nom d'*anticlimax* à savoir la succession de mouvements de gradation opposées, l'articulation des contraires, lesquelles dégagent un sentiment de force universelle. On a vu que ce goût pour ces grands espaces contigus, n'empêche pas une prédilection pour la concentration extrême, le repli, tous les espaces douteux, tangentiels pour lesquels l'hésitation est de mise, sont visités, pensés par les personnages. C'est cette conciliation, de l'immensément grand et du minuscule (que nous pensons empruntée à Hugo) qui peut *toucher* (l'homonymie des mots est une constate stylistique chez Gracq) l'homme qui marche ou qui attend – qui sont là encore deux attitudes contraires mais non inconciliables.

Tout espace n'existe que parce qu'il est investi, axiologisé, par une subjectivité, par un point de vue, tonalisé par une simple humeur ou par une variation climatique. Le dedans et le dehors sont en sympathie, dans son *monde* où les coordonnées ne renseignent pas plus que les cartes militaires. La phénoménologie de l'espace est la grande affaire de Gracq pour qui habiter le monde, c'est *se situer*. Il ne l'a pas ignoré lorsqu'il installe Grange dans un fortin qui surplombe la forêt ardennaise, envoie Aldo au bord du rivage des Syrtes, ou laisse le narrateur des *Terres du couchant* errer dans des territoires inconnus qui

[264] Julien Gracq, *Entretiens, op.cit.,* p.129.

[265] *Ibid.,* p.143.

[266] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.,* p.50.

débordent du Royaume. Il existe, toujours en lien avec la polarisation de l'espace, une aspiration au *mouvement* (concept sur lequel Gracq s'est beaucoup attardé), qui se manifeste sous la forme d'une énergie vectorielle, d'une soif de s'élancer. Ainsi, ce qui caractérise les images poétiques chez Gracq, dans *Le Rivage des Syrtes* et *Les Terres du couchant* – dont les programmes narratifs jouent sur l'avancée –, dans *Un balcon en forêt* sur l'immobilité, c'est une force irrémédiable, monomaniaque et tyrannique qui anime tous les personnages et tous les récits vers une direction opiniâtrement poursuivie. Le tropisme pour les frontières, pour l'horizon (qui est aussi *horizon mental* écrit Gracq) informe les moindres actes des personnages, et contaminent les éléments de la nature, devenus spongieux, sensiblement orientés. C'est aussi en raison de cette passion d'explorateur dont Gracq hérite de Jules Vernes que l'on a pu s'interroger sur l'exploration de ce motif et des *topoï* afférents : pris par une pulsion scopique les personnages regardent au loin, en haut, de loin et de haut. Autant de localisations physiques, de focalisations (non pas ici au sens que lui donne Genette) auxquels Gracq accorde une importance essentielle. Comme il faut savoir d'où l'on parle ? il faut toujours savoir précisément (ce sera l'objet du chapitre II) où l'on est ? Cependant Gracq éprouve un vrai attrait pour les espaces de l'*entre deux*, du presque qui ont une vertu heuristique plus intense malgré l'à-peu-près qui les caractérise. La guerre se passe entre deux pays contigus, les rivières coulent entre deux bords, le sourire se découvre entre deux lèvres … même l'aspirant Grange adopte une posture « presque paysanne » (p.26, *B.F.*). La verticalité comme la « maison-forte » polarisée physiquement par le premier étage et le rez-de-chaussée, la cave et grenier bachelardiens, autorise la vue horizontale des paysages « sournois ».

Entièrement soumis à la fascination de l'inconnu, l'œil (redoutable) parcourt telle la trajectoire du *Redoutable* désireux de toucher de plus près le volcan Tängri. Le parcours apparemment confus du narrateur des *Terres du couchant* est orienté cependant par un désir de rencontre, des femmes, des nomades, des barbares … La carte se dessine au fur et à mesure des pas, hasardeux, ne préexiste pas au voyage. En tant que sujet d'une quête, le jeune observateur d'Orsenna en mission dans les Syrtes, ainsi que l'aspirant Grange attaché obstinément à son précaire abri sylvestre, ne gardent leur contact intime avec le monde qu'à travers la contemplation qui « n'est question ni de transformer le monde, ni de changer la vie[267] ». L'écriture de Gracq ne veut ni conceptualiser la conscience d'être au monde de ses personnages, ni intervenir dans l'appréhension du monde de ses lecteurs. Il veut l'« éprouver ». Philippe Berthier confirme cette volonté lorsqu'il écrit : « Gracq

[267] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.14.

aborde le paysage comme il aborde le texte : avec une attente amoureuse, littéralement prête à tout. Regarder le monde, c'est le lire, c'est-à-dire y entrer, s'y avancer, s'y offrir à toutes les aventures d'un voyage[268] ». Pour Gracq, la description du paysage offert à ses lecteurs un accès au monde, est l'élément même, et comme la sécrétion naturelle, de la trame narrative. Ses œuvres fictionnelles soulignent une opposition absolue entre une figure du détachement lucide et l'homme d'action engagé activement dans les luttes historiques, avec l'intention de mieux marquer sa distance avec les écrivains d'une littérature du « non » tels que Malraux, Sartre et Camus, et de mieux montrer que même la conscience tragique la plus aiguë n'entraîne pas la décadence obstinée du pacte originel entre l'homme et le monde.

Ce qui est évidemment remarquable, tant dans les fictions de Gracq que dans ses critiques, ce sont ses efforts à renouer le pacte rompu de l'homme avec le monde. Encore une fois, il ne recourt pas à l'action, mais retourne à la nature de l'être, à ses organes des sens, à « l'expression de la totalité de l'homme[269] ». L'acte de réduire l'homme à ses actions et ses engagements successifs n'est pas sans rappeler le déracinement mutilant d'une « plante humaine » de ses terreaux. En revanche, Gracq installe ses personnages dans ces conditions presque expérimentales mais en les dotant de « l'aigrette terminale la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète[270] ». Si on ne peut sentir assez « le terreau, l'air mouillé, le chien et le loup de six heures[271] » qu'à partir de ce que ressentent ses personnages, c'est parce qu'ils scrutent la morphologie des espaces, et la grammaire des liaisons, en « voyant » et non en voyeur.

Cette partie, nourrie de la méthode, la topo-analyse, de Gaston Bachelard, a permis de considérer les configurations spatiales les plus singulières dans cette trilogie guerrière en trois catégories : l'espace intime, l'espace immense, et le réseau de lignes qui relie les deux précédents. Certains espaces tels que l'horizon, la forêt et la mer éveillent aussitôt chez Gracq une forme d'adhésion, euphorique ou douloureuse, certains abris protègent ou fragilisent mais tous sont la réponse juste de ce que la conscience émue perçoit. Michel Murat l'explique, « la subjectivité se construit dans un rapport avec le lieu et l'heure, en dehors duquel à proprement parler elle n'existe pas : être, c'est être au monde[272] ». Et c'est en ce sens que Julien Gracq « reconnaît Hölderlin, dont il fait sien le souci d'habiter le monde en

---

[268] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, *op.cit.*, pp.172-173.

[269] Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », dans *Préférences*, *op.cit.*, pp.77-104, p.103.

[270] Julien Gracq, « Les Yeux bien ouverts », art. cité, p.54.

[271] *Ibid.*

[272] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.15.

poète[273] ». Rien n'est plus naturel alors d'accorder à la description la primauté du sens, d'en faire un lieu de prédication, loin de sa servile dépendance à la narration et de l'*animer* (les métaphores le prouvent assez) vraiment. Ce qui compterait dans la création gracquienne ne saurait être l'objet, ni le sujet, mais l'*impression* laissée par l'objet sur le sujet.

Dans la seconde partie, nous irons voir de plus près encore, dans les articulations les plus fines, dans les recoins de la langue, là, encore où, contre toute attente, se concentre le sens.

[273] *Ibid.*

Deuxième partie :

La grammaire de l’espace

Introduction et méthodologie

> On n'atteint jamais le sens des choses, mais le sens donné aux choses. Le sens advient au langage du rapport de l'homme au monde ; mais, parallèlement, les rapports de l'homme au monde passent par le langage. La relation entre langage et monde n'est donc pas mécaniste mais dialectique. Le langage ne décalque pas le monde : il le découpe selon le travail de l'homme[274].

Cette réflexion autour de la relation dialectique entre le langage et le monde nous incite à creuser analogie entre les deux termes langage/espace. Car c'est précisément le style[275] de l'écrivain qui donne lire le fait d'avoir habité le dehors. Gracq ne prétend jamais raconter directement les événements ni décalquer fidèlement une vie factuelle, mais des *formes de vie*, par connaissances sensibles (ce qui est loin des savoirs). Le regard profondément éprouvé des personnages-héros dont on ne sait que peu de choses au départ et qui se *découvrent*, délivre des connaissances instinctives, parfois à rebours de ce qui dessine le quotidien et la vie ordinaire. L'ex-ordinaire s'incarne, nous l'avons vu, dans l'évaluation subjective des contours. Cette sensibilité dans le traitement de l'événementiel est héritée de la révolution initiée par Flaubert auquel Gracq se réfère sans cesse[276] : les grands événements désertent le roman au profit de crises individuelles autrement essentielles. Cette sollicitation à dissoudre l'intrigue au sens traditionnel du terme, est bien sûr le propre du roman moderne défini aussi par André Gide :

> Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui les événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner[277].

Placé au premier rang, le lecteur gracquien enregistre les événements délicats. Par cette description interactive, par la traduction linguistique d'un monde qui le fascine, voire le hante, il fréquente une réalité (et non le réel) poétique qui s'affranchit des règles. Chez Gracq, l'espace onirique et poétique mobilise une prose

---

[274] Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p.33.

[275] Ou l'écriture qui selon Barthes est le lieu où se jouent les dimensions verticales et horizontales, où la littérature se réalise.

[276] Voir Julien Gracq, « Stendhal – Balzac – Flaubert – Zola », dans *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, pp.17-86.

[277] André Gide, *Journal des faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p.28.

lyrique, envoûtante, qui déploie une phrase ample, à prédications multiples. Une tension en effet se fait jour entre la phrase canonique entendue conformément à la grammaire et la densité informationnelle :

> Á première vue, ces parois lunaires paraissent sans fissure, et pourtant on devine très vite, dans l'angle que forment les chaînes au nord-est, un passage faufilé entre les montagnes où sinue une écorchure blanche : la piste de Balkh, par où se ravitaille et se renforce l'ennemi. (p.121, *T.C.*)

Un tel exemple met à mal la conscience phrastique du lecteur, arrêté par une prolifération d'indications géographiques, qui le détourne du noyau essentiel : « l'ennemi se renforce et se ravitaille ». L'inversion du sujet nominal achève de retarder l'information. Deux remarques à ce sujet : la linéarité de la lecture confronte à une ambiguïté concernant l'appariement syntaxique, la progression de la phrase se réalise par franchissements flous des seuils prédicatifs, la densité métaphorique disperse le verbe d'actions dans divers constituant « faufilé », « sinue », « écorchure ». Comme l'écrit Bachelard, « [d]ans la première enquête phénoménologique sur l'imagination poétique, l'image isolée, la phrase qui la développe, le vers ou parfois la stance où l'image poétique rayonne, forment des *espaces de langage* qu'une topo-analyse devrait étudier[278]. »

Même si Gracq a bénéficié d'une réputation fameuse au sein de la critique littéraire en France, l'hermétisme du texte gracquien est souvent un obstacle à la lecture[279]. Si les phrases de Gracq égarent souvent ses lecteurs, c'est parce qu'elles demandent toutes une concentration si dense que la lecture requiert une pause, avant de poursuivre et de saisir le sens. Comme il a pu dire, « [c]'est par la résistance que m'oppose la forme que tout se décide, à chaque mot. L'impression du récit naît des difficultés du langage[280]. » Autrement dit, le sentiment d'incertitude et de suspens reposent sur tous les replis intimes du langage, sur des anomalies langagières, oxymores que la critique gracquienne a largement commenté : « une guerre inoffensive », « la brûlure douce », « un silence un peu bruyant » (p.96, p.120 et p.126, *B.F.*), etc. Parfois, les phrases révèlent les frictions discrètes : « l'œil la raccordait mal aux dimensions extérieures », « l'imagination ne s'accrochait pas[281] » (p.33 et p.24, *B.F.*), etc.

---

[278] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.18.

[279] Au mars 2018, dix ans après sa disparition, France Culture, dans le cadre de l'émission « La compagnie des auteurs », de Matthieu Garrigou-Lagrange a consacré toute la semaine à Julien Gracq. Dans les émissions, divers lecteurs, y compris des étudiants, parlent de la difficulté de la lecture des œuvres gracquiennes [en ligne], consulté le 3 octobre 2018. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/series/julien-gracq.

[280] Julien Gracq, « Les Yeux bien ouverts », art. cité, pp.51-70.

[281] Il s'agit des métaphores qualifiées de « synesthétiques ».

La lecture phénoménologique dans la première partie a permis d'élucider l'intensité étonnante de l'infime dans l'espace gracquien à travers l'analyse des résonances oniriques de la description. L'objectif de cette partie est de montrer une appropriation discrètement déviante de certains outils grammaticaux en connivence avec les figures rhétoriques massives. On plaide ici pour l'idée que l'écriture poétique de Gracq, appelle vraiment un examen phénoménologique, des outils linguistiques capables de transcrire la relation de l'être au monde, à savoir le sens d'une vie en prenant la mesure de l'espace. La réflexion poétique de l'écrivain trahit une sorte d'accointance avec l'écriture qui cherche une ligne de fuite, une sorte de *déterritorialisation*[282], substantif considérée comme la supra-métaphore d'un chemin, d'un cheminement, trop souvent relevée par la critique[283]. Comme le rappelle Genette, « Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale[284]. » Le texte, qui peut être interprété comme un espace construit par le langage, interroge forcément sur l'organisation spatiale du roman. Une analogie entre les écritures poétiques et les descriptions du paysage est ainsi établie chez Gracq où chaque élément de la grammaire semble se métamorphoser en une composante architecturale, comme si son texte devenait un véritable édifice. Le bâti des trois récits révèle la présence de chevilles linguistiques (telles les prépositions), dont la rentabilité sémantique est inouïe. Ainsi, il est important de s'arrêter plus avant sur l'exploitation de l'espace syntaxique chez Gracq et de consacrer une partie entière autour d'une « grammaire de l'espace[285] ».

En Chine, le lecteur ne connaît pas la spécificité de l'étude stylistique, étude des détails, susceptible de renseigner sur la subtilité de l'écriture gracquienne. La technicité de la méthode stylistique échappe à la conscience des potentialités sémantiques de la langue, ouvragée, des textes littéraires. Il nous a semblé qu'apprécier Gracq ne pouvait être pleinement se faire sans recourir à l'étude grammaticale et donc sémantique des moindres mots.

---

[282] Voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.47 : « La ligne de fuite est une *déterritorialisation*. » Deleuze remarque une analogie très fine entre le projet d'écrire et la matérialité de la poétique, p.54 : « Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. »

[283] Parmi les nombreuses études sur la spatialité et la temporalité des œuvres gracquiennes, citons en particulier l'essai de Michel Murat, « Le génie des lieux », dans *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.13 : il résume la genèse des fictions gracquiens, « au commencement, il y a le ciel et la terre, entre lesquels un personnage 'se met en chemin' ».

[284] Gérard Genette, *Figures II*, *op.cit.*, p.46.

[285] L'expression est de Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op.cit.*, p.51. Elle désigne le langage de l'écrivain qui est modifié par ce dont il parle, par la réalité imaginaire qu'il vise.

Une forme du langage

Quand on parle de l'espace gracquien, on considère d'abord le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent les personnages et où se déroule l'intrigue. C'est dans cette acception que Michel Tournier considère Julien Gracq comme un « romancier paysagiste[286] ». Gérard Genette explore aussi le rapport naturel entre la littérature et l'espace littéral :

> […] la littérature, entre autres « sujets », parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter […][287].

Cet espace concret a été exploré à partir du point de vue phénoménologique dans la première partie, sous forme de motifs typiques telles que la chambre, la forêt, la mer et la route … Tous ces motifs[288] irriguent les trois romans, mais se présentent avec un degré variable d'intensité dans chaque texte. Cependant, le sens concret d'étendue n'est pas suffisant selon Genette pour creuser le rapport entre la littérature et l'espace. En déportant la notion d'espace qui s'applique au signifié d'un discours, le critique s'attache tout particulièrement au signifiant dans sa description de la spatialité dans le roman. Les quatre formes de spatialité dans la littérature de Genette[289] ne sont que quatre aspects différents d'une même et seule spatialité, celle du signe linguistique. Genette considère l'espace du point de vue purement métaphorique comme un embrayage des signes linguistiques, entre les œuvres et les trois facettes du signe (le signifiant, le signifié et le référent).

On tient pour acquis que cette spatialité textuelle constitue le pivot de l'analyse ; par sa capacité à métaphoriser, la langue exprime la pensée de l'homme gracquien, égaré : « Même dans les langues extrêmement développées, on rencontre

---

[286] Michel Tournier, « Julien Gracq est avant tout un paysagiste », *303, Arts, Recherches et Créations*, 2006, n°93 consacré à Julien Gracq, p.68.

[287] Gérard Genette, *Figures II*, *op.cit.*, p.43. Nous soulignons.

[288] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op.cit.*, p.283 : sur la définition du concept de motif, « il désignera ici l'unité thématique minimale. La plupart du temps, le motif coïncide avec un mot présent dans le texte ; mais il peut parfois correspondre à une partie du sens du mot, c'est-à-dire à un sème […] motif et thème se distinguent avant tout par leur degré d'abstraction et partant, leur puissance de dénotation. »

[289] Voir Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *in Figures II*, *op.cit.* pp.43-48. Les quatre formes de spatialité selon Genette sont ainsi résumées : la spatialité inhérente à l'utilisation du langage, surtout dans l'abondance des termes spatiaux exprimant une toute autre réalité que spatiale ; la spatialité du texte écrit que l'œil peut parcourir dans la lecture ; la spatialité que suppose toute rhétorique ou figure de style qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel ; et enfin la spatialité de production littéraire universelle.

cette manière ‘métaphorique’ de rendre l’activité de l’esprit par des déterminations spatiales[290]. » « Tout se passe comme si toutes les relations intellectuelles et idéelles n’étaient saisissables par la conscience linguistique que si elles sont projetées dans l’espace et ‘reflétées’ analogiquement en lui[291]. »

En exprimant des relations de nature très fine, la langue donne accès (métaphore là encore spatiale) à des modalités d’approche plus concrète et directe avec le monde et les autres hommes. Cependant, la triple *mimésis* proposée par Paul Ricœur pour résoudre le problème de la mise en intrigue, du rapport entre temps et récit, invite à une perspective plus ample de l’analyse. Ricœur prend pour fil conducteur l’articulation entre les trois moments de la *mimésis*, qui a déjà été partiellement illustrée par l’interprétation de la *Poétique* d’Aristote, et les nomme comme *mimésis* I, *mimésis* II et *mimésis* III[292]. La *mimésis* II est une approche du texte qui ne considère que les lois internes de l’œuvre littéraire, sans égard pour l’amont et l’aval du texte. Par sa fonction de coupure, la *mimésis* II ouvre le monde de la composition poétique et fonde la littérarité de l’œuvre. Mais l’intention de Ricœur est d’apprécier le rôle médiateur de la *mimésis* II et d’établir la transfiguration entre l’amont et l’aval de la *mimésis* II, du champ pratique à la réception de l’œuvre.

L’espace, en tant qu’un objet de *mimésis*, peut aussi s’appliquer à ces trois opérations. Ce qui intéresse Genette selon les termes de Ricœur, n’appartient qu’à la *mimésis* II. Une analogie peut être établie entre la spatialité littéraire et la triple *mimésis* : l’espace vécu et perçu par un observateur sera la question de la *mimésis* I et l’espace de réception celle de la *mimésis* III. En raison de la large diffusion des théories de Gérard Genette – l’étude sur la *mimésis* II, la spatialité langagière des œuvres gracquiennes n’est pas rare dans la critique universitaire[293]. Cependant, un écrivain comme Gracq qui tente de renouer le pacte rompu entre l’homme et la nature, usera d’une sémiotique inventive de l’espace et cherchera une extension des concepts de la même manière que Ricœur :

> Pour une sémiotique, le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. Une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l’arc entier des

---

[290] Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques : 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.152

[291] *Ibid.*, p.153.

[292] Voir Paul Ricœur, « Temps et Récit : La triple mimèsis », *in Temps et Récit. Tome I. L’Intrigue et le Récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, pp.85-128.

[293] Voir entre autres, Wang Jing, *L’Horizon et la Quête dans l’œuvre de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Yves Vade, université de Michel de Montaigne Bordeaux III, 1997 ; et Tagrid Abood, *La Recréation poétique de l’espace dans les romans de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Michel Schmitt, université Lumière-Lyon II, 2009.

> opérations par lesquelles l'expérience participe à se placer *mimèsis* II entre *mimèsis* I et *mimèsis* III[294].

En caractérisant le langage par sa fonction de médiation, l'enjeu est donc le procès concret de la transmission textuelle entre le monde perçu par le personnage gracquien et sa réception par le lecteur. C'est pourquoi le lecteur devient l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de *mimèsis* I à *mimèsis* III à travers *mimèsis* II, et peu importe qu'il s'agisse de l'intrigue ou de l'espace. Par rapport à la peinture dont la représentation s'accomplit dans son étendue même, la particularité de la littérature réside dans la distance supplémentaire produite par les signes du langage qui représentent ou imitent le monde réel. Cette distance laisse place à la description et incite le lecteur à porter attention à l'art (artifice) du langage.

Chez Gracq, « les écrits ne peuvent être véritablement perçus sans la conscience singulière d'un langage poétique qui se trouve chargé de nous faire accéder à une connaissance nouvelle de notre monde intérieur, beaucoup plus profonde et féconde[295] ». En décrivant le passage qu'opère le poète de l'espace extérieur, « homogène et divisible », à l'espace intérieur « imaginaire », il permet observer la transfiguration que subissent les choses dans « l'espace du poème », Maurice Blanchot[296] emploie donc le mot « espace » pour décrire le processus de la création littéraire et définir la spécificité de la littérature. Selon les termes de Jean-Yves Tadié, « [d]ans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation[297]. » Ainsi, une étude sur la déclinaison des signes spatiaux, des signes producteurs d'espace dans le récit est indispensable pour saisir l'aménagement gracquien du monde. Il s'agit des signes linguistiques de la description gracquienne [298] autour desquels se déroulera l'analyse. Cet aspect grammatical de l'espace littéraire épouse une logique qui n'est pas seulement d'ordre métaphorique (spatialité textuelle de Genette) mais qui tient aussi chez Gracq à une perception microscopique du monde. Les signes linguistiques de la description lui fournissent un des principes de base de l'organisation de l'espace parce que le paysage est déjà image scripturale.

---

[294] Paul Ricœur, *Temps et Récit. Tome I. L'Intrigue et le Récit historique*, *op.cit.*, p.86.

[295] Hervé Menou, « Julien Gracq, l'errance du poète », *Recherches sur l'imaginaire*, 2007, n°32, pp.137-148, p.138.

[296] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962, p.183.

[297] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op.cit.*, p.48.

[298] À propos de la question des signes linguistiques de la description, lire Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description? », art. cité et la bibliographie de Roland Bourneuf et Réal Ouellet (dir.), *L'Univers du roman*, *op.cit.*, pp.216-217.

Du point de vue de métaphore spatiale, le texte lui-même est un espace constitué par divers procédés langagiers et implique donc un traitement en termes d'espace. Ce sens « méta » coïncide avec une tendance du XX^e^ siècle : les photographies ou peintures de la réalité et des faits que prônent le Réalisme et le Naturalisme au XIX^e^ siècle, ne s'avèrent plus suffisantes, l'accent est mis davantage sur la poétique de l'œuvre plutôt que sur l'originalité de l'intrigue, plutôt sur les formes du langage que sur le contenu du roman, « parce que la forme n'est pas seulement moyen de la littérature, elle est en même temps objet, et toute la littérature se reconnaît à la forme de son langage qui recèle ou plutôt qui communique une vérité[299] ».

L'ajustement des mots au monde[300]

Gracq livre ces mots à propos de la prose poétique de Breton :

> En desserrant de son mieux les règles mécaniques d'assemblages des mots, en les libérant des attractions banale de la logique et de l'habitude, en les laissant « tomber » dans un vide intérieur à la manière de ces pluies d'atomes crochus qu'imaginait Lucrèce, en mettant son orgueil dans une surnaturelle *neutralité*, [l'écrivain] observera et suivra aveuglément entre eux de secrètes attractions magnétiques, il laissera « les mots faire l'amour » et un *monde* insolite finalement se recomposer à travers eux en liberté[301].

Les figures spatiales possèdent non seulement une dimension littérale de contact, de saisie et de préhension des objets, mais aussi une dimension plus abstraite, quasi visionnaire, de l'intimité humaine. Le « choc plat » des pas dans *Les Terres du couchant,* aussitôt dérègle la préhension du réel. Car les expressions spatiales gracquiennes invalident concret et abstrait. C'est bien là ce qui fait toute la difficulté et tout l'intérêt de Gracq : il s'efforce d'aborder le monde d'une manière très matérielle et presque physique tout en suggérant un agencement « méta-physique[302] » qui dépasse une simple phénoménologie de la perception et tient chez Gracq à un souci de cohésion rigoureuse dans l'économie du récit. Cette

---

[299] Xu Zhenhua et Huang Jianhua, *Raison et déraison – Principaux courants de la littérature française du XXe siècle*, Pékin, Foreign Language Teaching and Researching Press, 2000, p.11.

[300] Ce concept est d'abord opéré par Fabienne Boissieras, voir son article, « Les 'déformations sublimes' dans *Un balcon en forêt* », art. cité.

[301] Julien Gracq, *André Breton*, *op.cit.*, p.144.

[302] « Méta-physique » ne prend pas ici le sens philosophique de « suprasensible » pour utiliser une terminologie kantienne mais le sens d'interrogation sur la sensibilité de l'auteur face au monde naturel.

interprétation conforme aussi à la volonté personnelle de Gracq « de donner à chaque proposition, à chaque membre de la phrase, le maximum d'autonomie[303] » et de montrer comment les mots s'ajustent au monde perçu comme des petites chevilles. Il efface les contours rigides de la langue et entoure les êtres et les choses d'un *halo* de mystère qui exalte l'étrangeté de la vie.

Andrée Borillo a esquissé trois grands ensembles de catégories du français qui font partie du lexique spatial par leur valeur intrinsèque : les noms et les adjectifs ; les prépositions et les verbes ; les adverbes. Parmi les trois catégories, les propriétés spatiales les plus aisées sont à trouver essentiellement dans les noms et les adjectifs qui comportent dans leur définition ces traits sémantiques. Ces caractéristiques inhérentes des êtres, objets et lieux apparaissent omniprésents dans notre topo-analyse de l'espace fictif et ne seront donc pas l'objet clé de ces recherches linguistiques qui visent plutôt à expliciter comment les relations locatives entre les motifs typiques sont entretenues au niveau du langage. L'aménagement du monde gracquien repose sur davantage une spatialité dynamique qui organise les êtres et les objets dans une perspective aussi temporelle.

Les êtres et les objets gracquiens jetés dans le monde gracquien ont perdus l'orientation « en règle » tant sur l'axe vertical, ni sur l'axe horizontal. Leur location spatiale ne peut dépendre que de leur relation par rapport à un autre objet ou un autre être dont la localisation, et parfois les propriétés géométriques, sont déjà connues ou sont suffisamment saillantes pour qu'il puisse jouer le rôle de repère. D'après Borillo, « [o]n exprime la localisation, tout comme le déplacement ou la direction, en termes de distance ou de position relative par rapport à une deuxième entité[304]. » Ce système d'ancrage requiert une distinction de l'entité à localiser et de l'entité de référence pour mieux décrire la relation asymétrique entre les éléments d'une situation spatiale. Parmi plusieurs couples de termes proposés, Borillo a retenu les deux termes *cible* et *site* pour permettre de situer dans l'espace. L'observateur se trouve au centre de ce système parce que la définition de ce couple de termes « cible/site » dépend de sa subjectivité : la cible est la position de l'élément qu'il veut localiser et le site celle d'une référence qu'il choisit. Le monde fictif de Gracq se construit ainsi à partir du point de vue des personnages gracquiens qui tentent toujours d'aller au devant dans un contexte où la volonté individuelle peine à s'exprimer.

À partir de ces deux termes, on peut questionner la relation dynamique à l'œuvre chez Gracq, exemplifiée comme le déplacement de la cible par rapport au

---

[303] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.255.

[304] Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français, op.cit.*, p.13.

site. Rappelons que le monde « est avant tout celui du *voyageur* » (p.27, *T.C.*) et que le risque que court le personnage gracquien est celui de l'enlisement physique et psychique :

> Tout ce qui pouvait se voir à Bréga-Vieil était fait, on eût dit, pour figurer l'impossibilité de tout mouvement, mais le figurer seulement c'était par l'engourdissement contagieux de l'imagination et de la volonté, plutôt que par de grands obstacles matériels, qu'agissait cette paralysie. La première et grande chose avait été de se décider de partir […][305]. (p.32, *T.C.*)

La description de tout déplacement, assurée en grande partie par les déverbaux, les verbes cinétiques et les prépositions colorées, prend en compte des facteurs temporels et aspectuels et permet de caractériser les états s'appliquant à la cible ou au site à tout moment du déplacement.

> Passé le faîte, on dévalait un versant d'ombre froide entre les dernières plaques de neige, puis au-delà du sous-bois troué de mélèzes, c'était soudain un village plein de lézards et mitraillé par les cigales […]. (p.48, *T.C.*)

Par ailleurs, grâce à la distribution exponentielle des prépositions spatiales, les mises en relation parviennent à une précision spatiale si minuscule que la localisation devient vertigineuse et lestée de gravité. Conséquence : dans l'établissement de la localisation entre *cible* et *site*, dans la description de la distance ou de la position, ce sont les prépositions, plus que les verbes, qui jouent un rôle essentiel. Le lieu de prédication, d'information essentielle, se loge à l'interstice. Le personnage-narrateur explicite cette importance du raccord :

> Il s'adressa à nous […] à la manière d'un homme à qui l'expérience a montré qu'il n'a pas encore maîtrisé une langue nouvelle et qui pour garder le contact se raccroche à certains mots-clés … (p.27, *T.C.*)

Même si le verbe constitue le *mot-clé* pour l'expression des relations spatiales dynamiques, il ne faut pas ignorer que pour la plupart du temps c'est sa combinaison avec une préposition qui apporte l'intégralité sémantique. « En plus de leur sens fondamentalement prépositionnel, les prépositions ont une charge sémantique propre qui se combine avec le sémantisme des constituants qu'elles mettent en relation[306]. » Ces valeurs microscopiques des prépositions alliées au verbe soumettent le rapport au monde à une appréciation minutieuse. Par exemple lorsqu'Orlando évoque l'approche de l'orage, en vue de caractériser Aldo, Gracq

---

[305] On soulignera là encore l'importance du verbe pronominal « *se décider* » aux accent ricœuriens.

[306] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p.642.

recourt à la concentration de prépositions propres à signifier une directivité centripète :

> […] – regarde bien autour de toi, puisque tu es pour quelques jours dans la ville. Rien n'a changé, et pourtant on dirait que l'éclairage n'est plus le même. Il y a une lumière jamais vue qui se pose à certains sommets, comme à la pointe des paratonnerres quand l'orage approche : on dirait que la terre entière concentre tout ce qu'il y a de plus volatil dans ses énergies pour que l'éclair puisse jaillir. Les hommes et les choses sont restés les mêmes, et pourtant tout est changé. Regarde bien. (p.312, *R.S.*)

Parmi les si nombreux procédés langagiers employés par Gracq pour traduire les limitations et les topographies, on compte préciser « les fonctions spatialisées » du verbe du point de vue aspectuo-temporel et la signification des prépositions en tant que modèle d'un repérage dans l'espace pour des raisons évidentes comme on l'a expliqué ci-dessus. Ces analyses mettront au jour l'interaction entre les verbes de mouvement et les prépositions spatiales dans la représentation des délocalisations qui restent à un niveau de description très général.

Enfin, la présence de l'adverbe composé de lieu « là-bas » est tellement saillante dans *Le Rivage des Syrtes* que l'on terminera cette partie en creusant la relation entre cet adverbe et l'imaginaire de l'*ailleurs*[307] qui semble être témoignée de *la forme de vie* du personnage gracquien. On espère fournir une image plus complète des expressions spatiales chez Gracq en terminant cette partie cette dernière catégorie du lexique spatial définie par Borillo. Nous fonderons toujours notre réflexion sur les théories phénoménologiques, présentées dès l'introduction, et dont l'intérêt primordial est de faire « travailler » langue et espace de concert.

[307] Gracq a parlé de ce mode de l'ailleurs dans son discours sur la ville nantaise dans *Lettrines II*, *op.cit.*, p.40 : « J'ai davantage rêvé là, entre onze et dix-huit ans, que dans tout le reste de ma vie : que faire d'une vie commencée à vivre si irrémédiablement sur le mode de l'*ailleurs* ? »

Chapitre I La phénoménologie du verbe

Dans les récits de Gracq, peu importe que le narrateur soit *hétérodiégétique* ou *homodiégétique*[308], c'est lui qui a la responsabilité de décrire le monde fictif tel qu'il le perçoit. C'est en obéissant aux règles simples de la perception que Gracq concrétise géométriquement sa philosophie du monde *dans* et *par* le tissu linguistique. Quant aux trois romans du *corpus*, l'espace est moins préétabli qu'il ne se construit au fur et à mesure du déplacement du militaire-voyageur dans son parcours spatial. Cela signifie que l'espace gracquien abandonne sa dimension habituelle de cadre du déroulement de l'action, pour revêtir une nouvelle fonction définie en termes de mouvement et de déplacement. Par exemple, Grange blessé qui « se sentait blotti là comme dans un ventre » (p.249, *B.F.*) dans la chambre de Mona fait référence à une image de l'espace des origines, de l'espace le plus clos – le ventre de la mère. À ce moment-là, Mona se substitue à la mère et offre un site, un espace plus protecteur, enveloppant. Si le destin de l'homme est d'habiter le monde malgré tout, le premier espace qu'il habite est le ventre de sa mère. Le verbe « blottir » qui appartient à la phénoménologie du verbe « habiter », restreint l'étendue. Cependant, ce qui a changé, n'est pas la propriété physique de la chambre, mais la psychologie de l'aspirant Grange, ainsi que sa perception du monde. Une valeur ontologique est ainsi accordée au verbe gracquien. Dès lors, le personnage fait partie de l'expérience spatiale et une certaine réciprocité naît entre lui et l'espace qui se présente sous forme d'une osmose entre le dehors et le dedans. Le texte gracquien est animé par un désir de renouveler l'espace et de fuir le lieu présent. La découverte de l'espace, inconnu et fuyant, débouche sur une symbiose harmonieuse entre l'extérieur et l'intérieur qui se traduit souvent par des mobilités contraires.

Le premier est le mouvement d'extériorisation : le protagoniste se projette dans l'espace qui devient le reflet extérieur des fantasmes intérieurs. Aldo entre en harmonie avec la nuit au bord de la mer des Syrtes. Il extériorise ses sentiments et ses pensées : « Je sentis mon cœur se gonfler comme à une extraordinaire permission, comme un homme devant qui une porte s'ouvre à laquelle il n'aurait pas même osé frapper. » (p.63, *R.S.*)

[308] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.252.

Le deuxième est le mouvement d'intériorisation – le protagoniste s'ingénie à expérimenter les changements les plus subtils du corps :

> Les mots résonnèrent d'abord dans ma tête, insignifiants comme des cailloux qu'on agite dans une boîte creuse. Puis un vide se forma sous mon estomac, et je me sentis envahi par cette sensation nauséeuse du rêve où l'on sent au bord du gouffre un garde-fou céder pouce par pouce sous les doigts. (p.289, *R.S.*)

Dans cette description, l'avalanche de prépositions sémantiquement investies, semble rendre paradoxalement au plus près l'état de semi-conscience. Ce retour en soi et dans le corps, scande le parcours des personnages à l'écoute. Cette intériorisation est reflétée dans les textes par le biais du verbe « se recueillir » qui veut dire méditer en se coupant du monde extérieur ou dans son expression corporelle « se blottir » : « Il baissa les yeux et sembla se recueillir. Le clair de lune blanchissait la fenêtre et faisait pâlir la lueur de la lampe. » (p.258, *R.S.*) De plus, l'étymologie du verbe « recueillir » qui renvoie au latin *recolligere*, souligne en même temps une volonté du sujet d'incorporer les éléments extérieurs et traîne avec lui des connotations religieuses. Si « se recueillir » est à la fois un mouvement de protection et un mouvement vertical, c'est que le recueillement est aussi une élévation spirituelle vers le haut. Une verticalité, une tension *vers*, *au-delà de*, se donne à lire dans ce verbe pronominal qui synchronise une fermeture protectrice et une ouverture.

Ce genre de dialectique du dehors et du dedans résonne même au plus profond de l'aspirant Grange, dont l'appellation (aspirant) intègre lui-même une absorption du vide. La définition étymologique – d'« aspirer » – est « souffler *vers* ». Mais « aspirer », signifie attirer l'air extérieur dans ses poumons, mouvement d'introjection, par opposition à expirer. Latent est le sens transitif indirect « aspirer à » signifiant « désirer fortement », désir lui-même vectorisé. L'aspirant Grange, met en tension par sa dénomination, à contre-sens, des forces contraires. Au début du récit, il met tous ses espoirs dans une intégration possible à la vie paysanne, au rythme de la nature :

> Il ne sentait pas tendu, ni anxieux : c'était plutôt une rivière dans l'ombre des arbres, à midi. « Comme un poisson dans l'eau, se disait-il − j'ai trouvé mon bien […]. » (p.67, *B.F.*)

Ou encore

> Ce calme subit était magique : une minute, les bras appuyés aux deux battants repoussés par la fenêtre je me tins immobile, envahi par un sentiment de protection intime, comme quelqu'un qui saurait tout à coup marcher sur la mer. (p.68, *T.C.*)

Terre et ciel se confondent, dans une extase qui rend tout mouvement imaginaire. Pourtant, le personnage fait vite le constat que le vide de la vie militaire doit être animé pour survivre, que le mouvement même le plus réduit − « le piaffement de l'oiseau » ou « l'égouttement des branches » (p.46, *T.C.*) −, a pour vocation de relancer l'élan vital d'hommes engourdis. Le monde extérieur s'agite parfois comme ultime indice de vie, *stimulus* de dépassement et changement perpétuel. Pour mettre en mots cette logique gracquienne du déplacement[309], l'auteur doit recourir au langage descriptif de l'espace et à sa grammaticalisation.

Avant de décrire l'espace, il nous faut revenir d'abord deux grands types de relations spatiales : l'un de nature statique (voire extatique comme ci-dessus) et l'autre de nature dynamique. Les verbes et les prépositions jouent leur rôle dans le type de relations spatiales qu'ils participent à baliser[310]. La description gracquienne expansive met en scène la déambulation spatiale du militaire-voyageur et traduit la disponibilité du personnage à s'attarder sur tous les détails susceptibles de faire renaître en lui des impressions vives[311]. Cette volonté de capter les variations éphémères de l'espace donne lieu aux expressions du déplacement qui rendent compte précisément des valeurs sémantiques du verbe et de ses facteurs temporels et aspectuels. Une lecture de la spatialité va de pair avec l'étude de la temporalité événementielle. Parmi les présents d'énonciation qui servent à désigner le moment d'où l'on parle, Gracq sait distinguer un présent gnomique, un présent duratif (étendu) pour qualifier une action qui dure, une pensée qui s'actualise hors du temps immédiat : « il y a une certaine crispation de la volonté, qui fend en deux devant vous le passage » (p.69, *T.C.*). Souvent le présent gnomique se trouve à proximité d'un verbe cinétique comme, dans l'exemple qui suit, s'il s'agissait de donner au pas une dimension quasi existentielle voire mystique :

> Je <u>marchais</u> lentement appuyant le pied posément comme un homme qui <u>mesure</u> un champ, la bouche serrée <u>sur</u> une espèce de sifflotement mécanique,

---

[309] Dans la description, la relation de déplacement signifie une mise en perspective spatio-temporelle de changement de lieu. Au sens linguistique, le déplacement est généralement admis comme une capacité spécifique du langage humain à parler des objets absents ou inexistants, ou des événements ayant eu lieu dans le passé ou qui se produiront dans l'avenir. Voir Charles-Francis Hockett, « The origin of speech », *Scientific American*, 1960, vol.203, pp.88-96.

[310] Andrée Borillo, « Introduction », *in L'Espace et son expression en français*, *op.cit.*, p.5 : « Pour l'établissement de la localisation statique, c'est aux prépositions que revient le rôle essentiel de marquer la relation spatiale entre cible et site – les verbes ne jouant qu'un rôle secondaire dans la caractérisation de la distance ou de la position – tandis que pour l'expression des relations spatiales dynamiques, le verbe constitue l'élément-clé, même si très souvent c'est son couplage avec une préposition qui apporte toute sa spécification au déplacement décrit. »

[311] Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975. La métaphore vive est une définition précise chez Ricœur, et le texte gracquien est évidemment métaphorique parce qu'il utilise cette puissance de métaphore à faire émerger un autre monde.

> la tête haute, les deux bras levés écartés devant moi dans l'obscurité. (p.71, *T.C.*)

Les figures anthropomorphiques renouent l'entente rompue entre l'homme et le monde peuvent aussi compter sur des verbes qui accordent des traits animés aux objets inanimés du monde :

> La verdure se déploie comme les drapeaux sur une émeute, et tire la sève comme un nourrisson qui prend le sein – mais le dégel n'a pas touché la terre dans ses profondeurs, la racine dort encore dans la glace, les fibres du cœur se rompent et l'arbre meurt au milieu de la prairie qui fleurit. (p.144, *R.S.*)

> […] il me semblait sentir la cime effacée maintenant grandir devant nous à toute vitesse derrière cette obscurité suspecte, et, par un mouvement dont je n'étais pas maître, mes mains nerveuses à chaque instant esquissaient le geste de se porter en avant, comme un homme qui tâte vers un mur dans l'obscurité. (p.232, *R.S.*)

L'analogie poétique existe non seulement entre les substantifs, entre « la verdure » et « un nourrisson », entre « la sève » et « le sein », mais aussi entre les verbes « tirer » et « prendre ». Sous la plume de Gracq, « la cime », un espace inanimé, apparaît comme le sujet d'un verbe animé « grandir ». L'intimité du personnage projette sa valeur dans l'espace à travers ces verbes. Dès que l'espace est valorisé, il n'y a plus grande valeur que l'intimité et il n'y a meilleur moyen linguistique que le verbe à concrétiser cette valeur, et illustrer la force de l'intimité.

Comme les relations statiques et dynamiques de l'espace s'expriment en grande partie à travers des prépositions spatiales et des verbes locatifs, ce chapitre va être consacré principalement aux verbes locatifs et à leur couplage avec la préposition dans la perspective d'éprouver la richesse des expressions poétiques chez Gracq, à travers laquelle le lecteur peut lui aussi s'illusionner et habiter en imagination les contrées inconnues de la vie réelle.

1. L'être et le temps[312]

« Le verbe est un sémantème qui implique et explique le temps[313]. » C'est-à-dire, la phénoménologie du verbe est avant tout une phénoménologie du temps. Le temps est une dimension essentielle qui donne son sens aux personnages gracquiens jetés dans le monde. Dans l'ouvrage fondateur de l'ontologie existentielle – *L'Être et le temps*, Martin Heidegger justifie la temporalité comme sens de l'être et interprète le temps comme « l'horizon de toute compréhension et de toute explicitation de l'être[314] ». C'est bien au sens de l'« être dans le temps » que le temps « fonctionne comme critère de discrimination des régions de l'être[315] ». Le texte d'Heidegger est saturé de métaphores spatiales : « être dans », « régions de l'être », etc. Dans les œuvres romanesques de Gracq, si l'explication du personnage comme temporalité ne suffit pas à expliquer la source féconde de la vraie vie, elle est au moins un des critères indispensables pour sa mise en scène ; si le guetteur est fondamentalement compris par référence à l'espace, il est aussi, en grande partie, saisi dans la perspective du temps. Au-delà du duel ou plutôt de l'interaction entre la géographie et l'histoire, si présents dans les romans gracquiens, l'auteur les place mêmement au cœur de son projet littéraire, Gracq est plus généralement fasciné par la conjonction de l'espace et du temps de sorte qu'il distingue le temps immuable des horloges du temps qu'il fait, toujours sujet à d'imprévisibles changements d'humeur.

Le vide représente non seulement une dimension spatiale que l'on a déjà explorée dans la première partie en tant qu'expansion infinie, mais est aussi lié à une dimension temporelle, celle du « temps des vacances » (p.178, *B.F.*), si fréquente chez Gracq. L'aspirant Grange sent qu'« [i]l y avait là un monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide » (p.114, *R.S.*), et l'« ennui vide » reflue dans la pièce d'Aldo « comme une odeur » (p.123, *R.S.*). Le narrateur des *Terres du couchant* insiste sur le motif spatial du vide : « vers ce vide fracassé et retentissant », « ce silence si mal supportable de la ville cernée, si pesamment matériel qu'on a envie de

---

[312] L'expression est de Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op.cit.*, p.34 : « Le temps, au sens de l'être dans le temps fonctionne comme critère de discrimination des régions de l'être. » C'est nous qui soulignons.

[313] Gustave Guillaume, *Langage et Science du langage*, 2e édition, Québec, PUL, 1969, p.47.

[314] Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op.cit.*, p.34.

[315] *Ibid.*, p.34. C'est nous qui soulignons.

la chasser de la main comme un bourdonnement de mouche, − tellement, à travers lui on croit entendre le temps mordre interminablement sur les pierres, dans un très fin égrisé de soleil » (p.31 et p.113, *T.C.*). Les multiples déréglages sémantiques dans ce dernier exemple témoignent de la confusion des impressions locatives et des représentations mentales.

Par ailleurs, la marginalité qui caractérise le personnage gracquien en fait un être incapable d'être assigné à un poste (au sens militaire et ontologique), aliéné à une fonction : *son monde* (p.87, *T.C.*) s'ouvre sur l'immense de l'atemporalité. Le monde fictif de Gracq inscrit débordant sur l'intemporel, est comme indifférent aux dates. Ses personnages sont « sans âge » (p.269, *R.S.*) et à « la date de naissance inconnue[316] ». Marino représente en quelque sorte cette atemporalité : « on croyait voir affleurer sur ce visage des étendues désertiques de vie sans mémoire et sans rides, de vacance naïve, de nocturne incuriosité » (p.261, *R.S.*). Dans *Un balcon en forêt*, c'est à travers le temps suspendu que Grange-Gracq réfléchit profondément au vide d'une existence désorientée. Selon le mot de Georges Poulet, le personnage se perçoit « comme un être à qui il manque de l'être, […] un être qui n'arrive pas à être complètement[317] ». Autrement dit, l'expérience spatiale et temporelle vont de pair dans le monde fictif de Gracq, sans se contrarier vraiment : la fascination d'un au-delà du monde est aussi un « manque dans le temps[318] ».

Les récits gracquiens travaillés par l'idée d'une vacuité térébrante rendent légitimes l'activité du regard, tout autour. Les « choses vues », intrigantes font *stricto sensu* l'intrigue :

> Une des surprises de la guerre, contre laquelle on ne peut tout à fait se défendre, est dans ces lagons presque miraculeux de calme et de silence qui dorment à deux pas du nœud de l'action. (p.203, *T.C.*)

Parfois, les personnages prennent conscience que le manque et le sentiment d'une vie dénuée peuvent faire surgir un sentiment de plénitude : « Cette vie dénudée s'offrait clairement, dans l'évidence de son inutilité même, à quelque chose qui fût enfin digne de la prendre. » (p.35, *R.S.*) Dans un univers anonyme[319], « morne et vacant » (p.44, *B.F.*), se développe une temporalité riche de possibilités

---

[316] Julien Gracq, « Fiche signalétique des personnages de mes romans », dans *Lettrines I*, *op.cit.*, p.32.

[317] Georges Poulet, *Études sur le temps humain II : la distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p.40.

[318] Le mot est de Georges Poulet, *Études sur le temps humain I : la durée intérieure*, Paris, Plon, 1949, p.27.

[319] Il s'agit de la question de l'anonymat : dans un monde anonyme, si vous êtes anonyme, vous n'avez pas de site, c'est-à-dire vous n'avez pas d'identité. C'est précisément le cas du narrateur des *Terres du couchant*.

sous forme de l'attente. Ainsi le temps vide, tout comme l'espace désertique, constitue chez Gracq la motivation [320] de l'action du personnage et réalise la corrélation entre la vacuité illimitée du personnage et son attente de la mort, un nouveau point de départ dans le cycle de la vie.

a. L'esprit-de-l'Histoire

La torpeur de l'Orsenna en déclin qui *dort sur* une « guerre depuis trois cents ans » (p.12, *R.S.*) avec le Farghestan, se présente à la fois dans sa dimension spatiale et sa dimension temporelle : quand Aldo sent qu'« [u]ne nausée serrait le cœur devant ce vide administré », il affronte un espace cimetière « sans fleurs », « sans arbres », « perd[u] » et « désert » et beigne en même temps dans un « assoupissement sans âge » (p.69 et p.243, *R.S.*). La coïncidence entre lieu en décadence et temps orienté vers la mort est soulignée par le discours même du protagoniste-narrateur : « je regardais Maremma s'ensevelir », dit Aldo, « et en même temps […] il me semblait sentir la vie même battre plus sauvagement à [ses] temps et quelque chose se lever derrière cet ensevelissement[321]. » (p.174, *R.S.*) *Les Terres du couchant* se situe sur la « terre poncée et usée », « longtemps désertique », où vivent les hommes « dans leur sommeil » (p.10, p.11 et p.243, *T.C.*). Le narrateur voit venir une mort lente, une désintégration progressive dans « le sommeil » qui ne descend pas « d'un seul coup » (p.78, *T.C.*). Le fameux temps en suspens du *Balcon en forêt* – la « drôle de guerre » – est transposé de la forêt ardennaise à des terres énigmatiques, hors temps.

Cette immobilité funèbre chez Gracq, tant dans l'espace que dans le temps, informe non seulement le destin du personnage, mais également la « vie usée » d'une civilisation ancienne sur « une route fossile » (p.77 et p.76, *T.C.*). Cette réflexion sur le déclin d'une civilisation n'est pas sans évoquer Oswald Spengler (1880-1963) à qui Gracq se réfère aussi :

> J'ai une dette envers Spengler, qui triche plus d'une fois avec les faits, mais dont la mise en écho généralisé de l'histoire m'a beaucoup séduit. Ce ne sont pas les historiens, c'est l'histoire dont la pente est pour moi par moments

[320] La poétique gracquienne réactive trois mots qui proviennent tous de la même étymologie – *movere* en latin : le motif (la forme de l'action), le mouvement (l'action même) et la motivation (la stimulation de l'action). Par exemple, il est dit quand Grange est désœuvré, qu'il n'est plus motivé, il est bien dans un état de stase, de figement. Ce parallèle entre la motivation et le mouvement entretient cette porosité toute gracquienne entre l'espace physique et l'espace mentale.

[321] Le verbe pronominal « se lever » indique un procès encore plus fort.

> presque celle de la poésie : la décadence romaine, par exemple, et le début des grandes invasions[322].

Malgré cette influence réitérée, Michel Murat avertit du danger de chercher « l'équivalent des réflexions de Heidegger ou de Jünger » chez Gracq pour qui « la technique est restreinte à la littérature[323] ». Son inclination vers l'Histoire est plus proche d'une réminiscence de la transition de l'Antiquité au Moyen Âge dessinée par l'historien Ferdinand Lot et de la civilisation occidentale comparée par le philosophe Spengler à un organisme vivant, arrivé au bord de la déchéance au XX^{e} siècle. C'est pourquoi les lieux des trois romans sont fortement imprégnés de la tonalité du Moyen Âge et en même temps de l'Histoire moderne de la « drôle de guerre ».

Si toutes les intrigues se déroulent dans le contexte historique de la guerre, l'humanité dont il est question est bien celle anéantie par la torpeur mécanique de la vie quotidienne, engloutie par des occupations ennuyeuses et détachées de l'essentiel. Les œuvres romanesques apparaissent comme une méditation de Gracq sur la vie mutilée, tel Adorno qui réfléchit dans son ouvrage *Minima Moralia* à « l'expérience subjective de ce qu'il y a de plus quotidien, des plus petits détails, résidus noyés sous 'l'avalanche' des processus de domination de la société moderne, renvoyant négativement à l'expérience historique de la catastrophe auxquels ils ont conduit et sous lesquels nous vivons encore[324]. » Dans les trois romans de Gracq, les personnages sont tous murés, « claquemurés » dirait Gracq dans un équilibre précaire, pour qui la seule chance est de s'engager autrement. Alors les soldats de la « maison-forte », simples habitants des Ardennes, découvrent paradoxalement la délicatesse de leur existence inerte et les possibles de cette vie cernée. À travers son récit, Gracq sonde scrupuleusement la plénitude de l'attente, malgré un négativisme et une passivité qui torturent abondamment la vraie vie. Pourtant Michel Murat conteste ce jugement : « Il y a au contraire chez Gracq un goût du bonheur, une rationalité positive, une fidélité républicaine, sans ostentation mais jamais démenti, et se renforçant avec l'âge[325]. » Comme si la stase, l'arrêt sur image, pouvaient permettre de considérer le rôle positif de la négativité chez Gracq.

---

[322] Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II, op.cit.*, p.1215.

[323] Michel Murat, « L'Envers de la littérature contemporaine », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les Dernières fictions*, Caen, Minard Lettres modernes, 2007, pp.9-23.

[324] Katia Genel, « Présentation des *Minima moralia* d'Adorno », Groupe d'études *La philosophie au sens large* animé par Pierre Macherey (09/03/2005) [en ligne], consulté le 3 mars 2020. URL : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/09-03-2005_genel.pdf.

[325] Michel Murat, « L'Envers de la littérature contemporaine », art. cité, p.22.

b. « Un remue-ménage lilliputien[326] » ou l'insécable des choses

Lorsque l'Histoire est projetée au microscope dans la vie quotidienne, le passage du temps est clairement vu dans des phénomènes naturels, parmi lesquels l'image étincelante du sable matérialise, selon le cliché du sablier, l'attente chez Gracq. Le sable à l'état statique, comme la neige molle, « lissait la terre et brouillait les traces », « poussait l'illusion vague de se faire invisible » (p.107, *B.F.*). Envahissant, omniprésent, le sable insécable comme peut l'être l'instant, occupe les imaginaires : « les circulaires des états-majors, dont l'écho venait mourir sur ces lisières somnolentes[327] aussi paresseusement qu'une vaguelette au bord du sable » (p.26, *B.F.*). Aux yeux d'Aldo, Orsenna ressemble à une personne qui vit « éternellement la tête dans le sable » (p.293, *R.S.*). Dans le récit, c'est la fluidité du sable qui rend visible l'écoulement du temps, « prometteur de mort[328] ». « Le sentiment du temps s'envolait pour moi. » dit Aldo, « Je retrouvais […] quelque chose du charme de l'attente pure […]. Le chant triste des oiseaux des Syrtes montait avec le jour, ouaté et monotone déjà comme chacune de leurs journées, s'égrenait comme du sable sur ces espaces sans bornes […]. » (p.164 et p.151, *R.S.*)

Sentir la vie s'écouler dans l'image du sable, c'est se perdre de vue, s'évanouir. « Vivre le temps », comme l'écrit Marie Bonaparte, « c'est en mourir[329] ». Dans *Un balcon en forêt*, à la fin de l'aventure guerrière de l'aspirant Grange, ce dernier fait cette sinistre expérience temporelle, ressent cette fuite irréversible du temps, qui implique une progression inéluctable vers la mort. « Quand il s'arrêtait, les tempes battantes de fièvre, trempé de sueur, il tendait de nouveau l'oreille au silence des taillis, étonné de ce monde autour de lui qui laissait fuir l'homme comme un tas de sable laisse fuir l'eau. » (p.246, *B.F.*) Plus éloquente encore est cette référence dans *Les Terres du couchant* : « Les jours coulaient, plus doux, plus inépuisables qu'aux doigts de celui qui s'étend sur la grève, la passée d'une poignée de sable. » (p.90, *T.C.*) Cette chute impitoyable du sable est le symbole de la fuite irrémédiable du temps vers la mort. Ce geste funèbre du temps se renouvelle dans *Le Rivage des Syrtes*, pour l'enterrement de Carlo : « Il y avait quelque chose de dérisoire dans le geste compassé des mains qui, à présent,

---

[326] Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.*, p.125.

[327] On a dégagé une figure de style dans « ces lisières somnolentes ». L'hypallage correspond à une discordance par permutation dans les relations syntaxiques. Voir sur la figure, l'étude déjà citée de Michel Murat.

[328] Léon S. Roudie, « Le Beau Ténébreux à l'ombre du Château d'Argol », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, pp.72-85, p.81.

[329] Marie Bonaparte, *Chronos, Eros, Thanatos*, Paris, PUF, 1952, p.17.

égrenaient sur le cercueil, chacune à son tour, des poignées de sable […]. » (p.284, *R.S.*) Le sablier qui se compose des grains de sable, égrène métaphoriquement le temps qui est divisé en des points obsessionnellement tragiques.

De plus, le temps est également rendu par l'Horloge. Dans le silence au cours de la conversation entre Aldo et le vieux Danielo, le représentant du pouvoir d'Orsenna, le sentiment de l'heure est marqué par « le battement d'une pendule » (p.340, *R.S.*) que n'est perçu le plus souvent que dans l'angoisse[330]. À travers ce grand balancier, qui indique l'heure et mesure le temps en utilisant la division conventionnelle d'un jour en 24 heures, d'une heure en 60 minutes, d'une minute en 60 secondes, Gracq ralentit le déroulement linéaire du temps et précise la durée d'attente par le rythme des secondes ou des heures pesamment sonnées. Pour les personnages en sursis, le monde est une horloge gigantesque « dont les engrenages se prenaient bizarrement à tourner » (p.114, *B.F.*). Sous le regard bien réveillé d'Aldo, « les murs de la salle continuaient à bouger légèrement comme les pointeurs de l'horloge » (p.83, *R.S.*). L'aspirant Grange est aussi hanté par cette figure de l'horloge, figure de la Grande Faucheuse :

> Grange songeait parfois à cette horloge arrêtée qu'avait remise en route un tremblement de terre, mais qui ne sonnait plus que les quarts : il avait toujours eu un goût pour ces mécanismes d'un sou ou d'un jour, délicats et absurdes, où le hasard un instant fait refleurir la nécessité. (pp.114-115, *B.F.*)

Le tremblement de terre arrête l'aspirant Grange et ses hommes, et les met en attente dans une sorte de temporalité diffuse et de spatialité bornée d'où naît la nécessité de retrouver leur espace primaire et originel – la ventre de la mère. Les personnages cherchent la mise en protection dans des espaces à la limite, le plus réduit comme le ventre de Mona, ou le plus vaste comme la forêt ardennaise. Cette structure d'inclusion des petits dans les plus grands font appel à la figure des poupées russes.

En insistant sur le regard du personnage capté par des points dans l'espace, Gracq semble proposer un pacte de lecture : sorte de précaution métalinguistique pour apprendre à considérer le texte comme de petits mots-points (la préposition *à* ou *de* étant les « grains » les plus fins) à observer, à relever. Le mécanisme de l'horloge qui éveille une vibration sourde et attentive chez le guetteur n'est pas étrange pour nous en raison d'une expression métaphorique très populaire – « horloge biologique ». Elle réfère à l'ensemble des mécanismes biochimiques et physiologiques qui permettent de répartir le rythme des activités chez les êtres

[330] Au sens étymologique, l'angoisse est au sens premier la gorge qui est serrée, et signifie en fait un espace qui devient de plus en plus réduit. C'est pour ça que quand vous êtes angoissé, on dit que vous avez une boule à la gorge, que vous avez une espèce de difficulté à respirer, etc. L'angoisse est un affect évidemment, mais aussi un lieu spatial.

vivants, en correspondance avec le rythme du milieu. Cependant, Gracq déconstruit et remotive cette expression de la vie quotidienne qui fait penser au sommeil, en désolidarisant les deux termes et obligeant à revoir le lien entre l'horloge et la biologie avec l'intention de creuser encore le sens. Si Aldo dit : « je m'identifiais de tout mon être aveugle à mon heure » (p.233, *R.S.*), sa démarche psychique se confond avec la marche du temps. Tant « ces ruelles évacuées où de grosses horloges de fer battaient seules, pour le silence écrasé de soleil », que « le petit craquement des horloges-de-mort » (p.44 et p.51, *T.C.*), ces images de l'horloge qui dit le temps mathématique, débitent aussi les secondes fatales, les approches de la mort, aux personnages gracquiens. L'attente et la mort, les deux thèmes si fréquents chez Gracq, trouvent ici une figuration parfaite. En bref, l'image du sable et celle de l'horloge, les deux représentations obsédantes dans cet univers angoissant de Gracq, rendent la coulée du temps perceptible, même calculable.

Grâce aux formes expressives traitées ci-dessus, la structure du temps s'incarne en chair et en os chez Gracq. L'écrivain dénie une homogénéité du temps jusqu'à refuser une représentation linéaire de la durée dans ses romans. Dans le récit, le personnage se sent coincé dans un présent stagnant, au moment où il voit « s'effiler en lambeaux » son existence d'« auparavant » qui lui apparaît maintenant « irréparablement creuse » (p.9, *R.S.*). C'est un présent hanté sans cesse par le fil d'« un égarement de plus en plus profond », par un passé que le personnage a « cheminé en absence » (p.226, *R.S.*). Son personnage peut saisir donc « la tonalité lugubre de son passé profond » (p.191, *R.S.*) dans le présent. Le sentiment de vacuité mortelle motive l'être à se réaliser dans l'impuissance du présent, à combler son vide et à se tourner vers un futur positif, au-delà de l'immédiat. En conséquence, la vie du personnage gracquien semble détachée de toute durée unifiante : les grandes partitions narratives que sont le passé, le présent et le futur, ne résistent pas à l'atonie du moi et du monde. À Orsenna l'existence est « une longue suite de journées égales, de journées sans date » ; « rien ne bouge ici, et cela depuis trois cents ans », dit Marino, « il y a un comble d'inertie qui tient depuis trois siècles cette ruine immobile » (p.43 et p.48, *R.S.*). Cet univers immobile, suspendu et sans âge réapparaît dans *Lettrines II* « comme sombrement enchanté encore après deux siècles par l'heure que marquent ses horloges arrêtées[331] ».

[331] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.23.

2. Les pouvoirs de l'im-parfait

Parmi tous les signes linguistiques propres à la description, Jean-Yves Tadié relève une première caractéristique importante à l'emploi des temps verbaux : « dans la description, l'imparfait domine[332] ». Cet imparfait a détrôné chez Flaubert et les naturalistes la suprématie du passé simple. Il n'est pas nécessaire de décompter interminablement la répartition de tous les temps verbaux parce que l'objectif n'est pas une étude exhaustive mais de rechercher l'influence de cette domination dans la description. Une statistique dans le premier texte de la description de la « maison-forte » où vit l'aspirant Grange lors de son séjour aux Huates Falizes, que l'on a choisi presque au hasard *Un balcon en forêt*[333], suffit à prouver le constat de Tadié :

le temps	le présent	le passé simple	le plus-que-parfait	l'imparfait
le nombre	1	2	5	22

L'imparfait qui représente 73% des temps verbaux, assume pleinement sa fonction descriptive dans le récit.

La constance de l'imparfait de l'indicatif qui marque la distinction entre le procès et son énonciation, produit l'impression que les actes des personnages se déroulent dans un temps asynchrone, dilué et brouillé. Il est difficile à dater de l'intérieur n'importe quel récit de Gracq parce qu'il décourage toute situation définie et précise. *Un balcon en forêt*, qui se place dans le cadre de la seconde guerre mondiale, durant la période de la « drôle de guerre » avant l'invasion allemande en France, viole apparemment cette temporalité conventionnelle chez Gracq. Cependant, de nombreux recours à l'Histoire viennent éroder l'actualité du récit, montrant qu'il n'appartient que superficiellement au XX^{e} siècle, à un moment déterminé du temps. La forêt ardennaise est une « vieille bauge mérovingienne » (p.71, *B.F.*) ; l'hiver de 1939-1940 fait penser « à ce monde qui avait dételé aux approches de l'an mil » (p.93, *B.F.*) ; Grange se souvenait que le soir Mona « lisait avec Julia des passages de la *Légende Dorée*, qu'elle connaissait par le menu » (p.88, *B.F.*) ; finalement, l'épigramme tirée du *Parsifal* de Wagner prouve clairement

[332] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op.cit.*, p.49.

[333] Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, *op.cit.*, pp.20-22. L'extrait est cité en annexe.

l'intérêt insistant de la pensée gracquienne pour le Moyen Âge. Le rétrospectif au passé déréalise l'historicité de cette guerre et situe *Un balcon en forêt* dans la même atmosphère médiévale que les deux autres romans. Même le protagoniste Grange ressent physiquement parfois la confusion temporelle, quand « on ferme les yeux quelques secondes, les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent ans » (p.12, *B.F.*). Si Gracq qui s'avoue « foncièrement allergique au réalisme[334] » s'attache à dérégler les temps, c'est pour contester le caractère historique du récit, pour dégager son récit de l'actualité et le saisir, selon ses propres termes, pour un « esprit-de-l'Histoire[335] ». Par rapport au passé simple, de premier plan, qui fixe l'événement précis, l'imparfait permet de suspendre le récit dans un passé vaste et dévasté, sans prétention à l'actualiser par des dates marquantes, ni par des balises spatiales. Cette réflexion fait penser naturellement à l'aveu de Gracq lui-même pour son goût « de l'attente d'un événement, d'un événement qui est souvent catastrophique, par exemple la guerre[336] ». Tant le souvenir personnel de la « drôle de guerre », un événement d'histoire contemporain, que la guerre ensommeillée entre Orsenna et Farghestan et les invasions barbares aux frontières du Royaume, fournissent en effet le même contexte qui place les personnages dans une « situation qui permettait l'attente[337] ». C'est pourquoi les trois romans, « im-parfaits » peuvent être considérés comme une suite d'œuvres de guerre et constituer un *corpus* approprié de notre travail. De plus, une autre caractéristique partagée par les trois romans, nous l'avons vu, est que la guerre, en tant qu'événement à portée historique, est toujours transfiguré[338]. Elle est là non pour exprimer la réalité d'une époque mais pour nourrir le rêve du personnage, pour alimenter son attente. D'après l'expression de Gracq, la guerre « fournissait le modeste nécessaire dont l'homme avait besoin pour vivre en attendant[339] ». La montée de la guerre en puissance, contexte du *Balcon en forêt* et des deux autres récits, en superposant temps fictif et temps réel, imaginaire et réalité, parie sur les vertus sémantique et poétique de l'imperfectivité. Rappelons que « l'imparfait est un temps analytique, exprimant l'aspect sécant […] le procès est vu de l'intérieur, ce qui permet de le séparer en deux parties et de distinguer ce qui effectivement réalisé et ce qui ne l'est pas encore[340]. » Le terme du procès est laissé en suspens :

---

[334] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.214.

[335] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.216.

[336] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.215.

[337] *Ibid.*

[338] « Trans- » est un préfixe spatial pour dire que la guerre est déplacée.

[339] Julien Gracq, « Le Roi Cophetua », dans *Préférences*, *op.cit.*, pp.184-185.

[340] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op.cit.*, p.540.

> Nous débarquions dans le silence intimidant de haute voûte. (p.105, *T.C.*)
>
> Á l'entrée des rues latérales, refluait épaissement jusqu'au loin dans la pénombre un bourrelet noir et très silencieux : les femmes qu'un cordon de soldats filtrant la foule arrêtait au débouché des rues ; il y avait […] quelque chose qui brusquement pinçait au cœur. (p.200, *T.C.*)

L'effet de surprise, de surgissement que traduit l'adverbe *brusquement* ne sert pas ici à convoquer un passé simple, plus attendu, par sa capacité à présenter un procès global, non décomposé. Pas plus l'aspect lexical, perfectif, du verbe *pincer* ou *débarquer* ne plaide en faveur du passé simple. En n'assignant ni commencement ni fin au procès, l'imparfait est le tiroir temporel, gracquien, par excellence. L'imparfait s'accorde à l'expression de la durée flottante, selon le sens aspectuel du verbe, il rend compte de l'écoulement du temps, de l'intérieur, dans une continuité distendue, engluée, sans borne marquée. Pour décrire cette attente, pour rapporter le processus de déréliction, l'aspect imperfectif du tiroir temporel dit la représentation de l'inachevé, du non-accompli, dans une expression temporelle nuancée mais implacable, d'un cheminement. L'aspect itératif de l'imparfait va dans le même sens :

> Quand il rentrait à la nuit tombante, la solitude lui pesait […]. (p.122, *B.F.*)
>
> Grange s'asseyait sur une souche, allumait une cigarette, et regardait longtemps la nuit toute couvée de lueurs. (p.40, *B.F.*)
>
> J'aimais surtout partir aux dernières heures de nuit, quand les étoiles brillaient par-dessus-la crête de la dune, et que dans le silence d'avant l'aube on entendait de très loin dans le village les coups frappés aux vantaux de bois par les pêcheurs qui s'entr'avertissaient. (p.103, *T.C.*)

Ainsi, l'imparfait, oppose « à un certain point du temps, une partie du procès déjà accomplie à une autre qui reste à accomplir[341] ». Quand la partie virtuelle est privilégiée, elle « laisse ouvertes toutes les perspectives », comme autant de possibles : poursuite, inflexion ou interruption du procès[342]. L'imparfait organise l'action en deux parties, situées de part et d'autre du repère temporel marqué par le complément circonstanciel « à la nuit tombante » (valeur sécante de la forme en -ant) : une partie de la solitude a déjà pesé sur Grange, mais l'autre reste virtuelle, ambiguë, sans limite. Grange ne peut pas prévenir ni l'arrivée de la solitude ni la durabilité de la solitude. C'est en recourant à l'imparfait que l'atmosphère d'angoisse devient si prégnante tout au long des trois récits.

---

[341] Martin Robert, « Langage et temps de dico », *Langue française*, 1985, n°67, pp.23-37.

[342] Marcel Delaunois, « L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspect, modalité. Etudes synchronique dans une perspective énonciative », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1990, n°68, pp.167-168.

Chez Gracq, la temporalité objective ne fait pas loi dans le récit. Pour rendre le passage du temps, pour graver l'empreinte d'un temps atone, pour décrire une trajectoire funèbre jusqu'à l'anéantissement, l'écrivain renvoie toujours au personnage, qui lui-même est en quelque sorte un signe du monde physique. Que ce soit le temps ou l'espace, tous sont représentés dans le récit par la perception sensuelle du personnage. La subjectivité du personnage, que sert l'imparfait, ajoute une dimension funèbre au déroulement chronologique de l'attente. Nourrie tantôt par « l'inquiétude d'un subtil aiguillon » (p.137, *R.S.*), tantôt par « l'espoir vague » (p.244, *R.S.*), l'attente se développe, « indéfiniment prolongé[e] » (p.146, *B.F.*). Le récit de l'attente s'appuie donc sur la perception d'un guetteur qui organise tant bien que mal le temps selon la double tension de l'angoisse et du désir, de la permanence et du surgissement, de la durée et de l'éraflure temporelle :

> Ce n'était plus comme quand on traversait les campagnes du Royaume, le sentiment du vieillissement sans remède qui vous assombrissait là : c'était des campagnes aux toits sourds et muets, sans un aboiement de chien, sans un cahotement matinal de charrette, un malaise à la fois diffus et violent, le sentiment d'être fourvoyé en rêve dans un pays qui se lève inexplicablement tard. (p.84, *T.C.*)

Tous les choix linguistiques convergent ici vers l'expression d'un même étirement temporel, d'un même épuisement mental : monde de privation, sans perspective, sans Raison, qui épuise durablement et tragiquement l'homme qui « marche ».

a. Le cercle enchanté[343] et le cycle infernal

Pour narrer l'attente intermittente dans le récit, Gracq exploite la valeur, nous venons de le voir, durative et itérative de l'imparfait, temps directeur de son récit, employé avec ingéniosité dans « cette durée immuable et fertile », dans « d'interminables heures d'affût » (p.314 et p.141, *R.S.*). Le procès à l'imparfait, « l'équivalent linguistique de l'attente[344] » selon le mot d'Harald Weinrich, rien ne peut bouleverser véritablement l'écoulement linéaire. La répétition l'emporte sur l'écoulement logique de la durée lorsque l'auteur tente de décrire le cérémonial erratique du personnage qui tente d'« attendre, attendre, longtemps » (p.309, *R.S.*). Il n'y a plus d'ennemis dans ce récit qui est déplacé hors du champ de bataille et

[343] Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1945, p.152.

[344] Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire*, trad. par Michèle Lacoste, Paris, Le Seuil, 1973, p.141.

s'exporte dans la nature, l'espace le plus primaire du monde où se produisent des visitations durables, plutôt poétiques qu'historiques[345].

La scène d'une patrouille dans la nuit pourra servir à l'analyse :

> Pour ces excursions de nuit, tous les hommes étaient volontaires [...] C'était Hervouët que Grange préférait emmener avec lui [...] Ils se glissaient hors du blockhaus dans une nuit si calme qu'ils entendaient en s'éloignant [...] Ils suivaient la laie pendant une demi-lieue ; au-delà d'un coude, les arbres se serraient brusquement autour et au-dessus de chemin [...] 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 entrait dans un monde racheté, lavé de l'homme, collé à son ciel d'étoiles de ce même soulèvement pâmé qu'ont les océans vides. « Il n'y a que moi au monde », se disait-il avec une allégresse qui l'emportait. (p.96, *R.S.*)

Pendant son séjour aux Hautes Falizes, Grange vit d'innombrables patrouilles de ce genre. La patrouille de cette nuit-là n'est pas la première ni la dernière. « C'était Hervouët que Grange préférait emmener avec lui », les hommes répètent la même excursion presque toutes les nuits. Lorsque les Hautes Falizes sont coupées de toute communication avec le monde extérieur par la neige, il semble pour Grange que cet état perdu va durer longtemps : « Tout au bout de la forêt de tisons noirs sur la neige qui s'étendait jusqu'à l'horizon sans une maison, sans une fumée, on apercevait une petite ville […]. » (p.117, *B.F.*) En pensant à Mona, « une pointe merveilleuse lui entrait dans le cœur » (*Ibid.*), le passé simple aurait borné la souffrance. Au contraire, la douleur saigne en continu, cercle infernal que même l'amour ne peut durablement suspendre. Gracq écrit à propos de Proust chez qui l'emploi narratif de l'imparfait est singulier :

> [Il] livre les éléments de son ouvrage à peu près dans l'état où la continuité brute des séquences tournées d'un film est livrée au monteur qui déroule ou stoppe à volonté le courant des images, remet le film en route à l'envers, voit se succéder deux, trois, quatre réduplications d'une même scène à peine subtilement différentes, déréalisation double et libératrice, incomparablement stimulante, de la matière romanesque et du temps[346].

Chez Proust, « un temps cyclique » est installé par ce procédé de la répétition qui ramène souvent à la même situation, les mêmes personnages, comme le note Jean-Yves Tadié. « Le temps du récit est rythmé par la répétition qui semble annuler

---

[345] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *op.cit.*, p.121 : « Une pareille visitation, visitation d'une félicité immédiate et inexpugnable, à laquelle je ne peux d'ailleurs attacher aucune signification, ne s'est jamais reproduite pour moi, mais son souvenir ressuscite […]. »

[346] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, pp.86-87.

ses progrès pour revenir toujours au point de départ[347] ». Contrairement au mouvement proustien qui « s'ordonne selon un cercle[348] », le déplacement gracquien ne fermera pas « le cercle enchanté[349] » et entretiendra une progression lente malgré les pauses ou les reculs. L'écoulement du temps, qui garde le rythme spécifique de la démarche du personnage principal, passe d'un *tempo* lent à une allure vertigineuse sous l'effet de l'angoisse et du désir. Gracq évoque ainsi une progression inéluctable, un temps proustien déformé « par le point de vue, qui, à sa guise, accélère ou ralentit[350] ». Aldo repère la montée graduelle de l'énergie vibrante et vertigineuse :

> Une espèce d'accélération s'emparait de la ville ; une envie secrète, une admiration qui ne s'avouait pas toujours s'attachait maintenant à tout ce qui semblait marcher en avant, à tout ce qui semblait avancer plus vite. (p.294, *R.S.*)

L'accélération lente[351] mais inéluctable du mouvement gracquien est soutenue par le choix de l'imparfait des verbes modalisateurs « sembler ». La trajectoire gracquienne en profite pour décrire l'évolution, le progrès répétitif du guetteur vers l'événement. De plus, le retour de l'adverbe d'intensité « plus » marque l'approche possible d'un accomplissement, renforce la diffusion de plus en plus rapide d'une atmosphère qui couvre toute la ville et ses habitants et rend l'attente intolérable à mesure que le récit avance à grand pas. Ce progrès est inhérent à l'essence même du personnage qui ne peut sentir sa propre existence que lorsqu'elle accélère un peu à chaque moment. Étant complice du personnage, de sa démarche alourdie mais visiblement orientée, le temps comme personnifié se hâte vers l'événement, vers l'heure fatale pour attester son rôle déterminant dans cette fatalité. Le « temps de seulement hâter » (p.311, *R.S.*) qui dénoue le récit est aussi marqué par l'imparfait : dans la dernière étape de sa trajectoire, Grange « comprenait bien que la fin de son aventure mûrissait rapidement » (p.223, *B.F.*). Combien de désaccords sémantiques dans cette phrase qui ne conclut nullement sur une révélation, ce qu'aurait fait le passé simple : « il comprit » ! L'incongruité sémantique que révèle l'incidence de l'adverbe « rapidement » au verbe imperfectif, conjugué à l'imparfait « mûrir » parachève le sentiment d*'inquiétante étrangeté*.

---

[347] Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman : essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Pairs, Gallimard, 1971, p.318.

[348] *Ibid.*, p.245.

[349] Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, *op.cit.*, p.152.

[350] Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, *op.cit.*, p.300.

[351] C'est une expression oxymorique, mais elle convient chez Gracq

Fermer la scène[352] , telle est la proposition de Gracq au terme de son récit, ainsi laissant le lecteur buter sur un étrange message.

Du point de vue de sa position temporelle, l'instance narrative de Gracq répond au type de récit le plus traditionnel, une narration qui implique la « position classique du récit au passé[353] ». Le plus souvent, c'est le souvenir du narrateur qui situe le moment d'une situation rapportée comme passée et justifie la prédominance de l'imparfait qui est préférentiellement associé à un moment passé ; le personnage-narrateur qui est affirmé comme repère intègre le récit dans le cadre de son passé par quelques mots soulignés : « Quand le souvenir me ramène » écrit Aldo, « à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens, la fascination s'exerce encore de l'étonnante, de l'enivrante vitesse mentale qui semblait à ce moment pour moi brûler les secondes[354] » (p.199, *R.S.*). Le passé dessine un vaste *champ magnétique* et le récit se trouve pris dans la lumière de la réminiscence. Même si dans *Un balcon en forêt*, mené à la troisième personne, rien n'est dit sur la distance entre le temps de la narration et celui de l'histoire, l'emploi massif d'un temps dit « du passé », l'imparfait, suffit à marquer « une sorte de passé sans âge[355] ».

Dans le récit, l'emploi de l'imparfait apparaît comme une procédure de distanciation, car il coupe les personnages ainsi que les lecteurs de l'époque contemporaine, suggérant une nouvelle dimension imaginaire dans un univers qui accepte toutes les révélations de l'invisible et permet de dévier de l'expérience historique de la catastrophe. Il apparaît nettement que les présents insérés dans un contexte à l'imparfait ne sont là que pour rendre l'immédiat de la chose racontée et sont incorporés au passé imaginaire. C'est l'expérience d'Aldo dans la chambre des cartes :

> J'attendais venir avec impatience ces jours de congé où la voiture, roulant vers Maremma, vidait l'Amirauté pour quelques heures, me laissant unique maître d'une terre secrète qui semblait pour moi seul laisser transparaître le reflet faible d'un trésor enseveli. (p.37, *R.S.*)

Autrement dit, cet imparfait exprime un présent saisi tel qu'il était dans son actualité même, cet imparfait est, comme le définit Jean-Yves Tadié, « le présent raconté[356] ».

---

[352] « C'est comme une fresque d'ombres chinoises qui montent du sol par une machinerie et viennent *fermer la scène* quand l'exige le suspens de l'action » (p.244, *T.C.*), en italiques dans le texte.

[353] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.229.

[354] Hormis cela, les deux autres romans sont aussi situés au passé par quelques mots du narrateur. Voir « La Route », dans *La Presqu'île*, *op.cit.*, p.16, p.17, p.30 et p.31. Quant à *Un balcon en forêt*, la position temporelle au passé est fixée par Gracq lui-même : Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.216.

[355] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.232.

[356] Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, *op.cit.*, p.303.

La puissance évocatrice du verbe gracquien est en partie soutenue par une adhésion du lecteur à l'actualité du récit paradoxalement relaté au passé. L'imparfait dont la vocation est descriptive trouve une seconde légitimité dans cette construction de scènes appauvries d'actions, mais innervées par le tiroir temporel choisi.

b. L'imparfait descriptif : un dynamisme latent

Gracq convoque naturellement l'imparfait pour décrire une scène, un paysage, lequel est nommé l'« imparfait descriptif » pour des raisons évidentes : lors de sa première visite chez Mona, voici le dépli descriptif de Grange, personnage-descripteur :

> La chambre était un grenier assez étroit dont les fenêtres donnaient sur la Meuse ; dans l'angle opposé au lit de fer, des fruits séchaient, étalés sur de vieux journaux qui tapissaient une commode bancale : l'odeur obsédante et douceâtre des pommes sures était si agressive qu'il eut un haut-le-cœur[357]. (p.14, *B.F.*)

En comparant avec des descriptions au temps du présent, dans *Les Terres du couchant*, il est aisé de trouver des ressemblances entre la valeur aspectuelle de l'imparfait et celle du présent, qui décompose chacune le procès en deux parties, réelle et virtuelle. Ainsi, l'imparfait est considéré comme « un véritable présent du passé[358] » par Wagner et Pinchon. Cette appellation associe l'aspect et le temps, en privilégiant le premier. Or, l'imparfait est peut-être proche du présent sur le plan de l'aspect, mais il est fondamentalement un temps du passé sur le plan chronologique (c'est-à-dire, le point de l'événement est décalé avant le moment de l'énonciation). Gracq accentue cette valeur aspectuelle par une succession d'atomes temporels dont l'unité est le « maintenant » et dont la perception est greffée souvent sur le « brusquement » (adverbe idiolectal). « Les nuits de la forêt maintenant n'étaient plus toujours aussi calme. » « Il déambulait maintenant dans une rue pauvre et grise qui courait à la Meuse; le crépuscule rapide d'octobre la vidait brusquement de ses passant civils […]. » (p.96 et p.12, *B.F.*) L'adverbe déictique viole ici les lois de la narration dont la partition entre discours et récit, établie par Benveniste, contrevient là encore à l'attente du lecteur. Faisant du morceau descriptif un espace d'ostension,

[357] Il y a une inscription d'un passé simple qui est un procès au premier plan et qui est retardé parce qu'il y a toute une série d'imparfaits et « eut un haut-le-cœur ». Le passé simple va servir de pointe et ce sont tous des monosyllabes qui ont aussi un effet rythmique.

[358] Robert Léon Wagner, Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p.353.

Gracq aménage les lieux parcourus par le regard ou par la marche, en prise directe sur le monde. Le « je » frémit derrière les « il » du narrateur, palpite et nous l'avons vu, assigne une responsabilité diégétique au *décorum*. Par un traitement singulier de l'imparfait, est déniée toute vertu ordonnatrice entre passé et futur, il semble n'exister dès lors ni nostalgie douloureuse ni attente vraiment inquiétante, mais un temps im-parfait résistant *in fine* à toute possibilité de rupture (peu importe sentimentale ou existentielle). L'imparfait serait un temps de *résilience*, concept physique mais aussi psychique, dont on mesure l'importance eu égard au chronotope des trois récits gracquiens. Atténuant le *choc* (en syllepse ici), la description à l'imparfait abrite le personnage dans un temps climatique nébuleux et statique temporelle. Cela permet alors de se concentrer exclusivement sur le personnage, sur le flux d'une conscience − puisque le procès est envisagé à partir d'un même repère temporel −, sans cesse agitée par l'extrême fragilité des choses et empêchée de s'installer dans la durée. Cela consiste aussi à décentrer l'élément dramatique de l'extérieur, soit la guerre improbable, vers l'intérieur, soit l'intimité du personnage.

Cet imparfait descriptif laisse une place réduite au passé simple, dont l'irruption introduit des faits de premier plan. Pour le passé simple, interrompt le procès à l'imparfait, en dissociant ses deux parties : la parie virtuelle est annhilée. L'imparfait, de caractère non délimité, ne peut introduire à lui seul un repère temporel nouveau, et fonctionne souvent comme un temps de la simultanéité. L'imparfait présente, selon les cas, les circonstances préalables au milieu desquelles peut (probabilité réduite) se produire un événement saillant exprimé au passé simple : « Cependant des pensées flottaient par moments dans sa cervelle, qui lui paraissaient soudain infiniment lointaines : il se demanda si Goureuff était arrivé à la Meuse. » (p.252, *B.F.*) Ou bien ce sont des procès simultanés aux faits relatés au passé simple, qui fournissent le point de référence temporel : « Quand il descendit à la gare de Moriarmé, l'ombre de la falaise énorme éteignait déjà la petite ville […]. » (p.11, *B.F.*) C'est le caractère non borné de l'imparfait qui explique ce rôle spécifique, dans les textes narratifs, notamment par opposition nette au passé simple : « Le chemin des Falizes était déserté, la forêt revenait à sa solitude [...] Vers le milieu de l'après-midi, brusquement, le décor changea. » (p.187, *B.F.*) La métaphore *in absentia* renforce la perception que le monde réel est un décor adéquat au drame, dans une (« le décor changea »), proposition minimale, rare chez Gracq.

Face au choix entre l'imparfait, Gracq a son propre critère et ne souscrit pas aux attentes grammaticales de manière systématique. Aussi, on sent plus ou moins d'étrangeté au premier coup devant de telles phrases qui accordent une durée aux actions instantanées : « Dès qu'on sortait du béton, on était frappé par une animation alertée, vibrante, de l'air » ; « Un sentiment bizarre l'envahissait chaque fois qu'il

allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu : » ; « Ils se glissaient hors du blockhaus » ; « il poussait la porte », « Le capitaine ne raccrochait pas. » ; « une ombre bleue et froide coupait les murs des maisons à mi-hauteur » ; « elle sortait de la nuit » ; etc. (p.226, p.97, p.96, p.181, p.171, p.121 et p.116, *B.F.*)

De petits décalages s'interposent dans la réalité décrite. Comment se produit cette impression ? Contrairement aux verbes imperfectifs tels que « être », « sembler », « envahir », « rêver », « penser », etc. dont le procès ne comporte pas de limitation intrinsèque, les verbes ci-dessus « sortir », « allumer », « se glisser », « pousser », « raccrocher » et « couper » sont nécessairement perfectifs : une fois son terme atteint, le procès qu'il expriment ne peut être prolongé. Mais si les verbes perfectifs ci-dessus sont exprimés à l'imparfait de l'indicatif qui est souvent utilisé à décrire un procès imperfectif, c'est pour accentuer l'importance des actions en modifiant la manière de perception et effaçant les limites. Quant au lecteur, face à la discrète surprise créée par le temps grammatical attendu pour les verbes perfectifs (le passé simple), il ne peut s'empêcher de sentir l'état d'incertitude, la griffure d'une blessure secrète. Malgré le désaccord apparent entre le sens du verbe et le temps du verbe, la prose gracquienne cultive harmonie, mesure et cohérence.

L'opposition entre l'imparfait et le passé simple est à mettre en relation avec deux couples aspectuels : perfectif/imperfectif, et sécant/non-sécant[359] :

L'aspect perfectif envisage le terme du procès qui n'acquiert d'existence complète et véritable que lorsqu'il est parvenu à son terme[360] : dans l'exemple « je vous ai vu de ma maison » (p.57, *B.F.*), l'action de « voir » ne peut pas se réaliser dans l'exemple qu'après l'apparition de Grange. « L'aspect imperfectif envisage le procès dans son déroulement, sans visée d'un terme final ; le procès est engagé dès que le seuil initial est franchi (toute application, si minime soit-elle, suffit) et il est perçu comme indéfini et prolongeable, à moins qu'un événement extérieur ne vienne l'interrompre[361]. » Par exemple, dans la phrase « ils regardaient passer les blindés » (p.71, *B.F.*), l'action de « regarder » est engagée dès le premier coup d'œil, et peut théoriquement se prolonger jusqu'à l'infini, même si en réalité elle est délimitée par le temps, la fin du défilé militaire.

Les critères de la distinction entre sécant/non-sécant relèvent de l'épistémologie, car ils permettent de percevoir le déroulement d'une action de deux manières différentes. Par défaut de limite finale, le procès est appréhendé de

[359] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op.cit.*, p.23.

[360] *Ibid.*, p.293.

[361] *Ibid.*

l'intérieur de sorte qu'une partie virtuelle floue succède à la partie réelle nette. Les verbes imperfectifs, ou *transformatifs* comme « s'assombrir » étirent la durée sinistre.

> Le temps passait, déjà sous le ciel épais la forêt s'assombrissait. (p.66, *T.C.*)

L'aspect sécant envisage l'intervalle de référence du procès sans limites. C'est le cas quand « Grange sentait les seins de Mona » (p.119, *B.F.*), sa sensation non bornée permet de la ressusciter dans la durée de la conscience du personnage, en anaphore. Il pourrait prolonger son expérience sensible au-delà. Par contre, une autre manière de perception est de saisir le procès globalement, de l'extérieur, et de l'enfermer dans des limites. L'aspect non-sécant assigne particulièrement une borne finale comme le passé simple le manifeste : « Une automitrailleuse de reconnaissance vint se ranger au bord de la chaussée presque à leur hauteur, massive dans le soir tombant sous son gris d'artillerie. » (p.77, *B.F.*) Le procès de l'automitrailleuse est situé de façon globale par rapport au repère temporel – le soir et ne dépasse pas la nuit. La distinction des aspects sécant et non-sécant, est une ressource linguistique, dont Gracq sait exploiter les vertus expressives comme nul autre. Si la volonté, nous l'avons dit, peine à se réaliser, d'autres verbes traduisent des variétés de l'idée de volition : *aimer, espérer, souhaiter* qui tous diluent cette volonté par la grâce de l'imparfait :

> […] au milieu de ces rires qu'il aimait à déchaîner et à entretenir, […] je voyais dans son œil, lorsqu'il glissait sur moi, se fixer brusquement comme une légère encoche […]. (p.36, *R.S.*)

> […] une attente et un crédit sans mesure se concentraient sur ceux-là seuls dont on espérait qu'ils animeraient la traversée, […]. (p.315, *R.S.*)

> Mais son esprit flottait dans un vague plaisant : il ne souhaitait que continuer à rouler dans la matinée calme, entre ces fourrés mouillés qui sentaient la bauge et le champignon frais. (p.20, *B.F.*)

> Au fond, le Royaume n'aimait pas l'image de lui, pour laquelle si loin de ses frontières de petites troupes combattaient en enfant perdus. (p.35, *T.C.*)

> Ce qu'elles cherchaient, ce qu'elles voulaient gauchement rejoindre, ce qui les tenait éveillées les nuits dans une si longue patience, ce n'était pas ceux qui passaient sur la Route, c'était peut-être un reflet sur eux passionnément recueilli de chose plus lointaines – de cela seulement peut-être où la Route les conduisait. (p.91, *T.C.*)

c. La mise en relief ou les modalités de l'interception

Le passé simple, temps de l'information nouvelle sert normalement à tisser la trame narrative du récit en introduisant « l'*événement inouï* » du premier plan.

> Un clair de lune étincelant blanchissait ma fenêtre, lorsque les deux coups grêles du marteau de forge percutèrent précipités derrière les arbres. (p.67, *T.C.*)

L'imparfait, en revanche, est bien réservé aux « circonstances secondaires, aux descriptions, réflexions, et à tout ce que l'auteur désire repousser à l'arrière-plan[362] ». Harald Weinrich commente la règle traditionnelle d'attribuer tout ce qui est au passé simple au premier plan et ce qui est à l'imparfait à l'arrière-plan en alternant les deux temps dans le récit, pour favoriser la mise en relief.

> Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel. Ici, encore, la marge de jeu dont dispose le narrateur se trouve limitée par certaines lois fondamentales de la narrativité. Elles veulent que le premier plan soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; ou encore, ce qui, au fond, donne aux gens l'envie de délaisser un instant leurs occupations pour écouter une histoire si étrangère à leur univers quotidien ; c'est en somme, selon le mot de Goethe, l'*événement inouï*. A partir de là se laisse enfin déterminer, à l'inverse, l'arrière-plan du récit : dans son sens le plus large, c'est ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée[363].

Ainsi, si le narrateur use intentionnellement de l'imparfait pour raconter l'événement au premier plan, c'est qu'il veut privilégier la perspective intérieure dans l'observation de l'événement. En outre, la récurrence de l'imparfait semble refléter la fatigue et la passivité des personnages face aux événements extérieurs qui ne parviennent pas à dissiper leur brume intime. La guerre, dans les trois récits, est annexe, et avant tout une expérience mentale, mentalisée. Au lieu de considérer en effet les événements telles que la menace de la guerre et la défense à mener comme des urgences au quotidien, délaisse le factuel. En conséquence, les chaos extérieurs ne distraient jamais la monotonie, ne brusquent ni le monde ni le personnage, contemplatif, insensible au ravage : déni de la réalité, déni de la souffrance possible de l'autre. L'homme gracquien habite cette zone blanche, qui le met à distance voire le pousse à des réinterprétations paradoxales. Même les larmes de Mona n'arrivent pas à toucher le fond de son cœur : « Mona pleura longtemps [...], mais il n'en

---

[362] Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire, op.cit.*, p.115.

[363] *Ibid.*

éprouvait pas d'abattement, ni d'angoisse ; il sentait qu'une jeunesse ivre triomphait dans ces larmes : c'était comme une ondée d'avril, comme un jeune arbre est poisseux de sa sève[364]. » (p.165, *B.F.*) L'imparfait permet de déjouer les pièges d'une fin nette et brutale pour laisser ouvert le procès au-delà « comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne[365] ». Le dénouement du *Balcon en forêt*, ménage le suspens, malgré la présence du passé simple, coupant, par l'ambigüité du procès imperfectif « il s'endormit », renforcé par l'emploi polysémique du verbe pronominal :

> Comme il se retournait pesamment, il entendit les plaques d'identité… écoutant le bourdonnement de la mouche bleue qui se cognait lourdement aux murs et aux vitres. Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit. Fin

Le romanesque gracquien exploite cette déclinaison de ces tiroirs temporels. On prendra le temps de revenir sur la spécificité de chacun des temps :

> Le contraste qui existe entre l'extrême variété des effets de sens qu'on peut tirer de l'imparfait, allant jusqu'à la contradiction entre eux (valeur de réel / valeurs d'irréel) et le petit nombre qu'on tire du prétérit défini (ou passé simple) est imputable à l'opposition des niveaux où ils se situent en système et conséquemment, au contraste des images du passé qu'ils traduisent. Le prétérit défini, du fait de son homogénéité ne peut guère sortir du passé d'époque, chronologique. L'imparfait au contraire, livre, à côté d'une image du passé chronologique, toutes sortes de passés d'autres ordres : ordre logique, ordre affectif, dont on peut rendre compte à partir de l'image hétérogène du temps à laquelle il correspond en langue[366].

Nous avons fréquemment déjà insisté sur la dimension affective de l'imparfait. À ce passé-présent fictif intrinsèque de l'imparfait qui prédomine dans les récits gracquiens, se joint un autre passé se rapportant au personnage et un autre présent concernant le narrateur, lesquels sont tous indispensables au déroulement harmonieux de l'histoire. Par rapport au présent de l'histoire, le personnage absorbé dans une profonde rêverie reconstitue occasionnellement un passé, lequel brise normalement la linéarité du temps et attire l'attention du lecteur au passé du protagoniste, à la quête des fantômes du passé. Tout au long du récit, ce passé couvre des lieux hantés par la mort et l'angoisse, les conditions consubstantielles chez Gracq. Face à la menace mortelle, c'est l'« angoisse enfantine » (p.246, *B.F.*)

---

[364] Normalement, Mona pleura, ça a un début et une fin. Alors l'adverbe « longtemps » contredit le sémantisme perfectif. Les valeurs aspectuelles qui se contredisent précisément trahissent les angoisses et les tensions internes.

[365] Gustave Flaubert, « Madame Bovary : t.2 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1857, p.173.

[366] Gérard Moignet et *al.*, *Systématique de la langue française*, Paris, Éditions Lincksieck, 1981, p.81. Nous soulignons.

qui renaît, viole … Dans l'attente funèbre d'une guerre probable, le passé intervient constamment en représentant les souvenirs presque cristallins de l'enfance, attaches à des objets étranges pour lesquels l'enfant a sacrifié toutes ses économies ou les journaux que l'enfant s'est amusé à feuilleter dans le grenier[367], etc. Ce retour en arrière ou ce souvenir est ce qu'on appelle la marche régressive en psychologie. Les protagonistes gracquiens se délectent dans l'atmosphère fantastique de l'enfance ou une complicité enfantine pour déserter provisoirement du présent de l'histoire douloureux. Si le passé est ressuscité par le protagoniste, c'est pour relier à un état affectif décrit comme « [l]e sentiment intime qui retendait le fil de [s]a vie depuis l'enfance » (p.225, *R.S.*), un affect enfantin commun au passé et au présent qui fait revivre la source du présent et sa saveur d'origine. Sous forme de souvenir, le passé inspire l'inconnu et révèle une possibilité au présent. « [L]e souvenir [d'Aldo] décantait à distance des impressions jusque-là sans cesse brassées et dissoutes dans ce tumulte du quotidien », et « […] un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance : celui des géants martiens malades de Wells poussant leur bramement incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées. » (p.56 et p.108, *R.S.*) En somme, il s'agit d'observer un passé pur de toute reprise et d'en jouir comme Baudelaire l'écrit dans « Le Parfum » :

> Charme profond, magique, dont nous grise
>
> Dans le présent le passé restauré[368].

Le va et vient entre des strates de passé et le présent actuel trouble à dessein la représentation et la hiérarchie des événements : « Quand je reviens en pensée », écrit le protagoniste-narrateur Aldo, « sur ces journées unies et monotones, et pourtant pleines d'une attente et d'un éveil, pareilles à l'alanguissement nauséeux d'une femme grosse, je me rappelle avec étonnement combien Vanessa et moi nous semblions avoir peu à nous dire[369]. » (p.177, *R.S.*) Ce présent met le narrateur en contact naïvement son passé et qu'il le revit sur le mode de la surprise. En outre, la narration gracquienne, postérieure à ce qu'elle raconte, répond au type de narration appelée « ultérieur[370] ». Ainsi émerge le goût passionné d'un historien pour la

---

[367] Le lien étroit entre le mémoire et les lieux comme nous avons déjà discuté dans la première partie est confirmé encore une fois par la remontée à l'enfance de l'aspirant Grange : « il songeait aux journaux jaunis de 1914, dont il s'amusait parfois, enfant, à feuilleter la collection dans le grenier » (p.92, *B.F.*)

[368] Charles Baudelaire, « le Parfum », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Larousse, 1970, p.37.

[369] « Pourtant » est, comme le plein du vide ou le vide du plein, paradoxal chez Gracq.

[370] Nous empruntons ce terme à Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.229.

résurrection du passé sous forme de « flash-back[371] », de rétrospection. Dans cette perspective, le présent diverge vers le passé dans un mouvement *respectueux*, dont le sens étymologique est « regarder en arrière » : « Maintenant l'angoisse revenait. […] C'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante qui remontait à Grange du fond de l'enfance […]. » (p.209, *B.F.*) Pour le héros gracquien, le passé n'est pas simplement ce qu'il a été et ce qu'il n'est plus, mais une réminiscence de ce qu'il a vécu dans le présent. De plus, le présent n'est plus un simple « maintenant », mais un au-delà de l'immédiat du présent, non seulement dans sa distension vers le passé mais aussi dans sa conscience qui « contient de l'avenir en elle[372] », dans une référence de l'avenir. Le mouvement gracquien d'attente où « la *possibilité* explose » (p.144, *B.F.*), « n'est pas enfermé en lui-même et se transcende vers un avenir et un passé », comme l'écrit Merleau-Ponty[373]. La succession temporelle vers l'avenir est substituée par une expérience de signe contraire où le temps est vécu dans la direction opposé : c'est l'avenir qui s'avance vers le personnage et tend à devenir le présent. Comme Minkowski a pu le formuler, « […] dans l'attente […] nous vivons le temps en sens inverse, pour ainsi dire ; nous voyons l'avenir venir vers nous et attendons que cet avenir (prévu) devienne présent[374]. » Des expressions du temps tels que « l'incertitude des temps à venir », « un avenir par nature évasif » (p.112 et p.146, *B.F.*), attestent l'existence actuelle de l'aspirant Grange, à la fois réelle et imaginaire. C'est aussi un présent perpétuellement hanté par l'inconnu du futur qui détermine chez Marino « une interrogation organique profonde : celle […] de l'animal apeuré qui couve au fond de sa nuit chaude l'annonce obscure d'un typhon ou d'un raz de marée » (p.132, *R.S.*). Cette anticipation angoissée de l'événement tragique est une forme aiguë de l'attente toute gracquienne « d'un événement qui est souvent catastrophique, par exemple la guerre[375] ».

En conclusion, le rôle majeur de l'imparfait chez Gracq est indissociable du motif de l'attente. D'une part, par son caractère non délimité, l'imparfait peut créer un état incertain et suspendu de la suite de la guerre, qui est le thème éternel de tous

---

[371] Dans les récits gracquiens, quelques mots du narrateur suffisent à donner un éclairage rétrospectif. « Des pays qu'elle traversait, il me reste une image flottante. » (p.81, *T.C.*) Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.216 : « [*Un balcon en forêt*] a été écrit fin 1956 ou 1957 probablement, puisqu'il est de 1958. Il s'est trouvé que le recul par rapport à la guerre était suffisant, et qu'il était temps d'écrire ce que j'avais envie d'écrire là-dessus […]. »

[372] Eugène Minkowski, *Le Temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologique*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1968, p.81.

[373] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p.481.

[374] Eugène Minkowski, *Le Temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologique*, *op.cit.*, p.81.

[375] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », *op.cit.*, p.215. « Cata- » signifie aussi en arrière en étymologie.

les trois romans. D'autre part, dans la catégorie modale qui exprime un décalage avec la réalité, l'imparfait permet à l'auteur de situer le récit au passé en référence au réel de la grande Histoire, celle de la « drôle de guerre » en 1939 sans faire de ce temps un véritable présent du passé. De plus, le motif typique de l'attente est corrélé avec la vacuité du personnage, chez qui une durée riche de possibilités se développe. Par le mouvement rétrospectif et prospectif, l'imparfait combine le passé et le futur pour tirer une densité temporelle infinie au présent où l'auteur fait vivre à son personnage une découverte « à la fois lourde d'une longue mémoire et ouverte, racinée dans une expérience et aspirée de loin par un sens et une forme vers quoi elle tend[376] ».

[376] Serge Gaubert, « Julien Gracq et le temps perdu », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.325.

3. La valeur aspectuelle ou le temps dilaté

D'après Gracq, « l'un des secrets les plus impérieux du roman sembl[e] être […] de pouvoir fabriquer de la lenteur à partir d'une durée matérielle chichement comptée[377]. » Toute son œuvre romanesque, dont le tissage textuel repose sur un travail extrêmement fin du langage, illustre en quelque sorte ce point de vue. Comme les moments descriptifs concurrencent largement le narratif chez Gracq, le texte se montre un lieu favorable pour l'amplification du paysage et pour l'exploration des possibilités langagières qui décrivent ce paysage. Aussi, la lenteur temporelle suppose l'existence d'un temps intrinsèque du verbe, différencié du « temps divisible en moments distincts – passé, présent, futur et leurs interprétations – que le discours lui attribue[378] ». Il s'agit d'un temps emporté par le verbe et intégré à sa substance, dont la notion est indissociable avec celle du verbe. L'articulation de la phrase – « il faisait bon marcher sur cette route sonore et crissante » (p.39, *B.F.*) – suffit à provoquer l'idée du procès de « marcher », celle du temps destiné à le réaliser, dans l'esprit du lecteur. Le verbe sous sa forme infinitive est un verbe qui a devant lui la totalité de son devenir, dont aucune partie n'a été dépensée ; autrement dit, « marcher » n'est que tourner vers le possible. L'adjectif verbal conserve lui aussi les propriétés aspectuelles du verbe : *crisser*. Quand le narrateur regarde en arrière la vie paisible de Grange sur « le Toit » avant l'assaut allemand, il sent clairement qu'il est impuissant à récupérer le temps perdu. C'est pourquoi « marcher » se conçoit comme un procès en tension, qui peut se faire, installe une image du temps favorable à l'attente. De plus, cette lenteur crée un retard, requis par Gracq lui-même qui considère les descriptions comme « retards enrichissant au seuil de l'imminence, et au total aussi naturellement et absolument liés au courant de vitesse sans cesse changeante, de la lecture[379] », à aucun moment du procès exprimé par le verbe, que ce soit au début, au milieu ou à la fin :

> […] à chaque instant en effet la lecture projette dans l'avenir du lecteur une phosphorescence à demi éclairante, qui dépend moins encore des images immédiates que le texte fait surgir que de certaines valeurs proprement

[377] Julian Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.197. C'est nous qui soulignons.

[378] Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, *op.cit.*, p.48.

[379] Voir Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 2. Poétique de l'analogie*, *op.cit.*, p.259. C'est dans une lettre adressée à Michel Murat que Julien Gracq s'explique sur ce qu'est pour lui une description.

> romanesques dont elles sont ou ne sont pas chargées, et qui toutes ont partie liée avec la temporalité[380].

La nature du temps inhérent au verbe touche ici un point névralgique dont le romancier se sert comme un explosif à retardement :

> En fait, si dans toute lecture l'esprit du lecteur anticipe sur le texte, si le point focal de son attention se porte toujours un peu, et souvent beaucoup, au-delà des mots que l'œil enregistre, il n'y a pas de doute que ce décalage vers l'avenir atteint […] son maximum dans la lecture d'un roman […][381].

Continuellement propulsé par le cinétisme foncier du verbe, le romanesque a pour temps verbal d'élection moins le temps *expliqué* (qui dépend du discours) qu'un temps *impliqué* (qui est issu du verbe). C'est pourquoi Gracq estime le romancier, pour éviter l'emballement et l'accéléré qui ont tendance à brûler les étapes a tout intérêt à choisir « la pédale douce[382] », à résister à l'instinct dévorant de l'intrigue. Cette distinction du temps impliqué et du temps expliqué coïncide exactement avec la distinction faite par Gustave Guillaume[383] à propos de l'aspect dont la valeur est indispensable pour une lecture phénoménologique du verbe.

a. La lenteur de la lecture : *le pas malgré lui se ralentit*[384]

Paul Ricœur écrit au sujet du roman moderne, que « pour que l'œuvre capte l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue[385] ». Cela résonne à l'évidence avec les choix scripturaux de Gracq. À défaut d'une dynamique événementielle, le texte de Gracq rétablit la lenteur du mouvement mécanique de la lecture. Ce que Gracq cherche à restituer dans l'expérience du lecteur, c'est la *vitesse* qui « compte pour presque tout[386] ». Or, il n'y a pas de variation de *vitesse* dans les trois récits gracquiens. Précisément, l'excroissance de la description (pause), nous l'avons vu, stoppe le *tempo*. On pourrait considérer si l'on suit les analyses de Genette, le récit gracquien comme un « récit isochrone,

---

[380] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.126.

[381] *Ibid.*, pp.126-127.

[382] *Ibid.*, p.128.

[383] Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, *op.cit.*, p.48.

[384] Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.*, p.185.

[385] Paul Ricœur, *Temps et Récit. Tome II. La Configuration dans le récit de fiction*, *op.cit.*, p.50.

[386] *Ibid.*, p.191.

degré zéro de référence, récit à vitesse égale, sans accélérations[387] ». En refusant toutes les facilités de l'intrigue, il s'agit de raconter une histoire à une vitesse homogène, le lecteur se sent entraîné, paradoxalement, par le mouvement ralenti de personnages-narrateurs. Quand ces techniques poétiques et descriptives se mettent au service de l'invention d'une histoire, l'espace ne doit pas être résumé à une durée descriptive, mais un moment clé à partir duquel l'auteur met la *diégèse* sous tension et comble le vide de la narration. Ce moment clé est similaire à ce que Raphaël Baroni appelle par le terme général de tension narrative :

> La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue[388].

Cette attente teintée d'incertitude constitue le thème, le foyer ardent, des fictions gracquiennes, qui a déjà été étudié par de nombreuses critiques[389]. Ainsi sont convoqués dans la langue poétique de Gracq, les aspects lexicaux et verbaux, outils aptes à rendre le *continuum* de l'attente, et les états internes. Si les données descriptives peuvent laisser le lecteur entrevoir mentalement autant que visuellement, c'est parce que les couleurs des paysages, les lumières, les changements de l'aura sont tous représentés à l'intérieur d'une image verbale dont la tension[390] détermine la cognition humaine.

La dynamique spatiale est assurée principalement par les verbes et les prépositions, en prenant en compte des facteurs temporels et aspectuels qui permettent de focaliser des phases différentes du procès et de distinguer les états de la cible ou du site avant, pendant ou après le déplacement. L'espace gracquien n'est plus décrit sur un plan purement statique, mais surtout dans une mise en perspective spatio-temporelle qui permet au lecteur de suivre d'abord le protagoniste dans son aventure du manque, du vide, dont la trajectoire s'inscrit sous le signe de l'intemporel et du temporel. « Le temps intemporel et stérile, une fois violé » comme Philippe Berthier le constate chez Gracq, « c'est la vie qui s'ouvre, à larges

---

[387] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.123.

[388] Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, 2007, p.18.

[389] Parmi les critiques thématiques des œuvres gracquiennes, on cite particulièrement celle de Marie Francis, *Forme et Signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, *op.cit.*

[390] La « tension » est prise au sens guillaumien, c'est-à-dire l'impression de mobilité progressive qui est inséparable du verbe. Cette tension verbale se différencie évidemment de celle narrative, mais influence fondamentalement son aspect dynamique.

vannes, avec toutes ses possibilités de mort[391]. » Pour saisir une structure homogène des diverses formes temporelles et transcender les oppositions initiales de passé à présent et de présent à futur, Gracq rétablit les rapports entre un manque temporel, la conscience du vide et l'incertitude de l'attente en recourant à l'aspect qui « est une forme qui, dans le système même du verbe, dénote une opposition transcendant toutes les autres oppositions du système et capable ainsi de s'intégrer à chacun des termes entre lesquels se marquent lesdites oppositions[392]. » Dans l'univers gracquien, où tout est latent, le narrateur réorganise le temps à sa mesure, à sa *vitesse* interne. Au sens presque heuristique, l'intention de Gracq de présentifier le monde en référence avec la subjectivité affective que toute présence implique.

Toutes les analyses se basent sur la définition de l'aspect :

> Soit un procès quelconque, exprimé par un verbe (ou par un nom déverbal : marche, course, épluchure, épluchage, etc.), allant d'un *terminus a quo* (α) à un *terminus ad quem* (ω).
>
> La totalité des informations touchant le pôle A (avec ses antécédents liés < A), le pôle Ω (avec ses conséquents liés > Ω) et l'intervalle A-Ω intéressent l'aspect[393].

Sous l'aspect sémantique, on peut reprendre la dichotomie fondamentale des verbes statiques et des verbes dynamiques, laquelle coïncide avec notre distinction des deux grands types de relations spatiales : l'un de nature statique et l'autre de nature dynamique. Dans l'univers gracquien, c'est la nature qui détermine l'atmosphère où l'être surgit ; comme le remarque Leutrat, « ses personnages naissent d'un décor[394] ».

Cependant, la préexistence du site modifie par avance le personnage. La léthargie ressentie comme un « état de stagnation » préexiste à travers un « sourd appel montant de la terre » (p.27, *R.S.*). Aldo, sur le *Redoutable*, saisit une analogie frappante entre un monde dévitalisé et une vacuité interne :

> […] le dédale des coursives restait étonnament vide ; une pâleur de limbes, qui paraissait suinter des parois de métal, raccourcissait le halo faible des lampes en veilleuse : il me semblait flotter comme une ombre au milieu du navire gris, du jour gris, de l'eau grise, le cœur défait dans cette étale morne du petit jour. (p.220, *R.S.*)

---

[391] Philippe Berthier, « Gracq et Buzzati poètes de l'événement », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, *op.cit.*, p.101.

[392] Gustave Guillaume, *Temps et Verbe*, Paris, Librairie honoré champion, 1970, p.109.

[393] *Ibid.*, pp.311-312.

[394] Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.105.

Les verbes statiques – *rester*, *paraître*, *sembler* – posent simultanément dans le temps le *terminus a quo* et *le terminus ad quem* du procès. Leurs caractéristiques correspondent exactement au défaut événementiel chez Gracq parce qu'ils ne s'interprètent pas comme actions (« Il marchait très silencieux. » (p.335, *R.S.*)), passibles d'une lecture à la fois événementielle (= Il est en train de marcher.) et dispositionnelle (= Il a l'habitude de marcher.). « Rester étonnamment vide » et « sembler flotter comme une ombre » ne présuppose pas que l'accord tacite entre l'Orsenna et le Farghestan est éternel, ni implique que le contact entre les deux pays est totalement coupé. L'intérêt de Gracq, amateur pourtant des cartes, est pour un monde en décomposition, une « fermentation stagnante » et des « eaux croupies », décrits « jusqu'à imposer l'obsession inquiétante d'un ralenti de déflagration » (p.183, p.59 et p.75, *R.S.*). Les verbes statiques suggèrent assez l'image d'un monde en proie à la désagrégation : « Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu » (p.74, *R.S.*), dit Aldo. Quant à Grange, « il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cauteleusement son apparence […] et désespérément, intarissablement, s'en allait – s'en allait » (p.151, *B.F.*). Le narrateur s'en souvient que « tout dans ce voyage me paraissait soudain douteux et dérisoire : j'avais peur de m'en aller sur la terre sans lieu » (p.53, *T.C.*). Ainsi, dans une intime fusion avec le monde, le personnage éprouve le sentiment non seulement d'immobilisation graduelle mais encore de pourrissement du décor. Dans ce monde dévitalisé, le personnage gracquien accorde une valeur surdéterminante aux lieux :

> […] je regardais Maremma s'ensevelir, et en même temps, les yeux blessés, giflé par le vent furieux qui mitraillait le sable, il me semblait sentir la vie même battre plus sauvagement à mes temps et quelque chose se lever derrière cet ensevelissement. (p.174, *R.S.*)

La volonté gracquienne de placer son personnage hors de tout espace précis et de tout temps défini, de se libérer de « cette condition humaine située et datée qui obsède notre époque[395] » se manifeste dans la fusion du réel et de l'imaginaire dans son récit. « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination[396]. » Gracq décrit rarement son paysage d'une manière impersonnelle, mais le rend dans une communication perpétuelle avec le personnage : des assimilations subtiles entre le milieu extérieur et le milieu intérieur révèlent sa nature de sa prose poétique qui

[395] Julien Gracq, « Novalis et Henri d'Ofterdingen », dans *Préférences*, *op.cit.*, p.267.

[396] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.17.

procède de la communion de l'existence cosmique et de la vie psychique. « La liaison de la rêverie à l'action suffit pour enlever au récit le plus véridique la moindre apparence d'histoire », écrit Alain[397]. En conséquence, il ne suffit plus de considérer que « le propre du verbe est d'être sous-tendu de temps[398] ». Car cette figuration qui distend au maximum le panorama temporel empêche de concevoir une suprématie quelconque entre le temps et l'espace, mais aussi entre le sujet et le monde. Le personnage magnétisé par « tout point de vue » *est* partie du monde, l'univers se construit *en* conscience : « il me semblait que j'éveillais un château de sommeil » (p.175, *R.S.*), dit Aldo dans le palais de Vanessa. Et le héros gracquien constate : « Le sommeil défait d'Orsenna […] avait été la permission de mes rêves aventureux […]. » (p.79, *R.S.*) Dans l'univers, nous l'avons dit, l'aspirant Grange perçoit des signes précurseurs de l'événement : « on sentait que des messages obscurs, lourds de sens, s'entrecroisaient au plus profond de la terre remuée » (p.178, *B.F.*). C'est le périple d'une conscience dans sa relation avec l'univers spatial, que le lecteur suit pas à pas, sans d'autre guide que le plaisir du texte. Le soin accordé aux mouvements imperceptibles des choses du monde suffit à insuffler une dynamique retenue mais *vive*. « Il est concevable, en effet, que pour s'introduire profondément à la connaissance d'un objet, » d'après Gustave Guillaume, « point ne suffit de le considérer à l'état achevé, mais qu'il faut de plus, et surtout, se représenter les états par lesquels il a passé avant d'atteindre sa forme d'achèvement[399]. » Le texte de Gracq est plutôt une poétique en acte qu'un roman à thèse bien sûr, parce qu'il se déroule en se construisant : chance de l'errance, de la déambulation à la dérive qu'« en lisant », on a tout autant que Gracq la construite « en écrivant ».

> On dirait qu'on dérive dans ces pièces trop grandes. [dit Vanessa, dans son appartement de Maremma,] On est comme dans un navire mal ancré. (p.181, *R.S.*)

b. Une existence spatiale : *il est bon d'*assister, *de* se *tenir là*[400]

Si Gracq présente, d'une part, un univers immobile dans sa vacuité, d'autre part, il montre un monde frémissant, agités de légers mouvements, qui dérive, qui se décompose sans cesse dans la « débâcle » pour se renouveler. Chez Gracq, la fin

[397] Alain, *Système des beaux-arts*, 25e édition, Paris, Gallimard, 1948, p.321.

[398] Guillaume Gustave, *Temps et Verbe*, *op.cit.*, p.7.

[399] *Ibid.*, p.8.

[400] Julien Gracq, *Les Terres du couchant*, *op.cit.*, p.195. En italiques dans le texte.

contient la certitude d'un recommencement : « innervé encore après des siècles de léthargie, on eût dit qu'après les heures de travail le cœur réactivé de la ville se remettait à battre » (p.320, *R.S.*). L'aspect inchoatif de « se mettre à » qui initie le procès et l'aspect préfixal « re- » qui bisse le procès α-ω s'harmonise dans cette phrase qui déclare non seulement la phase initiale du procès « battre », mais aussi la revitalisation de la ville Maremma. Quant au verbe perfectif « sortir », il n'engendre irrévocablement le procès qu'au *terminus ad quem* :

> Cependant l'amirauté sortait de son sommeil. Sur la jetée du petit port, sur les terre-pleins, sur la lande, une agitation inaccoutumée chassait maintenant le silence, qui ne revenait guère qu'à l'heure de la sieste, rituelle dans le climat des Syrtes, bien qu'on touchât déjà à la période de l'hivernage. (p.133, *B.F.*)

Dans un univers en voie d'anéantissement, le protagoniste n'a pas d'autre choix que d'attendre, avec l'espérance d'une vie nouvelle. C'est juste dans cette attente – une source fertilisante de l'indice dérivant – que l'aspirant Grange peut se sentir la force régénératrice de la nature :

> Dès que les premiers lacets pénétraient dans les bois, il se sentait respirer plus à l'aise ; à chaque détour on voyait Moriarmé rapetisser dans la vallée, Grange avançait dans le silence mouillé qui se refermait sur lui ; il se sentait léger, rajeuni : de s'enfoncer seulement dans cette forêt autour de lui à perte de vue ravivait un bien-être qui lui dilatait les poumons. (pp.50-51, *B.F.*)

Ici, avec la concentration du préfixe itératif « re- », la nature se fait monde comblé, revitalisé, saturé de significations à déchiffrer. Le monde vacant de Gracq rendu par le coloré du paysage. Comme l'écrit Merleau-Ponty, son « existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, [il] s'ouvre sur un 'dehors'[401] ». « Il passait dans la phrase une intention secrète car les yeux une seconde se rapetissaient durement. » (p.14, *R.S.*) Si Grange peut respirer plus à l'aise dans cette forêt, s'il peut la ramener rapidement à la tranquillité après les bruits causés par sa visite, c'est parce qu'il est une partie composante de cet espace dont le silence peut se fermer sur lui. Ce qui *rapetisse* dans la vallée n'est plus Moriarmé, agrandit l'esprit de Grange qui se libère du joug de l'angoisse et devient de plus en plus léger. Avec une minutieuse précision, Gracq montre une symbiose entre son personnage et son espace : l'univers spatial est justifié par son personnage, en même temps ce dernier incorpore le décor.

À la fois immobile et en mouvement, le monde perpétuellement bouleversé chez Gracq a sa racine au plus profond de l'esprit humain : le temps apparaît à l'homme, d'une part, comme le substrat de tout ce qui se détruit, de tout ce qui fuit,

[401] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p.339.

et d'autre part, comme le substrat de tout ce qui se crée, de tout ce qui se produit. Il s'agit d'une distinction objective du temps qui s'en va et du temps qui vient au point de vue spatial[402]. Cette objectivité des notions du temps avec lesquelles l'humain pense est un besoin inhérent à son esprit. En considérant l'être comme un contenant, le temps qui s'en va est du temps qui l'a atteint (nommé ainsi le temps immanent) et le temps qui vient est, au contraire, du temps qui ne l'a pas atteint (le temps transcendant). Pour Gracq, du changement météorologique à l'alternative des quatre saisons, les hommes appartiennent tous au temps transcendant. Au début du *Balcon en forêt*, Grange agité plutôt par des menues frictions avec son environnement, reste indifférent au branle-bas de la guerre :

> Par la fenêtre, la Meuse virait lentement au sombre, éteinte par l'ombre de la falaise ; l'ennui morne et vacant du dimanche provincial suintait malgré la guerre à travers les croisées ; l'air sentait le pernod, la fumée de tabac rassise et les viandes lourdes. (p.44, *B.F.*)

Au fur et à mesure de l'approche du conflit, la guerre s'aménage son territoire :

> La guerre ne s'installait pas vite, mais par petites touches, insensiblement, elle prenait possession de la terre à la manière d'une saison grise : quand ils se taisaient, on n'entendait plus que le grondement des moteurs et, du côté de la vallée, le ronron lointain d'un avion de l'école de pilotage qui se balançait mollement au-dessus des fumées de la Meuse. (p.76, *B.F.*)

> […] à la guerre, un ordre, une nouvelle, un simple on-dit, rayonnent soudain sur toutes choses une lumière augurale d'éclipse, font basculer le monde dans une nouvelle saison. (p.132, *B.F.*)

> A perte de vue sur la garenne vague flottait une très fine vapeur bleue, qui n'était pas la fumée obtuse du sommeil, mais plutôt une exhalaison lucide et stimulante qui dégageait le cerveau et faisait danser devant lui tous les chemins de l'insomnie. (p.100, *B.F.*)

Le personnage soustrait volontairement au temps des échéances, s'absorbe dans le temps arrêté, lent, celui de la contemplation et de la pensée, en témoignage de l'information apéritive dans *l'incipit* de la page 9 d'*Un balcon en forêt*, déjà cité.

---

[402] Voir Guillaume Gustave, « Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe : esquisse d'une théorie psychologique de l'aspect », *Journal de psychologie*, 1933, n°30, pp.355-372. « Spatiale en ce sens que, selon que le verbe intègre ou n'intègre pas la notion d'aboutissement, il comprend respectivement tout ou partie seulement de son propre espace. – Ne pas intégrer au verbe la notion d'aboutissement, c'est le considérer uniquement dans son être et par là le « désintéresser » de son propre devenir. Y intégrer la notion d'aboutissement, c'est, au contraire, l'« intéresser » à ce devenir sien. »

c. Au commencement …

Le temps gracquien est tellement lent et arrêté que l'on peut repérer clairement les différentes phases dans le procès du mouvement, dans l'attente de l'événement qui a pour effet de le susciter d'après une logique performative. *Le Rivage des Syrtes*, qui du propre aveu de Gracq devait marcher vers une bataille navale[403], s'achève au seuil de l'événement. Alors que la ville d'Orsenna n'est pas encore quittée, Aldo songe déjà à « l'anomalie bizarre d'un événement historique mal venu, qui n'avait pas libéré toutes ses énergies, qui n'avait pas épuisé tout son suc » (p.16, *R.S.*). Jusqu'à la transgression après sa découverte du volcan du Tängri et du Farghestan sur l'île de Vezzano, « [i]l n'arrive pas de choses singulières. Il n'arrive rien. » – et pourtant, Aldo n'a repéré que le signe annonciateur d'un changement général dont le sujet est, faute d'une meilleure imputation causale, « quelque chose [qui] allait commencer » (p.50 et p.126, *R.S.*).

Tant l'attente d'une bataille navale dans la mer des Syrtes, que la vie autour de la maison forte des Ardennes, mènent Gracq à privilégier le choix d'un espace et d'un temps inaccomplis. Aldo le confesse dès les premiers moments de son séjour aux Syrtes : « je me sentais de la race de ces veilleurs chez qui l'attente interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement » (p.37, *R.S.*). L'événement est ainsi réintégré dans le récit comme la conséquence d'un glissement progressif vers la guerre au cours duquel l'espace n'est plus un élément circonstanciel mais devient à lui seul la matière et le support de l'événement. Du point de vue événementiel, cela revient à donner un relief particulier à l'une des trois phases saillantes qui le constituent – le début, le milieu et la fin – ce sont les différentes phases du déplacement. Comme Andrée Borillo en témoigne dans le chapitre III de *L'espace et son expression en français*[404], le déplacement est décrit en fonction de l'emplacement de la cible par rapport au site lors de trois moments différents : avant le déplacement, pendant le déplacement, après le déplacement. Il a donc distingué trois types de verbes en rendant compte de phases différentes dans le processus du déplacement décrit par le verbe : les verbes de polarité initiale, les verbes de polarité finale et les verbes de polarité médiane.

Gracq attache un soin particulier à arrêter brusquement le mouvement à un pôle aspectuel précis du verbe presque comme au cinéma. La temporalité semble être ainsi mise suspens de sorte que l'on puisse avoir accès à des images très

[403] Julien Gracq, *Lettrines I, op.cit.*, p.32 : « Et *Le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée. »

[404] Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français, op.cit.*, p.133.

lentement posées et coupées en micro-séquence, en tout petit événement, telle que la danse de la poussière :

> Devant moi, dans la plongée de la rue, une trouée de lumière violente où danse la poussière marque la place du Balkh entre les puits frais de ses arcades ; à gauche, à droite, au fond, dans la perspective élargie, le regard glisse, presque à son niveau, le long de la cuirasse râpeuse et écailleuse des toits, où monte çà et là le fil de fumée maigre des petits feux de tourbe, et son odeur de marais sous le soleil. (p.243, *T.C.*)

La prise en compte de la valeur aspectuelle du verbe produit non seulement une dilatation de temps, mais aussi une espèce d'inscription extrêmement minutieuse de l'instant. Par exemple, le texte du *roi Cophetua* joue à souligner l'attente du narrateur dans la maison de la région parisienne où son ami absent fait qu'il est reçu par une femme : « Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde[405]. » Devant l'événement apparu dans toute sa clarté, le narrateur remonte au pôle initial de l'événement – « la première seconde » – en recourant au passé composé qui spécifie généralement l'aboutissement du procès pour saisir le vrai objet de son attente, comme si tout n'avait été orienté que vers une rencontre amoureuse, et manifeste la capacité d'un événement à donner rétrospectivement sa signification au moment qui l'a précédé.

Parmi les trois phases du procès d'un mouvement, aucune n'est plus pertinente que le pôle initial à être relevé comme marque d'une acuité de la perception de Gracq et de son dessein à repérer la signification, laquelle est témoignée par l'emploi courant du verbe « commencer à ». Le narrateur aborde la scène de la rencontre entre Mona et Grange en prêtant une attention particulière à l'introduction fine des actes du dernier : « Il commença à ralentir le pas, malgré l'averse, il ne voulait pas la rejoindre trop vite – il avait peur que le bruit de son pas n'effarouchât ce manège gracieux, captivant, de jeune bête au bois. » (p.53, *B.F.*) La cohérence textuelle chez Gracq se cache souvent dans ce verbe de polarité initiale qui présage délicatement l'émotion à la fois surprise et heureuse de Grange et son envie de s'arrêter à ce merveilleux moment, attestées par le texte suivant qui explicite clairement son activité intérieure. La polarité aspectuelle du verbe traduit d'une manière perceptible graduellement des infimes notations temporelles :

> Aux premières heures de la matinée, le ton du carré commença à monter sensiblement. (p.171, *R.S.*)
>
> Vers huit heure, la laie commença à s'animer. (p.172, *R.S.*)

[405] Julien Gracq, *La Presqu'île*, *op.cit.*, p.241.

> Derrière la maison forte, du côté des cantonnements de la cavalerie, commença à s'enfler, de plus en plus fort, un ronronnement de moteurs. (*Ibid.*)
>
> J'allumai à tâtons la lampe qui commença à se balancer faiblement au plafond, faisant bouger les ombres à travers la petite pièce, d'une vie mécanique et ensommeillée. (p.214, *R.S.*)

Tant dans les adverbes « sensiblement », « faiblement », que dans les locutions « vers huit heure », « de plus en plus », on peut saisir une précision fine et lente des actes et une tendance relâchée de la vie.

Comme on a pu le mentionner dans l'introduction de cette partie, même si le verbe constitue l'élément-clé pour l'expression des relations spatiales dynamiques, pour la plupart du temps c'est sa cooccurrence avec une préposition qui apporte l'intégralité de sa caractérisation au déplacement décrit. Les prépositions spatiales peuvent aussi être caractérisées du point de vue de leur valeur aspectuelle, et participer au même titre que les verbes à décrire le procès. « Ce fut vers la fin de décembre que la première neige tomba sur l'Ardenne. » (p.104, *B.F.*) La préposition dynamique « sur » qui permet de focaliser sur la destination de la neige, partage la même polarité que le verbe « tomber » : elle ne fait que préciser l'orientation vers le bas déjà contenue dans le verbe qui tend à exprimer un procès télique (qui comprend l'idée de limite finale) en présence d'un temps accompli (la fin de décembre) et matérialiser le rapport que le déplacement entretien avec le site – l'Ardenne. Cette phrase au passé simple dont le propos est d'enregistrer un nœud temporel, décrit l'aboutissement du procès. Cependant, le même verbe à l'imparfait qui met l'accent sur la continuité du procès présente un aspect non global : « À travers l'embrasure, un jour pauvre de soupirail, couleur de poussière, une lumière fade et grise tombait du ciel de neige sur le béton cru. » (p.134, *B.F.*) Le principe qui en détermine la valeur, tient au fait que le verbe épouse des propriétés formelles du temps qu'il implique. Quand le verbe tend à exprimer un procès atélique (qui ne contient pas dans son sémantisme l'idée de limite finale), il est suivi par non seulement la préposition « de » qui signifie le lieu d'origine, mais aussi « sur » qui signifie le lieu d'aboutissement. Sans dévier ni sur la polarité initiale ni sur celle finale, le verbe établit une analogie entre son aspect médian et l'état en suspendu de la lumière en l'air. La combinaison entre le verbe médian « glisser » et la préposition positionnelle de localisation externe « le long de » décrit bien ce qu'on appelle le processus graduel d'*envahissement* : « une mollesse brusque l'envahissait, comme un chat qu'on enlève de terre par la peau de cou – la neige, qui glissait au creux de ses épaules et le long de ses bras, devenait une brûlure douce. » (p.120, *B.F.*) Gracq met à profit la polarité aspectuelle des prépositions spatiales capables de border ou déborder l'espace. La situation des événements relatés n'obéit chez Gracq à aucune loi

linguistique, à aucun préconstruit archétypal mais inventent des affinités singulières entre les aspects et certaines catégories narratives[406]. La description ainsi peut se dynamiser sous l'impulsion d'un regard comme l'action peut *a contrario* se fossiliser[407] dans la contemplation ou l'habitude. Dilution et concentration, lenteur et promptitude s'inversent parfois par l'effet d'une subjectivité, d'une distance heureuse, qui seule décide de ce que signifie être au monde. L'homme gracquien « a ce don[408] » de décliner selon sa conjugaison propre les actions qu'il fait ou qu'il voit et de désorienter la grammaire du monde à sa manière. « Il tient *son monde* sous le regard » (p.127, *T.C.*) immobilisant ce qui s'agite – fumées, bêtes, insectes, voyageurs, petits points anonymes, etc., tous mêmement stoppés dans leur cheminement par l'œil scrupule.

[406] Carl Gustav Jung, Roland Cahen (dir.), *L'Homme à la découverte de son âme : structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Payot, 1962. Nous prenons ce concept au sens donné par Jung. L'archétype dans la théorie Jungienne désigne une structure mentale commune à tous les inconscients individuels fournissant des réseaux d'images issues de l'imaginaire collectif. Bachelard que nous convoquons dans notre étude ne souscrit pas à l'existence d'un inconscient collectif pourvoyeur d'images. L'image pour lui, et nous l'avons montré, est une variation archétypale (autour d'abord des quatre éléments de la philosophie présocratiques) et qui se manifeste singulièrement chez certains écrivains.

[407] « C'était une route fossile. » (p.76, *T.C.*)

[408] « Hal, qui se sentait en sympathie avec ces flâneurs avait le don de les mettre assez souvent en confiance […]. » (p.86, *T.C.*)

Chapitre II La préposition spatiale[409]

Ce chapitre aborde une question centrale qui concerne toute production littéraire, à savoir celle des *Problèmes techniques de présentation des données*[410]. Les analyses précédentes nous ont permis non seulement de mettre au jour des constantes poétiques − des stylèmes −, que nous avons dégagées d'un point de vue macro-structrural et micro-structural. Á côté des grandes figures analogiques qui font retour, des allusions transtextuelles (mythes, récits légendaires) et intertextuelles qui clignotent en direction du lecteur, l'évocation des détails dans les trois récits gracquiens les rassemble dans une même esthétique *maniériste*. Le problème que pose cette multiplicité d'informations minuscules n'est pas des moindres : plutôt qu'informer la description gracquienne déforme le monde vu à travers la lucarne réelle et subjective qui fait cadre. Gracq propose un commentaire métalinguistique dans le texte même des *Terres du couchant* : « L'impression que donne le lieu est singulière » (p.185, *T.C.*). La façon intuitive d'exprimer « les choses vues », mobilise cependant une orientation précise et concrète, poussée très loin dans la présentation des détails. Car le soin du terme juste chez Gracq sert d'indice, indice de distinction (à prendre en syllepse), en présentant l'objet de discours, avec un écart par rapport au langage habituel. C'est à pareille intention que pourrait correspondre le choix de mots rares, archaïques, dont la critique a montré les ressources poétiques, tout comme le style substantif privilégié par Gracq.

> Á l'est, à l'ouest, la chaîne des dunes, sous les guillochures d'ombre de ses oyats plaqués comme des touffes du sourcil courait aussi loin que portait le regard. (p.99, *T.C.*)

C'est parce qu'ils attirent immédiatement l'attention du lecteur que ces foyers de signification promeuvent l'étrangeté immédiatement. « Il est permis de se

[409] Nous nous intéressons aux prépositions les plus rentables dans la poétique gracquienne « dans, en, contre, au-dessus de, loin de … » Cependant le stylisticien remarque ce qui n'est pas présent dans le texte. Ainsi la préposition *chez* rarissime dans les trois récits dit clairement l'impossibilité de trouver un abri, « nous ne sommes pas soutenus » dit Grange.

[410] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, « Présentation des données et Forme du discours » *in La nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, pp.191-255. Nous reprenons ici le sous-titre, du chapitre III.

demander si l'un des effets bienfaisants de certains textes obscurs n'est pas de vivifier l'attention[411]. »

> Des filets sèchent encore tout près de là dans les jardinets minuscules taillés en terrasse sur la déclivité du rocher : çà et là, entre les tonnelles basses s'amorce la ravine d'un raide escalier de pierre qui plonge vers le lac, et disparait vite sous un berceau de branchage. Il y a plaisir à se tenir là […]. (p.185, *T.C.*)

La description analytique et l'accumulation des localisations, ont pour effet une présence accrue, mais une présence paradoxalement purement affective et déréalisante. L'interprétation psychologique ou intérieure a déjà été menée ci-dessus pour mettre à découvert ce que cette construction physique disait de la précarité de l'homme dans ces trois récits. Décrire, c'est survivre à la mutilation.

En pénétrant en « Gracquoland[412] », l'idée que la construction spatiale tend à occuper, dans les romans de Gracq, la place que la psychologie des personnages tient dans la plupart des romans traditionnels se précise. Par exemple, face aux menaces de la guerre, Grange songe avant tout à faire le plan du monde confiné et inquiétant qu'il habite et « suivait la marche de la guerre avec une grande indifférence » (p.49, *B.F.*). Cette préoccupation d'organisation spatiale se focalise aussitôt non sur les lieux stratégiques de repli, mais sur la disposition mentale qu'ils favorisent : le narrateur présente le donné comme théâtral, lieu exemplaire de l'illusion. « La guerre, se disait-il en secouant la tête d'un geste hargneux − et qui sait s'il y a une guerre ? » ; le faux et le vrai, comme les ombres qui animent la forêt, n'ont d'existence que relative. Cependant, confronté aux imprécisions en ce qui concerne le réel, il pallie le déficit d'informations par une surcharge méticuleuse de données superflues, anodines. *Raccrocher* son œil aux articulations, aux interstices semble procurer un plaisir curieux mais surtout permet de placer le corps du sujet *ressentant* au centre d'un champ de présence.

> Ses yeux le piquaient, une espèce d'angoisse le prenait à la gorge, il sentait qu'il serrait les mâchoires des dents. Il toucha du bout de ses doigts les doigts petits et mouillés que le froid recroquevillait […] au bord des ongles un peu bleuis s'étaient accrochées des brindilles de laine ; tout à coup il sentit fondre de nouveau une pitié tendre […]. (p.66, *B.F.*)

Dans cette scène amoureuse, c'est le toucher délicat et expert qui libère de l'angoisse : la perception délicate du geste accompli a comme magie le pouvoir de soulager. Cette précision foncière du ressenti est partagée par les personnages dans

---

[411] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation*, *op.cit.*, p.195.

[412] L'expression est de Gilles Plazy, *Voyage en Gracquoland*, Paris, Éditions de l'Instant, 1989, pour désigner la terre décrit par Gracq dans ses œuvres.

les trois récits. Si on reprend la distinction de Leibniz entre l'aperception, qui suppose une réflexion, et la perception infime et continue dans notre existence de sorte qu'elle peut ne pas franchir le seuil de la conscience[413], on peut considérer que seule la perception concerne le personnage gracquien. Dans les trois récits, une activité perceptive non volontaire, intuitive, discrète, relie l'homme au monde et le protège des dangers. Á chaque instant, une infinité de petites perceptions atomisées et localisées le maintiennent là précisément, comme une évidence.

Comme fasciné par l'exacte situation des choses, le personnage-narrateur s'absente dans ce système de localisation, quasi obsessionnelle, hors du monde matériel. C'est la raison pour laquelle *son monde*, est chevillé strictement, pour pouvoir rester en sécurité :

> Trois ou quatre ormes géants écrasaient de leur ombre la petite place triangulaire ; entre les troncs quelques bancs d'ardoise écartaient encore les hautes herbes comme des pierres tombales – dans un coin, un rouleau était resté basculé à l'ombre, enfoui jusqu'à ses brancards levés […]. (p.85, *T.C.*)

En soumettant l'espace au regard du narrateur-arpenteur, le lieu devient domestiqué, contenu par des équations géométriques, selon les coordonnées verticale et horizontale qui informent l'existence humaine. « Près de ces lieux touchés d'interdit » (*Ibid.*), le personnage gracquien établit ses règles, dirige son regard, rétrécit (verbe gracquien) son champ de vision.

L'intensité étonnante, affolante parfois, de l'infime se manifeste plus vivement dans le texte en raison d'une appropriation discrètement déviante de certains outils rhétoriques, syntaxiques et lexicaux. « Dans la forêt des Ardennes [...] le rêve et la vie éveillée, le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, le représentant et le représenté cessent d'être perçus contradictoirement[414] ». Cette faiblesse de la logique, que le personnage de Grange revendique explicitement – « son esprit était ainsi fait qu'une idée logique l'ébranlait peu » (p75, *B.F.*) −, autorise les accrocs du sens, les fragiles irrégularités d'associations lexicales et grammaticales : moins spectaculaires que dans la poétique surréaliste dont l'idée clé est une conciliation possible des improbables collisions[415]. Notre analyse se déroulera autour de diverses frictions de la langue qui inscrivent l'angoisse dans le texte sans altérer visiblement

---

[413] Gottfried Wilhelm Leibniz, Jacques Brunschwig (dir.), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

[414] Norbert Dodille, « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* », dans Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des Bocages (Angers) (dir.), *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers (21-23 mai 1981), op.cit.*, pp.84-93, p.88.

[415] Voir Julien Gracq, *André Breton*, *op.cit.*, p.81. La poétique surréaliste, l'esthétique surréaliste, c'est véritablement fondé sur la collusion des fractures entre le réel et l'irréel.

sa logique interne. Du point de vue de la topo-analyse, que l'espace soit physique, psychologique ou langagier, il sert constamment de caisse de résonance aux sites intimes de l'homme. Dans cette perspective, sera analysé l'emploi de la préposition et de certains compléments circonstanciels de lieu et de temps, aptes à traduire les dérèglements dans ces récits si précis et pourtant si évasifs.

Gracq, pour qui « dans la fiction, tout doit être fictif[416] », ne compte pas révéler la réalité objective, mais cherche au contraire à exprimer sa vision singulière sur le monde. En philosophe, il ne croit ni à l'existence d'un ordre rationnel ni à l'objectivité de la vérité. La guerre, symbole de fracas, interdit une version stabilisée du monde.

> Au surplus, je ne prétends en rien faire le portrait véridique d'une ville qui, au travers de son prisme, n'a jamais laissé la lumière filtrer pour moi intacte. Je ne fais état, je l'ai dit, que de sa présence en moi : la seule, de toutes les villes que j'ai connues, qui ne relève à aucun titre de la vérification[417].

Comme le repérage spatial offre un ancrage de base pour la parole, le chronotope[418] s'inscrit chez Gracq à travers le privilège qu'il accorde au concret et au tangible, préexistants de l'activité du langage dont la vocation sera toujours d'en partir, ou d'y revenir. L'auteur poursuit autrement son activité perceptive à travers le langage qui ouvre sur une scène virtuelle, capable de s'actualiser distinctement ou de fusionner avec la scène ordinaire de l'homme. « Les prépositions, qui sont les expressions les plus simples et les plus claires que les langues possèdent pour les relations, sont employées indistinctement à l'intérieur de toutes les formes de l'intuition[419]. »

En tant que mots transitifs par excellence, les prépositions sont plus ou moins en mesure d'isoler un « sens spatial ». Le géographe Gracq contextualise ses récits dans un monde physique, de sorte que l'identification du sens spatial des prépositions, avec une opposition par rapport aux sens temporels et abstraits, semble pertinente. En somme, nous nous proposons d'interroger la charge interprétative de la préposition spatiale et d'ébaucher un spatialisme théorique, non sans avoir

---

[416] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.25.

[417] Julien Gracq, *La Forme d'une ville, op.cit.*, pp.144-145.

[418] Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p.391 : « De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisation philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope […]. »

[419] Viggo Brondal, *Théorie des prépositions : introduction à une sémantique rationnelle*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1950, p.32.

considéré certains corrélats grammaticaux, tel que le couplage du verbe avec une préposition.

1. Le sens spatial supposé

De nombreuses expressions d'existence, d'*être-là* apparaissent dans les romans guerriers de Gracq : « Vanessa était devant moi », « elle est là ! » (p.83 et p.136, *R.S.*) ; Grange « n'était pas loin de le trouver en somme *bien casé* », « cette guerre fût si habitable » (p.113 et p.92, *B.F.*) ; « Toutes nos couchées n'étaient pas à la belle étoile. » (p.59, *T.C.*), etc. Comme Lotman peut l'expliquer [420], les caractéristiques anthropologiques, même anatomiques de l'expérience spatiale des êtres humains nous forcent à se situer selon des oppositions binaires : l'avant/l'arrière, *ici*/*là*, haut/bas, le proche/le lointain … Le roman gracquien consiste donc à inscrire son histoire dans toutes les dimensions antagoniques bornées entre le vertical et l'horizontal, de sorte que l'équilibre fragile entre ces deux vecteurs opposés et dynamiques, devient l'émission primordiale des personnages. Ce « modèle spatial du monde devient dans [l]es textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales[421] ». C'est redire ici (ce que la première partie prend en charge) combien le concept phénoménologique de *direction de sens* chez Gracq sert à montrer à la fois les ordonnances cosmiques et ontologiques de l'expérience spatiale[422].

Une fois fusionnés tous les espaces, qu'ils soient ouvert ou fermé, cosmique ou intime, « vivre », est non seulement un « aller vers » qu'on retrouve chez Ricœur, mais aussi et surtout « être dans ». Tant les éléments petits comme des flocons de neige, des gouttes de pluie, un coup de vent … que des phénomènes de vaste amplitude, macroscopiques comme l'hiver, la tempête, l'orage, tous ces mouvements impulsés aux objets du monde dispensent l'être humain de toute obligation actancielle chargée par la vie sociale. En outre, ce qui taraude effectivement le personnage gracquien, tient simultanément de la menace d'être enkysté par excès du « trop près » et du risque de se perdre dans l'autonomisation fièvre de l'indice directeur comme la préposition « vers ». La pente flottante de l'individu entre les deux coordonnées contraires interprète le dilemme de survie dans lequel sont pris inévitablement les personnages décentrés de Gracq. Pourtant,

[420] Youri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

[421] *Ibid.*, p.313.

[422] Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

c'est leur sémantisme spatial qui rend les prépositions, morphèmes transitifs de la langue, aptes à signifier le mouvement vécu par le sujet.

a. Se colorer : prédiquer

Le recours aux manuels grammaticaux, non spécialisés, comme la *Grammaire méthodique du français*[423], permet de définir simplement la préposition : le constituant est une partie du discours invariable qui sert à la mise en relation. Semblable aux conjonctions de coordination et de subordination, la préposition met les termes en contact pour les intégrer dans une construction plus large. Par exemple dans la phrase « le ferraillement du train dans la solitude » (p.9, *B.F.*), la préposition « de » relie le groupe nominal « le train dans la solitude » au nom « le ferraillement » pour faire du premier le complément du second à l'intérieur du groupe nominal « le ferraillement du train » ; la préposition « dans » et le groupe nominal « la solitude » constituent un groupe prépositionnel dont la fonction est le complément circonstanciel dans l'exemple ci-dessus. Peu importe qu'elles soient porteuses d'un sens identifiable dans leurs emplois divers ou non, les prépositions contribuent à établir une relation sémantique entre les termes qu'elles relient grammaticalement. Certaines prépositions colorées spécifiquement spatiales participent aussi à donner un socle psychologique an tangible.

En prenant argument sur le *Dictionnaire historique de la langue française*, on est frappé par le fait que les prépositions dites spatiales ne se rapportent pas à une saisie directe ou simple de l'espace, aménage les sens concret et abstrait, dont on a vu que clivage n'est jamais nette chez Gracq. Une lecture plus complète montre bien que les sens temporels, moraux, notionnels, dits non-spatiaux, sont tous contemporains des sens spatiaux, identiques. Les prépositions et les préfixes latins partagent la responsabilité de situer dans l'espace :

> Dans : *dans* prép. est issu, sous la forme *denz* (v. 1112), du bas latin *deintus* « au-dedans, en dedans », de *de* et *intus* « de l'intérieur », puis simplement « à l'intérieur ».
>
> En : *en* prép. est issu (fin IX^e^ siècle) par modification de *in* (842), du latin *in* « dans, sur » (spatial et temporel), d'où le sens moral de « en vue de, pour ».
>
> Par : *par* prép. d'abord *per* (842), puis *par* (1050), est issu de la pré- position latine *per*, employée au sens local de « à travers », « sur l'éten- due de », « le

[423] Martin Riegle, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op.cit.*, p.369.

> long de », « par-dessus » et au sens temporel de « durant, pendant », exprimant aussi une idée de « répétition dans le temps ».
>
> Sur : *sur* prép. est l'altération (1080) de *sobre* (fin IX^e^ siècle) puis *sore* (v. 960) devenu *sour*, *sor* (v. 1050), par croisement avec *sus* : la forme *sur*, d'abord en concurrence avec les autres, ne devient courante qu'à partir du XV^e^ siècle. *Sour*, *sor* représentaient l'aboutissement du latin *super* adv. « en dessus, par-dessus, de plus », et prép. « au-dessus de » impliquant ou non un mouvement, au propre et au figuré[424].

Ces emplois figurés du sens spatial reflètent exactement la propension de la langue à exprimer de manière spatiale des corrélations qui ne le sont pas à proprement parler. Par exemple, dénué de sa fonction localisation, le vocabulaire spatial « perspective » permet de désigner une projection dans le temps. Gracq exploite à plein cette polysémie foncière :

> Je crains qu'il ne passe plus personne, fit-il avec une grimace en se retournant vers la perspective vide. (p.77, *B.F.*)

Le circonstant sature l'information spatiale déjà inscrite dans le verbe dynamique « se retourner » pronominal autonome qui signifie « prendre une position inverse », laissant dans l'équivoque le sémantisme de *perspective* que caractérise l'adjectif « vide ». La porosité entre espace mental et espace physique, constamment à l'œuvre chez Gracq, est ici source d'inquiétude comme si la chute était déjà inscrite dans l'histoire. Cette présence im-pertinente (qui ne convient pas) des informations spatiales dans un même énoncé, apparaît comme un trait d'écriture gracquien. Plus, on peut pousser encore l'analyse (tant le poids des prépositions est grand dans le récit gracquien) en suggérant que le seul verbe « se retourner » réactive aussitôt tout un réseau de prépositions disponibles en langue : « se retourner » *sur / contre / de / dans …* Le sens se prolonge comme au-delà de l'énoncé, par suggestion et échos avec d'autres occurrences.

Le Grand Larousse de la Langue française donne précisément un exemple pour ce verbe de Gracq en emploi absolu : « Faire pivoter son corps pour se trouver dans la position opposée à la position initiale : *Au commandement, la première ligne se retourne dans un demi-tour parfait. Je me retournai tout d'une pièce en froissant de ma joue la robe d'une femme* ». Ce verbe si « spatial » appartient à l'idiolecte gracquien, et on perçoit que toutes les options de prépositions participent avec la polysémie même de verbe (**se retourner sur son passé*) à ouvrir le sens, en directions multiples, à entrecroiser les espaces du texte par une lecture mémorielle du récit. Mais ce qui peut-être relève du tour de force scriptural chez Gracq, c'est la

[424] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p.552, p.686, p.1420 et p.2053.

possibilité de faire de la préposition un lieu de prédication ; en s'affranchissant ainsi l'orthodoxie grammaticale, il investit sémantiquement l'outil non-prédicatif et pointe l'attention sur une articulation, vive, exquise (comme on parle d'une douleur exquise).

Le regain d'intérêt pour la spatialité appartient à un même mouvement littéraire, intéressé par les phénomènes[425]. La création littéraire de Julien Gracq s'exécute dans ce courant de pensée intellectuelle du XX^e^ siècle, laquelle a été étudiée par Georges Matoré dans *L'Espace humain*. En termes de Genette, la « métaphore spatiale » est l'utilisation de « certains mots, primitivement destinés à marquer des rapports spatiaux, pour exprimer des relations de nature toute différente[426] ». La nécessité primordiale, vitale même, est de maîtriser son environnement, « son petit monde » dit Grange. Le déterminant possessif confirme l'intuition de devoir situer chaque chose précisément pour pouvoir délimiter un espace *à soi*, *pour soi*, *en soi* :

> Pour la pensée rationalisée qui joue un rôle prépondérant dans nos métaphores, l'espace n'est pas seulement un décor, un prétexte ou un outil, il est le « matière » même dont elle est constituée. Et à notre avis, cette rencontre de l'espace et de la pensée n'est nullement fortuite ; liée au phénomène de l'angoisse, elle exprime le besoin qu'a l'homme d'aujourd'hui d'assurer son contact avec le monde et d'affirmer sa solidarité avec les autres hommes […][427].

L'espace, étant une première étape dans l'expérience humaine, mobilise tout un paradigme d'expression linguistique. En ce qui concerne la construction du sens spatial, il faut d'abord supposer la conception d'un monde holistique, imposant la détermination réciproque des unités co-présentes. « Sur un plan linguistique, » selon Pierre Cadiot, « l'assimilation du système des prépositions avec un schéma spatial se heurte au fait évident que les prépositions ne sont qu'un véhicule parmi bien d'autres des repérages spatiaux, statiques et dynamiques. Bien sûr adverbes, verbes, particules, classifieurs, etc. sont aussi porteurs d'indications spatiales[428]. » Même les

---

[425] Gustave Guillaume, *Psycho-systématique du langage : principes, méthodes et applications I*, Paris, Klincksieck, Québec, PUL, 1971, p.34 : « L'acte de langage pris dans son entier est une activité de l'esprit représentable par une ligne cinétique schématisant un phénomène dont l'aboutissement est la phrase, unité d'effet – c'est-à-dire unité de discours – et dont le terme d'origine est l'élément formateur. » Cette spatialité du langage lui-même se base sur la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume qui se distingue de la définition saussurienne de la langue comme un objet social et élabore les sujets parlants à construire du sens à partir des opérations de pensée. Dans son lexique scientifique, le *psychisme* désigne une opération de pensée pré- ou pro(to) linguistique, laquelle s'emploie à la visibilité des actes mentaux.

[426] Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, p.29.

[427] *Ibid.*, p.22.

[428] Pierre Cadiot, « Schémas et motifs en sémantique prépositionnelle : vers une description renouvelée des prépositions dites 'spatiales' », *Travaux de linguistique*, 2002, n°44, pp.9-24, p.10.

prépositions que l'on étiquette le plus naturellement comme spatiales ne prennent ce sens que dans le cadre d'un repérage proprement spatial. Les sens spatiaux des prépositions « dans », « sur », « chez », « vers », « par », etc. n'émergent que lorsque leur verbe et leur nom ont une valeur locative intrinsèque, ou eux-mêmes configurés dans cette dimension. Dans les exemples, ce qui différencie le sens spatial et le sens temporel de la préposition « vers » tient à la valeur intrinsèque des noms qui suivent :

> Ce fut vers la fin de décembre que la première neige tomba sur l'Ardenne. (p.104, *B.F.*)
>
> Vers le large, un chenal bordé de vasières grises sinuait entre les étendues de joncs et accédait à la mer libre par un pertuis entretenu à travers la flèche des lagunes. (p.25, *R.S.*)
>
> Le détour que nous allions faire vers le nord allait nous séparer. (p.93, *T.C.*)
>
> L'oreille de prisonnier malgré tendue vers le mur vivait tout entière *de l'autre côté*, et dans le fond de la tranchée abritée je marchais la tête un peu déjetée vers la rumeur peuplée de signes, comme on marche sur une plage au bord de la marée montante. (p.135, *T.C.*)

Le coefficient supposé de spatialité attribué à l'occurrence « vers » s'appuie en fait sur la tangibilité du référent atteint par l'occurrence du nom « le large » qui apparaît dans le même énoncé (et parfois du verbe du co-texte). Malgré les variables d'un cas à l'autre, la préposition n'a pas de sens spatial inhérent, mais se colore des effets de référence dont l'origine lui reste toujours en dehors. L'étude de la spatialité des textes gracquiens ne « passe » pas seulement par le travail des prépositions dont la caractéristique est leur transitivité. C'est-à-dire que la préposition est l'outil qui sert à passer, qui permet de passer sur un autre objet.

b. L'interprétation sémantico-cognitive

Comme Gracq le répète à plusieurs occasions, ce qu'il cherche à saisir dans ses écrits est la « plante humaine » dont la particularité se manifeste par sa capacité à percevoir[429]. Comme l'ont montré les psychologues, la perception est la réalisation plus globale d'un mécanisme de pensée, d'une activité de modélisation interne. Et le langage gracquien n'a pas d'autre fonction que de rendre possible cette activité

[429] En philosophie, on distinguerait deux sortes de relation au monde, celle qui vient de l'aperception et celle qui vient de la perception. Voir Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, *op.cit.*

subjective, donatrice des objets au monde, sans en être une représentation. C'est donc en humanisant le sens de l'espace, en discutant de la pertinence de la distinction entre « site » et « cible » dans n'importe quelle configuration, que l'on peut dépasser une seule visée géométrique et progresser dans l'interprétation grammaticale et sémantico-cognitive des prépositions. Quand « on voyait les bois courir jusqu'à l'horizon, rêches et hersés comme une peau de loup, vastes comme un ciel d'orage[430] » (p.17, *B.F.*), la préposition « à » code un principe d'anticipation, ou encore active une zone topologique, dont les contours restent entièrement dépendants de l'intentionnalité du narrateur. L'objet référé, « les bois », n'a pas de contour défini indépendamment du procès par lequel se donne « l'horizon ».

Dans un monde en manque de dynamique événementielle, le personnage ne peut plus compter sur l'Histoire pour s'extraire de son enlisement. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'auteur est enclin à matérialiser la notion du temps à travers des dimensions spatiales. Au temps horizontal de la successivité se substitue une dimension verticale du temps. La confusion entre l'horizontal et le vertical peut être observée ailleurs : dans son attrait/répugnance pour le pourri, la neige, les feuilles qui tombent, tout ce qui s'étale sur le sol. Cette confusion qui se joue aussi entre l'extériorité et l'intériorité est rendue perceptible par l'emploi répétitif de l'expression figurée « perdre de vue » : « la possibilité n'était jamais tout à fait perdue de vue » (p.90, *B.F.*). On peut se demander s'il s'agit aussi de « perdre la vue », comme la menace d'une perte de relation élémentaire. Le personnage gracquien subit une crise existentielle, imputée à un organe capable de percevoir les choses, mais qui peut aussi mener à une incapacité de penser. Car « je vois bien » peut dire aussi « je comprends bien ». L'homme choisit de se soustraire volontairement au temps des échéances, s'absorbe dans le temps amorphe, lent de la contemplation minutieuse *de* / *sur* / *vers* … « Dans un angle, on voyait un lit-divan, et au-dessus des étagères couvertes de livres ; au milieu de la pièce, une table marocaine basse, faite d'un grand plateau de cuivre repoussé. » (p.62, *B.F.*) Dans cette pièce agencée par Mona, Grange saisit le soin d'un aménagement désordonné comme une invite à s'y mouvoir amoureusement, rituellement. Dans la chambre abandonnée à la fin du récit, « il se retourne » sur le lieu, « [l]a chambre avait perdu son incroyable désordre : le hamac était replié, dans un réseau compliqué des ficelles » (p.181, *B.F.*). Dans toute phrase isolée du récit gracquien, la préposition oriente, fait repère et inscrit une finalité provisoire : « il me semblait que descendait

[430] Ce n'est plus l'œil qui court, mais en effet les bois qui courent. La figure de personnification montre encore la confusion entre l'objet et le sujet, autrement dit la porosité du monde fictif de Gracq.

dans la pièce cette intimité chaude et attardée, trouée de silences complices, qui rapproche sous la lampe pour un dernier cigare deux amis très intime » (p.255, *R.S.*).

Selon le verbe et le groupe prépositionnel qui le prolonge sémantiquement, une position dans l'espace ou un déplacement, une humeur mentale, se donnent à lire. La préposition se colore d'un sens spatial, sous les influences sémantiques de son entourage lexical … Les emplois spécifiquement spatiaux et ceux qui relèvent d'une métaphore de la langue se répondent. L'analyse des prépositions au sens spatial dans les trois romans de Gracq vise exactement à examiner le *continuum* entre ces emplois qui conforte l'idée pertinente d'une spatialisation hautement signifiante, laquelle interroge la mise à distance du réel. « Un espace est ouvert » (p.153, *T.C.*) …

> Il y a là des tunnels d'ombre aérée, où on peut s'abriter dans le plein midi ; et d'où l'œil par les rectangles des créneaux plonge sur la nappe en fusion du lac sous le grand soleil comme d'un pont de navire. (p.152, *T.C.*)

2. La torsion du réel

L'exemple ci-dessus suffit à illustrer le travail de torsion qu'effectue la préposition dans le processus de représentation. « Recolorée » à chaque occurrence la préposition impose le schème spatial comme « zone » fragile de perception. Les directions comme les directives sont mises à mal, invalidées par le trouble des consciences. La maison forte de Grange, « *sa maison* », « la *maison des hommes* où tout était d'un autre ordre » (p.109 et p.114, *B.F.*), est un lieu cerné qui appelle en urgence d'autres verticalités, chutes ou hauteurs (du balcon, du rempart, de la forteresse). Le verbe « plonger », obsessionnel chez Gracq, autorise ses mouvements d'échappée, *dans*, *vers*, *loin de* … que le regard initie puissamment. La préposition sert de tremplin linguistiquement à l'évasion, thématique commune aux trois récits : partir, c'est forcément *partir de*. L'expression « le regard plongeait » (p.15 et p.52, *B.F.*), traverse effectivement le texte intégral. Mais l'expérience ontologique du personnage, se résume le plus souvent au fourvoiement dans la hauteur[431] :

> C'était ce qu'il appelait, quand reprenait ce léger vertige, « descendre dans le blockhaus ». (p.147, *B.F.*)
>
> « Plus bas – se disait-t-il – beaucoup plus bas … ». (p.252, *B.F.*)

Si « la même opération de l'esprit humain nous porte vers la lumière et vers la hauteur[432] », l'appel est aussi un mouvement vers la chute, dans le néant ; la répétition et la gradation de « bas » laisse envisager un trou sans fond.

> 1. Comme il plongeait les yeux vers la perspective ... (p.52, *B.F.*)
>
> 2. sur ce désordre tombait une odeur (p.54, *B.F.*)
>
> 3. Je crains qu'il ne passe plus personne, fit-il avec une grimace en se retournant vers la perspective vide. (p.77, *B.F.*)
>
> 4. un petit point noir qui semblait un instant dans l'éloignement (p.95, *B.F.*)
>
> 5. à gauche vers la profondeur sous-bois (p.99, *B.F.*)
>
> 6. un gros soleil se levait devant lui au ras de la terre dans la longue perspective du chemin. (p.115, *B.F.*)

---

[431] Voir Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p.385 : la fréquentation des hauts lieux débouche sur ce qu'il appelle une « contemplation monarchique » : « La contemplation du haut des sommets donne le sens d'une soudaine maîtrise de l'univers. »

[432] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943, p.55.

Les citations ci-dessus exemplifient ce que nous avons désigné « torsion du réel », des données abstraites tels que la perspective, le désordre, l'éloignement, se confondent avec l'expérience concrète. Ces combinaisons prépositionnelles peu conformes à l'harmonie des choses, déroute l'interprétation à la faveur d'un mot presque anodin, monosyllabique souvent. La préposition « porteuse d'un sens hautement abstrait des données de l'expérience, capable d'établir un rapport syntaxique entre deux éléments[433] » fait grincer le sens, sortir de ses gonds la pensée. Comme « l'œil [...] se raccord[e] mal » (p.33, *B.F.*), la poétique gracquienne a très souvent besoin de la préposition pour « combler un diastème » parce que d'après la théorie guillaumienne, elle est la seule partie de la langue qui soit diastématique et « elle se trouve en rapport avec deux éléments de l'énoncé qui sans elle ne formeraient pas un ensemble de discours lié et intelligible[434] ».

1. le menton [...] tendit le visage nu <u>à</u> la pluie (p.55, *B.F.*)

2. on abordait <u>à</u> une autre terre (p.81, *B.F.*)

3. une respiration longue [...] soufflait <u>sur</u> sa fatigue (p.102, *B.F.*)

4. ils tombaient <u>sur</u> la vie silencieuse (p.49, *B.F.*)

5. comme si la tête se souvenait toute seule de s'être blottie <u>sur</u> l'épaule d'un homme (p.54, *B.F.*)

6. elle vivait <u>le long de</u> lui (p.87, *B.F.*)

7. les paupières <u>contre</u> une poussée de joie aveugle (p.95, *B.F.*)

Si « toute préposition est porteuse d'une sémantèse propre, parfois très abstraite et quasi indéfinissable, mais jamais nulle[435] », on comprend l'emploi poétique qu'en fait Gracq. Réinvesties du point de vue subjectif, les prépositions sélectionnées dans les citations qui précèdent questionnent ou plutôt mettent en débat les liens qu'elles établissent, car elles deviennent « joint essentiel[436] ». « Comme les enfants qui grimpent aux portières, tout point de vue le magnétisait jusqu'à l'impolitesse » (p.17, *B.F.*), le personnage gracquien interroge constamment son rapport au monde, réceptacle de symboles, série d'énigmes visuelles, que l'œil aiguisé ressaisit et traduit en mots. D'après l'opinion maximaliste des grammairiens[437], certains circonstants prépositionnels fonctionnent plutôt en tant

[433] Gérard Moignet et *al.*, *Systématique de la langue française*, *op.cit.*, p.217.

[434] *Ibid.*

[435] *Ibid.*, p.218.

[436] « Le monde s'est desserré à quelques uns de ses joints essentiels […]. » (p.133, *B.F.*)

[437] Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2010. Cette position maximaliste évoquée par Wilmet correspond au point de vue adopté par Riegel, Pellat,

que compléments essentiels (locatifs essentiels) que circonstants (extra-prédicatifs). Le décor devient ainsi lieu décisif, la torsion déclenche le réel. C'est par ce « mal joint » par la préposition, que le sens peut s'opacifier poétiquement :

> Vers le soir, on voit s'épanouir sous les pieds de charmantes fumées, qui charbonnent au long des courtines les tabliers de planche mal jointes, qui courent en encorbellement, et c'est que tousse le soir, à neuf heures juste, tapi dans son fourré de troënes comme un crapaud de bronze, le petit mortier servi par un invalide qui annonce le couvre-feu. (p.115, *T.C.*)

a. Un balcon « en forêt » ou « dans la forêt » ?

On peut soutenir que le choix des prépositions spatiales introduisant un même substantif dans le co-texte fait sens plus que dans d'autres romans (hormis la poésie dont on sait combien elle joue sur les articulations). Gracq après les symbolistes, reprend la tendance stylistique à investir la préposition autrement, à exploiter un paysage linguistique qui offre à la langue de nouvelles possibilités. Si l'on s'accorde à qualifier la prose de Gracq de poétique, il convient de revenir sur l'influence sensible de la poésie sur ce que Léo Spitzer nomme « la stimulation des prépositions[438] ». Rappelant que toute innovation stylistique est conditionnée au préalable par la syntaxe, Spitzer invite à considérer les nouveaux rapports que le poète aperçoit entre les choses. Il accorde à cette catégorie grammaticale une vertu spirituelle, portant une attention particulière à *vers* dont on a démontré la valeur expressive dans les exemples précédents. Montrant que la préposition peut aller à *contresens* des attentes du lecteur, il la place en concurrence avec le substantif pour traduire l'irrationnel et l'étrangeté. Plus, là où le substantif opère par référenciation (opération plus ou moins simple), la préposition spiritualise, anime, attise, dans l'intervalle réduit de la transition. Les exemples d'un tel investissement stylistique apparaissent à chaque page des trois récits :

> Sur cette plage de steppe rousse, toute déployée sous le regard comme une carte. (p.125, *T.C.*)
>
> On eût dit qu'ange écrasait sous son genou à la fois le lit et le dormeur. (p.109, *T.C.*)

Rioul dans *Grammaire méthodique du français*, *op.cit.*, p.223 : ils ne limitent pas la liste des coins aux syntagmes régis par des prépositions qualifiées de « simples liens syntaxiques » mais l'étendent à diverses prépositions régisssant des compléments obligatoires « se retourner vers », « lutter contre », « s'enrouler autour », etc.

[438] Jean Jacques Briu, Étienne Karabétian (dir.), *Léo Spitzer : Études sur le style : Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, Paris, Ophrys, 2009, p.100.

> Ces îles heureuses derrière la paix de leurs murs se suffisaient. (p.241, *T.C.*)
>
> On devine que des jardinets emboîtent là derrière dans la mosaïque des maisons leurs alvéoles compliquées. (p.239, *T.C.*)

« Compliquée » est dans le dernier exemple, la chaîne de trois mots locatifs : l'hésitation grammaticale de « derrière », adverbe ou préposition, qui précède la préposition « dans », favorise l'irréalité du lieu et mobilise la veille du lecteur. L'alternative entre plusieurs prépositions étant toujours possible chez Gracq, elle alerte sur les sens latents ou clandestins. Le mouvement de traverse, psychique ou physique, si essentiel chez Gracq ne manque pas de jouer sur le choix de la préposition spatiale : « Un petit point noir qui semblait hésiter un instant dans l'éloignement. » (p.95, *B.F.*) Le regard ici creuse *via* la préposition *dans* en profondeur la distance qui sépare de l'autre en donne une épaisseur tragique à cette observation minuscule[439].

Dans *Un balcon en forêt*, la préposition *en* installe d'entrée de jeu une tonalité d'étrangeté. Le lecteur perçoit une hésitation entre deux prépositions par lesquelles se trouve localisée la forêt, tantôt « en », tantôt « dans ». Ce trouble dans la représentation renseigne sur la sémiotique fondamentale de l'œuvre, en même temps qu'elle la condense. Cela à double titre : par la distribution relative de deux prépositions d'une part, par leur compréhension de l'autre – précisément par l'ensemble des traits afférents dont le contexte vient augmenter les traits inhérents, la logique en intension des deux termes se complexifie.

Ainsi, le seul titre suscite l'intérêt – *Un balcon en forêt* – dans lequel l'utilisation inhabituelle de préposition « en » suffit à alerter sur la vertu herméneutique de la préposition. Dans le roman, le narrateur omniscient possède naturellement un point de vue en surplomb et peut diriger ses regards. Le titre impose *in medias res* le sème du regard parce que le balcon sous-entend une vision ouverte sur le monde. L'expression prépositionnelle « en forêt » calqué sur l'expression « en mer », trouve de nombreuses coordonnées référentielles : hauteur, grandeur, focale, dispersion, humain (balcon), animé (forêt), nom animé, nom humain. Concentré dans un titre où l'actualisation par l'article indéfini (ou numéral) ajoute à l'imprécision, la préposition loin d'articuler, laisse béante la porte des interprétations. Comme si toutes les positions polaires (haut/bas ; vertical/horizontal) à partir de ce titre pouvaient se concentrer en une pluralité de sens secrets. En effet, le titre nominal implique un point de vue impersonnel, mais implicitement suggère une présence « voyante ». Au début du récit, le personnage-narrateur présente un

[439] Il est impossible de lister les occurrences où *dans* travaille, c'est-à-dire torture le sens.

panorama[440] de la région des Ardennes : l'écoulement de la Meuse, le changement de la voie ferrée : « la terre ici crêpelait sous cette forêt drue et noueuse aussi naturellement qu'une tête de nègre » (p.10, *B.F.*). Au cours de sa permission à Paris, Grange qui connait l'Ennui[441] et souffre de l'atmosphère étouffante de la ville prend le train pour la campagne. Le paysage « en crue après le dégel brusque » de la Vienne soulage son angoisse : « une eau saliveuse, acide, mordait sur les prairies basses qui reverdissaient déjà » (p.143, *B.F.*). Cette vision globale de la reverdie de la nature à la fin de l'hiver apaise quelque peu les nerfs de Grange toujours en tension. La mise en scène d'un espace nouveau par le recours à la vue panoramique est assurée par la préposition spatiale « en ».

Hormis dans le titre, « en » et « dans » apparaissent alternativement devant le groupe nominal la « forêt ». Concernant cette distribution, les exemples sont nombreux :

> 1. Le bizarre accouplement de ce *mastaba* de la préhistoire avec une guinguette décatie de la pire banlieue, au milieu du bric à brac de bohémiens en forêt, avait quelque chose de parfaitement improbable. (p.22, *B.F.*)
>
> 2. La plupart étaient en forêt, comme les Falizes – les angles de prise de vue, excellents, montraient le creux des embrasures, avec la collerette plus claire de leur curieux encadrement à soufflet. (pp.46-47, *B.F.*)
>
> 3. Elle était venue se soigner, ou plutôt accomplir son vœu, en forêt, où la guerre l'avait trouvée comme l'oiseau sur la branche. (p.59, *B.F.*)
>
> 4. […] c'était une ancienne ferme qu'on avait dû réaménager pour des estivants venus passer la saison en forêt ou pour des chasseurs de sangliers. (p.62, *B.F.*)
>
> 5. Cette machinette qu'on vous a louée en forêt, savez-vous comment j'appelle ça ? (p.82, *B.F.*)
>
> 6. […] soit qu'elle profitât d'une voiture qui descendait du hameau à Moriarmé, soit qu'elle eût entraîné Julia dans une promenade en forêt, tout à coup il entendait le pas menu grimper en coup de vent l'escalier de la maison forte : il lui semblait que les temps morts avaient disparu de sa vie. (p.90, *B.F.*)
>
> 7. 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. (p.94, *B.F.*)
>
> 8. Un coup de fusil en forêt, en guise de tableau de chasse, faisait crouler à tout coup de Moriarmé une montagne de papiers. (pp.155-156, *B.F.*)

---

[440] « Pan- » c'est tout. Dans les récits, les descriptions panoramiques interviennent au terme d'une ascension des personnages principaux. À tel point que ce personnage apparaît souvent comme un système optique qui cadre et analyse « la face de la terre ».

[441] L'ennui au sens pascalien. L'homme le connait quand il est seul.

Répétition microstructurale, le groupe prépositionnel est aussi ici une figure de construction, installant comme un leitmotiv l'idée trouble contenue dans le titre.

> 1. Il y aurait des jours où la camionnette ne monterait plus : avec un frisson de plaisir il se voyait reclus aux Falizes, enfermée dans son alpe auprès du poêle rouge, bloqué de longs jours dans la forêt de conte de Noël. (p.50, *B.F.*)
>
> 2. [...] ce serait la vie sauvage, les longues beuveries, le compagnonnage de coureurs des bois dans la forêt, les nuits d'embuscade pleines de passées de bêtes. (pp.94-95, *B.F.*)
>
> 3. La luge était à la vérité un traîneau assez grossier, une espèce de *schlitte* qui avait dû servir l'hiver au halage des fagots dans la forêt. (p.118, *B.F.*)
>
> 4. Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel [...]. (p.120, *B.F.*)
>
> 5. des coqs éclatèrent dans la forêt vide (p.168, *B.F.*)
>
> 6. la peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire (p.209, *B.F.*)
>
> 7. « La forêt… pensa-t-il encore. Je suis dans la forêt. » (p.212, *B.F.*)
>
> 8. Grange songea qu'il n'y avait plus une lumière dans la forêt jusqu'à la Meuse ; (p.217, *B.F.*)
>
> 9. Il écouta longtemps les craquements du taillis qui s'éloignaient, de plus en plus faibles, engloutis dans la forêt comme une pierre dans l'eau. (p.243, *B.F.*)
>
> 10. souvenirs de randonnées dans la forêt d'hiver (p.244, *B.F.*)
>
> 11. 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. (p.250, *B.F.*)

Le locatif (tantôt essentiel tantôt circonstanciel) « dans la forêt » semble contredire l'idée d'une plus force expressive. Le recours à l'étymon des deux prépositions peut nous renseigner :

> *dans* prép. est issu, sous la forme *denz* (v. 1112), du bas latin *deintus* « au-dedans, en dedans », de *de* et *intus* « de l'intérieur », puis simplement « à l'intérieur », dérivé de *in* (→en).
>
> *Dans* est d'abord employé adverbialement au sens de « à l'intérieur », avant de céder cet emploi à son composé *dedans*. Depuis 1170, on le trouve employé comme préposition, exprimant une idée de lieu, de temps (XIII^{e} s.), ainsi qu'une disposition physique et morale (1667). Rare avant le XVI^{e} s., il s'est

> progressivement imposé au détriment de *dedans* et de *en*, d'usage incommode en raison de ses formes contractes[442].
>
> *en* prép. est issu (fin IX^e siècle) par modification de *in* (842), du latin *in* « dans, sur » (spatial et temporel), d'où le sens moral de « en vue de, pour ».
>
> Préposition de lieu, s'applique au lieu où l'on est, où l'on va (fin IX^e s.), avec le sens de « sur » (fin X^e s., en croix), et est employé également pour exprimer un lieu abstrait (fin X^e s., croire en Dieu ; 1080, se fier en qqn.), spécialement devant un pronom personnel (v. 1170)[443].

L'auteur distingue strictement la relation spatiale selon le point de vue du narrateur, la préposition « dans » n'apparaît que quand le personnage a comme fusionné avec la nature, porosité que nous avons traitée, « à l'intérieur » de la forêt, animé lui-même par le lieu, ou empêché par elle. On rappelle à ce propos que Binswanger aime à citer cette phrase relevée dans la Correspondance de Flaubert, dans laquelle il voit le principe fondamental de toute phénoménologie « A force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer[444] ». Quant à « en », la préposition souligne la supériorité de l'objet par rapport au lieu parce qu'elle est appliquée au lieu où l'on est, où l'on va, avec le sens « sur », par exemple « les lourdes crêtes en dos de baleine » (p.46, *T.C.*).

Stylistiquement, l'élément qui fait effraction dans le titre *Un balcon en forêt* réside dans l'opposition entre « balcon » et « forêt ». Deux référents improbables et que « relie » la préposition « en » elle-même équivoque compte repérer un balcon. Aussi un balcon en forêt semble-t-il aussi merveilleux que l'apparition d'une machine à coudre sur une table à dissection. Le titre *Un balcon en forêt* relie à lui-seul des éléments disparates, instaure une déviance poétique qui promet plus qu'elle n'informe. On peut s'arrêter sur le potentiel sémantique du titre. Dans tous les cas de figure, la position surplombante du balcon, qui dans le texte superpose le sens propre et le sens figuré de poste d'observation, induit la préposition composée « au dessus de » : « il amenait lentement la mince croix des fils de visée au centre du créneau, un peu au-dessus de l'horizon de la route » (p.35, *B.F.*). En outre, le balcon offre une vue panoramique au personnage-narrateur ce que conteste syntaxiquement la préposition « en » le dilemme grammatical vaut annonce, présage même, d'une hésitation foncière et d'un trouble intérieur qui tonalisent le récit. On pourrait ainsi accorder à la préposition spatiale proprement philosophique : équivalent spatial des

---

[442] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p.552.

[443] *Ibid.*, p.686.

[444] Ludwig Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine : la présomption, la distorsion, le maniérisme*, trad. par Jean-Marie Froissart, Paris, Le cercle Herméneutique, 2002, p.71.

Hautes Falizes, le balcon (que l'on imagine davantage « en » suspens) programme le désir du personnage de saisir le monde dans sa globalité d'« en haut », de concevoir « une manière de vivre » (p.147, *B.F.*). Dans cette situation privilégiée et enthousiasmante au début du récit, Grange semble désireux de penser l'intégralité de son existence, de concevoir la « forme de sa vie », de la « rajuster », ce que le recul devrait faciliter. Mais totaliser son existence depuis « la saillie sur la façade[445] » se soldera par un échec et le balcon « en » forêt deviendra un piège : voir « à perte de vue » (p.96, *B.F.*), c'est aussitôt inscrire la désolation et la mort en ligne de mire. Aucune échappée du regard au loin n'est vraiment possible car le regard bute « sur », tombe « sur », parfois faisant entorse à la logique : « ils tombaient sur la vie silencieuse » (p.215, *B.F.*).

L'alternative entre les deux prépositions dit aussi la conceptualisation gracquienne de ce qu'est un espace forcément investi. Dans toute œuvre littéraire, on peut repérer deux espaces différents, l'un autocentré (« il n'y a que moi au monde » se disait-il (p.97, *B.F.*)), et l'autre géométrisé, objectivé. L'espace autocentré est organisé au principe indexical (proximité, écart, visibilité, anticipation). Cette auto-centralisation est donc orientée dans le sens du sujet vers l'objet et s'identifie normalement profondément par l'intentionnalité. C'est précisément dans ce sens que le narrateur se situe au balcon en jetant un coup d'œil vers le bas. Or l'espace géométrique, symbolique et non indexical, est dirigé inversement en sens de l'objet vers le sujet et exige une consistance propre. Cette consistance de l'espace géométrique, projeté dans la perception du sujet par les objets du monde, est reproduite *par* et *dans* la langue comme une forme d'analogie.

> La poussière de neige, les écueils traitres des souches mouillées, la falaise proche des sapins noirs, tout s'engouffrait alors au fond des yeux de Grange dans un sillage de vent de foudre qui lui mordait les oreilles. (p.119, *B.F.*)

Souvent, la préposition « dans » met l'accent sur la consistance dangereuse de la forêt : « Mais le reste de son escapade se perdait dans les brumes » (p.214, *B.F.*). Ce caractère axiologique antithétique de la forêt dans l'expérience spatiale du personnage gracquien est rendu par la valeur incertaine des couplages avec diverses prépositions : en forêt « en surplomb » (espace indexical), dans la forêt « à travers de, à l'intérieur, entouré par » (espace géométrique-analogique).

Les binarismes polaires « sur/sous », « devant/derrière », « avant/après », « dans/hors de » constituent des prototypes antonymiques à propos des positions dans l'espace. À ces binarismes antonymiques, il convient aussi d'opposer

[445] Louis Guilbert, René Lagane, Georges Niobey (dir.), *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, Larousse, 1971-1978, pp.2025-2027, la définition de « forme ».

l'existence de binarismes « synonymiques » parmi lesquels « en/dans » représente un exemple reconnu. La para-synonymie de ces deux prépositions repose sur la base de leurs propriétés sémantiques : toutes deux expriment une relation de contact ou d'inclusion dans une portion d'espace intérieure au lieu de référence du site. Autrement dit, la cible est donnée comme partageant avec le site, en totalité ou en partie, une même place dans un rapport de porteur-porté ou une même zone dans un rapport d'inclusion, partielle ou totale. Cette portion d'espace confirme bien l'idée que l'auteur fait le choix de la forêt ardennaise comme le contexte de l'histoire et elle forme la limite spatiale de toutes les actions des personnages.

À l'intérieur de ce binarisme synonymique « en/dans », il existe aussi une stratification de la conceptualisation linguistique de l'espace : sous la couche concrète des matérialités, du schématisme des notions de localisation et de place, il existe un souterrain de concepts détachés des topologies empiriques si on creuse encore l'abstraction, par exemple ceux de fonction ou de rôle, qui ne sont instanciés que par des places ou des matérialités référées. La langue française est particulièrement sensible à cette stratification grâce à la distinction entre prépositions incolores et celles sémantiques [446] : les prépositions incolores ne peuvent pas transmettre d'image mentale tandis que les prépositions sémantiques peuvent ressaisir le sens caché dans les relations qu'elles établissent. La paire alternée « en/dans » reflète cette différence essentielle, « en » permet de thématiser plutôt des rôles ou fonctions tandis que « dans » se situe plus au niveau des matérialités. C'est pourquoi l'expression « en forêt » est utilisée pour thématiser le rôle observateur et la fonction protectrice de la maison-forte tandis que « dans la forêt » concerne plutôt la vie sauvage, mutilée et risquée, de personnages englués dans la guerre.

De plus, cette stratification des notions spatiales peut être rapprochée d'une pensée philosophique : la conceptualisation kantienne de l'espace comme « une représentation et plus particulièrement une forme *a priori* de notre sensibilité[447] », universelle, infinie et indivisible de l'expérience concrète de l'homme *versus* l'espace géométrique, empirique et déjà conceptualisé par les lois physiques, qui entoure et relie les objets. Même si Gracq adopte la version kantienne, celle subjective et pure de l'intuition du sens externe, il ne soutient pas arbitrairement que son espace est construit comme tel par les expressions de son langage. L'espace est déjà là[448], préexiste, et il fonctionne comme un présupposé des œuvres fictives et ce

[446] Voir Pierre Cadiot, *Les Prépositions abstraites du français*, Paris, Armand Colin, 1997.

[447] Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2013, p.266.

[448] Cette expression est inspirée par le sentiment subtil, poignant, qu'exprimait Rimbaud avec son simple : « L'automne, déjà! » t – c'est-à-dire l'inscription, dans l'histoire individuelle, de cette

qui se colore du sens spatial dans le texte, ce ne sont que des relations différentielles aux objets. Ce phénomène a de nombreuses traces chez Gracq. C'est ce qu'il semble prendre en compte en proposant de considérer le sens du monde, conduire à inscrire ou à instituer une sorte de relation. Un constat frappant vient du fait que la valeur métaphorique se tient au plus près de la signification, tandis que la valeur concrète est perturbée et mise en doute par le sens référentiel. Le personnage se perd dans la proximité des notions sentimentales : « en plissant un peu les paupières contre une poussée de joie aveugle », « une respiration longue […] soufflait sur sa fatigue » (p.95 et p.102, *B.F.*).

S'il est vrai que la « maison-forte » réfère à un type de construction, le mot lui-même livre prioritairement la fonction de cette construction : observer, protéger, défendre … L'expression imagée *Un balcon en forêt* renvoie à ces fonctions complexes et essentielles que l'espace domestiqué *peut/doit* avoir. Il est « abri ».

b. *Aller contre* : l'attitude éthique

Dans les trois récits, l'espace extérieur prend l'allure d'un monde hostile, bouleversé par une menace de guerre, de sorte qu'il faut tenter de rassurer les personnages égarés en les circonscrivant selon des grilles ordinales. La préposition « contre » colorée est un marqueur fort dans la poétique gracquienne. On a vu que le descriptif aménage dans des directions multiples, anarchiques parfois, l'espace. Les nombreux éléments de cadrage, dont les groupes prépositionnels, régissent et expansent les morceaux descriptifs, dans un souci de borner l'angoisse :

> La torpeur de minuit s'élevait peu à peu au-dessus de la cime des arbres (p.99, *B.F.*)
>
> En dirigeant la torche à gauche, vers la profondeur du sous-bois (*Ibid.*)
>
> À droite, le regard glissait sur une longue plongée de forêt (*Ibid.*)

Aussi, les personnages sont-ils hantés par la réponse défensive à l'agression : faire la guerre *contre* l'ennemi, lutter *contre* l'ennui … sont les deux menaces réitérés dans le récit. En réponse à cette agression latente, la rêverie est la solution la plus appropriée, le repli sur soi est protection provisoire : « C'était un de ces jours où il *pensait la guerre,* comme disait Grange : le passage de la cavalerie lui faisait toujours pousser des vues stratégiques de son cru. » (p.72, *B.F.*) L'étrangeté d'une

---

fêlure qui, vers la fin des vacances, la fin de la jeunesse, d'un seul coup manifeste que, sans s'en rendre compte, on est passé du côté frileux de la solitude et bientôt de la mort.

telle option est mise en relief, par l'italique et la modalisation. Malgré l'improbable du conflit armé, les personnages de Gracq sont constamment et discrètement exaspérés par des contrariétés minimes, par des frictions intérieures. Les menaces d'affrontement, laissées évasives, se localisent ailleurs étrangement ailleurs :

> La luge les culbutait contre la neige molle (p.120, *B.F.*)
>
> 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. (p.73, *B.F.*)
>
> Contre mes épaules, je sentais le courant peser de toute sa masse, et, pouce par pouce, ce courant me refoulait, faisait couler vers l'amont la lente procession des arbres. (p.52, *T.C.*)

À côté de « vers » qui désigne la direction linéaire, la préposition « contre » (préférée à « sur ») au premier poste de la phrase distille ce qu'il y a de violence physique et psychique (*je sentais*) dans la situation d'un conflit en devenir. Parmi les prépositions distribuées dans l'ensemble du texte et aptes à signifier la déviance et la crise, on prêtera une attention particulière au morphème « contre » qui sert d'alerte au lecteur de façon insistante. Dans la scène amoureuse du *Balcon en forêt*, il est dit que Grange « collait sa bouche contre [l']épaule [de Mona] » (p.87, *B.F.*), le contact physique paradoxalement se traduit par un discret assaut des corps, « contre l'épaule » implicitement suggère une force rebelle, une résistance douce entre Grange et Mona. Autre est l'énoncé d'une fugace douceur : « elle collait à ses épaules » (p.119, *B.F.*). L'aventure de Grange est soumise aux impressions ambiantes d'hostilité, lesquelles contaminent la moindre relation au monde, matériel ou affectif. « Avec » (préposition peu fréquente dans les trois textes de Gracq) convoque aussitôt l'antonyme « contre », la fraternité relative dans ces récits de guerre ou de conquête ne résistent guère à l'acharnement de la réalité :

> Autant de contre-feux qui après qui, après avoir rougeoyé un moment à l'horizon distraitement, charbonnaient et s'éteignaient peu à peu l'un après l'autre. (p.126, *B.F.*)

Le substantif composé mobilise ici en première ligne le préfixe contre, comme l'indice d'une impuissance, d'une agonie longue rendue expressive par les ressources du verbe imperfectif « s'éteindre » à l'imparfait, et le renfort aspectuel de la locution adverbiale « peu à peu ». Les moyens de défense matériels, tout comme les ressources intérieures des hommes, ne résistent pas à « l'apocalypse ».

On retrouve bien souvent le même effet interprétatif de contre-force insolite :

> Mona pleura longtemps : sa tête petite et lourde secouée contre l'épaule de Grange était toute poisseuse de ses larmes, mais il n'en éprouvait pas d'abattement, ni d'angoisse. (p.165, *B.F.*)

La préposition « contre » difficilement pertinente dans ce contexte hospitalier, souligne le dérèglement sensible que la guerre suscite. Le binarisme antonymique « pour/contre » « avec/contre », en tant que forme abstraite de spatialisme, sert à exprimer la qualité de l'attitude humaine : ce qu'il y a de commun aux exemples spatiaux est aussi – exactement – ce qu'ils partagent avec les sens non spatiaux.

Le protagoniste marche *contre* la pluie, le vent, le froid, « contre les premières lueurs de l'aube » (p.103, *B.F.*) … Ainsi, cette préposition idiolectale qui décrit souvent des lieux d'hostilité, est distribuée à l'envi dans les pages où Mona est mise en scène : « elle poussait de nouveau contre la sienne sa bouche têtue » (p.67, *B.F.*). Le contact charnel entre Mona et Grange est traduit explicitement comme une menace par la formule « le mordillement se faisait morsure » (p.89, *B.F.*). La scène légitime l'emploi spatial de la préposition « contre » en la resémantisant[449], par une tension constamment activée et jouée au plus profond de la conscience :

> Soudain Mona détendit ses reins d'une secousse affolée de gibier dans le piège, et se renversant sur le divan l'attira contre elle de ses deux mains ; il sentit sa bouche sur la sienne, et contre lui tout un corps de femme, lord et gorgé, ouvert comme une terre enfondue. (p.66, *B.F.*)

La métaphore de la chasse, frauduleuse, explicite la nature violente de la relation amoureuse, allégorie elle-même de la situation belliqueuse et trouble dans laquelle survivent les hommes. Saturée d'informations morbides, d'hyperboles étranges (*tout un corps de femme*) et de métaphores (femme/terre), la phrase s'articule autour de la reprise de la préposition « contre ». Chevillée ainsi, elle livre en filigrane l'idée d'une fatalité implacable. Cela est énoncé aussitôt :

> Et quand il lui demandait à quoi elle pensait.
>
> − je ne sais pas à la mort …. Quelquefois elle roulait sa tête sur son épaule, et quelquefois elle faisait contre lui ses sanglots pressés, si étranges, brusques comme une pluie d'avril. (p.121, *B.F.*)

[449] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.118 : il rend compte de la spécificité du langage poétique : « À l'intérieur des phrases, là même où la signification paraît prendre un appui muet sur des syllabes insignifiantes, il y a toujours une signification en sommeil, une forme qui tient enclos entre ses parois sonores le reflet d'une représentation invisible et pourtant ineffaçable. Le langage n'a pas cessé de parler en deçà de lui-même parce que des valeurs inépuisables le pénètrent aussi loin qu'on peut l'atteindre, que nous pouvons parler en lui dans ce murmure infini où se noue la littérature. »

L'organisation phrastique nous renvoie à ce que nous avons pu esquisser auparavant. Sans être un locatif essentiel, le circonstant « contre lui », rend la phrase ambiguë. Par ailleurs l'objet premier du verbe transitif « faire ses sanglots » rend l'énoncé agrammatical, sémantiquement non recevable, à moins d'en faire une forme de discours rapporté mimétique des paroles de la « fillette » qu'est Mona. Mais ce qui nous occupe, c'est le statut du groupe prépositionnel, mis au centre : disloquant syntaxiquement le syntagme verbal, il apparaît comme un complément nucléaire et non périphérique. Sorte de contre-attaque du circonstant, capable de devenir le lieu de prédication à part entière : la préposition « contre » invalide l'analyse traditionnelle[450]. Aussi, « *aller* contre », semble la variante tragique d'un « aller *vers* » − attitude pour Ricœur par excellence de tout homme désirant −, qui détermine « une forme de vie » du personnage gracquien.

Cet emploi massif de la préposition « contre » intègre ce que l'on nomme l'isotopie du paradoxe chez Gracq. Les caractérisations non pertinentes, les expressions oxymoriques, « affolantes » chez Gracq relèvent aussi de représentations à « contre-sens », parfois surréalistes : « une guerre inoffensive », « un rire fou », « une brûlure douce », « le gras bruit », « un silence un peu bruyant », (p.96, p.58, p.120, p.107 et p.126, *B.F.*) etc. sont autant d'infractions aux lois sémantiques habituelles.

Bachelard commente cette relation paradoxale « au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. En même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir[451] ». Si Gracq insiste à « rendre le monde à sa nouveauté » (p.118, *B.F.*) dans ses récits, c'est en favorisant ce qui alerte, va *contre* : son personnage découvre l'étrangeté du monde, dans un rapport d'opposition aux choses et aux êtres qui l'entourent :

> Quelque fois il se redressait à demi contre l'oreiller, entre les draps froids, et, lâchant les doigts de Mona, laissait son regard glisser, les yeux grands ouverts, vers les masses d'ombre épaisse des meubles qui envahissaient la pièce. (p.122, *B.F.*)

La répétition des prépositions sémantiquement réinvesties témoigne de la force d'un style qui parvient à remplacer le rôle traditionnel de l'événement par l'appréciation minutieuse de l'espace, et rapports qui s'y tissent. Dans le monde

[450] Marc Wilmet, *La Grammaire critique du français*, Paris, Hachette supérieur, 1998, pp.484-485. Il propose une terminologie nouvelle des fonctions ainsi qu'une analyse de la prédication et des compléments de prédication redéfinie.

[451] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.112. C'est nous qui soulignons.

fictif de Gracq, où discrétion et disruption se complètent, l'intérêt renforcé porté aux mots et aux choses semble parfois importer plus que les spectacles du combat. La préposition « contre » exemplaire de ce travail d'orfèvre s'interprète sur la base des indices d'anomalie : « il la serrait contre lui et la crochait de ses ongles avec une nuance de folie où montait le goût du sang » (p.89, *B.F.*). *En écrivant*, Gracq s'attache à signifier les torsions du réel, évalué par une subjectivité elle-même déviante, chose que l'entreprise réaliste ne parvient pas à saisir, parce que la chose préexiste au sujet et qu'elle exécute un projet[452].

[452] C'est pourquoi Gracq ne fait jamais de plan, et forme ses idées en écrivant. « En écrivant » le gérondif exprime l'idée d'un processus sans fin.

3. *Passer / penser* l'autre versant du monde

« Insensiblement, avec l'année, la guerre avait changé de versant. » (p.137, *B.F.*) Comme Michel Murat l'explique, quelques-uns des motifs majeurs de l'œuvre gracquienne obéissent à une structure à la fois temporelle et spatiale de l'*entre-deux*, « la marge, la lisière, le rivage, le chien-et-loup, la frange du rêve éveillé, […] le neutre [entendu comme] ni ceci ni cela[453] », autrement dit, une thématique de vague. Cette thématique se lit clairement dans l'énoncé où « vague » cultive une ambiguïté grammaticale : « Il n'y avait personne. Seulement cette ombre voilée, têtue, intimidante, qui flottait vers lui sans le rejoindre du fond de ses limbes vagues[454]. » (p.252, *B.F.*) Le vague n'est pas l'équivalent du vide chez Gracq, pour qui l'imprécision garantit une activité et une réactivité au monde. Tout un paradigme synonymique de l'imperceptible conforte l'idée de puissance évocatrice de ce qui n'est pas, de l'autre versant. À partir du « point rouge d'une cigarette » ou d'« une très fine vapeur bleue » jusqu'aux « vitres brumeuses », ou « une mauvaise lampe voleuse » (p.97, p.100, p.29 et p.38, *B.F.*), ce qui est voilé, obscurci (et non obscur) révèle l'in-visible.

a. Fermer les yeux pour voir

Fermer les yeux libère toutes les perceptions, toutes les réminiscences, tous les possibles :

> […] à l'ouïe, pensa Grange, si on ferme les yeux quelques secondes, les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent Ans. (p.12, *B.F.*)
>
> Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel – quelquefois, très loin, un coq tout seul aiguisait le soleil de la matinée : la tête appuyée sur l'épaule de Mona, il sentait le monde venir à lui tout gorgé d'une profusion tendre. (p.120, *B.F.*)

[453] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, *op.cit.*, p.19.

[454] « Ses limbes vagues » manifeste une caractérisation tautologique : « limbe » c'est vague, « vague », c'est vague. Cette expression dit deux fois le sème vague et constitue une caractérisation tautologique.

Opérateur syntaxique, la préposition *vers*[455] étudiée *supra* suggère, elle aussi, un autre *versant* des choses à atteindre. Comme si la finalité des voyages relatés dans les trois récits était « d'aller voir derrière », mais sans véritable vectorisation en direction d'un lieu déterminé. Là encore, il s'agit d'une attitude mentale. La similitude entre le trajet capricieux du convoi et le courant complexe de la conscience du personnage est évidente :

> Le train était vide ; on eût dit qu'il desservait ces solitudes pour le seul plaisir de courir dans le soir frais, entre les versants de forêts jaunes qui mordaient de plus en plus haut sur le bleu très pur de l'après-midi d'octobre […]. (p.10, *B.F.*)
>
> Mais son esprit flottait dans un vague plaisant : il ne souhaitait que continuer à rouler dans la matinée calme, entre ces fourrés mouillés qui sentaient la bauge et le champignon frais. (p.20, *B.F.*)
>
> La Route indéfiniment s'enfonçait, amicale et vaguement fée (p.81, *T.C.*)

Mu par le seul plaisir de courir ou de mener ses pas, le personnage-narrateur s'exile du réel pour fréquenter un autre monde, appeler par un « désir vague », de suivre une autre « pente » (mot dont Gracq exploite la polysémie). Mais l'autre pente, − celle où on risque de se laisser *glisser* −, paradoxalement incite à la passivité, à la dérive imaginaire plus qu'à l'action. La direction *vers* agit comme une force magnétique :

> Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé ; j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. (p.19, *R.S.*)
>
> Je me souvenais du jardin Selvaggi, et je savais quel appel l'attirait vers ce repaire de vases moisies. (p.90, *R.S.*)

Plus expressive est rendue encore cette attraction à travers l'expression concessive « malgré soi » :

> Naturellement, ce n'est pas la ligne Maginot, songeait Grange, levant les yeux malgré lui vers les nids d'aigle broussailleux […]. (p.50, *B.F.*)
>
> […] ce qu'il avait de provisoire appelait un avenir, et quand, le dîner fini, nos pas nous portaient malgré nous vers la lande où les fumées rabattues des feux de camp. (p.133, *B.F.*)
>
> […] je maintenais le faisceau de ma lanterne à terre – je faisais vite – les temps serrées, les mains nerveuses, me retournant parfois malgré moi vers ce vide

[455] On a repéré 123 occurrence du morphème « vers » dans *Un balcon en forêt*, 140 occurrences dans *Le Rivage des Syrtes*.

> bâillant qui m'avalait, comme si quelque chose eût tout à coup grimacé sur le mur. (p.211, *B.F.*)
>
> Mais cette pensée même ne se fixait pas : il lui semblait qu'elle remontait malgré lui vers des eaux plus légères. « Plus bas – se disait-il – beaucoup plus bas… ». (p.252, *B.F.*)

Par rapport à la préposition « à » qui désigne une direction précise, la préposition « vers » souligne l'ambiguïté du monde gracquien, suspend la direction, dilue la conscience dans « un vague plaisant » (p.20, *B.F.*). Quelque chose existe, imperceptible, de l'autre côté qu'il faut concevoir faute de l'atteindre : « faire de la place pour quelque chose » (p.250, *B.F.*), « penser la chose » : « Nous avions pensé de loin, confortablement à un « mur à franchir », comme on pense à une porte enfoncée. » (p.65, *T.C.*)

Ce mur, cette porte, fantasmés par l'homme, constituent l'empan nécessaire à la survie. Nombreux sont les énoncés qui confirment l'extrémité douteuse des événements : « Elle n'aimait pas l'image de ce qui venait au-devant d'elle : cette bataille en fin de compte probable vers laquelle elle marchait. » (p.106, *B.F.*) L'autre versant n'est qu'un songe, mais utile pour l'homme désemparé :

> Tout au fond de lui-même, il sentait bien qu'il y mettait un peu de complaisance : il combattait l'angoissant par l'inouï. (p.215, *B.F.*)
>
> Insensiblement, avec l'année, la guerre avait changé de versant. (p.137, *B.F.*)

b. La négation à l'œuvre

L'insu, l'inouï, l'indicible, l'inaudible deviennent des lieux de désirs : ils constituent l'argument narratif dans les trois récits, dirige les pas *vers*. Toute présence est doublée par l'absence comme le plein annonce la béance, car « la même image est selon l'angle de lecture visible ou invisible et communique un peu à la prose ce que la moire donne à une étoffe : le sentiment le plus économique du mouvement[456]. »

« Tous ces gens de l'active » pour reprendre l'expression de Grange, essaient de persuader Grange, qu'ils « veulent de l'avancement » (p.50, *B.F.*). Or rien ne suscite tant l'angoisse pour Grange que le spectacle ou l'idée même de toute avancée tangible, de tout ce qui inscrit un progrès irréversible dans l'espace et le temps : « Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien. » (p.24, *B.F.*)

[456] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.158.

« L'intelligence de la négation » selon les termes de Ricœur[457] est de permettre d'agrandir le champ des représentations, d'ouvrir le champ des possibles en activant la pensée hors des cadres normés. Conçues d'abord comme improbables, les menaces seront ensuite imaginées comme « ce qui pouvait venir », et deviendront une « bataille en fin de compte probable » (p.74 et p.106, *B.F.*).

La négation est souvent renforcée par le travail de *mais* concessif qui articule deux orientations contraires :

> Il savait bien qu'une lame de fond venait de balayer la terre loin au-delà d'eux, mais il n'en sentait que le dos lisse […]. (p.218, *B.F.*)
>
> […] 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 […]. (p.219, *B.F.*)
>
> Les Allemands vont venir, mais réellement je n'y suis pour personne. (p.223, *B.F.*)
>
> Il savait bien que quelque chose était arrivé, mais il lui semblait que ce ne fût pas réellement […]. (p.250, *B.F.*)
>
> La guerre ne s'installait pas vite, mais par petites touches, insensiblement, elle prenait possession de la terre à la manière d'une saison grise […]. (p.76, *B.F.*)

Dans ce chapitre, nous avons mis au jour un fonctionnement atypique et intentionnel des principes de mises en relation. Car « Ce qui fait une œuvre d'art », rappelle Gracq en reprenant le principe kantien d'une finalité interne, « ce sont les relations internes[458] ». De façon un peu vertigineuse, Gracq invite le lecteur à mener ses investigations sur les outils linguistiques dédiés à la liaison entre les termes, entre les mondes, de façon à concevoir ce qui se jouent dans les interstices, dans le versant opposé, c'est-à-dire là où généralement rien ne se passe.

> Ce n'était pas tant à la sauvagerie qu'il [le paysage] faisait penser que plutôt à un retour vers la sauvagerie. (p.83, *T.C.*)

Retouche corrective qui se fait ou se cristallise ici autour du choix électif de la préposition. « Vers » le mot vectorisé, dont nous avons exploré le potentiel poétique et philosophique apparaît en tête pour traduire en mots l'égarement foncier de ses personnages-*marcheurs*, mais aussi leurs désirs multiples d'atteindre enfin un point-abri. Les dérivés du radical *versus*, sont ainsi en mesure d'insuffler un dynamisme, un élan malgré l'incertain qui les entoure :

---

[457] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 1. Le Volontaire et l'Involontaire*, *op.cit.*, p.206.

[458] Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis Tissier », dans *Œuvres complètes tome II*, *op.cit.*, p.1196.

> Même de jour, l'impression ne s'effaçait jamais qu'on défilait entre deux lignes de guet invisibles. (p.86, *T.C.*)

L'emploi de la préposition *vers* apparaît comme totalement ambigu dès lors que cette dernière échoue à orienter et fait de l'approximation temporelle et spatiale la dominante tonale des récits. Sous le regard d'une conscience critique, celle des narrateurs et du lecteur, d'autres anomalies sémantiques sont assumées par diverses prépositions : *contre* fait partie de ces réalisations linguistiques déréalisantes, aberrantes parfois et capables d'agacer les frontières entre réalités et fantasmes. Nous avons choisi de considérer les prépositions, même le binôme de prépositions *à/de* dites incolores comme des lieux d'informations essentielles, existentielles même et ce, « contre » la grammaire. Des lieux de prédication qui innervent des récits de l'attente, du pas lent, de l'horizon impossible à atteindre. Mot « lilliputien », la préposition chez Gracq a des vertus herméneutiques, celles que le poète symboliste, comme le rappelle Léo Spitzer a su mettre à découvert. Ainsi, elle axiologise sans grands effets (le lexique est toujours plus démonstratif) la moindre parcelle de *choses vues*, la moindre velléité d'action, la moindre rencontre. Á la manière des grandes orchestrations, les prépositions s'entrechoquent de part et d'autre du récit, d'un récit à l'autre, confortant ou invalidant leur sens en langue, dans le grand concert du monde, pour faire entendre leur « bourdonnement » singulier.

Chapitre III L'imaginaire de « là-bas »

Où se trouve « là-bas » ? Étrange question qui est posée et qui met en péril l'acte de référence[459], sorte d'énigme qui taraude le personnage et vient faire écho à ce que nous avons dit précédemment. Indexé à une référence situationnelle, la locution locative ne peut stabiliser un sens précis. L'interprétation référentielle est effectuée par la proximité d'une entité qui appartient à la *deixis*. L'adverbe en rapport avec la position d'un énonciateur dans l'espace et varie nécessairement de sens. Cette caractéristique de « là-bas » se manifeste vivement dans l'exemple ci-dessous :

> – […] Maintenant on parle de là-bas, les gens se mettent à savoir des choses.
>
> – Là-bas ? (p.93, *R.S.*)

Dans *Le Rivage des Syrtes*, le protagoniste – Aldo – aiguise la curiosité du lecteur en posant cette question. Aussi, cet adverbe est-il un élément essentiel mis à la disposition d'Aldo et du lecteur pour construire et établir le cadre référentiel. En effet, si l'on suit l'approche en termes de localisation de Georges Kleiber, selon laquelle « le référent de l'expression [déictique] se trouve localisé dans l'espace non textuel, mais dans celui de la situation d'énonciation immédiate qui fait intervenir les éléments constitutifs de tout acte d'énonciation[460] », des informations font défaut pour localiser le référent de « là-bas » dans le texte. En tant que déictique, l'adverbe spatial « là-bas » ne peut désigner un espace précis que dans ou à partir d'une situation d'énonciation particulière. Dès lors, on peut conclure que « là-bas » a généralement une signification variable en fonction du référent qu'il est censé représenter dans une situation d'énonciation immédiate. Contrairement à la référence contextuelle, l'expression déictique ne participe pas, théoriquement, à la cohésion textuelle qui requiert une continuité discursive pour construire sa référence. Or, paradoxalement dans *Le Rivages des Syrtes*, « là-bas », dont on a recensé 31 occurrences, a toujours un référent stable, « le Farghestan ». En fort contraste,

[459] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op.cit.*, p.959 : « L'acte de référence consiste à utiliser des formes linguistiques (mots, syntagmes, phrases) pour évoquer des entités (objets, personnes, propriétés, procès, événements) appartenant à des univers réels ou fictifs, extérieurs ou intérieures ».

[460] Georges Kleiber, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », *L'Information Grammaticale*, 1991, n°51, pp.3-18, p.3.

l'adverbe « là-bas » est totalement absent dans *Un balcon en forêt* où l'imaginaire du lointain est remplacé par une attente « ici » et « maintenant ». L'interrogation du capitaine Varin obsède l'aspirant Grange tout au long de son aventure en Ardennes :

> – Qu'est-ce que vous attendez donc ici, belle jeunesse ? Des cartes postales ?
>
> – Ici ?
>
> – Ici ? … Le capitaine fit une espèce de rire usé, un peu sinistre. Ici ? Quoi, ici ? Ici comme ailleurs. Et ce sera une drôle de promenade … La canne à la main ! (p.48, *B.F.*)

Le phénomène linguistique de référenciation invite à creuser le rendement expressif de « là-bas » dans *Le Rivages des Syrtes*, en comparaison des modes de saturation référentielle dans *Un balcon en forêt*, récit de l'actualisation subjective, et dans *Les Terres du couchant*, récit de la désorientation.

1. De la lecture traditionnelle à l'approche mémorielle

On ne peut aborder le concept de *déixis* sans convoquer le processus de l'anaphore. Cette opposition se base sur un postulat défini par Thomas Fraser et André Joly : « linguistiquement, un objet peut avoir deux lieux d'existence : hors discours ou en discours[461] ». De la sorte, on distingue une différence de localisation du référent : soit dans le texte (anaphore[462]), soit dans la situation immédiate d'énonciation (deixis). L'exemple 1 illustre la situation de l'anaphore, l'exemple 2 celle de la deixis.

> 1. La Seigneurie d'Orsenna vit comme à l'ombre d'une gloire […] elle est semblable à une personne très vieille et très noble […]. (p.7, *R.S.*)
>
> 2. – Et maintenant, dis-moi, Aldo, reprit-il d'une voix hésitante, ce n'est peut-être pas mon affaire, mais qu'est-ce que tu veux voir là-bas de si près ? (p.212, *R.S.*)

Dans l'exemple 1, « elle » fait référence à « la Seigneurie d'Orsenna » qui est antéposée à l'apparition du pronom personnel. En revanche, l'identification référentielle de « là-bas » de l'exemple 2 dépend uniquement de la situation d'énonciation, ce que confirme le circonstant « de plus près ». La *deixis* est articulée à un critère de réalité du discours. Aldo et ses soldats sont en train d'approcher le Farghestan et il n'y a aucun élément textuel anté- ou post- posé à sa présence. D'un point de vue traditionnel, c'est le critère textuel qui permet de distinguer le rôle joué par l'anaphore dans la cohésion textuelle, duquel la deixis est privée. On voit bien que, dans les deux exemples ci-dessus, par contraste avec le pronom anaphorique « elle » qui se réfère à l'Orsenna antécédent, l'expression déictique dont le référent se trouve localisé par une instance de parole échoue à établir une continuité textuelle. Cependant, cette conclusion superficielle ne suffit pas à expliquer la particularité stylistique de « là-bas » dans *Le Rivage des Syrtes*.

---

[461] Thomas Fraser et André Joly, « Le Système de la déixis : Endophore et cohésion discursive en anglais », *Modèles linguistiques*, 1980, n°22, pp.22-51, p.24.

[462] Ici, nous faisons abstraction de la différence entre la situation anaphorique et celle cataphorique et considérons toute la référence textuelle comme anaphorique en opposition à la situation déictique, qu'elle soit antéposée ou postposée de son référent. Pour une connaissance plus complète sur cette différence, nous vous proposons de voir l'article sur cette question de Thomas Fraser et André Joly, « Le Système de la déixis : Endophore et cohésion discursive en anglais », art. cité.

Georges Kleiber a noté l'artifice parfois de l'opposition anaphore-deixis puisqu'est donnée « la possibilité d'intégrer, en cas de changement de cadre définitoire, un de ces deux types d'expressions dans l'autre[463] ». Par exemple, « [l]'abandon du critère de localisation non textuelle pour définir les déictiques permet en effet l'ouverture de la deixis à la situation anaphorique[464]. » Cette évolution graduelle de changement de cadre définitoire[465] sera sensible dans le récit gracquien. La légitimité d'un tel élargissement des concepts *deixis/anaphore* se fonde sur un dénominateur commun entre les deux types d'expressions, lequel confirme en quelque sorte une même expressivité : « le référent d'une expression anaphorique et celui d'une expression déictique sont tous deux, en quelque sorte, 'présents' dans la situation d'énonciation, soit linguistique, soit extra-linguistique[466] ». Si l'approche cognitive[467] s'appuie sur « le mode de connaissance du référent qu'a l'interlocuteur, ou, en termes plus cognitifs, l'accessibilité du référent[468] », elle peut mettre au jour la jonction entre le langage et le réel, et déceler les marques d'une instance subjective présente, dans le recours ou non, à l'adverbe « là-bas ». Cet accent mis sur les connaissances que possède l'interlocuteur sur le référent rend l'approche cognitive pertinente pour notre analyse stylistique de « là-bas » dans l'écriture gracquienne. Les présuppositions du locuteur sur la récupérabilité du référent de « là-bas », alors même qu'il porte les sèmes d'indéfinition dans *Le Rivage des Syrtes* par l'interlocuteur paraissent assez importantes. Au cours du déchiffrement des signes qu'ils effectuent entre eux surtout Aldo, narrateur et interprète rétrospectif de sa « détestable histoire » (p.218, *R.S.*), l'indéfinition du locatif semble être contredite.

Selon cette approche, l'opposition anaphore-deixis cède la place à celle de saillance et de nouveauté. Selon Georges Kleiber, il s'agit de voir si le référent est présumé comme être déjà saillant ou bien s'il apparaît comme nouveau.

> Dans une telle optique, l'anaphore devient un processus qui indique une référence à un référent déjà connu par l'interlocuteur, alors que la deixis consiste en l'introduction dans la mémoire immédiate […][469].

---

[463] Georges Kleiber, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », art. cité, p.4.

[464] *Ibid.*

[465] Georges Kleiber parle des changements définitoires de l'opposition anaphore-deixis et clarifie les avantages et inconvénients des différentes positions.

[466] Georges Kleiber, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », art. cité, p.4.

[467] Les approches cognitives s'intéressent à la perception humaine de l'espace. Raisonnant, on l'a vu en termes de cible – objet à localiser et de site – le localisateur, elles ont permis d'affiner l'étude des prépositions.

[468] Georges Kleiber, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », art. cité, p.10.

[469] *Ibid.*

La nouvelle approche de l'opposition anaphore-deixis conduit à une inversion complète des définitions des anaphoriques et des déictiques tels qu'ils ont été conçus dans une approche *localiste*. Ainsi les expressions anaphoriques deviennent-elles déictiques et *vice versa*. On propose l'exemple suivant pour mettre en évidence ce changement radical :

> […] On dit très peu : « le Farghestan », ici, autant dire jamais. On dit : « là-bas ». (p.93, *R.S.*)

> D'après les bruits, rien là-bas ne s'est passé qu'on puisse voir. Rien n'a changé en apparence. (p.96, *R.S.*)

Contrairement à l'approche en termes de localisation, nous choisissons le critère de la saillance préalable et admettons que la mise en focus métalinguistique effectuée par Aldo est antérieure à la deuxième occurrence adverbiale « là-bas » : au début de la conversation, Belsenza a déjà indiqué à Aldo qu'à Maremma, « là-bas » réfère au « Farghestan ». Même si le référent ne se trouve pas localisé dans l'environnement textuel, cette expression anaphorique renvoie à un élément déjà connu et déjà « mis en focus » : on dit « là-bas » au lieu du « Farghestan ».

Ce changement fondamental dans le cadre définitoire de l'anaphore et de la deixis ne fait pas pour autant disparaître la distinction entre récit (au sens de Benveniste) et situation d'énonciation. Kleiber insiste sur le fait que, malgré ce changement radical dans l'opposition anaphore-deixis, la différence entre texte/récit et situation d'énonciation reste pertinente dans la mesure où elle permet d'expliquer « l'origine différente de la saillance du référent[470] ». En effet, la mention préalable du référent et la situation d'énonciation sont respectivement à l'origine de la saillance dans un texte et dans un « site non textuel[471] ». « L'environnement extra-linguistique immédiat » et le texte sont tous deux sources d'alimentation de la « *mémoire discursive*[472] ». Or, ce qui distingue *Les Terres du couchant* des deux autres récits tient à l'existence « des lieux de mémoire[473] », que chaque pas des marcheurs met à découvert.

Tout comme l'approche en termes de localisation, l'approche mémorielle a elle aussi ses limites[474], lesquelles ne sont pas le sujet de notre analyse et nous ne le traiterons pas. Cependant, il faut souligner l'apport de cette approche linguistique,

---

[470] *Ibid.*, p.11.

[471] *Ibid.*

[472] *Ibid.*

[473] Voir Pierre Nora, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, 1978, pp.398-401.

[474] Georges Kleiber, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », art. cité, pp.12-15. Kleiber y constate les difficultés de cette définition mémorielle de l'opposition *anaphore/deixis*.

qui introduit une thématique non encore abordée, qui est celle de la mémoire des lieux, qui comme les objets du monde, informe la vie des hommes :

> En montrant que l'anaphore (textuelle) est avant tout un phénomène de mémoire immédiate, où le texte sert simplement d'introducteur et non de champ de recherche pour le bon antécédent;
>
> En orientant, par l'intermédiaire du trait « nouveau » ou « saillant », la description des expressions référentielles d'entités « nouvelles » vers la référence indexicale[475].

On pourra alors envisager l'introduction du déictique adverbial « là-bas » dans la catégorie anaphorique, et lui donner ainsi une épaisseur sémantique nouvelle.

[475] *Ibid.*, p.15.

2. Au service de la cohérence textuelle

Après une analyse générale sur la possibilité de l'anaphorisation[476] d'une expression déictique en introduisant l'approche mémorielle, il s'agira de se concentrer sur le cas du déictique spatial récurrent « là-bas » et sur sa capacité à servir la cohérence textuelle (et de quelles manières?) dans *Le Rivage des Syrtes*.

En recourant à l'étymologie de l'adverbe « là-bas », on peut remarquer qu'il n'y pas d'équivalent composé latin pour cette locution. En revanche, les deux éléments de cette locution existent indépendamment l'un de l'autre : « là » a pour origine *(il)lac*, et « bas » *bassus*. Cette locution a vécu une évolution sémantique depuis son apparition dans les textes au XVI[e] siècle jusqu'à aujourd'hui. Grégoire Brault, qui a mené des analyses sur « là-bas » et nous renseigne sur son sens originel :

> Il s'inscrit en effet dans un double système où son sens est soit compositionnel (emploi « laïc »), c'est à dire formé de l'adjonction des deux morphèmes qui le composent, soit métaphorique dans un langage chrétien et mythologique[477].

Partant de cette description linguistique, on portera l'attention sur cette dualité de sens, laïc et religieux, qui traverse le texte en filigrane et l'élève à une pluralité d'interprétation.

On doit à Larthomas[478] une réflexion sur l'éloignement, sur les réglages d'espaces signifiés par des locutions adverbiales composées :

a. *ici-haut* / *là-bas*

b. *là-haut* / *ici-bas*

Les deux systèmes d'oppositions a et b ont subi une évolution remarquable au cours de laquelle « ici-haut » a disparu du fait de sa faiblesse de vitalité par rapport aux trois autres adverbes que l'on retrouve encore aujourd'hui. Ainsi, si la première opposition n'a pas eu le même succès que la seconde, « là-bas » seul inspire une autre opposition tripartie :

---

[476] Ce terme est inventé pour décrire le phénomène d'introduire des déictiques dans la catégorie anaphorique en changeant le cadre définitoire de l'opposition du texte à la nouveauté.

[477] Grégoire Brault, « Quel lieu désigne là-bas? », *Le Français moderne*, 2004, vol.72, n°2, pp.173-189, p.174.

[478] Pierre Larthomas, « *Là-haut, là-bas* et *ici-bas*, étude d'un micro système », *Le Français Moderne*, 1974, n°42, pp.193-205.

> Dans le monde chrétien et mythologique, l'univers a trois étages et on trouve donc naturellement dans la langue :
>
> Séjour de Dieu et des dieux : *là-haut*
>
> Séjour des hommes : *ici-bas*
>
> Séjour des morts : *là-bas*
>
> […]
>
> Ces systèmes reposaient sur une double opposition entre, d'une part, ici et là (proximité/éloignement) et, d'autre part les valeurs pleinement antonymiques de haut et bas. Cette double opposition si claire et si satisfaisante pour l'esprit va se neutraliser, se modifier et évoluer considérablement au XVIIe siècle à nos jours. Dans cette évolution, le sens de là-bas va passer de « en bas », « là en bas », « au-dessous » (et « le séjour des morts ») en opposition à là-haut à « à une certaine distance », « éloigné » en opposition à ici[479].

Ce système d'opposition ternaire existe aussi dans *Le Rivage des Syrtes* :

Séjour de Dieu et des dieux	là-haut (l'île de Vezzano)
Séjour des hommes	ici-bas (Maremma / l'Orsenna)
Séjour des morts	là-bas (le Farghestan[480])

Voici les 3 occurrences de « là-haut » dans le texte :

> 1. Un rêve semblait peser de toute sa masse sur la somnolence de ces allées et venues si humbles que j'observais de là-haut comme du cœur d'un nuage ; (p.28, *R.S.*)
>
> 2. […] je proposai de nouveau à Vanessa de revenir, mais elle me répondit de sa voix brève : — nous nous reposerons là-haut. (l'île de Vezzano) (p.149, *R.S.*)
>
> 3. […] mais on dit que de là-haut on a une jolie vue. Je regardai de nouveau Fabrizio du coin de l'œil, et il me sembla qu'il rougissait faiblement. (le sommet de l'île de Vezzano) (p.202, *R.S.*)

On peut constater une variation graduelle de « là-haut » en suivant les trois exemples. Dans l'exemple 1, « là-haut » n'a pas encore acquis une valeur topologique et il désigne simplement la position relative plus haut. Mais dès la deuxième occurrence, Vanessa propose une référence de « là-haut » : l'île de Vezzano ; elle partage ce décodage avec Aldo. À travers l'exemple 3, on remarque qu'Aldo inscrit cette désignation dans la communauté des Syrtes par sa conversation avec Fabirizio. Néanmoins, « là-haut » signifie un lieu où on peut se reposer et

[479] Grégoire Brault, « Quel lieu désigne là-bas? », art. cité, p.175.

[480] La désignation du séjour des morts par « là-bas » est confirmée par l'occurrence du Farghestan dans le texte : « à assigner au Farghestan un rôle vaguement apocalyptique » (p.154, *R.S.*).

bénéficier d'un *panorama*. Ce processus est assez typique de la poétique gracquienne, au lieu d'imposer une idée ou un point de vue au lecteur, il le guide à se repérer en suivant la boussole du personnage, en entrant en connivence ou en empathie avec lui. L'île de Vezzano, *là-bas* s'inscrit comme un référent saillant, structurant, dans le récit déambulatoire des *Terre du couchant*. Par sa valeur topologique et axiologique, le sommet de l'île de Vezzano devient le point le plus haut dans ce système ternaire et sert de repère aux deux autres points placés plus bas – Maremma et le Farghestan. Par rapport au sommet de l'île de Vezzano, les deux lieux sont tous physiquement plus bas et habités par des hommes, peu importe qu'ils soient vivants ou morts. De plus, cette distinction entre haut et bas reflète parfaitement l'état de guerre latente entre l'Orsenna et le Farghestan, toute contraire à la neutralité et la paix de l'île de Vezzano.

Hormis cette opposition « là-haut/là-bas » dans ce système ternaire, il est une opposition plus massive et partagée par les personnages – « ici[481]/là-bas » –, qui est beaucoup plus fréquente dans la langue française d'aujourd'hui.

Contrairement à « là-bas » qui renvoie exclusivement à un lieu purement spatial, « ici » peut introduire des notions de temps ou désigner l'espace textuel et n'a pas besoin de l'aide de « là-bas » dans le repérage. Par exemple, la sirène d'usine fait que l'aspirant Grange pense à sa situation présente dans la région ardennaise :

> « Ici, ce sera le contraire, pensa-t-il – un coup pour la paix, trois coups pour les bombes : il s'agit de savoir distinguer ». Toutes choses dans cette guerre frayaient un peu bizarrement. (p.12, *B.F.*)

L'intention étant de définir « là-bas » indicateur spatial *versus* « ici », on ne considère que les occurrences d'« ici » prises également en tant qu'adverbe spatial, surtout celles qui apparaissent en paire avec « là-bas ». La première émergence de « là-bas » est accompagnée d'une localisation d'« ici ». Lors de la première visite d'Aldo à Maremma :

> – J'oublie que vous n'êtes pas d'*ici*. Les tics se gagnent à la longue. On n'y prend plus garde. On dit très peu : « le Farghestan », *ici*, autant dire jamais. On dit : « *là-bas* ».
>
> – Curieux. De loin, on ne supposerait guère tant de familiarité.
>
> – De loin, on ne suppose rien, mais ici on suppose beaucoup. Du moins, c'est ce que je veux croire. Ce serait plus rassurant. On dirait… (p.93, *R.S.*)

[481] Au cours de la grammaticalisation de « là-bas », l'opposition entre « ici-bas » et « là-bas » souligne plutôt la distance et devient l'opposition « ici/là-bas ».

Comme Aldo ne sait pas quel lieu désigne « là-bas », Belsenza rétorque : « vous n'êtes pas d'ici ». En d'autres termes, la désignation de « là-bas » requiert une connaissance préalable d'« ici », partagée par la communauté de Maremma. En revanche dans énoncé « – tu as beaucoup d'orgueil, Aldo. Tu n'étais pas le même quand tu es arrivé ici. Quelque chose t'a changé. » (p.40, *R.S.*) « ici » s'actualise sans autre référence à un autre lieu relatif. Ainsi, on peut dire que les deux adverbes appartiennent respectivement aux deux groupes de symboles indexicaux nommés par Georges Kleiber – symboles indexicaux transparents (notés S.I.T.) et symboles indexicaux opaques (S.I.O.) :

> – Les S.I.T. permettent une relation spatio-temporelle occurrence-référent immédiate ;
>
> – Les S.I.O. prennent en compte les éléments ponctuels et singuliers de chaque situation d'énonciation et c'est par l'intermédiaire de ces éléments reliés spatio-temporellement à son occurrence qu'ils mènent l'interlocuteur au référent[482].

Georges Kleiber propose une définition du symbole indexical dans laquelle s'inscrit l'idée du déictique :

> - Tout symbole indexical est une expression vouée à la désignation : il y a donc bien un référent à identifier.
>
> - L'identification de ce référent passe nécessairement par la prise en considération de la situation d'énonciation de l'occurrence de ce symbole indexical[483].

Par la citation au-dessus, on voit bien que le déictique fait partie du symbole indexical, mais renseigne aussi sur le statut indexical de « là-bas ». En comparant avec d'autres déictiques, tels que « ici » et « là » qui peuvent introduire des notions de temps ou désigner l'espace textuel, « là-bas » démontre sa particularité de désignation : il renvoie exclusivement, et de manière indiscutable, à un lieu purement « spatial ». L'échantillonnage suivant le dit davantage :

> 1. Il aimait se tenir <u>là</u> quelques instants à la chute du jour. […] Le milieu de la pièce était vide; on ne savait où s'y tenir; […]. (pp.33-34, *B.F.*)
>
> 2. Il y avait un charme puissant à se tenir <u>là</u> […] sur cette gâtine sans lieu épaissement saucée de flaques de brume […]. (p.100, *B.F.*)

---

[482] Georges Kleiber, « Les Démonstratifs (dé)montrent-ils? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 1983, vol.51, n°2, pp.99-117; « Sur la sémantique des descriptions démonstratives », *Lingvisticae investigationes*, 1984, vol.8, n°1, pp.63-85.

[483] Georges Kleiber, « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », *Revue québécoise de linguistique*, 1990, vol.19, n°1, pp.11-32, p.24.

3. Il lui semblait que sa vie s'était décloisonnée, et que toutes choses y tenaient ensemble par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour, […] la même épaule énorme de la marée qui balayait la terre les soulevait, portait ensemble la veille et le sommeil. (p.103, *B.F.*)

4. Il me semble que l'honneur du Royaume résidait là, dans ces campagnes où le droit, devenu abstraction creuse dans le prétoire, végétait au contraire puissamment et s'inscrivait tout vif sur la face de la terre – où l'on touchait de la main les limites et les litiges. (p.22, *T.C.*)

5. L'image de la guerre ne mordait pas sur son esprit; […] – à nouveau il se demandait pourquoi se tenir là lui paraissait si extraordinairement important […]. (p.223, *B.F.*)

6. A présent, quand me revient l'image de la ville, il me semble discerner qu'une espèce de torpeur faisait refluer de là la vie vers les points bas. (p.11, *T.C.*)

Dans les trois récits, par abstraction évidente, les noms précis de lieux s'effacent régulièrement au profit d'un équivalent adverbial de signifié encore plus abstrait, l'adverbe « là ». La localisation minimale paraît se réduire ultimement au « simplement / seulement se tenir là », dont le jeu des anaphores assure certainement la saturation référentielle, mais n'autorise de représenter le référent qu'à travers une optique vague parce que son signifié, comme son signifiant, est réduit à presque rien. Ce que l'on peut lire derrière l'adverbe « là », derrière cette forme en creux du spatial, c'est la représentation d'un fragile équilibre, d'un abri dérisoire et insécure, d'un lieu où l'on se tient malgré tout. C'est « là », ce lieu silencieux soustrait aux bruits vulgaires et aux rencontres factices, ce point inquiétant et instable. Ce lieu encore dont la désignation abstraite laisse croire à une compatibilité effective « où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le future, […] le haut et le bas […] cessent d'être perçus contradictoirement[484] ». Le « là » peut référer, à un seuil aussi réel qu'une porte du fortin (exemple 5), à un mi-lieu entre réel et irréel, au point limite de résilience, qui maintient la frontière métaphorique entre des états ulcérés : comme une « porte battante » (exemple 3), laquelle sauvegarde « ensemble la veille et le sommeil ».

Quant au « ici », il est évidemment un S.I.T. qui réfère strictement au lieu de locuteur. En revanche, « là-bas » a besoin des éléments supplémentaires pour mener à son référent : en cela, il est un S.I.O. Donc, il est nécessaire d'établir les liens

[484] Julien Gracq, « Le surréalisme et la littérature contemporaine », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, pp.522-523. Gracq commente la citation de Breton dans une conférence reproduite sous le titre « Le surréalisme et la littérature contemporaine », en vue de dresser son bilan du surréalisme et de relever ce qui constitue à ses yeux l'essentiel de l'héritage à une époque un peu loin du mouvement.

spatio-temporels pour comprendre le fonctionnement et le sens de « là-bas ». C'est dans son opposition locative par rapport à « ici » que « là-bas » établit le lien spatio-temporel, qui le relie au lieu qu'il désigne. L'utilisation de « là-bas » induit donc simultanément l'existence d'un « ici » (le lieu du locuteur/auteur) et c'est dans cette simultanéité que s'installe la relation spatio-temporelle adéquate. Le système d'opposition ainsi proposé s'articule autour de trois axes :

> 1. pour qu'un lieu puisse être désigné par « là-bas » il faut impérativement qu'un lieu d'ici soit accessible,
>
> 2. le lieu de « là-bas » exclut celui d'ici,
>
> 3. le type de lieu d'ici renvoie au type de lieu de « là-bas » quand celui-ci n'est pas autrement déterminé[485].

Dans *Le Rivage des Syrtes*, nous tenterons de repérer ces trois axes qui, nous le pensons, permettent d'éclairer ce qui fait de « là-bas » un lieu de fascination et d'étrangeté.

a. Un « ici » préalable à « là-bas »

L'axe primordial du système d'opposition de Grégoire Brault pose l'existence d'un lieu d'« ici ». Cet ancrage déictique se manifeste tout au long du texte gracquien :

> – *Là-bas* ?
>
> – J'oublie que vous n'êtes pas d'*ici*. (p.93, *R.S.*)

Sans le préalable d'« ici », Aldo ne parvient pas à localiser physiquement et psychiquement le lieu auquel l'adverbe spatial « là-bas » réfère ; la phrase interrogative isole l'adverbe en lui donnant une valeur rhématique (ce que l'italique confirme) : mot phrase, sans thème, syntaxiquement rattaché à aucun verbe, *là-bas* devient signe d'une déliaison foncière. Il est nécessaire que le lieu d'« ici » – Maremma – soit dégagé et rendu accessible à l'allocutaire – Aldo – pour qu'il, par le truchement de ce lieu mis en exergue, puisse accéder au lieu de « là-bas ». C'est ainsi que le nom propre, désignateur rigide, devient un nom commun, c'est-à-dire un lieu en commun – Maremma – partagé par le locuteur et l'allocutaire pour qu'ils puissent non situer là-bas mais imaginer la possibilité d'une désignation de « là-

[485] Les trois axes sont conformés par Grégoire Brault, voir son article « Quel lieu désigne là-bas ? », art. cité, p.183.

bas » – le Farghestan – précis et trouble, accessible et inatteignable en face, par-delà la mer des Syrtes : « On dit très peu : 'le Farghestan', ici, autant dire jamais. On dit : 'là-bas'. » (*Ibid.*)

D'après l'exemple ci-dessus, on a bien observé que « ici » est indispensable pour permettre « là-bas » à désigner un lieu. Cependant, la relation entre cette opposition ici/là-bas n'est pas symétrique : « ici » n'a aucun besoin du lieu de « là-bas » pour mener à son référent. « – […] Ici, cela réveille toujours de bonne heure […] c'est le premier jour d'hivers à l'Amirauté. » (p.43, *R.S.*) Le lieu désigné par « ici » dans cet exemple est donné cataphoriquement à l'allocutaire – Aldo – (et au lecteur) par le truchement du segment discursif « le premier jour d'hiver à l'Amirauté ». Le lieu d'« ici » est saisi en fonction du locuteur – Marino – et de la situation contextuelle. Aucun recours à un autre lieu (que ce soit celui de « là-bas » ou d'ailleurs) n'est effectué et Aldo, par cheminement cognitif, se rendra directement au lieu d'« ici » – l'Amirauté – le lecteur informée de la situation d'énonciation et du contexte s'oriente aussi. Pour « là-bas », l'indéfinition et la dénomination subjective suggère combien le critère de réalité est mis à mal dans le récit gracquien. En revanche, dans l'exemple suivant, la présence conjointe des deux adverbes permet à « là-bas », toujours évasif pourtant, de se colorer d'une valeur.

> […] tu m'attendes ici depuis très longtemps.
>
> Vanessa resta silencieuse.
>
> – ... Je suis allé là-bas, tu as lieu d'être contente, […]. (p.241, *R.S.*)

Mais, la nécessité d'un lieu d'« ici » préalable ne veut pas dire que la présence explicite d'ici dans le contexte phrastique est obligatoire. Le lieu désigné par « là-bas » dans l'exemple ci-dessous est donné anaphoriquement à l'allocutaire (lecteur) par le truchement du segment discursif « au Farghestan » :

> [I]ls ne sortaient plus de leur mutisme que pour prononcer sans conviction quelques bribes de phrases toutes faites, qui constituaient comme le leit-motiv inepte de leur prédication grossière, et tendaient toutes à assigner au Farghestan un rôle vaguement apocalyptique, une bizarre mission de providence à rebours.
>
> – Les temps sont venus … Nous sommes tous promis à là-bas … (p.154, *R.S.*)

Lesté d'une majuscule, l'adverbe là-bas, métaphorise et dramatise le lieu du danger, de la mort, lieu imaginaire représentation mentale qui suppose le partage des connaissances sans un quelconque ancrage dans l'« ici » de la *deixis*. Cet emploi singulier trouve sa légitimité dans une approche anthropologique du langage : l'adverbe renseigne sur des formes d'expériences ontologiques : l'homme d'*ici* est toujours un en devenir *là-bas*. Contrairement aux autres emplois qui revendiquent

une certaine relativité linguistique, la présence de *là-bas* surinvesti sémantiquement confirme l'existence de formes d'expérience communes. Le « ici » ne protège guère des dangers du « là-bas », qui semble par sa fréquence dans le récit un foyer dense de significations et comme le fil rouge du récit. Les occurrences de « là-bas » sont nombreuses :

> 1. Quand je songeais à l'instruction que j'avais reçue d'Orsenna, et aux échos complaisants qui me revenaient de là-bas aux bruits qui enfiévraient la ville, il me semblait parfois qu'Orsenna se lassait de sa santé endormie, […]. (p.158, *R.S.*)
>
> 2. – Et maintenant, dis-moi, Aldo, reprit-il d'une voix hésitante, ce n'est peut-être pas mon affaire, mais qu'est-ce que tu veux voir là-bas de si près ? (p.212, *R.S.*)
>
> 3. – vous êtes allés là-bas ? ... reprit Roberto, incrédule. Raconte ! (p.220, *R.S.*)
>
> 4. – ... Je suis allé là-bas, tu as lieu d'être contente, repris-je avec une mauvaise humeur marquée. (p.241, *R.S.*)
>
> 5. – Tu trouveras là-bas de grands changements, […] J'ai trouvé la ville plus réveillée que je ne m'y serais attendue, ajouta-t-elle après un silence. (p.251, *R.S.*)

Il est à noter que la présence d'« ici » dans tous les exemples ne passe pas par l'occurrence écrite mais par la seule présence d'un locuteur, signifiée par les embrayeurs (je/tu). À partir du moment où une énonciation est émise, un lieu du locuteur se constitue, et ce lieu du locuteur est le lieu d'« ici ». Par exemple, dans l'énoncé 3, le lieu d'« ici » est décidé par le locuteur Roberto, et l'allocutaire – Aldo – calcule bien que le lieu « là-bas » est opposé au lieu de Roberto. Le locuteur est donc obligé lui-même de se censurer afin de fournir assez d'indications à l'allocutaire, et il doit prendre en considération le lieu d'« ici » pour pouvoir renvoyer au lieu de « là-bas ».

Dans les 5 énoncés, il n'y a pas de référent locatif clair dans l'entourage immédiat de « là-bas », que ce soit de manière anaphorique ou cataphorique. Pour que le lieu de « là-bas » puisse se dégager, il faut que l'allocutaire appréhende celui du locuteur par rapport auquel, par l'intermédiaire de l'indice directionnel donné par le contexte textuel, il accédera au lieu en question. Dans *Le Rivage des Syrtes*, dès la première occurrence de « là-bas », le locuteur – Belsenza – a précisé le lieu d'« ici » préalable et l'allocutaire – Aldo – afin d'interpréter la désignation de « là-bas ». L'écrivain active sans cesse cette polarité pour en faire un élément dynamique du récit. Les dialogues qui scandent le récit distribue les deux adverbes.

> – […] Maintenant on parle de *là-bas*, les gens se mettent à savoir des choses.

– *Là-bas* ?

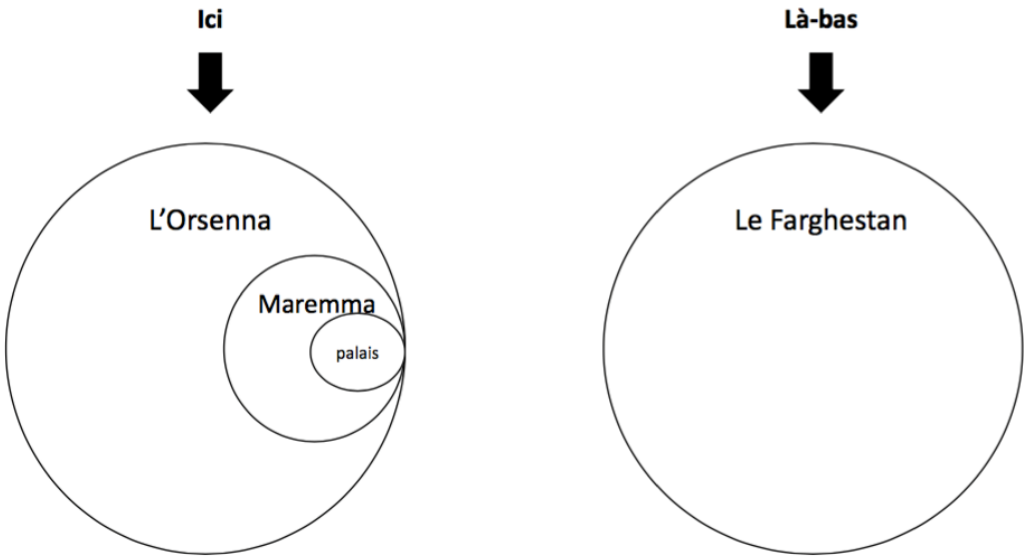
– J'oublie que vous n'êtes pas d'*ici*. Les tics se gagnent à la longue. On n'y prend plus garde. On dit très peu : « le Farghestan », ici, autant dire jamais. On dit : « là-bas ». (p.93, *R.S.*)

Une telle insistance mobilise l'attention : « tic » de langage, l'adverbe « là-bas » établit aussitôt une partition entre les hommes. Plus, il établit également un paramétrage spatio-temporel : « à la longue, ne … plus, jamais » qui normalement ne lui est pas accordé. Cette désignation de « là-bas » participe de sa cohérence textuelle par une codification et la connaissance de cette codification demande l'accessibilité d'un « ici » préalable. Dans tout le texte, c'est la présence du locuteur qui détermine le lieu intermédiaire – le côté d'Orsenna et déplace sans cesse la localisation de « là-bas ». Contrairement, à tous les espaces matériels que nous avons étudiés dans la première partie, à la lumière de la phénoménologie, l'adverbe « délocalise » et subjectivise l'espace dans *Le Rivage des Syrtes*. L'attention scrupule des personnages au *decorum* n'a pas la même fonction que dans *Un balcon en forêt* : toute progression « ici » à l'Orsenna est menacée par le point de non-retour de « là-bas ». Il n'y a que les habitants de l'Orsenna qui partager cette codification de « là-bas », laquelle est devenue la mémoire collective des habitants de l'Orsenna. En bref, « ici » préalable à toute existence sert concrètement à l'identification des habitants de l'Orsenna, il suppose un lieu commun partagé entre cette communauté. Mais si l'on veut être reconnu « ici » par rapport à l'Orsenna, on doit démontrer sa reconnaissance d'un « là-bas ».

b. Un « là-bas » qui exclut « ici »

On a remarqué dans la partie précédente la relation asymétrique entretenue par les deux adverbes « ici » et « là-bas » : pour qu'un lieu puisse être désigné par « là-bas » il faut impérativement qu'un lieu d'« ici » soit accessible, mais « ici » n'a aucun besoin du lieu de « là-bas » pour mener à son référent. Cependant, une fois établie cette opposition « ici » / « là-bas » dans la situation d'énonciation ou dans le texte, « ici » n'est plus qu'une S. I. T. qui réfère strictement au lieu du locuteur et elle est exclue en même temps du lieu auquel réfère « là-bas ». Ainsi, nous envisageons la phrase prononcée par Belsenza dans le palais de Vanessa, déjà citée. Si le palais se trouve au Farghestan, l'emploi de « là-bas » est abusif, car le processus anaphorique de dégagement d'un lieu de « là-bas » (qui mènerait immanquablement à « Farghestan ») se met en application, et ce bien que l'acte de

parole dégage *in medias res* un lieu d'« ici », celui du locuteur. Heureusement, la localisation au Farghestan reste une hypothèse, et le palais de Vanessa se localise aux Syrtes, qui « vont être très à la mode à Orsenna. » (p.79, *R.S.*). Cette opposition polaire entre « ici » et « là-bas » peut être représentée de la sorte :



Comme « ici » est un lieu intimement lié à la présence du locuteur, il en résulte que le lieu de « là-bas » se différencie du lieu du locuteur et ainsi qu'une certaine distance, spatio-temporelle, s'établit entre ce dernier et le lieu de « là-bas ». D'après la figure ci-dessus, si nous prenons le locuteur comme point de repère, cela signifie que la force vectorielle d'« ici » est centripète et celle de « là-bas » centrifuge. En référence à notre texte, le lieu d'« ici » se relie toujours étroitement avec les locuteurs – Belsenza, Fabrizio, Aldo etc. – qui sont tous les habitants de la Seigneurie d'Orsenna, et n'ont jamais quitté les territoires d'Orsenna. Quant au « là-bas », même s'il est défini par rapport au point de locuteur, « là-bas » reste toujours éloigné du locuteur. Pourtant, cette interprétation est plus subtile dans le récit du *Rivage des Syrtes*, car *là-bas* est investi sémantiquement d'une signification plus grave. C'est le lieu de l'attraction, que l'homme feint d'ignorer afin de ne pas sombrer. *Là-bas* travaille de l'intérieur, par une sorte de rumination obsédante, les hommes en repli. L'inaccessibilité de « là-bas » apparaît dès le début du récit :

> On sait peu de chose dans la Seigneurie sur le Farghestan, qui fait face aux territoires d'Orsenna par delà la mer des Syrtes. […] La mer des Syrtes devint ainsi, par degrés, une vraie mer morte que personne ne songea plus à traverser : […]. (pp.12-13, *R.S.*)

Dans *Le Rivages des Syrtes*, si l'intervalle géographique est la mer des Syrtes, l'espace mental est le grand vide. Résémantisant le nom propre la *Mer morte*, Gracq libère des significations et dérègle les aiguilles de la boussole, du « ici » et du « là-bas » et distille l'angoisse désespérée de l'homme sans terre. *Les Terres du couchant*, sous-entendent par le titre même du récit, un « là-bas » finissant. Le Farghestan, bien que fantasmé par les hommes suscite un mouvement de rejet : le lieu obsède en même temps qu'il exige l'imprécision de ses contours et de son histoire :

> On ne sait guère plus, à Orsenna, du Farghestan – et on ne souhaite guère en savoir davantage – sinon que les deux pays – on l'apprend sur les bancs de l'école – sont en état officiel d'hostilité. (p.13, *R.S.*)

> […] la guerre du Farghestan avait vraiment expiré son dernier souffle. (p.14, *R.S.*)

Stylistiquement, la menace, nous l'avons vu, s'inscrit dès les premières lignes du récit.

> […] assigner au Farghestan un rôle vaguement apocalyptique, une bizarre mission de providence à rebours.
>
> – Les temps sont venus … Nous sommes tous promis à Là-bas … (p.154, *R.S.*)

La présence de « là-bas » a non seulement évité la répétition d'un circonstant locatif essentiel, « au Farghestan », en lieu et place de celle de l'adverbe, mais a récupéré tout le sémantisme prophétique contenu dans la phrase précédente. Le contexte leste l'adverbe d'informations dénotatives et non connotatives en particulier l'idée d'une force « à rebours », qui s'origine au Farghestant « contre » les hommes d'Orsenna. Sorte de concentré narratif, de noyau dur de la *diégèse* « là-bas » n'en finit pas de séduire les esprits « malgré » eux. D'où le désir d'Ado de « voir là-bas de si près[486] » (p.212, *R.S.*). Dans l'association même de mots que tout oppose « là-bas » et « si près », des forces contraires se donnent à lire tragiquement. Réinvestissant les grandes figures mythologiques, lesquelles, on le sait, innervent ses textes, Gracq fait de « là-bas » le site de toutes les oppositions belliqueuses, de toutes les contradictions humaines, de toutes les tentations forcenées. *Locus terribilis* tenu à distance mais jusqu'à quand ?

[486] Le personnage gracquien, accroché de « là-bas », s'immobilise dans cet excès du *trop-près*.

c. L'état entre « ici » et « là-bas »

Naturellement, une même curiosité anime chacun pour évaluer l'espace entre « ici » et « là-bas », d'où la prolifération dans le texte de donnés descriptives. Partant de théories grammaticales éclairant les phénomènes de spatialisation, il sera possible de rendre compte de la complexité d'une écriture qui s'autorise à agacer les frontières génériques, les repères spatiaux et les définitions lexicales.

Afin de mener plus loin l'interprétation de « ici » et « là-bas », on doit préciser les « types de lieu » auxquels les deux adverbes réfèrent. Grégoire Brault a déjà défendu l'hypothèse que le type de lieu auquel « là-bas » réfère, lorsqu'il n'est pas autrement déterminé, peut se calculer à partir du type de lieu d'« ici »[487]. D'après lui, en l'absence de toute information complémentaire, l'allocutaire infère à partir du type de lieu auquel « ici » (explicite ou implicite) renvoie, le type de lieu « là-bas ».

Cependant, l'écriture gracquien est beaucoup plus complexe, et on a observé un procédé inverse dans *Le Rivage des Syrtes*, au cours duquel l'écrivain donne l'information sur le type de lieu de « là-bas » par le locuteur et laisse l'allocutaire à accéder au lieu d'« ici » par cet intermédiaire. Reprenons l'exemple suivant : Belsenza, dans le palais Aldobrandi, s'adresse à Aldo en désignant en discours, par l'anaphore, le lieu de « là-bas » dont parlent les gens d'« ici » :

> – […] Maintenant on parle de là-bas, les gens se mettent à savoir des choses.
>
> – Là-bas?
>
> – J'oublie que vous n'êtes pas d'ici. Les tics se gagent à la longue. On n'y prend plus garde. On dit très peu : « le Farghestan », ici, autant dire jamais. On dit : « là-bas ». (p.93, *R.S.*)

L'information par l'anaphore exacte de « là-bas » déjoue l'attente de l'allocutaire et du lecteur et installe un fonctionnement linguistique paradoxal : le mot juste est paradoxalement celui qui cultive le plus d'ambiguïté et s'affranchit des règles les plus essentielles du discours. Indice d'une anomalie dans les échanges, l'adverbe « là-bas » met à mal la *loi d'informativité*[488] et celle de *clarté*. L'information imprécise apportée par l'adverbe ne permet pas de préciser le type du

---

[487] Voir Grégoire Brault, *Les Adverbes spatiaux : le cas de Là-bas*, thèse de doctorat dirigé par Georges Kleiber et Jean-Christophe Pellat, Université Marc Bloch (Strasbourg), 2001.

[488] Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n°30 consacré la conversation, pp.57-72. Grice a introduit dans le champ de la théorie pragmatique la problématique des « maximes conversationnelles », expression à laquelle on a préféré, dans la littérature francophone sur le sujet, celle de « lois du discours ».

lieu d'« ici », la Seigneurie d'Orsenna et non le palais Aldobrandi ou les Syrtes. Ce phénomène de confusion du lieu « ici » et « là-bas » se confirme dans l'exemple suivant. Le même Belsenza, toujours dans le palais Aldobrandi, rapporte son observation à Aldo :

> Le mot coup d'Etat est très inexact. D'après les bruits, rien là-bas ne s'est passé qu'on puisse voir. (p.96, *R.S.*)

Toutes les informations recueillies sont marquées du sceau de l'imprécision : les mots mêmes ne parviennent pas à s'ajuster aux événements. L'emploi métalinguistique de « coup d'Etat » le dit, comme la substitution de mot *nouvelles à bruits* dont sémantisme flou conforte l'idée d'une terre dangereusement incertaine. La concentration des modalisations (la négation en particulier) dans la phrase épuise le sentiment obsédant d'un lieu où tout fait obstacle à l'entendement : la place syntaxique du circonstant « là-bas » accolé au pronom indéfini « rien » semble lier intrinsèquement le lieu distant à la vacuité. Imprenable par la vue (la modalisation au subjonctif mérite d'être soulignée), comme par la force, « là-bas », se tient dans une distance lointaine mais agressive, allusive mais active. Le temps lui aussi invalide la réalité :

> […] Orsenna était <u>en guerre</u>. Ce qui ôtait de la gravité à la chose, c'est qu'elle était en guerre <u>depuis trois cents ans</u>.
>
> On <u>sait peu de chose</u> dans la Seigneurie sur le Farghestan, qui fait face aux territoires d'Orsenna par delà la mer des Syrtes. (p.12, *R.S.*)

L'écrivain a, semble-t-il, surexploité le sémantisme flou des deux adverbes, au point qu'ils s'inscrivent en mémoire pour le lecteur sans pour autant avoir élucidé leur sens. Véritables Noms Propres (NP), *ici* et *là-bas* s'affranchissent de tout pacte référentiel. Comme deux entités qui se révulsent, les adverbes installent une polarité, foncière, humaine, que l'on pourrait rapprocher de la prédilection de Gracq pour la préposition *contre*.

Les adverbes locatifs acquièrent une sorte d'indépendance référentielle qui les libère du contexte et de tout travail anaphorique.

3. L'identité de la communauté

La désignation de « là-bas » est considérée comme une codification floue partagée par la communauté de l'Orsenna, ce que nous avons vu dans notre analyse précédente. Pour renforcer cette théorie de l'identification de la communauté, on présente le tableau ci-dessous qui explicite la situation d'énonciation :

L'occurrence	**Le locuteur**	**Le lieu du locuteur**	**L'allocutaire**	**Le lieu de « là-bas »**
– […] Maintenant on parle de là-bas (1), […] – Là-bas ? (2) – J'oublie que vous n'êtes pas d'ici. […] On dit : « là-bas » (3). (p.93)	Belsenza	le palais Aldobrandi à Maremma	Aldo	le Farghestan
– […] En parlant de l'auteur de ce soi-disant coup d'État, « là-bas » (4), vous avez dit : quelqu'un… ou quelque chose. (p.95)	Aldo	le palais Aldobrandi à Maremma	Belsenza	le Farghestan
– […] D'après les bruits, rien là-bas (5) ne s'est passé qu'on puisse voir. (p.96)	Belsenza	le palais Aldobrandi à Maremma	Aldo	le Farghestan
– […] Nous sommes tous promis à Là-bas (6) … (p.154)	les « missionnés » chevelus	le bureau de police	Belsenza (et les autres policiers)	le Farghestan
Quand je songeais à l'instruction que j'avais reçue d'Orsenna, et aux échos complaisants qui me revenaient de là-bas (7) aux bruits qui enfiévraient la ville, […] (p.158)	Aldo (le monologue d'Aldo)	le bureau de Belsenza	Aldo (son monologue)	le Farghestan
– […] On croit tout de même pouvoir en prendre trop à son aise avec nous, *là-bas* (8) ... (p.171)	Belsenza	au coin d'une rue à Maremma	Aldo	le Farghestan
– […] Mieux vaut d'ailleurs rester à bonne distance de là-bas (9) jusqu'à la nuit, si… (p.208)	Fabrizio	sur le *Redoutable* qui avance	Aldo	le Farghestan

L'occurrence	Le locuteur	Le lieu du locuteur	L'allocutaire	Le lieu de « là-bas »
		vers le Tängri		
– Paraît qu'on se remue trop, là-bas (10). (p.211)	l'un de l'équipage	sur le *Redoutable* qui avance vers le Tängri	l'autre de l'équipage	le Farghestan
– […] mais qu'est-ce que tu veux voir là-bas (11) de si près ? (p.212)	Fabrizio	sur le navire *Redoutable* qui avance vers le Tängri	Aldo	le Farghestan
– Nous sommes allés là-bas (12), dis-je soudain d'un ton brusque. (p.219)	Aldo	à l'Amirauté	Giovanni	le Farghestan
– Là-bas ? (13) … (p.220)	Giovanni	à l'Amirauté	Aldo	le Farghestan
– Vous êtes allés là-bas ? (14) (p.220)	Roberto	à l'Amirauté	Aldo	le Farghestan
– … Je suis allé là-bas (15), tu as lieu d'être contente, […] (p.241)	Aldo	le palais Aldobrandi à Maremma	Vanessa	le Farghestan
– Tu as désiré que j'aille là-bas (16). (p.242)				
– Je suis allé là-bas (17), Vanessa, et tu l'as voulu […] (p.242)				
– Non, Aldo, quelqu'un est allé là-bas (18). (p.242)	Vanessa	le palais Aldobrandi à Maremma	Aldo	le Farghestan
– Là-bas (19). Si ! (p.246)	Aldo	le palais Aldobrandi à Maremma	Vanessa	le Farghestan
– […] et qu'on pourrait là-bas (20) désormais les prendre peut-être un peu impatiemment.	Vanessa	le palais Aldobrandi à	Aldo	le

L'occurrence	Le locuteur	Le lieu du locuteur	L'allocutaire	Le lieu de « là-bas »
(p.250)		Maremma		Farghestan
– Tu trouveras là-bas (21) de grands changements, reprit-elle en plissant légèrement les yeux. (p.251)				
[…] ces milliers d'yeux là-bas (22) braqués sur moi maintenant savaient. (p.253)	Aldo (le monologue d'Aldo)	le palais Aldobrandi à Maremma	Aldo (son monologue)	le Farghestan
– […] Tout le monde là-bas (23) croit maintenant que tu as été attaqué traîtreusement en mer. (p.253)	Vanessa	le palais Aldobrandi à Maremma	Aldo	le Farghestan
– J'ai reçu de là-bas (24) une mise en demeure grave, repris-je d'une voix basse. (p.253)	Aldo	le palais Aldobrandi à Maremma	Vanessa	le Farghestan
— Là-bas (25), oui, je sais, fit-il avec effort d'une voix pesante. (p.263)	Marino	au cimetière militaire	Aldo	le Farghestan
– […] J'ai toujours su que tu irais là-bas (26). (p.263)				
– Si vous avez su que j'irais là-bas (27), vous l'avez su avant moi. (p.263)	Aldo	au cimetière militaire	Marino	le Farghestan
– […] puisque tu auras sans doute l'occasion de voir là-bas (28) mon vieil ami Danielo… (p.283)	le père d'Aldo	à la maison de son père	Aldo	le Conseil de Surveillance
– […] J'ai pensé qu'on désirait sans oser le dire que j'aille voir là-bas (29), (p.304)	Aldo	le Conseil de Surveillance	Danielo	le Farghestan
– […] Je ne savais pas si vous iriez là-bas (30). (p.307)	Danielo	le Conseil de Surveillance	Aldo	le Farghestan
– […] à celui qui est allé là-bas (31). (p.315)				

D'après ce tableau, on a recensé 31 occurrences de « là-bas », qui toutes réfèrent au Farghestan, sauf l'occurrence 28 qui introduit le locuteur, père d'Aldo. Son père n'a pas de relation directe avec « le front des Syrtes » et n'a pas de connaissance sur cette codification. Cette exception quant au référent de « là-bas »

peut passer inaperçue. Cependant, plus subtilement, cette entorse référentielle permet d'opérer une distinction au sein de la communauté. En effet, le père d'Aldo est exclu de cette communauté du « front des Syrtes » parce qu'il ne sait pas la désignation particulière de « là-bas » et qu'il utilise « là-bas » pour désigner le Conseil de Surveillance. Même si Danielo ne fait pas partie de la communauté du « front des Syrtes », il a lu les rapports de Belsenza et d'Aldo et identifier le référent de « là-bas ». Le personnage-narrateur va progressivement « être d'ici » dès lors qu'il pourra identifier « là-bas ». L'adverbe, loin de n'être qu'un mot à ajouter à son vocabulaire, devient une chose à penser, un imaginaire à intégrer pour faire corps avec les autres. Le mot est la chose : motivation qui va à l'encontre de l'arbitraire du signe, qui, on s'en doutait, chez Gracq est au centre de sa poétique. Le mot élu, l'adverbe retenu, s'emplit d'une charge subjective. Aldo « ne supposerait guère tant de familiarité », mais sur le front des Syrtes, il comprend la force d'imagination des lieux « ici on suppose beaucoup » (p.101, *R.S.*).

D'autres personnages se fourvoient par leur incapacité à concevoir le lieu « là-bas ». Par exemple, le gardien du bateau de Sagra n'a aucune idée du lieu de « là-bas », il désigne le Farghestan par « mon pays » : « mon pays et le vôtre font la preuve qu'il peut se créer entre les Etats, comme entre les individus, de bien singulières *situations fausses* » (p.226, *R.S.*). Il peine à convoquer cet adverbe déictique et anaphorique à la fois, pour lui substituer des dénominations autres. Faute de moyens linguistiques pour substituer à un groupe de segments ou à un segment variable d'autres segments plus courts et en nombre limité afin de reprendre l'information déjà donnée, ou du moins qui est considérée comme essentielle, le message sera fort long, donc fort coûteux[489] ». Sans doute, le message est-il coûteux, quand il reste un *impensé*, sans couteux, sans la moindre parcelle de réalité. Si dans un premier temps, le circonstant est souvent répété « au Farghestan » en lieu et place de celle de l'adverbe, obligeant à « réeffectuer l'opération déjà réalisée par la première mention du nom propre, […] opération ici plus coûteuse que celle de l'adverbe, dans la mesure où elle ne tient pas compte du résultat référentiel déjà obtenu par la première mention du nom propre[490] ». Cela se produit jusqu'à ce que mentalement l'adverbe réfère à une expérience sensible, éprouvée par le personnage, de l'intérieur. Ayant partie liée avec ce que Dorrit Cohn décrit dans le discours intérieur, l'inscription de *là-bas* signale un trajet mental dans la conscience du personnage. Par économie linguistique, mais surtout par simplification du calcul inférentiel, un combat intérieur est donné à percevoir.

---

[489] Jean Dubois, *Grammaire structurale*, Paris, Larousse, 1965, p.91.

[490] Georges Kleiber, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p.98.

*

Indice de passage d'un lieu à un autre, l'adverbe « là-bas » autorise les alliances improbables, favorise à l'envi la confusion des objets du monde (classèmes concrets et abstraits se confondent) et contrarie sans heurt véritable une logique du sens à laquelle tout lecteur se raccroche.

Premièrement, on a abordé un changement du cadre définitoire en rompant avec un point de vue traditionnel pour envisager une perspective cognitive. Au lieu de distinguer la localisation du référent, on donne la place au critère fonctionnel de saillance référentielle. Ce changement nous a permis mettre au jour la rentabilité sémantique et poétique de l'adverbe spatial « là-bas », bien que déictique, participe pleinement et aux mêmes titres que les anaphoriques à la cohérence textuelle. Deux espaces co-existent, anthropologiques, ontologiques et poétiques :

le lieu d'ici	la République d'Orsenna (celui des vivants)
le lieu là-bas	le Farghestan (le domaine de l'au-delà)

Dans la pensée des habitants « du front des Syrtes », la reconnaissance (et non la connaissance, improbable) « là-bas » est le symbole d'une identité partagée. Une mémoire collective s'est fossilisée autour de « là-bas ». Preuve, une fois encore, de l'investissement poétique que Gracq accorde au mot, isolé et pourtant rassembleur de toutes les images et de tous les imaginaires.

Conclusion de la deuxième partie

Initiée par la relation dialectique entre langage et monde que Jacques Bres a conceptualisé, cette partie s'est intéressée à l'organisation langagière de l'espace, à une grammaire de l'espace au sens élargi, dans les trois romans de Julien Gracq. La prose poétique de Gracq nous semble obéir à des règles de lecture, peu conformes à ce que le roman traditionnel – pour ce qui est de l'intrigue « vaguement » construite, « vaguement » actualisée et de la structure *atectonique* des récits[491] – mobilise généralement. La structure lâche ou flottante du récit, instaure un rapport au texte singulier. Si l'on reprend l'opposition sémiotique entre un texte ouvert/fermé, il est sûr que la prose gracquienne qui privilégie un *halo* (mot gracquien) d'indétermination autour des grandes orientations spatiales et autour des articulations entre les mots, chargé de suggestions et de remémorations diverses, est une création *ouverte*. Bien que délimité, le récit devient un *chaosmos*, néologisme de Umberto Eco[492], qui comme un réseau de lignes entretient des relations et des associations à l'infini. Si « les formes de vie » déjouent les pièges du réalisme, cela tient à une constellation de procédés stylistiques qui, par effractions sensibles, exigent un nouveau pacte de lecture.

En effet, le lecteur privé de la boussole de l'intrigue trouve ses repères dans des informations résiduelles, discrètes qui polarisent et axiologisent le monde. La description, à l'imparfait, abandonne son statut ornemental, pour – conformément aux analyses de Genette convoquées dans notre travail –, endosser la responsabilité dédiée normalement à la narration. C'est parce que la description gracquienne est saturée d'indices linguistiques, que nous avons pu mener une analyse de détail sur une spatialité « révélée », c'est-à-dire heuristique. Le travail de décodage exige des outils d'analyse fins et un regard scrutateur, capable de mettre en tension et en sens, ce que les mots peuvent taire, rendus trop invisibles par l'usage. La préposition, par le double rapport de dépendance qu'elle instaure, fait partie chez Gracq des formes ulcérées de sens. Non prédicative, la préposition répond aux exigences de l'écrivain :

---

[491] *Atectonique*, opposé à *tectonique*, est premièrement utilisé par Wölfflin pour désigner le couple de catégories : l'ouvert et le fermé.

[492] On reprend le terme à Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965, p.60 : « La définir, c'est donc définir la nature même du cosmos : définition aussi importante que l'est pour Dante celle de la Trinité. Mais, tandis que la *Comédie* donne de la Trinité un seul concept, l'ensemble cosmos – *Finnegans Wake* – lettre est un « chaosmos » et le définir équivaut à en indiquer, à en suggérer l'ambiguïté fondamentale. »

> Ce qui commande chez un écrivain l'efficacité dans l'emploi des mots, ce n'est pas la capacité d'en serrer de plus près le sens, c'est une connaissance presque tactile du tracé de leur clôture, et plus encore de leurs litiges de mitoyenneté. Pour lui, presque tout dans le mot est frontière, et presque rien n'est contenu[493].

Par une contamination proprement gracquienne, la langue se décrit en termes de géographe. On retrouve dans le commentaire métalinguistique ci-dessus, non seulement les mots idiolectaux (lignes, frontière, clôture …) mais l'idée qu'il y a une « mitoyenneté des mots », pour nous un rapport syntaxique, d'où sourd le sens : ce que Gracq exprime comme toujours dans la forme ambiguë d'une détermination les « litiges de mitoyenneté ». Le conflit sémantique est donc un espace étroit, où les mots même petits rentrent en désaccord.

Selon les conceptions de Genette[494], Gracq ne parle pas seulement des mots de l'espace (qui donnerait lieu à une enquête purement lexicale), mais considère surtout l'emploi des mots en termes d'espace. La nécessité d'ajuster le regard pour décrypter le sens nait de l'essentialité du personnage[495] gracquien que « tout point de vue le magnétisait » (p.17, *B.F.*).

Partant de *L'espace et son expression en français*, on a pu voir comment la traduction poétique de l'espace chez Gracq convoque une position en rapport avec une *cible* et un *site*. La suprématie de l'imparfait brouille la trajectoire de l'un à l'autre, en troublant le partage entre passé, présent et futur ; cela permet alors de se concentrer exclusivement sur le personnage, sur sa conscience sans cesse agitée par l'extrême fragilité des choses. Gracq accorde une importance particulière aux comportements syntaxiques variés des verbes : leurs valeurs aspectuo-temporels manifestent des affinités avec différentes polarités exprimées par la préposition spatiale. Devant tout événement apparu dans toute sa clarté, le narrateur profite de la statique temporelle pour creuser une relation spatiale toujours subjective.

Même si la préposition « vers » ne montre pas directement *vers* quoi conduit l'histoire, sa polysémie, tant au sens spatial qu'au sens temporel, permet de voir sa capacité à agiter le monde, à donner une impulsion au mouvement. Le travail de la préposition « contre », qui signifie une opposition témoigne d'une inversion des

---

[493] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.257.

[494] Voir Gérard Genette, *Figures I*, *op.cit.*, p.102 : « Dans ces métaphores le plus souvent irréfléchies (la ligne du parti, les perspectives d'avenir, la distance intérieure, le plan divin, etc.), on ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en termes d'espace. »

[495] On a utilisé le mot de personnage dans sa définition usuelle : une représentation textuelle de la personne humaine, un processus dynamique de construction textuelle. On pourrait reprendre l'idée d'un « effet-personnage » plutôt en particulier chez Gracq où l'imprécision mentale caractérise les hommes. Voir Françoise Lioure, *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXème siècle*, Paris, Le Seuil, 1993.

directions dès lors qu'elle s'applique à introduire non un objet du monde spatial mais une opération d'intellectualisation que cet objet a déjà suscité dans la conscience du personnage. Gracq postule un rapport au monde exigeant : l'existence ou « la forme d'une vie » ne peut être jouissive que soutenue par l'analyse minutieuse des liens entre les choses et les autres.

Enfin, les circonstants prépositionnels examinés corrélés à un verbe et en s'affranchissant de certaines contraintes, déforment mais élargissent le champ des représentations. La dernière étude consacrée à l'adverbe spatial « là-bas » montre combien dans *Le Rivage des Syrtes*, l'opposition canonique *ici/là-bas* sert, à peu de frais, à signifier une schizie plus profonde, plus ancienne, entre les hommes. En opposant à un « ici » qui situe le personnage dans la République d'Orsenna à un « là-bas » fantasmé et tabou – le Farghestan, Gracq installe l'homme dans un dilemme ontologique. La réflexion autour de « ici » dans les deux autres romans serait possible même si « là-bas » n'apparaît pas comme un stylème gracquien. Il n'empêche que « ici » est piège pour l'homme, qui doit nécessairement penser l'ailleurs, le *là-bas*, pour survivre à la rugosité de l'existence :

> Ce silence à notre chevet chaque matin, ici est comme une main qui revient cercler au même endroit juste là où bat le sang cerné qui ne se rafraîchit plus. (p.114, *T.C.*)

Le plaisir à lire Gracq « tient en partie à l'étrange précision, à la précision paradoxale d'un réalisme ahistorique, à ce que le monde qu'analyse et perce à jour une psychologie aussi démystifiée vit sur un substrat de féerie économique[496] », ce qui constitue une « langue étrangère[497] », authentique pour Gracq.

Notre étude consacrée à « la grammaire de l'espace » a eu pour dessein de montrer, à travers une sémantique des constructions grammaticales, en quoi le récit gracquien embrasse des polarités autrement signifiantes, *essentiellement* signifiantes.

---

[496] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.105. Il s'agit du commentaire de Proust fait par Gracq, qui semble plus cohérent pour ses propres œuvres littéraires.

[497] L'expression « langue étrangère » est d'André Breton pour désigner toute écriture poétique singulière.

Troisième partie :

La machine narrative ou la narrativisation de l’espace

Introduction et méthodologie

Si le personnage est une représentation de l'humanité et mobilise l'ensemble des sciences anthropologiques, la configuration spatiale, on l'a vu, est un objet sensiblement différent selon qu'on l'envisage d'un point de vue phénoménologique, grammaticale ou narratologique. La critique gracquienne semble parvenir à un *consensus* : « L'ensemble de l'œuvre gracquienne montre à l'évidence la dévoration progressive de la narration par la description[498]. » Mireille Noël est la première qui a suivi chronologiquement d'œuvre en œuvre cette évolution du degré de narrativité à partir de notions d'action, de temps et de mise en intrigue. Elle prend « La Route » comme pivot pour distinguer deux périodes remarquables dans l'écriture fictionnelle de Gracq :

> Les trois premiers textes, *Au Château d'Argol*, *Un Beau Ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes*, répondent à un mode narratif de composition […] « La Route » est le premier signe compositionnel d'hésitation narrative […]. C'est dès lors ce dernier texte [*Un balcon en forêt*] qui marque cette nouvelle étape dans l'écriture fictionnelle. […] le mode d'organisation n'est plus aussi narratif qu'auparavant […] La logique du texte n'est plus actionnelle ou événementielle (composée par une mise en intrigue ou par un script), mais spatio-temporelle[499].

Mireille Noël sépare « La Route » du recueil de *La Presqu'île* l'installant chronologiquement entre *Le Rivage des Syrte* et *Un balcon en forêt* et considère le texte originel, dont « La Route » est extrait, comme un roman inabouti. Son analyse sur la place de ce fragment à l'intérieur du roman correspond exactement à ce qu'on peut repérer dans *Les Terres du couchant*. Aussi, il est plus pertinent d'accorder le rôle de pivot aux *Terres du couchant* dont le manuscrit était inédit au moment des recherches de Noël. Notre *corpus* se compose de trois textes : *Le Rivage des Syrte*, *Les Terres du couchant* et *Un balcon en forêt*. Même s'il est un peu restreint par rapport à celui de Noël, le *corpus* comprend non seulement le texte « pivot », mais aussi celui qui le précède et celui qui le suit. La proximité chronologique de ces trois textes appelle de nombreux commentaires stylistiques.

Si l'étude de Mireille Noël ne s'intéresse pas particulièrement à l'espace, au fur et à mesure de ses commentaires, elle met au jour le traitement moderne du point de vue narratif en notant une pente naturelle chez Gracq : « ses fictions cessent

---

[498] Anne Fabre-Luce, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », art. cité, p.409.

[499] Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, pp.283-284. Nous soulignons.

d'être des 'récits' : le temps et l'espace ont pris le dessus[500] ». Ce suspens du temps et cet abandon de l'action sensée et *motivée* propre à une composition narrative seront radicalisés dans les fictions suivantes où « seuls le temps et l'espace organisent le texte[501] ». La description a, comme le rappelle Philippe Hamon, souvent eu mauvaise presse[502]. Exhibant un savoir-faire (ce que l'on peut reprocher à Gracq), un certain formalisme, la description-*pause*[503], déroute de la voie rectiligne d'une intrigue. Cependant, nous l'avons vu à propos des circonstants spatiaux, ils s'agitent dans le récit gracquien finalement sans innovation véritable si l'on reprend la lecture de Mitterand sur *Ferragus* de Balzac. Ces commentaires, du moins en partie, renseigne sur l'espace gracquien :

> Lorsque le circonstant spatial, comme dans *Ferragus*, devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative[504].

Le goût de Gracq pour les deux romans de Balzac, *Béatrix* et *Les Chouans*[505] autorise un approchement quant à une même exultation descriptive, une même dévoration du narratif par le descriptif. Gardons l'idée que le roman narrativiserait l'espace, dans les trois récits gracquiens, en l'ornementant[506] et en l'*essentialisant*.

---

[500] *Ibid.*, p.188.

[501] *Ibid.*, p.213.

[502] Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op.cit.*, p.12 : « Comme le 'monument' qu'elle commente, la description est alors 'magasin' mémoriel (*officina*, *Trésor*), stock de savoirs à réactualiser. »

[503] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.133 et suivantes.

[504] Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, *op.cit.*, pp.211-212. C'est nous qui soulignons.

[505] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.170.

[506] L'*ornement*, en tant que figure rhétorique appelle une définition de Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, pp.234-235 : « Dans le cadre de l'élocution, deux qualités se partagent l'exigence du praticien : la clarté et l'ornement. […] Il faut sur l'expression répandre un certain éclat. Cet éclat, qui a un aspect un peu magique, vient souvent de l'usage talentueux des descriptions […]. » Concernant Gracq, on retiendra dans cette définition de Georges Molinié, « l'aspect un peu magique » de l'ornement.

Chapitre I Pour une lecture narratologique de l'espace

Plus orientée vers le traitement du temps, la théorie de Genette ne s'attarde guère sur la dimension spatiale, vue comme réservoir d'informations temporelles. L'analyse temporelle, rappelle ce dernier, consiste d'abord à en « dénombrer les segments selon les changements dans le temps de l'histoire[507] ». La recherche sur l'*ordre*, la *durée*, la *fréquence* et la *voix* en régime narratif, s'est développée depuis une vingtaine d'années[508]. On retiendra de Genette cependant l'idée un peu imprécise de « quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée[509] ». Le critique invite dans *Nouveau discours du récit*, les experts en narratologie à approfondir ce « quelque chose comme » :

> [Les narratologues] déplorent que la narratologie ait longtemps privilégié le temps à l'espace, alors que ce dernier est aussi indispensable à la structure du monde narré que l'est le temps, car les événements ne se déroulent pas seulement à un moment précis mais également dans un endroit particulier[510].

Conscient de cette lacune, Gracq réplique :

> Il y a un point de vue que je n'accepte pas du tout, c'est que le paysage sert de décor à un livre. Les paysages sont « dans le roman » comme les personnages, et au même titre[511].

Á considérer l'espace, au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman, Gracq desserre l'étau de la description pour inspirer un sens renouvelé du morceau descriptif. Par la référentialisation de l'extérieur, du lieu, de la chose vue, le narrateur est promu subrepticement « sujet de

---

[507] Gérard Genette, *Figures II*, *op.cit.*, p. 81.

[508] Parmi les ouvrages divers sur le temps, nous citons Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1993 et Georges Poulet, *Études sur le temps humain I : la durée intérieure*, *op.cit.* ; *Études sur le temps humain II : la distance intérieure*, *op.cit.*

[509] Gérard Genette, « La Littérature et l'espace », art. cité, p.44.

[510] Katrin Dennerlein, *Die Narratologie des Raumes*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p.4. Cette citation est reprise par Antje Ziethen, « La Littérature et l'Espace », *Arborescences : revue d'études françaises*, 2013, n°3 [en ligne], pp.3-29, consulté le 12 novembre 2018. URL : https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar.

[511] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, pp.41-42.

conscience », faisant du paysage, un espace actif et réactif, dans une double tension entre l'homme et le monde.

En mettant de côté l'utilisation métaphorique de l'espace[512] dans l'écriture romanesque pour l'instant, on privilégiera l'espace concret, d'ordre topographique, voire topologique[513]. En ce sens-là, l'espace, comme le temps, est un des deux repères obligatoires pour situer tout évènement. Le modèle de Genette dégage une figure globale du temps dans le texte narratif tout en rendant compte de paramètres multiples ; réévalué par Jean Alsina, il intègre dans son analyse d'*Alfanhui* ce qu'il nomme « un véritable espace axiologique de la connaissance[514] » qui n'a rien de commun avec la figurativité spatiale. Dans son article *La Littérature et l'espace* cité ci-dessus, Antje Ziethen résume l'état de la narratologie de l'espace défrichée par des spécialistes et synthétise les apports de trois chercheurs les plus importants à ses yeux. D'abord, Marie-Laure Ryan qui « distingue quatre formes et niveaux différents d'espace narratif : *spatial frames*, *setting*, *story space*, *story world* et *narrative universe*[515]. » Par ailleurs, le narratologue Ansgar Nünning qui s'intéresse à la production de l'espace fictionnel répertorie trois procédés : « la sélection (axe paradigmatique), la combinaison / la configuration (axe syntagmatique) et la perspectivisation (axe discursif)[516]. » Enfin, c'est Katrin Dennerlein qui propose une étude la plus systématique sur le sujet en jetant un regard critique sur les recherches existantes et en se référant aux « études en linguistique cognitive, en psychologie, en géographie et sociologie[517] ». Elle s'attache bien sûr au lexique : « toponymes, noms propres, termes génériques (état, quartier, grange, boîte, avion, etc.), adverbes déictiques (ici, là), certains verbes et prépositions[518] » en tant que références spatiales explicites. Le traitement de ces données a retenu notre attention dans les deux premières parties de la thèse, mais en ouvrant la perspective à la description sensible, jusqu'à être une vision du monde. Car le « répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesques, analogue à celui que propose Philippe Hamon

---

[512] Nous savons bien que la perception de l'espace est généralement liée à l'imaginaire qui résulte une métaphore spatiale très récurrente dans l'écriture romanesque.

[513] Antje Ziethen, « La Littérature et l'Espace », art. cité, p.5 : « Lotman distingue la topo*graphie*, c'est-à-dire la représentation d'espace « concrets » dans un texte littéraire et variable d'une œuvre à l'autre, de la topo*logie* qui cristallise les structures de base, à savoir les constantes, communes à tous les textes d'une culture (Lotman 1974 cité dans Frank 2009 : 66). »

[514] Jean Alsina, « Espace et Narratologie. (Gérard Genette et Alfanhui) », dans Jean Dousset (dir.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, PUM, 1988, pp.143-158, p.155.

[515] Antje Ziethen, « La Littérature et l'Espace », art. cité, p.13.

[516] *Ibid.*, p.14.

[517] *Ibid.*

[518] *Ibid.*, p.15.

pour les personnages[519] » débouche chez Gracq à vectorisation des contraires (distant/proche, ouvert/fermé, aérien/souterrain, ample/confiné) en corrélations avec d'autres composants narratifs. Pour Gracq la composition du récit est singulièrement définie :

> […] il me semble que les critiques ne prêtent guère d'attention, si même ils la soupçonnent, à cette force d'attraction constamment croissante, et finalement toute-puissante, du tout sur la partie, qui fait de la composition d'un roman quelque chose de moins proche d'un libre voyage de découverte, que plutôt du comportement délicatement guidé d'un véhicule spatial qui s'apprête à alunir[520].

Ce *véhicule spatial*, ou véhicule dans l'espace, mène d'un point à l'autre, d'ici à là-bas, de l'étroit au vaste et détermine le déroulement d'une intrigue faussement hasardeuse dans les trois textes de Gracq. L'idée de lieux attractifs revient constamment sous sa plume, tant par le recours à une isotopie que par un champ lexical de vaste amplitude (le verbe *attirer* serait l'hyperonyme). La narrativisation de l'espace repose fondamentalement sur le statut du narrateur qui détermine, selon un certain point de vue, un tout et des parties solidaires[521]. Le travail de recomposition spatiale incombe au descriptaire/narrataire :

> Dans une œuvre d'imagination tous les éléments sont *fournis* – ils sont seulement recomposés d'une autre façon. Il ne peut pas en être autrement […] Je pense ici tout à coup à un titre de poème de Rimbaud qui va loin en moi : « Le pauvre songe ». Je serais tenté de croire – en fait je crois très profondément – que la vraie rêverie créatrice est une rêverie pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel. Il s'agit surtout d'avoir la faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif ; c'est à partir de là que toute la masse de matériaux empruntés au donné pourra s'échauffer, se colorer de proche en proche, par contact[522].

On voit bien ici l'accent mis sur la dimension mécanique, même presque mécaniste, de la composition du roman, à travers les termes retenus : « accrocher », « électriser », « coefficient », « s'échauffer », « se colorer de proche en proche », etc. Cette tentative gracquienne d'aménager les images poétiques qui apparaissent et

---

[519] Henri Mitterand, *Le Discours du roman, op.cit.,* p.193.

[520] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.,* p.118. C'est nous qui soulignons.

[521] Il s'agit de l'angle de prise de vue, du foyer narrationnel, du point d'optique où se place un narrateur pour raconter son histoire. En faisant une sorte d'inventaire des études théoriques sur le « point de vue », Genette souligne avec justesse dans *Figures III*, (*op.cit.,* p.303) que ce problème a été, parmi tous ceux intéressant la technique narrative, le mieux étudié depuis la fin du XIX[e] siècle, mais déplore le fait que tous les essais de classification faits à partir de lui souffrent d'une confusion entre ce qu'il appelle mode et voix.

[522] Julien Gracq, *Préférences, op.cit.,* pp.67-68. C'est nous qui soulignons.

réapparaissent, même plusieurs fois dans le même récit, correspond à une pratique épistémologique de la narratologie qui « se préoccupe d'étudier les catégories du récit, leurs modes d'engendrement et les mécanismes qui les articulent les uns aux autres, […] en privilégiant le procès de production de la description[523] ». La minutie accordée à « toute la masse de matériaux » : fragments descriptifs, matières de l'Histoire, ne met cependant pas en péril la cohérence textuelle.

La méthode de la topo-analyse appliquée dans la première partie de la thèse a montré le rôle décisif des *sites* de l'histoire/l'Histoire. De plus, l'une des caractéristiques les plus remarquables de la poétique gracquienne est le rôle actif de l'espace dans le récit[524] : il assume fort bien une fonction (sans pour autant être un actant). C'est pourquoi on emprunte le terme de *topos* pour renvoyer à la description d'un lieu qui est ponctuellement lié à un événement ou à une chaîne d'événements, soit à une *scène* narrative. Pourtant, la narrativisation de l'espace ne signifie pas une simple classification des lieux. L'intérêt repose sur l'articulation de ces différents espaces, sur l'arrangement de ces *topoï* dans le récit pour aboutir à un *topos* global qui participe à la structure narrative globale et contribue à la production du sens. Cette structure-ossature du récit, panoramique (le nom *panorama* est présent dans les trois récits) peut être désignée comme « la configuration spatiale[525] ». Loin d'adhérer à une typologie fixiste[526] qui reconnaît une opposition foncière entre description et narration, nous cautionnions l'idée que la description dans le récit gracquien narrativise (ne serait-ce qu'à travers les déverbaux en *-ement*). Mais la question inverse se pose : « Il est […] plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments

[523] Denis Bertrand, *L'Espace et le Sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p.9.

[524] En narratologie, l'actant désigne l'instance narrative qui occupe une ou plusieurs fonctions bien précises (le sujet de l'action, l'obstacle, l'aide, etc.) dans une intrigue, sous laquelle on peut catégoriser traditionnellement le personnage, l'évènement, l'ambiance…

[525] Concept morphologique décrivant un ensemble d'objets géographiques agencés selon une disposition plus ou moins pérenne, la notion de « configuration » s'applique aussi bien à des structures élémentaires qu'à des trames composées de ces différents éléments. La « configuration » est employée métaphoriquement par Gracq dans *En lisant en écrivant* à la page 245 pour désigner le visage d'ensemble des œuvres de Balzac, Stendhal ou Flaubert. Contrainte par des règles d'« aménagement », « la configuration spatiale » est empruntée à décrire le trame narratif composé des différents *topos*.

[526] Roland Bourneuf et Réal Ouellet (dir.), *L'Univers du roman*, *op.cit.*, p.87 : « Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles se traduisent toutes deux par une séquence de mots (« succession temporelle du discours ») mais leur objet est différent : la narration restitue « la succession également temporelle des événements », la description représente des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace ».

et des circonstances d'une procès peut déjà passer pour une amorce de description[527] … ».

> Je me glissai en tâtonnant jusqu'au balcon[528]. (p.53, *T.C.*)
>
> Le vent tomba à l'aube […][529]. (*Ibid.*)

Dans les deux exemples ci-dessus, le procès au passé simple, « en survenance pure[530] », détaché, indifférent à la durée, suggère sur fond blanc deux images spatiales (indépendamment des circonstants) horizontale pour « se glisser », verticale pour « tomber ».

La narration gracquienne semble offrir une chance de conciliation, de collaboration entre le « type » descriptif et le « type » narratif, inventant ainsi un modèle narratologique où « l'intérêt ne réside pas dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description[531] ». À l'intérieur de ce modèle, l'espace représenté reste d'un bout à l'autre tributaire d'autres décisions narratives. La première question ouverte est celle de l'instance narrative[532].

---

[527] Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, 1966, vol.8, n°1, pp.152-163, p.156.

[528] Rare phrase minimale chez Gracq.

[529] Chez Gracq « tombe » est toujours, par polysémie, un lieu ambigu. « Ce silence de tombe » (p.156, *R.S.*).

[530] Gérard Moignet et *al.*, *Systématique de la langue française*, *op.cit.*, p.76.

[531] Nous empruntons la citation à Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p.78.

[532] Traitée au chap.5 « Voix », dans Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, pp.225-269.

1. La prise en charge énonciative

En partant de la nécessité de situer l'espace dans le modèle narratologique au même rang que le temps, nous savons que son inscription dans le récit, comme tous les autres procédés narratifs recensés dans la poétique narratologique de Genette, est aussi prise en charge par le narrateur. En conséquence, la crédibilité de la narrativisation de l'espace dans le récit dépend principalement de la capacité du narrateur à assumer cette charge. Conscient des ambiguïtés inhérentes à la présence du narrateur, Genette traite la question sous deux angles différents – celui du mode narratif et celui de la voix narrative – pour distinguer « la question *qui voit ?* et la question *qui parle*[533] *?* » qui sont aussi consubstantiels à la narrativisation de l'espace dans les récits gracquiens. La notion de point de vue mériterait de plus amples développements et dépasse notre projet de recherche. On trouve 45 occurrences du nom composé *point de vue* dans les trois textes, auquel s'ajoutent tous les parasynonymes : *perspective* en tête, *orientation*, et tous les groupes prépositionnels locatifs examinés dans la deuxième partie *par la fenêtre, à travers le hublot, depuis la dune* etc. Le point de vue, essentiel aussi au géographe, participe d'une mise en scène. Il est organisation des choses, déclinaison forcément orientée de représentations[534]. En cela, le point de vue relève de la linguistique anthropologique, laquelle rappelle que la catégorisation et la nomination ne peuvent s'accomplir sans une perception focalisée, donc considérer le lexique selon des angles particuliers. Á l'évidence, le point de vue, noté PDV en linguistique, permet d'infléchir l'interprétation et a partie liée avec la notion rhétorique d'*ethos*. Afin d'éclairer les options narratives et énonciatives chez Gracq, il nous faut constamment activer cette problématique. Comment l'espace est-il vu et narré et respectivement par qui ? Les analyses faites sur l'imparfait et ses valeurs aspectuo-temporelles ressortissent au jeu du point de vue et insistent sur la labilité du point de vue due aux profondeurs variables du champ. Dès la première page des *Terres du couchant*, l'accent est mis sur le découpage subjectif du réel :

> Le regard du voyageur doué d'un pouvoir séparateur neuf découvrait les termitières. (p.9, *T.C.*)

---

[533] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.67.

[534] Alain Rabatel, spécialiste du point de vue, présente le concept sous l'angle d'une représentation résultant de la coprésence de plusieurs marques textuelles. Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998. D'où la notion d'empathie dont nous avons parlé *supra*.

La polyscopie dans ce chapitre sera examinée à partir d'une énonciation-perception identitaire chez Gracq qui se décide à travers le choix du débrayage ou de l'embrayage de l'énonciation.

a. Le choix de la voix narrative

Le choix « auctorial[535] » du narrateur n'est pas un simple choix grammatical, mais reflète son attitude narrative : faire raconter l'histoire par l'un de ses personnages, ou par un narrateur étranger à cette histoire. Cette attitude influence aussi le procédé de narrativisation de l'espace, lequel est occupé par le même narrateur : décrire l'espace par l'un de ses personnages qui se trouve à l'intérieur de l'espace, ou par un narrateur exclu de cet espace. Le terme *débrayage* suppose une séparation entre l'instance énonçante et l'énoncé : plus strictement, il concerne un débrayage actantiel, temporel (indications dites *lorcentriques*), et spatial. Chez Gracq, le choix de l'instance énonçante dans les trois récits de notre *corpus* connaît des variantes :

Les intitulés des récits	*Le Rivage des Syrtes*	*Les Terres du couchant*	*Un balcon en forêt*
La « personne » du narrateur	Narrateur autodiégétique à la première personne – Aldo	Narrateur autodiégétique à la première personne – moi (sans préciser son nom)	Narrateur hétérodiégétique à la troisième personne

Les deux premiers récits optent pour un personnage-narrateur de l'histoire à la première personne, avec un statut ambigu du « je », où le sujet de la narration ne se confond pas avec celui de l'énonciation. Présence/absence de ce narrateur qui tangue entre passé et présent dès le début du récit des *Terres du couchant* :

> Je me revois encore, comme je le faisais presque chaque jour, poussant sur la chaleur laiteuse de l'été du Royaume la porte de mon domaine réservé. (p.11, *T.C.*)

[535] Ce terme est emprunté par Genette dans son ouvrage *Figures III* (*op.cit.*, p.264) aux critiques de la langue allemande pour indiquer à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre.

Typiquement pseudo-autobiographique, le récit met en concurrence le moi passé et celui du temps de l'énonciation, qui considère l'histoire d'un regard chargé d'expérience. Il y a comme le dit Starobinski « un cœfficient d'altérité[536] », qui est aussi un *coefficient émotif* entre les deux instances du moi. Pour *Un balcon en forêt*, le récit (au sens défini par Benveniste) requiert les indices temporels et spatiaux d'un narrateur coupé de l'histoire, la regardant en surplomb. Dans *Le Rivage des Syrtes*, Aldo, à la fois héros et narrateur, prend en charge le récit après la destruction d'Orsenna, sans qu'on puisse rattacher pour autant sa narration à un moment ni à un lieu. *Les Terres du couchant* brouille tout autant les repères qui permettraient d'arrimer l'intrigue à un lieu et à un temps précis, en retraçant l'aventure par le journal du narrateur. Mais si chez Gracq, les systèmes du cadre énonciatif semblent poreux et servir de façon remarquable une même toute puissance de la subjectivité, il n'empêche que des choix sont faits dès la première phrase des trois récits :

> J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna. (*R.S.*)
>
> En somme, nous vivions bien. Chaque saison amenait ses fruits et ses plaisirs, et la Terre du Couchant n'était pas avare. Les vices dans le gouvernement du Royaume étaient si vicieux […] qu'ils finissaient par participer des hauts et des bas qui donnent variété à tout spectacle naturel. (*T.C.*)
>
> 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. (*B.F.*)

Les deux premiers récits posent un pays imaginaire – Orsenna, le Royaume, dont le référent, malgré la dénomination propre, reste mystérieusement opaque tout au long de l'histoire. Il n'y a que le narrateur étranger d'*Un balcon en forêt* qui sait localiser l'Histoire, sur une carte fiable, mémorisée à partir de noms propres réalistes : la Meuse, les Ardennes … La narration à la première personne suppose que le lecteur appréhende l'espace et le sensible au fur et à mesure, dans une hésitation toute humaine, dans une imprécision ontologique (le mythe clignote ici) : Aldo a plus d'une fois senti « quelque chose ». Solidaire de ce « je », le lecteur épouse le pas du marcheur, le regard du descripteur souvent aveuglé : « Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé ; […] comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. » « […] il montait de cette naïve activité villageoise une inquiétude et un appel. » « Il y avait là quelque chose qui n'était plus dans l'ordre. » (p.19, p.29 et p.77, *R.S.*) Là réside la puissance du verbe gracquien capable d'entraîner le lecteur au travers d'un chaos de figures enchevêtrées

[536] Jean Starobinski, « Le style autobiographique », *Poétique*, 1970, n°3, pp.257-265.

(métaphores, hypallages, indéfinitions) dans une ardeur partagée, un *Plaisir du texte*.

Les Terres du couchant peut, au moins quant au traitement narratif, être considéré comme la continuité des *Rivages des Syrtes*, telle est la thèse de Bernhild Boie[537]. Le « je » qui y trouve place, aussitôt s'élargit dans un « nous » collectif et fraternel, appelé à déchiffrer : le « rougeoiement de [leur] patrie détruite » (p.218, R.S.), leur « pays 'dévasté par la guerre' » (p.82, *T.C.*). *Un énorme coefficient émotif* soude les hommes entre eux, les oriente dans la même direction, même si cette quête est vaine, ce que la narration rétrospective conforte. Tous les indices perdent leur pouvoir d'avertissement. Pour exemple, *Le Rivage des Syrtes* se termine sur une guerre à venir, dont on sait très succinctement par Aldo, le narrateur de ce récit rétrospectif, qu'elle a tragiquement eu lieu. La singularité poétique d'*Un balcon en forêt* tient non seulement au récit débrayé mais aussi au décompte du temps de l'horloge et des saisons (qui est celui de la guerre) et à la progression, certes hasardeuse, de l'intrigue. Temps et lieu, véritables arguments narratifs, aiguise le drame, renforce sa dimension tragique : « la fin d'après-midi d'automne », Grange « passait la Meuse sur des ponts ». « Souvent, le dimanche, le capitaine Varin, qui commandait sa compagnie, l'invitait à déjeuner à Moriarmé. » « L'automne s'attarda sur les hauteurs des Falizes beaucoup plus longtemps que Grange ne s'y fût attendu ; » « Ce fut vers la fin de novembre que la première neige tomba sur l'Ardenne. » « La nuit du neuf au dix mai, l'aspirant Grange dormait mal. » et c'est dans « La matinée du lendemain » que « Le chemin des Falizes était déserté » (p.9, p.41, p.82, p.104, p.167 et p.187, *B.F.*) : ce sont là un échantillon des données spatio-temporelles pseudo-réalistes. Le récit à la troisième personne livre ainsi un compte-rendu documenté et en même temps subjectivé de la réalité.

Le changement de la voix narrative *in fine* importe peu car Gracq a pour ambition de traduire l'« esprit-de-l'Histoire », un état vrai/faux en même temps, un « mentir vrai » pour reprendre l'expression d'Aragon, « raffin[é] suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination[538] ». Encore une fois, on peut s'arrêter sur la singularité du *Balcon en forêt*, récit qui le « poursuit la même quête que les livres précédents, mais en inverse la démarche. L'invention romanesque découvre désormais dans la réalité même ce qui pour elle est puissance de symbolisation. L'histoire et la géographie fournissent les matériaux du songe[539]. »

---

[537] Bernild Boie, « Postface », dans Julien Gracq, *Les Terres du couchant*, *op.cit.*, p.248.

[538] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.216.

[539] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.200.

b. Variations sur l'onomastique : l'espace d'un NP

Un balcon en forêt mobilise un traitement tout autre par la réalité historique même qu'il tente d'embrasser ; le Royaume moyenâgeux a perdu son charme. « En 1940, aux yeux de Gracq, la collectivité se désagrège dans la défaite sans que surgisse une pulsion collective : le mythe s'efface, l'héroïsme devient sans objet. L'individu passe au premier plan[540]. » Gracq crée donc une sorte d'*alter ego* – l'aspirant Grange qui tente d'éclipser « la laideur du monde » par une reconfiguration émotive et empathique des objets qui l'entourent. Y voir un parallèle avec la vie réelle de Gracq est tentant puisque l'auteur lui-même se met en retrait du monde sur ses terres de la Loire. En outre, les trois premières lettres du nom de l'auteur et de celui du personnage sont identiques comme une allusion biographique. Rappelons l'expérience de prisonnier que connait Gracq dans un stalag en Silésie en juin 1940 pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui installe un degré de vérité dans l'appréhension même de la réalité. « Drôle de guerre » qui creuse la solitude de Grange et échoïse celle de Gracq.

On peut encore diviser le patronyme Grange, par décomposition arbitraire, pour isoler « ange », comme clé de lecture d'un récit où la naïveté du regard sauve souvent de la désolation. Loin d'être un désignateur rigide, le nom propre a ici une valeur descriptive et prédicative. Si « Grange » réfère à un bâtiment d'une exploitation agricole, où sont entreposées les récoltes de paille, de foin, il ressuscite et met en lien des informations clandestines intratextuelles et extratextuelles. C'est dans la rue Grenier-à-sel que se trouve la maison natale de Gracq où il passe les dernières années de sa vie. Cela évoque tout autant la cave garnie « des caisses de munitions, des bandes de mitrailleuse non garnies – des bidons d'huiles, des boîtes de grasse et des chiffons sales » (p.34, *B.F.*). Ce rez-de-chaussée de la « maison-forte » qui offre une conjonction « parfaitement improbable » entre la guerre et la paix. De plus, en tant que « héros » du récit, Grange lui-même est métaphoriquement une grange, un lieu à l'écart capable d'emmagasiner intérieurement émotions et sensations, de stocker ce qu'il reste de traces d'humanité face à une guerre qui rôde.

[540] *Ibid.*, p.199.

c. Le « on » : l'amplitude référentielle d'un pronom

Dans *Un balcon en forêt* bien que les informations semblent objectivées par la narration à la troisième personne, le récit accorde une place de choix à la perspective interne, à la *transparence intérieure*[541]. Le lecteur voit à partir des yeux de Grange.

> 1. […] il s'aperçut qu'il n'y avait plus en vue une seule maison. (p.9, *B.F.*)
>
> 2. Grange sauta de son lit et vit par la fenêtre […]. (p.23, *B.F.*)
>
> 3. Quand Grange entrait, dans le carré de lumière grise que faisait la porte ouverte, il apercevait d'abord […]. (p.85, *B.F.*)
>
> 4. […] le soleil, la poussière de neige, les écueils traîtres des souches mouillées, la falaise proche des sapins noirs, tout s'engouffrait alors au fonde des yeux de Grange. (p.119, *B.F.*)
>
> 5. Il regardait avec une sorte d'épanouissement l'énorme tache verte et vivace de la forêt […]. (p.128, *B.F.*)
>
> 6. Il regardait autour de lui l'herbe noire et haute, déjà fraîche. (p.180, *B.F.*)
>
> 7. Quand il y collait son œil, à travers les vitres petites […] il apercevait le carreau rouge et nu, le bois du lit de noyer veuf de sa literie […]. (p.183, *B.F.*)
>
> 8. « Une maison, songeait-il, comme s'il la voyait pour la première fois – une fenêtre toute seule en face d'une route par où quelque chose doit arriver. » (p.225, *B.F.*)
>
> 9. Grange, qui regardait par l'embrasure, vit brusquement […]. (p.235, *B.F.*)
>
> 10. […] il revoyait la route sous la pluie où il l'avait rencontrée, où ils avaient tant ri quand elle avait dit « Je suis veuve ». (p.252, *B.F.*)

Les sujets des verbes de perception tels que « s'apercevoir », « apercevoir », « voir », « revoir », « regarder » énoncent clairement et précisément l'origine du point de vue devant un espace, ils apportent immédiatement la réponse à la question « Qui voit[542] ? ». Mais le narrateur *homodiégétique* permet de « constituer sur le personnage un point de vue systématiquement étranger (un corps d'informations auquel il n'aurait pas accès)[543]. » Dans la terminologie de Genette, le récit non-

---

[541] Rappelons le sous-titre de l'essai déjà cité de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieures. Modes de la représentation psychique dans le roman*, *op.cit.* Rappelons aussi la métaphore spatiale de Freud : « l'inconscient est un champ de bataille ».

[542] Même si parfois la confusion est de mise dans une sorte de « réflexivité » de la vision : « Cette ombre pétrifiée sur le mur de chasseur aux aguets, voyait ce que nous ne voyions pas » (p.135, *T.C.*).

[543] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, *op.cit.*, p.130.

focalisé ou à focalisation zéro, permet d'excaver des informations sensibles, *insus*. Quand presque naturellement le sujet des verbes de perception glisse du pronom personnel « il » à « on », les choses se troublent naturellement. Le procédé est constant dans les trois récits gracquiens. Le pronom *on* à valeur pleinement indéfinie, est un nominal qui désigne directement un ensemble indéfini en même temps qu'il anaphorise de façon floue des actants identifiés, dont Grange. À la différence du *il* ou du *ils*, *on* évite de poser une frontière entre l'instance du récit « historien » et une « communauté indistincte », « un dépôt humain très mélangé » (p.86, *T.C.*). Dans *Les Terres du couchant*, où l'élection de « nous » est un trait distinctif par apport aux deux autres récits. Le *on* travaille à une identique dilution énonciative mais le décrochage énonciatif dans ce récit mobilise d'autres tiroirs temporels[544] :

> Quand on a passé seulement une heure sur ce ruban étroit et carrossable haut suspendu sous les étoiles, […] on comprend qu'il doit croître une espèce d'hommes singulières. (p.167, *B.F.*)

Exploitant à plein la valeur aspectuelle de l'imparfait dans *Le Balcon*, alliée au sémantisme des verbes, Gracq offre une valeur très extensive de « on ». Incluant de façon futée le narrataire dans le parcours fictif du personnage :

> 1. […] on voyait les bois courir jusqu'à l'horizon, rêches et hersés comme une peau de loup, vastes comme un ciel d'orage. (p.17, *B.F.*)
>
> 2. On les voyait ressortir des couverts au déclin de l'après-midi. (p.28, *B.F.*)
>
> 3. Quand on mettait l'œil à la lunette de pointage, on distinguait clairement sur les bords du créneau chacune des branchettes, […]. (p.35, *B.F.*)
>
> 4. La fenêtre ouverte, on percevait un long froissement salubre […]. (p.37, *B.F.*)

Coup de force scriptural, « on » met le lecteur en connivence, en évitant l'opposition frontal du « il » délocuté. Si le pronom personnel « il » anaphorique se réfère évidemment à Grange, le référent de « on » se caractérise par sa grande laxité référentielle. Il colore à l'évidence le récit d'une valeur universelle, expérientielle, qui invite à interprétation le récit dans sa dimension philosophique. Il peut faire référence à Grange – narrateur, mais déborde l'étroitesse du référent unique, du substantif dénominatif. Le « on » d'une façon subtile a des implications psychologiques. En étant disponible autant pour le discours que pour le récit, « on », permet à l'écrivain d'établir une perspective de l'intérieur de la conscience du personnage, tout en inscrivant la réalité fictive, comme si une valeur déictique était toujours disponible pour le lecteur. L'impression *vive* passe par ce « on » caméléon. Lors de sa première montée aux Hautes Falizes, le premier coup d'œil sur le

[544] Voir Gérard Genette, « Frontières du récit », *in Figures II*, *op.cit.*, p.61 et suivantes.

panorama de la forêt des Ardennes à partir de l'Eclaterie, est pris en charge par le pronom « on » :

> De là le regard effleurait le sommet du versant d'en face, un peu moins élevé ; on voyait les bois courir jusqu'à l'horizon, rêches et hersés comme une peau de loup, vastes comme un ciel d'orage. A ses pieds, on avait la Meuse étroite et molle, engluées sur ses fonds par la distance, et Moriarmé terrée au creux de l'énorme conque des forêts comme le fourmilion au fond de son entonnoir. (p.17, *B.F.*)

Quand il s'agit d'un point de vue dominant sur un paysage immense, le narrateur se présente devant la scène et manifeste sa présence au monde à travers le sujet des verbes de perception – « on ». Lors de la scène de la rencontre intime entre Grange et Mona, la description de Mona est faite à travers la perspective de Grange en vue de manifester vivement les émotions profondes. Le « on » ne peut que déserter l'énoncé :

> […] il aperçut à quelque distance devant lui, encore à demi-fondue dans le rideau de pluie, une silhouette qui trébuchait sur les cailloux entre les flaques. La silhouette était celle d'une petite fille […]. (p.52, *B.F.*)

Du « on » au « il » impersonnel, il n'y a qu'un pas chez Gracq. Le « on » est souvent mis en contraste avec le sujet substantif inanimé (véritable tic de langage chez Gracq) ou le « il » impersonnel, de référence nulle ou *personne d'univers*. La qualification « fantôme de vérité » que l'on doit à Berrendonner conviendrait particulièrement aux emplois gracquiens de l'impersonnel.

> Il y eut ensuite deux longues heures vides (p.174, *B.F.*)

> Il y a un repos à se tenir au déclin de l'après-midi, quand la grosse chaleur commence à tomber. (p.155, *T.C.*)

> Il y avait trop de murs à franchir pour se faire entendre. (p.140, *B.F.*)

Du point de vue sémantique le présentatif pose l'existence de ce qui suit (son régime) tout en manifestant la non-personne. Comme le font les pronominaux sur-représentés dans les textes gracquiens, l'autonomie des choses et des procès évince la responsabilité des hommes. Dans les deux derniers exemples ci-dessus, la non-actualisation du verbe, à l'infinitif, conforte l'idée d'une absence humaine et comme l'évidence d'une préexistence du monde. Qui se tient ? Qui franchit les murs ? Qui entend ? Obsédantes questions, lancinantes questions qui se répètent d'un texte à l'autre et n'appellent nulle réponse. L'espace du géographe est une évidence, sa carte se déplie sans l'aide de l'homme, et la narration gracquienne ne cesse d'exhiber cette hiérarchie.

2. Le *mode* de narrativisation de l'espace

Le point de vue adopté par le narrateur est directement impacté non seulement par le choix de la voix narrative, mais aussi le mode narratif, surtout dans son second aspect – la focalisation – qui permet d'altérer la *perspective* du narrateur lorsqu'il narrativise l'espace et de réguler la *distance* du recul par le narrateur devant l'espace qu'il faut décrire.

La catégorie du *mode* narratif de Genette se réfère aux degrés de la « représentation », ou plus exactement de l'information narrative qui sont incarnés non seulement par la distance tenue entre le récit qui « peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe » et ce qu'il raconte, mais aussi à travers la *perspective* (mot auquel nous avons accordé un intérêt *supra*) adoptée qui « peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire[545] ». « Distance » et « perspective », qui sont considérés comme « les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode » par Genette en reprenant « une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre[546] », semblent des notions incontournables concernant les trois récits gracquiens. Dans l'entreprise de narrativisation de l'espace, le narrateur peut en effet sélectionner plus ou moins ce qu'il voit, et l'appréhender selon tel ou tel point de vue, au sens propre et figuré. Cette liberté accordée par Gracq au narrateur d'ajuster sa lunette, d'élargir son champ de vision ou, comme nous l'avons de pointer un objet, selon les hasards et l'humeur mérite quelques commentaires.

a. Les « hauts lieux » de la narration

Une première remarque nous vient concernant ce sous-titre qui laisse entendre que la narration gracquienne installerait un « haut lieu », l'équivalent du *nœud* dans le genre dramatique. Ce rapprochement avec le théâtre a été mis à

[545] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.183 et p.184.

[546] *Ibid.*, p.184 et p.183.

découvert par la critique gracquienne cependant[547]. Or, nos analyses ont pu montrer que s'il y a bien une dynamique diégétique et une dynamique symbolique dans les récits gracquiens, rien ne délimite une crise, l'acmé de l'action, qui bien au contraire s'alanguit et se dissout dans une narration au *ralenti* (le verbe *ralentir* très souvent convoqué pour les choses et les hommes en témoigne). C'est alors la distance physique (et donc psychique chez Gracq) entre l'espace et son guetteur, qui renseigne doublement. À travers le degré de précision de la description du paysage et l'exactitude des informations, le lecteur tire interprétation de ce désir d'élévation[548] physique, que nous avons étudié dans la première partie consacrée à une phénoménologie de l'espace orienté. Le corps de l'homme gracquien explore la ligne d'horizon, souvent source d'hallucinations spatiales, pure imagination mais néanmoins il ne cesse de gravir. Atteindre les sommets, tutoyer le ciel, est une des expériences urgentes sinon jouissives. L'espace des sommets fait du guetteur un autre homme, parfois excité, parfois affolé de fréquenter les « hauts lieux » (p.11, *T.C.*), les très hauts lieux :

> De pareils endroits m'attirent certainement, en rêve ou en réalité ; je m'en détache difficilement. Moins encore les sommets de montagne, d'où la vue est presque toujours bornée, que les falaises, les marches d'escaliers qui découvrent un vaste pays plat, ou encore les très hautes tours […][549].

Partant de là, on s'intéressera à la séquentialité narrative. Car ces hauts lieux servent de balises à la narration, met le lecteur en attente de ce moment particulier que tous les personnages éprouvent. Ils forment des séquences à la fois autonomes et reliées entre elles, qui dramatisent le récit dès lors que la pente contraire, la chute, est inscrite dans le programme narratif. Ainsi, le récit s'organise-t-il plutôt en micro-séquences limitées et réitérées. Les personnages des *Terres du couchant* et d'*Un balcon en forêt* partagent une même mission et Gracq définit chacun comme « personnage posté ou porté, sur un lieu surplombant, qui inspecte du regard toute une vaste étendue de terre dans un mouvement de détachement et de possession en même temps[550] ». Il faut rappeler que le titre officiel d'Aldo est bien celui d'« observateur », et que son « regard réveill[e] trop de choses » (p.300, *R.S.*). Dans *Un balcon en forêt*, le narrateur-omniscient possède naturellement un point de vue en surplomb, et pose ses regards sur Grange et ses compagnons. Le titre contient

---

[547] Ross Chambers, « La Perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, 1968, vol.5, n°1, pp.104-120.

[548] Michel Foucault, dans sa préface à « Rêve et existence » insiste sur la primauté de l'ascension et de la chute.

[549] Julien Gracq, « Les Yeux bien ouverts », art. cité, p.64. Nous soulignons.

[550] *Ibid.*, pp.63-64.

déjà un sème du regard parce que le balcon implique la vision ouverte sur le monde. L'expression prépositionnelle « en forêt » est parallèle à l'expression « en mer » la position isolée dans l'immensité de la forêt. Mais surtout elle implique un point de vue impersonnel et hors de la forêt – une perspective d'existence de « haut ». La mise en scène d'un espace nouveau en recourant à la vue panoramique[551] est un cadre typique au sens cinégraphique qui explique plus ou moins le choix de Michel Mitrani à adapter ce récit en 1979 sous le même titre.

Quant au *Rivage des Syrtes* et aux *Terres du couchant*, à défaut d'un narrateur étranger du récit, les descriptions panoramiques interviennent au terme d'une ascension du protagoniste. Ce dernier apparaît en général comme un système optique qui cadre et analyse la vue à partir des « hauts lieux ». Vu que le narrateur n'arrive pas à observer entièrement par ses propres yeux, l'aspirant Grange, de même que les protagonistes des deux autres récits, se transforme de temps en temps en récepteur optique à qui n'échappe aucune signification de la nature. Cette fascination des « hauts lieux » est due partiellement à la croyance des protagonistes en un *pro-jet*. C'est pour cette raison qu'Aldo et Vanessa montent jusqu'au somment de la colline sur l'île de Vezzano ; le narrateur des *Terres du couchant* choisit de former son équipage à Briona-Haute, nom propre sémantisé ici – « un balcon suspendu au-dessus des plaines bleuâtres » (p.43, *T.C.*) ; la maison-forte se trouve sur « ce haut plateau de forêt suspendu au-dessus de la vallée » (p.39, *B.F.*).

Pour les protagonistes gracquiens qui sont tous *au bord de* la guerre, la position verticale de l'observateur, donnent un répit aux obstacles de la réalité, physiques ou mentaux. L'ascension du protagoniste lui procure une accalmie relative dans propre géographie intérieure et joue le rôle d'un catalyseur de l'intrigue. D'« en haut » (p.17 et p.68, *B.F.*), l'envie peut venir : du sommet de l'île de Vezzano, le désir de traverser la mer des Syrtes s'impose à Aldo.

La hauteur ralentit ainsi le *tempo* narratif, met en sourdine les bruits, en imaginant que « la guerre avait peut-être ses îles désertes » (p.23, *B.F.*). L'action pourtant semble terrée comme tragiquement suspendue elle aussi. Le capitaine Marino, qui représente les forces conservatrices d'Orsenna, est aveuglé par le calme de la surface entre l'Orsenna et le Farghestan. Cependant, l'illusion de la paix ne résiste pas au courant de l'Histoire, ni n'empêchera Aldo d'agir. L'idée d'agencer le récit selon une trame spatiale linéaire ne peut venir ni à l'auteur ni au lecteur – herméneute, lui-même géographe.

---

[551] L'*allusion* à Aragon peut se percevoir à travers le goût des panoramas que manifestent les personnages gracquiens. En 1918, l'adjudant-chef Aragon est envoyé dans les Hauts-de-Meuse, où il commence à rédiger *Anicet et le panorama*.

b. La « plante humaine » : se tenir debout

La conception du personnage de Julien Gracq se veut l'incarnation littéraire de sa vision de l'homme dont il a parlé dans ses textes non-fictifs :

> Je me fais de l'homme l'idée d'un être constamment *replongé* : si vous voulez, l'aigrette terminale, la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète. Le côté *fleur coupée* du roman psychologique à la française me chagrine par là beaucoup. On ne sent pas assez autour de ses personnages le terreau, l'air mouillé, le chien et le loup, et surtout, comme le dit un poète « le singulier silence de l'heure qu'il est ». Ces personnages je ne nie pas l'intérêt de leur démontage. Mais moi la plante humaine m'intéresse beaucoup[552].

Rappelons rapidement que la métaphore rejoint certains de nos commentaires. Gracq en effet privilégie le lien entre l'homme et la nature, par une immersion *dans* « le terreau, l'air mouillé, l'humus, etc. ». Ce qui en phénoménologie se rapporte à l'animalité. Aldo sur lequel on ne possède aucune information biographique « est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt[553] ». Mais l'homme gracquien est aussi un être enraciné. Sur le plan littéraire, la nécessité de se réconcilier *avec* le monde, a pu déboucher, dans l'après guerre, sur deux mouvements poétiques très distincts. Le récit gracquien non-urbain contraste avec les productions surréalistes qui enracinent l'homme dans la ville. Sortir de la ville, se dé-placer, sont des motifs narratifs que Gracq remotive et exploite dans ces trois récits. Même si le protagoniste du *Rivage des Syrtes* – Aldo possède une origine – la Seigneurie Orsenna – à laquelle il reste très attachée toute sa vie, il choisit de rompre au tout début du récit en demandant un poste à la frontière du pays. La narration est avant tout *cursive* : il faudrait accorder à l'adjectif toutes les valeurs aspectuelles disponibles pour le verbe. Les séquences narratives déterminées par l'espace vu ou parcouru, se déclinent selon les étapes internes au procès. L'aspect cursif connaît une triple spécialisation, qui caractérise à coup sûr la conduite du récit. Le départ du personnage relève de l'inchoatif, là où sa quête constitue l'étape inchoative du récit. Reste que le récit gracquien, ouvert nous l'avons vu, escamote la phase égressive qui pourtant dans une logique grémasienne du récit en est son aboutissement, et sa motivation première.

Pour conclure sur nos analyses, nous rappelons que traditionnellement, l'espace, pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques, est l'arrière-plan où évoluent les personnages et où se déroule l'intrigue. Cependant, la fréquence et la

---

[552] Julien Gracq, « Les Yeux bien ouverts », art. cité, p.54.

[553] Lettre personnelle de Julien Gracq à Mireille Noël, mars 1993, citée partiellement par Noël dans son ouvrage *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq, op.cit.*, p.36.

permanence des thèmes géographiques dans l'œuvre de Julien Gracq signalent aux lecteurs un statut original de l'espace dans le récit. Jean-Louis Tissier a bien exposé cette intégration des éléments spatiaux au récit chez Gracq :

> Ce qui, à notre avis, caractérise les récits de Gracq, c'est l'intégration intime de ces éléments au récit. Ils ne sont pas ressentis comme digressifs à l'inverse des développements politiques ou économiques chez Balzac, littéraires ou psychologiques chez Proust. Chez ces auteurs, ces développements sont en fait de courts essais incorporés à l'œuvre, mais qui existent de manière autonome, et qui en tant que tels, restent sujets à discussion, voire à polémique. Le texte de Gracq se signale au contraire par sa forte cohésion, son caractère homogène. Il s'apparente à un alliage métallique. C'est-à-dire que nous pressentons que ses propriétés particulières sont déterminées par l'apport de matériaux variés – ici la géographie – mais nous méconnaissons et les proportions exactes et les conditions de la réaction[554].

Cette forte cohésion, cet « alliage métallique » repose en effet sur une atomisation un « bric à brac » pour reprendre le mot de Gracq des données spatiales qui paradoxalement, prend (comme on dit qu'un aliment prend). La narrativisation de l'espace relève un pari : le récit tient, le style tient, comme l'homme gracquien se maintient droit malgré les assauts, *dans tous les sens*, communs à toute existence.

> Comme un organisme vivant, un roman vit d'échanges multipliés… Et comme toute œuvre d'art, il vit d'une entrée en résonance universelle. Son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet des vibrations dans tous les sens[555].

[554] Jean-Louis Tissier, « De l'esprit géographique dans l'œuvres de Julien Gracq », art. cité, p.55.

[555] *Ibid.*, p.56.

D’un texte à l’autre

Nous avons jusqu’alors tenté d’associer les trois récits pour caractériser « une manière d’écrire », un style dont on pourrait dire comme Laurent Jenny qui vaut signature, « autographe[556] ». Cependant, la trilogie gracquienne ne traite pas à l’identique la narrativisation de l’espace et de sensibles différences peuvent mettre au jour des variantes narratives signifiantes. Ce sera là notre propos.

[556] Jean Starobinski, « préface », *in* Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009, p.26.

Chapitre II La « *bonne direction*[557] » dans *Le Rivage des Syrtes* : le traitement de la dispersion

Si *Le Rivage des Syrtes* apparaît comme modèle idéal de narrativisation de l'espace, c'est parce que « [l]'évolution ultérieure est annoncée par la place croissante que prend le paysage, alors que le récit semble s'amenuiser[558]. » Au point de vue de l'analyse compositionnelle, Mireille Noël considère *Le Rivage des Syrtes* comme « le texte fictionnel le plus long et complexe[559] » parmi les œuvres romanesques de Gracq. L'auteur lui-même dit s'en tenir pourtant à « une narration ennuyeuse », « une histoire où il ne s'est rien passé[560] ». Cette tension « entre une structure narrative complexe et une volonté de marquer l'absence d'action[561] » se retrouve dans le texte mais ne rompt pas la cohésion textuelle. Car ce qui enchaîne les actions du personnage, n'est plus la causalité, le récit des événements tels que le conflit sous-jacent ou la bataille navale entre l'Orsenna et le Farghestan, mais une aimantation mystérieuse de cette région frontière. Bien que l'absence des événements rend apparemment l'action désarticulée, sans but précis, le texte/tissu est rassemblé par une logique spatiale. Le magnétisme du lieu sert d'argument, de motivation sans que l'homme y soit pour quelque chose. Et c'est à cette logique spatiale particulière que nous pouvons commenter. Comme l'on a déjà constaté, l'organisation de l'espace décide de l'intrigue :

> Il y a bien un récit composé de plusieurs petits récits, mais l'épisode central du texte, la transgression de la ligne frontière par Aldo qui déclenchera la guerre endormie depuis trois siècles – épisode qui occupe sémantiquement tout le livre : les huit premiers chapitres le préparent, le neuvième le réalise, les trois

[557] Le « bon » est un adjectif récurrent, aux valeurs axiologiques plurielles, dans les œuvres romanesques de Gracq ; par exemple : « la bonne route », la « *bonne direction* », le « *bon sommeil* », le « bon ordre » (p.61, p.69, p.147 et p.249, *R.S.*) ; « Comme tu es bon ! » disait Mona à Grange parfois dans « cette langue sans mensonge » (p.67, *B.F.*). Cet adjectif, humble (qui appartiendrait au style *humilis*), est un marqueur stylistique. L'allusion encore une fois perce : allusion à « Bonne pensée » dans *Les Illuminations* de Rimbaud, lequel suscite l'admiration de Gracq pour « l'imperceptible tâtonnement du chantonnement ou de l'élocution du poète ».

[558] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.191.

[559] Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p.127.

[560] Bernhild Boie, « Notice du *Rivage des Syrtes* », art. cité, p.1344.

[561] Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p.127.

> derniers chapitres le commentent largement, ne fait pas en soi l'objet d'une mise en intrigue : il est pris dans un enchaînement causal d'actions-réactions[562].

La configuration spatiale du *Rivage des Syrtes* exploite cinq *topoï* enchâssés. Gracq choisit le rivage – la partie de la terre qui borde la mer – comme la configuration spatiale du récit parce que cette limitation géographique symbolise l'état critique entre les deux pays. L'existence de tous les autres *topoï* qui dévoilent de nombreuses significations n'a pour visée que d'atteindre l'étendue du rivage des Syrtes et de réaliser la transgression de la ligne frontière. L'espace semble servir à plein la stratégie narrative du *Rivage des Syrtes*, l'examen de la structure de l'espace consolide l'idée d'un traitement singulier. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la narration se construit via des *topoï* partiels qui s'élaborent progressivement et successivement au long du récit.

[562] *Ibid.*, p.127.

1. L'Orsenna

Le premier *topos* a une fonction d'*analepse*, l'anachronie greffe au récit premier « un récit temporellement second dans [une] sorte de syntaxe narrative troublée[563] » s'ouvre sur le souvenir de la vie paisible à Orsenna que le vieil Aldo a connue et ce, l'annonce du déclin de la République qui « est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore les affronts des créanciers » (p.7, *R.S.*). Le retour en arrière permet une appréhension et une dramatisation de « l'*ennui supérieur*[564] » (p.8, *R.S.*).

> Mes journées se partageaient entre la lecture des poètes et les promenades solitaires dans la campagne […]. (*Ibid.*)

Le désir de partir s'impose : l'emploi dans une province éloignée est presque immédiatement approuvé. Appelé à « des fonctions d'Observateur auprès des Forces Légères que la Seigneurie entretenait dans la mer des Syrtes » (p.10, *R.S.*), Aldo laisse derrière lui Orsenna, pour aller rejoindre le troisième *topos* – celui de l'Amirauté, la forteresse des Syrtes, hostile mais potentiellement inspirant :

> La province des Syrtes, perdue aux confins du Sud, est comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna. Des routes rares et mal entretenues la relient à la capitale au travers d'une région à demi désertique. (*Ibid.*)

Le premier *topos* (site) et le troisième (cible) sont liés géographiquement et textuellement par le second *topos* – le parcours entre la capitale et la province des Syrtes dont le paysage a fasciné Aldo au cours de son voyage :

> 1. Il y a un grand charme à quitter au petit matin une ville familière pour une destination ignorée. (p.10, *R.S.*)
>
> 2. […] puis, de temps en temps, sur cet attendrissement mélancolique, comme un souffle vif et alarmant dans une nuit tiède, glissait ce mot troublant : « la guerre », et les couleurs si pures du paysage autour de moi viraient à une imperceptible teinte d'orage. (p.16, *R.S.*)
>
> 3. C'était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, en exaspérant d'elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible […]. (p.17, *R.S.*)

---

[563] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.92.

[564] On attendrait un mouvement subjectif vers le bas : ennui profond.

> 4. […] ses dernières étoiles devaient briller pour nous sur les Syrtes. (p.17, *R.S.*)
>
> 5. […] je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues d'Orsenna […] Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé ; […] comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. (p.18, *R.S.*)

Le paysage sculpte les âmes : plus, il annonce la « Possibilité d'une île » (titre de Houellebecq !). Le trajet d'un point à l'autre, analogique de l'existence, semble dissoudre la tension entre l'Orsenna et le Farghestan. Vient l'ultime *topos*, le lieu de résidence, déceptif, celui de l'Amirauté qui présente « [l]'image d'une irrémédiable décadence » (p.24, *R.S.*) au premier coup d'œil. Les bateaux de guerre sont bien amarrés mais dans un « port médiocre », la majorité des équipages est louée aux fermiers comme main-d'œuvre et apporte des bénéfices considérables aux bureaux de compte de la Seigneurie. En conséquence, « la base des Syrtes était devenue une bizarre entreprise rentable, qui s'enorgueillissait devant les bureaux de la capitale de ses bénéfices plus que de ses faits d'armes » (p.25, *R.S.*). Tout dans ce lieu désiré trahit la déliquescence de tout et de tous modifiant ainsi le statut du personnage et arrêtant toute progression narrative. Le lieu désiré se retourne en « un purgatoire où l'on expie quelque faute de service dans des années d'ennui interminable » (p.11, *R.S.*).

Ce lieu qui transpire l'ennui, ramène au point de départ le personnage : aucune dynamique narrative n'a pu *in fine* combattre l'impression de pesanteur qui saisit le lecteur :

> Mes fonctions d'observateur devaient, dans cet état de stagnation, me donner aussi peu de souci que possible. Il semblait très vite qu'il n'y eût rien à observer à l'Amirauté […]. (p.26, *R.S.*)

Pour soutenir la lente dé-pression des lieux, il reste à Aldo à rechercher un autre lieu à l'intérieur du premier. Procédé spatial analogique à l'ordre du récit que nous avons traité à travers la prolepse. Au cœur de la forteresse, se trouve la chambre des cartes – micro-*topos* à l'intérieur de l'Amirauté, où Aldo passe de longues heures à contempler les cartes. Ce support matériel est aussi un support narratif, il introduit un cinquième *topos*, celui de la côte de Rhages qui lie le Farghestan à l'Orsenna. Cet enchâssement d'un au-delà possible légitime les actions d'Aldo et renforce « la certitude de l'événement » (p.35, *R.S.*). La ligne rouge en pointillé sur la carte n'est pas simple dessin mais proposition à venir pour l'équipage. La tension narrative repose sur ces faibles indices, sur le désir en pointillé d'une « existence plus haute » (p.38, *R.S.*). Aldo « fou de solitude » voit dans un bateau suspect qui « virant au droit de la passe du port et franchissant la limite des

patrouilles, piqua vers le large et se perdit bientôt à l'horizon » (p.41, *R.S.*), comme un espoir tangible d'événement. En effet, ce sera ce bateau, le franchissement de la limite des patrouilles, ce qui est interdit officiellement à l'Amirauté, bouleverse Aldo parce qu'il y voit pour la première fois une preuve tangible d'un événement à venir. Ce sera aussi ce bateau qui transportera Aldo et Vanessa à l'île de Vezzano. La ville d'Orsenna resurgit alors au contact de Vanessa, qui rapporte les descriptions exaltantes que lui a faits son père. Les lieux interfèrent, et se colorent de connotations nouvelles. Le lieu d'origine devient un lieu « haï ».

> Au cœur de cette ville si complaisamment assise dans sa richesse, et dont elle était par excellence l'Etrangère, ces longues entrevues m'entraînaient dans une dérive sourde et dissolvante. Aux côtés de cette frêle silhouette dressées qui jetait l'anathème sur la vie médiocre et acceptée, je reniais en esprit Orsenna et sa santé rassurante et haïe […]. (p.53, *R.S.*)

Tout espace parcouru en appelle un autre, réel ou en imagination, par associations insolites − le surréalisme a, on le sait, défendu cette méthode associative. Aldo lassé du « faste de la réception », s'échappe « pour une visite longtemps remise aux ruines éloignées de Sagra » (p.72 et p.73, *R.S.*). Le personnage gracquien fait souvent appel à un nouvel espace pour déjouer les pièges d'un dilemme ou de la mélancolie. « Donner une porter à [des] actions » (p.100, *R.S.*) impose une délocalisation. Les ruines de Sagra diffusent « un magnétisme secret » (p.74, *R.S.*) qui oriente Aldo toujours plus vers le Sud jusqu'à la redécouverte du bateau suspect à l'ancien port de Sagra. Gracq fait de cette force en *direction de*, quasi instinctive « une vertu active à certaines orientations », une « *bonne direction* » (*Ibid.*). *Bonne* est en prendre ici dans toutes ses potentialités sémantiques, obéissant à l'ordre déambulatoire du personnage, la narration s'arrête sur des états d'extase :

> 1. Cette perspective de solitude m'agréait. (p.68, *R.S.*)
>
> 2. Et pourtant la tristesse même de ce soleil flambant sur une terre morte ne parvenait pas à calmer en moi une vibration intime de bonheur et de légèreté. Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. (p.69, *R.S.*)
>
> 3. Sagra était une merveille baroque, une collision improbable et inquiétante de la nature et de l'art. (p.70, *R.S.*)

Le sentiment d'être en contact avec une chaîne d'événements se fait jour, à travers la découverte de Sagra, Aldo est un maillon du destin, comme le lieu est un foyer d'intrigue :

> Il y avait un lien évident entre la présence de ce bateau et les traces de la voiture, et, plus j'y songeais, plus j'étais porté à chercher la clé de ces allées et venues clandestines du côté de Maremma. (p.73, *R.S.*)

Maremma devient une retraite utopique et un lieu initiatique. « Tu auras eu affaire à Maremma, voilà tout » (p.111, *R.S.*), lui dit Vanessa. Maremma assure une fonction de ligature entre l'Amirauté et le rivage, mais surtout entre les séquences, le lieu des origines unifie l'hétérogène narratif[565]. Cet hétérogène est rendu explicite dans *Le Rivage des Syrtes*, par la prolifération des toponymes (NP) qui déréalisent plus qu'ils ne localisent[566]. Mais lieu est aussi ce qui donne sens profondément, explique justement :

> Je marchais le cœur battant, la gorge sèche, et si parfait autour de moi était le silence de pierre, si compact le gel insipide et sonore de cette nuit bleue, si intriguants mes pas qui semblaient poser imperceptiblement au-dessus du sol de la rue, je croyais marcher au milieu de l'agencement bizarre et des flaques de lumières égarantes d'un théâtre vide – mais un écho dur éclairait longuement mon chemin et rebondissait contre les façades, un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais pour quoi désormais le décor était planté. (p.353, *R.S.*)

L'*excipit* n'achève rien, il ouvre un nouvel cycle vers l'« acheminement générale du vide à la plénitude[567] » en reprenant le *climax* du lieu de l'*incipit* :

> Quelque chose de romanesque et d'inemployé flottait donc sur la vie libre, et à beaucoup d'égards peu édifiante, que menaient dans la ville les jeunes gens nobles. (p.8, *R.S.*)

Aldo quitte l'Orsenna, délaissé par sa maîtresse. L'emphase du lieu dans ce récit porte trace de la gravité des espaces, gonflés d'histoire. Le lieu-événement, si multiple, met à mal tout sentiment de centralité et creuse davantage la perte des repères : « Ce n'est plus le vide de la mort, de l'ennui, du désert, mais 'une résonance de cathédrale vide', c'est-à-dire qu'il contient les échos d'une alerte lointaine » (p.197, *R.S.*). La dynamique narrative s'épuise dans une hypothétique action : « le monde sera moins plein, si je ne le fais pas. À jamais moins plein, si je

---

[565] Dès le début, le titre impose une configuration spatiale du texte – le rivage des Syrtes. Cette configuration qui recouvre la mer des Syrtes et ses deux côtes, celle de l'Orsenna et celle du Farghestan, occupe sémantiquement tout le livre : les huit premiers chapitres la préparent avec les quatre topos du côté d'Orsenna, le neuvième la réalise à travers « une croisière » qui représente un topos de côte de Rhages, et les trois derniers topos la commentent largement par le retour d'Aldo aux trois premiers topos où se manifeste la réaction de l'envoyé du Farghestan, de Marino, du grand responsable d'Orsenna en face de cette croisière.

[566] Voir en particulier, Michel Murat, « Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* », *Travaux de Linguistique et de Littérature Strasbourg*, 1979, vol.17, n°2, pp.159-202.

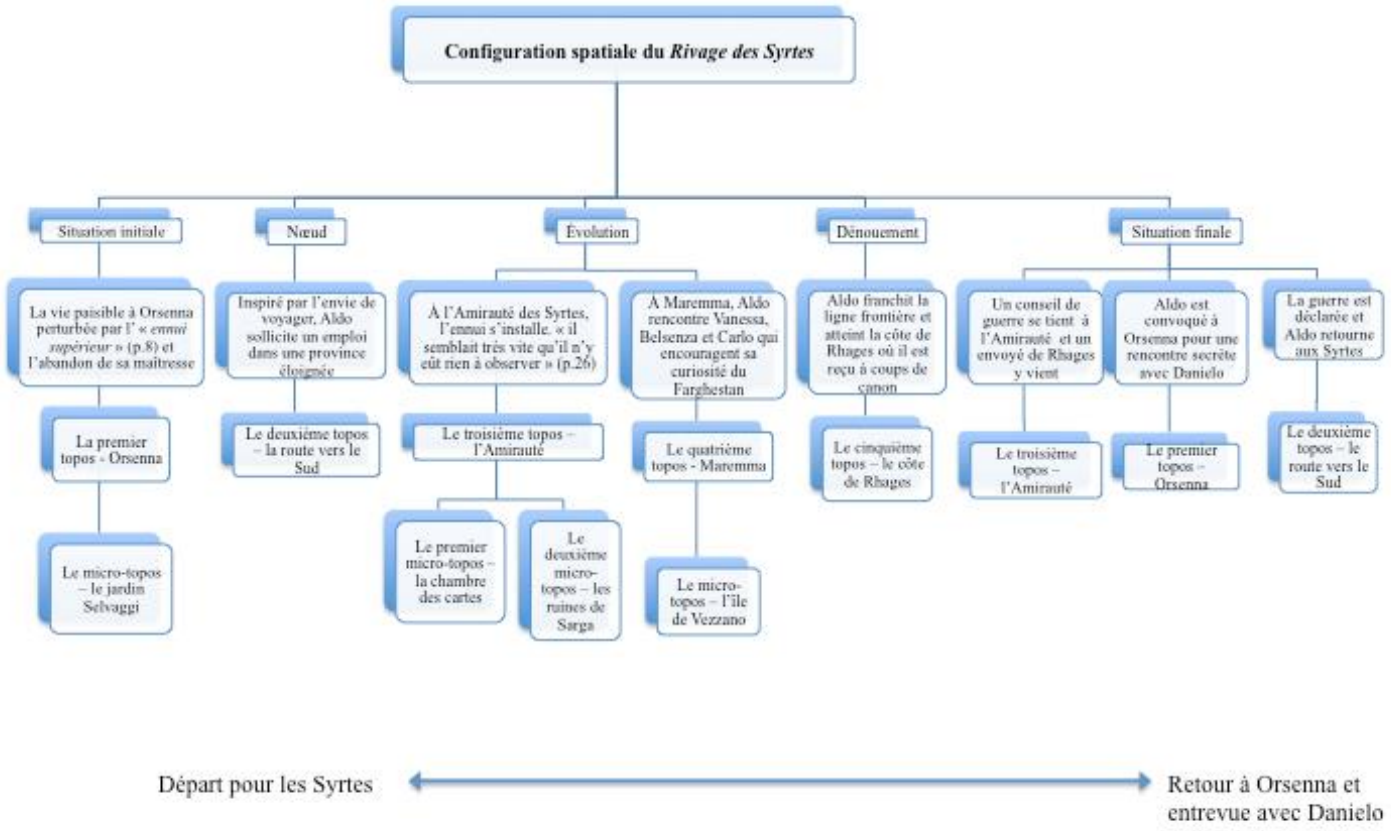
[567] Margaret Davies, « Le Sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », *Australian Journal of French Studies*, 1973, vol.10, n°2, pp.191-202, p.193.

ne le fais pas. » (p.341, *R.S.*) Ou encore dans le paradoxe dynamique d'un égarement sur la « *bonne route* » (p.226, *R.S.*) :

> Le sentiment intime qui retendait le fil de ma vie depuis l'enfance avait été celui d'un égarement de plus en plus profond ; à partir de la grande route d'enfance où la vie entière se serrait autour de moi comme un faisceau tiède, il me semblait qu'insensiblement j'avais *perdu le contact*, bifurqué au fil des jours vers des routes de plus en plus solitaires, où parfois une seconde, désorienté, je suspendais mon pas pour ne surprendre plus que l'écho avare et délabré d'une rue nocturne qui se vide. (*Ibid.*)

Cette métaphore filée spatiale, exemplaire des expansions analogiques de Gracq, montre bien que pour pallier la défaillance de la causalité, est mobilisée une vitalité intrinsèque de la spatialité. Les différents lieux, *topoï*, sont mis en intrigue (la guerre étant un motif par essence dynamique et conflictuel). Nous présentons pour plus de clarté le tableau suivant :

La reprise de ce *topos* de la « *bonne route* », peut s'entendre bien sûr comme un commentaire métalinguistique, comme la voix allusive de l'auteur de « En lisant, en Écrivant ».


Configuration spatiale du *Rivage des Syrtes*
Situation initiale
Nœud
Évolution
Dénouement
Situation finale
La vie paisible à Orsenna perturbée par l' « *ennui supérieur* » (p.8) et l'abandon de sa maîtresse
Inspiré par l'envie de voyager, Aldo sollicite un emploi dans une province éloignée
À l'Amirauté des Syrtes, l'ennui s'installe. « il semblait très vite qu'il n'y eût rien à observer » (p.26)
À Maremma, Aldo rencontre Vanessa, Belsenza et Carlo qui encouragent sa curiosité du Farghestan
Aldo franchit la ligne frontière et atteint la côte de Rhages où il est reçu à coups de canon
Un conseil de guerre se tient à l'Amirauté et un envoyé de Rhages y vient
Aldo est convoqué à Orsenna pour une rencontre secrète avec Danielo
La guerre est déclarée et Aldo retourne aux Syrtes
La premier topos - Orsenna
Le deuxième topos – la route vers le Sud
Le troisième topos – l'Amirauté
Le quatrième topos - Maremma
Le cinquième topos – le côte de Rhages
Le troisième topos – l'Amirauté
Le premier topos – Orsenna
Le deuxième topos – le route vers le Sud
Le micro-topos – le jardin Selvaggi
Le premier micro-topos – la chambre des cartes
Le deuxième micro-topos – les ruines de Sarga
Le micro-topos – l'île de Vezzano
Départ pour les Syrtes
Retour à Orsenna et entrevue avec Danielo

2. L'aménagement du monde[568] : une narration genrée[569]

Notre analyse de la narrativisation spatiale s'est basée jusqu'ici sur ce que Bachelard nomme la *topophilie* qui vise à « déterminer la valeur humaine des espaces de possession[570] ».

Plus nouvelle, notre étude se fondera les notions de genre et d'espace envisagés comme des *lieux* (terme de rhétorique) intéressant la construction narrative. Loin du cliché, la partition homme/femme dans le récit règle la conduite narrative selon le critère dynamique et sémantique de l'agentivité. Chez Gracq, le personnage masculin reste toujours un peu plus passif par rapport à la femme. C'est Vanessa, par exemple, qui va chercher Aldo dans la chambre des cartes et déclenche l'intrigue centrale. Les quatre romans *Au château d'Argol* (1939), *Un beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Un balcon en forêt* (1958) et son recueil de nouvelles *La Presqu'île* (1970) (qui comprend trois textes « La Route », « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua ») sont tous centrés autour d'un personnage masculin, ou plus précisément ils privilégient le point de vue d'un homme. Les femmes sont observées par le protagoniste comme s'il contemplait la nature avec l'idée qu'elles intègrent pleinement dans la nature. La confusion des règnes, que la métaphore soutient à grands renforts d'effets, participe à voiler leur identité. En même temps, la vision du personnage est fortement modifiée par les femmes entrecroisées.

Par rapport au protagoniste masculin, les personnages féminins entrent en scène, comme au théâtre, tard dans le récit. Leur présence intermittente permet de montrer comment elles épousent aussi bien une temporalité qui « s'agite », qu'une « temporalité lente[571] ». Vanessa n'apparaît qu'au chapitre 3 – « une conversation »

---

[568] Jaeggi Rahel, « Une critique des formes de vie est-elle possible ? Le négativisme éthique d'Adorno dans *Minima Moralia*. Traduit de l'allemand par Aurélien Berlan », *Actuel Marx*, 2005, vol.2, n°38, pp.135-158. Note de bas de page : « aménagement du monde » vient d'Adorno, « cette expression implique les idées d'arrangement, de constitution, d'organisation, mais aussi l'idée que le monde est comme une forme vide qui peut être remplie de contenus divers, de la même manière qu'un appartement. »

[569] On pourrait facilement jouer sur la polysémie de « genre » : genre littéraire ou narration polarisée par le féminin. Le récit gracquien peut selon les angles d'analyse être un considéré comme prose poétique, conte, mythe …

[570] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.26.

[571] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.120.

– et a déjà disparu avant la fin de ce chapitre – « l'envoyé » – qui est encore bien loin de la fin du roman[572]. Cette organisation pourrait déterminer le rôle secondaire des figures féminines dont la fonction principale n'est pas tant de mener l'intrigue au même titre que le protagoniste masculin, mais d'assurer la continuité de l'histoire et d'en activer le sens. Vanessa, qui apparaît en même temps que les jardins Selvaggi – cette concomitance est essentielle –, hante l'esprit d'Aldo lorsqu'il s'agit de changer de lieu pour d'autres espaces inconnus. Elle sert de *stimulus* narratif, même absente, muse qui infléchit le cours des choses.

> Vanessa cédait au rire fou. Ce rire généreux qu'elle avait, cette pluie de gaîté tendre, dégonflait ma mauvaise humeur, me ramenait par la main au jardin Selvaggi. (p.87, *R.S.*)

> Vanessa m'accueillait dans son royaume. Je me souvenais du jardin Selvaggi, et je savais quel appel l'attirait vers ce repaire de vases moisies. (p.90, *R.S.*)

Afin de renforcer ce rôle d'initiatrice, les attributs physiques et sociaux sont estompés au profit de la force vive qu'elles portent en elle. De là, l'infléchissement immédiat du récit vers le mythe. Gracq commente cette corrélation entre la figure féminine et le monde féerique à propos de la poésie de Paul Eluard :

> […] mais encore il fait de la femme, ici hautement privilégiée, une médiatrice irremplaçable entre l'homme et les choses qu'elle rapproche de lui. « Je suis, tout en étant près d'elle, dit Breton de Nadja, plus près des choses qui sont près d'elle. » Il y a pour les surréalistes un *au-delà* de la présence féminine qui nous apporte le monde, qui le dénoue pour nous, qui fait vraiment de la femme, au sens plein du terme, *une fée*[573].

Les verbes que mobilise Gracq traduisent la puissance attractive de ces femmes « d'action ». Même si Gracq refuse d'être rattaché au mouvement surréaliste, ses personnages féminins font sûrement partie du modèle de la « *fée* » si récurrent chez les surréalistes. De fait, sa critique sur André Breton et le surréalisme convient tout autant à sa propre création :

> L'un des derniers livres de Breton, *Arcane 17*, est en partie un essai délibéré de réanimer un monde à partir du principe de l'éternel féminin, mais de tout temps, aux yeux du surréalisme, l'amante est nécessairement et toujours fée : Viviane, Esclarmonde, ou Mélusine, dont les noms reviennent sans cesse sous la plume de Breton, elles détiennent le secret du rythme qui unit l'esprit aux choses et qu'il appelle la royauté du sensible. Un des plus beaux titres de gloire du surréalisme est dans cette recréation très belle et très neuve d'un des thèmes

[572] Mona participe à la vie de Grange à partir de la page 27 jusqu'à la page 89 dans *Un balcon en forêt* qui contient 136 pages.

[573] Julien Gracq, « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine », art. cité, p.198. Nous soulignons.

> majeurs de toutes les littératures, mais il faut souligner que, pour les surréalistes, elle n'a pas été un thème littéraire : dans cette transfiguration de la conscience et du monde qui reste leur objectif dernier, ils se sont tournés vers la femme comme vers un des plus puissants intercesseurs[574].

Liée à un moment donné au destin du personnage masculin, Vanessa est une fée, qui appartient à « un au-delà instantané et dérisoire de la promesse également, inépuisablement dispensateur » (p.54, *R.S.*). Sa capacité de mettre au monde les autres réalités du monde, interdites ou inconscientes, en fait l'acteur essentiel du récit. Sans Vanessa, sans Mona, y aurait-il un chemin à parcourir, une existence à promouvoir ? Aldo peut admettre que la beauté du visage de Vanessa est moins frappante que son appropriation de l'espace. Tout naturellement la femme est liée au paysage, mais aussi au passage d'un état mental à un autre, d'un espace hostile à un espace tranquille[575]. Les femmes croisées dans *La Route* « allaient tête nue et les cheveux libres, une lourde crinière chaude qui leur tombait jusqu'aux reins, pleine d'épines et d'odeurs sauvages » (p.89, *T.C.*). Aldo est captivé par les cheveux de Vanessa « que la nuit reprenait et gonflait dans le lit comme la marée une touffe d'algues » (p.215, *R.S.*). « Incarnation d'une valeur universelle[576] », la femme dans *Le Rivage des Syrtes* fait de la moindre l'escapade, celle d'Aldo et de Vanessa à l'île de Vezzano, un événement hautement symbolique :

> Vanessa sous ma main reposait près de moi comme l'accroissement d'une nuit plus lourde et plus close : fermée, plombée, aveugle sous mes paumes, elle était cette nuit où je n'entrais pas, un ensevelissement vivace, une ténèbre ardente et plus lointaine, et toute étoilée de sa chevelure, une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serrée sur son cœur lourd. (p.179, *R.S.*)

La voix de Vanessa semblable à « une voix de médium ou de somnambule » (p.180, *R.S.*) met l'homme en lien, déroule une narration qui fait fi des logiques internes. Elle est mouvement, disponibilité à sortir de son lieu de résidence. Le rôle d'intermédiaire confère à la femme un pouvoir sur son entourage. Quand Aldo se rappelle le contrôle et l'influence de Vanessa sur les gens et le paysage qui l'entourent, il se rend compte de « ce privilège qu'elle avait de se rendre immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet que sa seule présence semblait ouvrir d'elle-même à la délivrance attendue d'une aspiration intime, le

---

[574] *Ibid.*, p.196, c'est nous qui soulignons.

[575] La rencontre sensuelle et heureuse avec Mona se passe *dans* la forêt *sous* la pluie, de sorte que Grange la considère comme fille de la pluie. De plus, les vêtements de Mona sont « arrachés d'elle *par* un vent violent plaqués partout *contre* les meubles comme une lessive qui s'envole sur un roncier » (p.66, *B.F.*).

[576] Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p.129.

réduisait et l'exaltait en même temps au rôle significatif d'*attribut* » (p.55, *R.S.*). Il appelle ce privilège « le pouvoir de *happement* redoutable » (*Ibid.*).

Quand bien même elle est « [a]u cœur de cette ville si complaisamment assise dans sa richesse », Aldo la considère comme « par excellence l'étrangère » (p.57, *R.S.*). Vanessa vient d'un *ailleurs* et la dénomination d'étrangère est liée à son patronyme même : elle est étrangère à l'égard d'Orsenna en raison de la longue tradition d'exil qui règne dans sa famille, mais elle l'est également à l'égard d'Aldo pour qui sa féminité l'inquiète : « Je restais tapi, le cœur battant, devant cette étrangère soudain livrée à la grâce trouble de son animalité pure. » (p.152, *R.S.*) Ainsi, Vanessa est-elle, elle-même aussi lieu d'une tension vive ? La polarité même qui s'attache à elle précipite le récit vers la catastrophe, vers le « tombeau ouvert » :

> Vanessa m'emportait dans la nuit légère. Je me rassemblais en elle. Je la sentais auprès de moi comme le lit plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, à tombeau ouvert. (p.88, *R.S.*)

Une analyse sémantique de l'expression figée « à tombeau ouvert » met au jour la nature morbide de ce mouvement d'ouverture, contraire à celui précédemment cité : « elle semblait ouvrir d'elle-même à la délivrance attendue d'une aspiration intime ». Comme le note Jean-Louis Leutrat, la relation entre l'homme et la femme est abîmée par une violence presque ontologique :

> La femme est hostile à l'homme, ne serait-ce que par la pesanteur de son corps de chair qui se conjugue avec les ténèbres et qui entraîne dans une chute fatale. Pour Gracq, pesanteur, épaisseur sont les « *malédictions* » de l'homme, et la femme ne fait que rappeler cruellement cette servitude tout entière contenue dans le mot « *graviter* »[577].

Dans une lecture structurale du récit, on ne pourrait définir Vanessa comme un objet de quête, une amante, mais un agent clandestin dans l'aménagement des événements. Comme Gracq l'écrit dans *Le Roi Caphetua*, « elle décidait, elle savait, et je la suivais[578] ». L'apparition de Vanessa annonce le destin d'Aldo, le guidera vers la « *bonne direction* ». Sa disparition dans le récit marque l'achèvement de la mission de ce dernier : « Là s'était fixé le dernier regard de Vanessa ; j'attendais de voir paraître ce qu'il m'avait mystérieusement désigné. » (p.58, *R.S.*)

---

[577] Jean-Louis Leutrat, « La Reine du jardin », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne, op.cit.*, pp.282-300, p.295. L'aspirant Grange croit aussi que Mona détient « le secret de certaines pratiques à moitié magiques de la vie sauvage » (p.119, *B.F.*). Le pouvoir magique à gouverner et à changer les choses et les paysages environnants a un impact sur les protagonistes qui font également partie intégrante du paysage autour du personnage féminin.

[578] Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II, op.cit.*, p.517.

Car Vanessa révèle la vérité d'Orsenna au jeune noble Aldo, qui peu à peu prend conscience de l'état actuel de son pays – stagnant, engourdi et moribond. La réorientation de sa vision du monde, il la doit à sa rencontre amoureuse :

> J'avais depuis l'avant-veille le sentiment d'être en contact avec une chaîne d'événements qui m'avait pris en remorque. Ma découverte de Sagra était un maillon de cette chaîne, […] je me mis à songer de nouveau au signe d'appel que m'avait adressé Vanessa. (p.74, *R.S.*)

La narration s'accélère sous l'influence de Vanessa : en donnant ordre au navire de franchir la frontière maritime entre l'Orsenna et l'ennemi, Aldo sait qu'une guerre inévitable se profile. Le regard de Vanessa introduit une prolepse narrative. En même temps, la femme permet le temps l'interprétation rétrograde. À la fin du roman, Aldo arrive à la conclusion :

> Je comprenais maintenant pourquoi Vanessa m'avait été donnée comme guide, et pourquoi, une fois entré dans son ombre, la partie claire de mon esprit m'avait été de si peu de prix : elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes d'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit. (p.313, *R.S.*)

Malgré leur présence naturelle dans le jardin, les femmes ne sont pas admises à l'Amirauté. Deux espaces, celui de la forteresse et celui du jardin, figurent ainsi l'incompatibilité foncière entre les deux sexes. Gilbert Durand, pose cette opposition comme structurante dans le récit gracquien mais en inverse la valeur axiologique que nous avons relevée *supra* :

> Les figures fermées carrées ou rectangulaires, font porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. L'enceinte carrée est celle de la ville, c'est la forteresse, la citadelle. L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité[579].

Le femme-jardin, la femme-ventre, active tout un imaginaire. La narration suit deux *directions de sens* : tantôt menaçante, tantôt bienfaitrice, la femme sépare ou au contraire réconcilie. Ainsi, Aldo à la recherche de son patronyme, rencontre Vanessa dont le nom composé – AldoBrandi[580] –, réunit ou du moins envisage un

---

[579] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, *op.cit.*, pp.259-260. Le jardin, c'est aussi un espace fermé, mais à partir duquel on peut souvent voir des paysages sans obstacle, comme le titre d'un des poèmes de Gracq – *Les Jardins suspendus*.

[580] Vanessa est unique parmi toutes les figures féminines en cela qu'elle a un nom de famille, une origine. La famille d'Aldobrandi a une fâcheuse réputation à Orsenna à laquelle Vanessa est indifférente. Patronyme menaçant peut-être pour Aldo, comme amalgamé contre son gré dans ce nom propre.

temps de réconciliation à venir. Comme un leitmotiv[581], la puissance agissante, et équivoque, de la femme est répétée à l'envi :

> Les choses, à Vanessa, étaient perméables. D'un geste ou d'une inflexion de voix merveilleusement aisée, et pourtant imprévisible, comme s'agrippe infaillible le mot d'un poète, elle s'en saisissait avec la même violence amoureuse et intimement consentie qu'un chef dont la main magnétise une foule. (pp.55-56, *R.S.*)

« Pourquoi penses-tu que je t'aie amené ici ? » (p.161, *R.S.*), lance Vanessa à Aldo. Même si un même désir de contempler le volcan Tängri les anime, et a servi de fil narratif, c'est sur la violence même de la question que le lecteur retient son attention du lecteur. Le « pourquoi », ignoré de l'homme désorienté qu'est Aldo, sonne comme l'affirmation d'une motivation, que seule la femme détient. L'a-t-elle pour autant « amené » dans « la bonne direction » ? Au sommet de l'île, la réponse est douteuse : « [Leurs] yeux fascinés s'épuisaient à suivre le déploiement de ces phases mourantes […]. » (p.164, *R.S.*) Mais elle a montré La Route :

> Après cette nuit follement vécue, mon acte s'était séparé de moi à jamais ; quelque part, très loin avec un léger et subtil ronflement d'aise, une machine s'était mise en route que personne ne pourrait plus arrêter […]. » (p.244, *R.S.*)

[581] Hendrik Van Gorp et *al.*, Dictionnaire des termes littéraires, Paris, librairie honoré champion, 2001, p.274 : « Un leitmotiv est un moyen stylistique, qui rend reconnaissable les personnages et les situations ».

Chapitre III La « ligne de vie » dans *Les Terres du couchant*

Ce qui rapproche nettement *Le Rivage des Syrtes* et *Les Terres du couchant*, c'est l'omniprésence des « signes », dont la densité s'accroît encore dans « La Route ». Et l'expression « ligne de vie », en tant qu'un lexique extensif de signe, a déjà deux occurrences (p.75 et p.77) dans les six premières pages de la nouvelle.

1. Réécrire l'histoire

Dans ce livre inachevé apparu chronologiquement entre *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, il s'agit de la même mise en scène de la guerre, dont les menaces envahissent de plus en plus brutalement la terre d'un Royaume antique. Ce *topos* d'une cité paisible inquiétée à son avant-poste par l'invasion des barbares a déjà été exploité en amont par Ernst Jünger dans *Les Falaises de marbre*[582], puis par Dino Buzzati dans *Le Désert des Tartares*. La raison qui provoque le départ du personnage – un jeune homme anonyme – est une alerte beaucoup plus tangible que l'« ennui supérieur » qui a obsédé Aldo : des villes aux frontières du Royaume sont attaquées par des barbares et même si les autorités ferment les yeux, le narrateur affronte un inconnu venu de Roscharta pour essayer de trouver des secours dans le Royaume. À la suite de la nouvelle de l'invasion imminente des ennemis, il choisit de former un équipage qui l'accompagnera dans son aventure : c'est-à-dire que le destin du protagoniste n'est plus l'attente de la guerre, comme dans *Le Balcon en forêt* mais d'y faire face. *Les Terres du couchant* est un roman d'aventure au vrai sens du terme par rapport aux deux autres récits.

Une autre particularité des *Terres du couchant* réside dans une extrême diversité de motifs romanesques. D'abord, *Les Terres du couchant* prolonge le monde déployé dans *Le Rivage des Syrtes* et recycle le système politique épuisé, qui emploie toutes les astuces pour étouffer la réalité, il ressemble sans aucun doute à Orsenna. Surtout un climat particulier qui a été joliment défini par Antoine Blondin comme « un imprécis d'histoire et de géographie à l'usage des civilisations rêveuse[583] ». Plusieurs critiques ont noté la grande parenté d'inspiration entre les deux textes, sans ignorer un écart majeur : *Le Rivage* est un prélude à l'Apocalypse visant à mettre en place un décor destiné à le recevoir[584] tandis que *Les Terres* sont le récit d'une traversée des lieux après l'Apocalypse, l'évocation d'un lieu après l'événement. La chaîne narrative est donc inverse, « à rebours » (locution toute

[582] Ernst Jünger, *Les Falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942. D'après Gracq, Jünger incarne « emblématiquement » dans ce livre les menaces et les espoirs qui se nouent autour de toute vieille civilisation. Voir Julien Gracq, « Symbolique d'Ernst Jünger », dans *Préférences*, *op.cit.*, pp.243-252.

[583] Antoine Blondin, « Compte rendu de Rivarol du 6 décembre 1951 », cité par Julien Gracq, *Œuvres complètes tome I*, *op.cit.*, pp.1353-1354.

[584] La dernière phrase du *Rivage des Syrtes* est : « et je savais pourquoi désormais le décor était planté ».

gracquienne). Roscharta, la ville pour laquelle le narrateur va combattre, se situe également dans un quelque part imaginaire du Sud comme les Syrtes. La patrouille nocturne passées « sur le chemin de rouge » et « dans le silence vert » (p.64, *T.C.*) en vue de scruter des signes ou des rumeurs fait écho à la nuit à Maremma où Aldo contemple l'horizon au-dessus de la mer et observe sans relâche les lumières du Farghestan. De plus, le texte est déjà saturé d'images et de thèmes précis qui s'épanouiront dans *Un balcon en forêt* : le haut plateau de Briona sera transformé en de hautes Falizes ; « le nid d'hommes » (p.100, *T.C.*) est déjà une sorte de « maison forte » remplie d'amitié virile ; l'ambiance de désœuvrement et d'attente de la « drôle de guerre » est partagé entre les deux textes. Et surtout la vaste étendue des bois, avec son « silence ample et respirant », ses odeurs de « champignon, de fougère et de noix fraîche » (p.95 et p.81, *T.C.*), ressemble sans conteste à la forêt des Ardennes. La place médiane des *Terres du couchant* dans le parcours romanesque de Gracq nous permet de mettre à découvrir les thèmes, les schèmes, les images que viendra récupérer et retravailler *Le Balcon* : toutes les réalisations littéraires de Gracq exploitent le même thème – la guerre. Ainsi, le texte des *Terres du couchant* peut être considéré comme le socle archéologique du *Balcon en forêt*.

La sensibilité romanesque de Gracq pour le voyage ou simplement pour le cheminement, qui apparaît déjà dans *Le Rivage des Syrtes* trouvera une pleine expression dans *Un balcon en forêt*. En revanche, dans le récit des *Terres du couchant*, la marche s'apparente à vie erratique, aux espaces brouillés. Le récit, épisode par épisode, se préoccupe peu des liens narratifs qui unissent les séquences à l'image des itinéraires sans but désigné des hommes. L'espace semble ne plus assumer une fonction structurante dans la narration, L'errance qui est aussi une attitude mentale s'affranchit des bornes et la découverte :

> La tentation nous venait à la fois et la peur de plonger plus avant dans ce crépuscule ensorcelé. Cette forêt Hercynienne et cette magie pesante et funèbre, c'étaient comme si nous les reconnaissions : aussi profondément enfouie en nous que l'image du soleil et de la mer. (p.106, *T.C.*)

Exhibant dans le récit le mode du « comme si », Gracq semble affirmer la nature fictive du texte et contester toute référentialisation spatiale et temporelle. Le cadre rend implicite un principe narratif « profondément enfou[i] » et conséquemment sollicite bien autrement la participation du lecteur. Embrassant large, l'histoire débute en Occident au couchant, et mène aux frontières de l'Orient au levant. Pourtant la marche, principe narratif gracquien, mobilise forcément des espaces d'un point à un autre. Comme Bernhild Boie l'écrit dans la postface, « Tout ce qui rythme la marche narrative, sensations, émotions, actions, se compose

invariablement à partir d'un lieu[585]. » Reconstruire le fil du long récit que sont *Les Terres du couchant* est une gageure ; l'auteur lui-même a renoncé à le faire. Par assemblage des fragments, collage d'espace, la narration bégaie. Gracq abandonne ce récit dont le manuscrit rend compte pourtant d'une rédaction suffisamment achevée du moins en apparence pour prélever longtemps après un fragment publié sous le titre « La Route » (1963). Le présent chapitre vise à considérer la narrativisation spatiale en comparaison avec les deux œuvres majeures de notre *corpus*. De plus, on réfléchira à la signification de « La Route » récit subordonné ? juxtaposé ? Qui est un *hapax* dans la production gracquienne.

a. « La Route » : une narration en miniature

Avant la publication des *Terres du couchant* en 2014, la critique française a eu accès au récit emboîté qu'à travers un fragment publié dans la revue *Commerce*, sous le titre « La Route » (1963) puis repris plus tard en tête du volume *La Presqu'île* (1970). On peut s'interroger sur le choix de l'auteur de réduire son manuscrit de 250 pages à une nouvelle de 25 pages, choix de la réduction mais peut-être surtout de la concentration si l'on envisage d'y voir le noyau dur de la narration. Le fragment *La Route*, équivalent générique de ce qu'est le motif de l'espace réduit et clos dans la poétique gracquienne, mobilise des caractéristiques stylistiques mêmes et distinctes. Forcément, la narrativisation de l'espace, inscrite dès le titre programmatique, opère selon un principe d'autonomie peu comparable aux grands échappés du *Rivage des Syrtes*.

La nouvelle *La Route* dit en creux l'échec du narratif, le renoncement à d'une narration ample, conforme aux grandes respirations gracquiennes. L'auteur s'en explique dans un entretien avec Jean Roudaut :

> *Pouvez-vous évoquer le projet et le contenu de ce livre dont il n'est resté que « La Route » ?*
>
> – Le livre est mort : paix à ses cendres. Il est mort de ce que je n'avais pas choisi, pour l'attaquer, le ton juste : erreur qui ne se rattrape guère. Et aussi, sans doute, de ce que le sujet, contrairement à ce que je m'imaginais, ne me tenait pas assez à cœur.
>
> C'est ce livre surtout, parce qu'il n'a pas abouti, qui m'a fait prendre conscience de tout ce qu'il y a de douteux dans l'entreprise d'un roman. En venir à bout, je me dis toujours, quand je termine, que c'est de la chance. J'ai

[585] Bernild Boie, « Postface », dans Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.*, p.251.

> d'ailleurs remarqué – Je l'ai dit dans *En lisant en écrivant* – que je n'en venais jamais à bout sans passer par un blocage qui pouvait durer jusqu'à plusieurs mois. Je me suis fait une raison pour ces blocages qui viennent, je crois, souvent, de la complexité croissante de la conduite du roman vers sa fin, laquelle peut se combiner avec une certaine fatigue. Il ne sert à rien d'essayer de continuer de force, et de continuer alors dans l'artificiel. La patience d'attendre suffit le plus souvent. J'ai trouvé dans Valéry un joli conseil, que je trouve juste, à propos de ces impasses momentanées du travail. Il dit à peu près : « Ne t'énerve pas. Entrepose cette question dans les caves de son esprit, où elle s'améliore. Changez tous les deux[586].

Face à l'évidence d'un livre inabouti, Gracq ne révèle aucune intention de le sauver de force : il garde moins d'un dixième de ce roman inachevé pour le publier tel quel. Comme Dominique Viart le constate, « Julien Gracq déclare en effet qu'il s'agissait à l'origine d'un roman, dont la mise en œuvre ne dépassa jamais la vingtaine de pages ici présentées. […] *La Route* est donc ce qui demeure d'un roman qui ne fut pas écrit[587]. » Le fragment sauvé de l'oubli est cependant clos sur lui-même et a une existence indépendante et un fonctionnement à part entière.

Les commentaires de Bernhild Boie sur « La Route », écrits après avoir lu le manuscrit du roman, est dans ce cas-là la meilleure explication du rapport entre le fragment et l'ouvrage entier :

> « La Route » est un extrait du journal, et appartient donc au deuxième état du récit. Le texte suit scrupuleusement la rédaction du manuscrit. Il se compose de deux notations qui, dans le journal, se suivent. […] Il donne au contraire fortement l'impression d'un objet autoréglé et autosuffisant. La structure du récit est l'une des données qui permettent de comprendre comment un extrait isolé de son contexte a pu prendre la liberté d'une œuvre. « La Route » correspond exactement à une séquence de la mémoire. Son indépendance lui vient donc, en partie du moins, de son statut d'écriture autonome que le texte avait d'entrée de jeu à l'intérieur du roman. La genèse précise ainsi une expérience de lecture[588].

La structure narrative des *Terres du couchant* donne à voir la conscience d'une poétique à laquelle Gracq ne cesse de penser et qui occupera une place très importante dans la création littéraire de Julien Gracq plus tard. La réflexion poétique de Gracq le mène à destituer le roman traditionnel de son piédestal : « En écrivant

---

[586] Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II, op.cit.*, pp.1223-1224. C'est nous qui soulignons.

[587] Dominique Viart, « Le 'Silence' et les Signes dans les nouvelles de Julien Gracq », art. cité, pp.103-125.

[588] Bernhild Boie, « Notice de *La Route* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II, op.cit.*, p.1405. C'est nous qui soulignons.

des romans, on s'appauvrit[589] ». Le déclin d'une littérature de « pose » et de « pause » suscite ainsi en cette fin du vingtième siècle, une refonte de la narration :

> Ce que nous voulons, c'est la littérature qui bouge, et saisie dans le moment même où elle semble bouger encore, […]. Ce que nous ne voulons plus, c'est la littérature-monument, c'est tout ce qui a senti le besoin de se mettre en règle avec les permis de construire de son époque[590].

b. Pour une esthétique du fragment : « à contre courant »

Le noyau actantiel des *Terres du couchant* est formé par le petit équipage fraternel de quatre hommes, unis : le narrateur, Hal, Lero et Bertolf[591]. En comparant *Les Terres du couchant* et « La Route », le récit lacunaire embrasse seulement une période suspendue au cours du voyage du narrateur : il a dépassé la frontière avec sa troupe de compagnons recrutés. Alors se détache provisoirement de la ligne narrative, ce morceau descriptif, contemplatif de la route.

Bien qu'on puisse acter leur existence dans « La Route » par des expressions telles que « en file indienne » ou « il me semble que personne ne s'y méprenait jamais tout à fait, et que même les plus grossiers se relevaient […] » (p.80 et p.92, *T.C.*), il n'y a que Hal et le narrateur qui apparaissent explicitement dans le fragment. Ils représentent respectivement deux conduites différentes face au déclin du monde. « Il y avait chez Hal une disposition intime, un instinct puissant qui rejoignait cette vie primitive et mêlée » (p.37, *T.C.*). C'est pour cette raison que cet « homme de plein vent et de sains appétits » (*Ibid.*) peut trouver une conjugaison heureuse entre la vie organique au fond des grands bois et la mort rencontrée sur les routes de la guerre. En revanche, le narrateur typiquement gracquien manifeste une même attention à la déclinaison de l'espace : il « *est avant tout un voyageur* » (p.27, *T.C.*). Cela lui donne des responsabilités : celle d'habiter le monde, de le miniaturiser malgré la vastitude, de l'interpréter malgré les signes douteux qui l'accompagnent ou le menacent dans sa progression :

> C'étaient des ombres suries, et tiédies, moins charnelles gagnant peu à peu sur les chaumes, comme le cheminement d'une pensée soucieuse − des ombres

[589] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.10.

[590] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.284.

[591] Le narrateur incarne *un poète de l'histoire*, un alter-ego de l'écrivain, qui porte aussi son intérêt pour les périodes de décadence, avoué volontiers par l'écrivain lui-même dans sa dette envers Spengler.

chargées d’heures, de mûrissement et de direction, allongeant leur coup de faux oblique à travers les pairies comme celle d’un cadran solaire. (p.57, *T.C.*)

2. Mise en page et mise en route

Le narrateur organise son journal [592] associé à « La Route » en 10 paragraphes divisés en deux blocs (respectivement de 8 et de 2 paragraphes) par un blanc dont la fonction a été définie clairement par Gracq dans un passage de *Lettrines II* :

> […] la marge de blanc qui cerne chaque page imprimée devrait y jouer le même rôle qu'un mur circulaire qui renverrait et répercuterait à mesure sur tout le contenu de l'ouvrage réanimé par lui l'écho indéfiniment prolongé de chaque ligne à mesure qu'elle est lue[593].

Ce « mur circulaire », qui permet la résonance intérieure et autonome des textes, organise en effet la structure narrative des *Terres du couchant* comme Boie en témoigne dans la postface : « Dans le manuscrit, un blanc suffit souvent pour marquer le passage d'une séquence à l'autre[594]. » Cette manière de renouer les épisodes reproduit visiblement le rythme erratique d'une vie aux étendues confuses et fournit une possibilité autre que les péripéties traditionnelles.

a. La dignité du chemin[595]

Sa « forme de sa vie » est gouvernée par ces orientations précises : « un certain sens des lointains » (p.61, *T.C.*) fait malgré tout du surplomb la position idéale d'existence. L'action exige de se détacher du « sens resserré de la distance » pour pouvoir « escalader » plus loin (p.62 et p.63, *T.C.*). Lestés de majuscules, les

---

[592] Bernhild Boie « Notice de *La Route* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes tome II*, *op.cit.*, p.1402 : « La narration suit la ligne continue du temps. Mais, en définitive, la matière du roman s'est – semble-t-il – mal accommodée de cette technique narrative classique. Gracq, en tout cas, abandonne ce style de récit et reprend la rédaction, cette fois sous la forme d'un journal. Dans ce journal, le narrateur note et commente au fur et à mesure qu'il les vit, les épisodes du présent ».

[593] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.128.

[594] Bernild Boie, « Postface », dans Julien Gracq, *Les Terres du couchant, op.cit.*, p.249.

[595] Hervé Menou, « Julien Gracq, l'errance du poète », art. cité, p.137 : « L'auteur du *Rivage des Syrtes* n'est pas un grand voyageur mais il s'est toujours présenté comme un grand marcheur, un homme qui aime particulièrement les chemins, les routes ou les itinéraires ». Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.72 : « Rien ne [lui] donne davantage d'envie et de jalousie rétrospective que les voyageurs : Goethe, Stendhal, ou Chateaubriand ».

noms « du haut », sonnent comme des victoires en germe, dans cette épopée hors d'âge :

> Dix jours après avoir suivi la Crête […] nous atteignîmes l'entrée de Perré, l'étroit chemin qui conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont-Harbé − la dernière ligne de vie, vingt fois tronçonnées et ressoudée, qui joignait par intervalles le Royaume à la Montagne cernée et lointaine[596]. (p.84, *T.C.*)

Thierry Ozwald contextualise l'histoire « au cœur d'une lande mythique[597] ». Mais le motif de la fuite permet de suspendre la narration par des descriptions *déambulatoires* [598] : « les bois », « la poussière des plaines de sable », « les campagnes crayeuses », « les marais » (p.78, p.80, p.80 et p.98, *T.C.*) « la Crête », « la Montage », « les sommets », « là-haut » sont autant d'embrayeurs de descriptions. Référents que l'actualisation par l'article défini installe en même temps dans la *deixis*, l'anaphore et la généricité. La dignité, la sacralité même du chemin (les allusions bibliques en témoignent) s'affirme lorsque qu'il devient route, – Route – dans *Les Terres du couchant*. Cette réforme orthographique dit la vénération profonde de Gracq pour le chemin qui « est l'expression matérielle d'un rapport à travers une distance, le moyen permanent d'une communication et l'invitation, vers un but ou dans une direction, à un pas[599] ». La route, objet de fascination sur laquelle les personnages plongent « [leur] œil malgré [eux] » (p.95, *T.C.*), est à la fois orientation de la quête et objet d'une poursuite.

> En ces jours-là, le monde nous faisait cortège, chaud comme une bête, touffu comme un bois noir, plein de peurs et de merveilles – nous étions conduits – de grands signes se levaient pour nous sur la route, comme à celui qui s'est mis en chemin derrière une étoile – et tout autour de nous était calme, majesté, silence – un monde tendu à nous comme sur une paume, tout rafraîchi de palmes sauvages, fouetté de grands vents qui brassaient à pleins bras son écume verte, incliné, tout entier comme une voile qui prend l'alizé vers sa destination cachée, dans un roulis de long-courrier, un balancement d'équinoxe. (p.73, *T.C.*)

La narrativisation de l'espace dans *Les Terres du couchant* est aimantée par le motif de la route, métaphore d'un récit en train de s'écrire, d'un texte qui peine à progresser et s'essouffle avant la fin. Secrètement dans les métamorphoses de la

---

[596] Trop nombreux sont les exemples de ce mouvement d'élévation pour être relevés : « Devant nous, le terrain montait jusqu'à l'horizon en longues vagues de crêtes » (p.94, *T.C.*). Les données horizontales et verticales se fondent ici comme souvent à la faveur d'une métaphore.

[597] Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, pp.73-74.

[598] Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op.cit.*, p.65.

[599] Paul Claudel, « Le Chemin dans l'art », dans *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p.133.

route devenue « la pente rugueuse » ou « ces vergers de la route » (p.44 et p.55, *T.C.*), l'histoire s'écrit :

> Quand j'arrivai à la première crête, dressé sur ma selle, je cherchai à lire dans le lointain des arbres la trace de la route que nous n'avions pas suivie ; au travers du moutonnement refermé on ne discernait plus rien, la terre était comme un homme qui vient de chasser une pensée obscure, avant de rendormir. (p.96, *T.C.*)

La route, motif gracquien par excellence, source de rêveries et de fabuleuses découvertes, tient un rôle essentiel. La notion de quête et de partance, héritage de l'« inconnu[600] » de Rimbaud et développée par Breton[601] dans *Nadja*, est en effet primordiale dans une grande partie de la littérature du vingtième siècle.

> L'errance [selon Hervé Menou] constitue chez Julien Gracq une sorte de figure de pensée qui s'inscrit dans le contexte particulier de la création littéraire du début de la seconde moitié du vingtième siècle, elle renvoie le lecteur à une perception particulière de l'intime[602].

Étant donné que *Les Terres du couchant* est le seul récit, dans le triptyque de la guerre, où les personnages errent tout au long de l'histoire, dans une attitude poétique et existentielle chère l'auteur. L'espace y devient plus qu'un motif, la chair même du récit, qui « tient lieu […] de psychologie et de morale[603] ».

Le temps, quant à lui, échoue à organiser ce fragment : quelques indications temporelles faussement datent : « dix jours après avoir franchi la Crête », « des jours entiers parfois », « ces jours-là », « un soir », « je me souviens que c'était le temps de Pâques », (p.75, p.80, p.80, p.84 et p.89, *T.C.*) etc. La chronologie du fragment est mémorative tout comme l'espace est allusif : l'à-peu-près des lignes, « les pas indécis » (pp.84-85, *T.C.*) ressuscitent les souvenirs enfouis. C'est la mémoire qui sert de fil narratif : « si je me souviens bien », « je me souviens qu'un soir », « je me souviens que c'était le temps de Pâques » (p.75, p.84 et p.89, *T.C.*). Cette opacité chronologique est commentée par Gracq :

> De l'espace et du temps, ils ont été pour moi, de manière élective, le vrai contenu émouvant, le seul qui, inépuisablement, m'apprêtait à rêver. Libéré à la fois de toute chronologie vraie, comme de toute morphologie géographique

---

[600] Arthur Rimbaud, *Poésies : Une saison en enfer ; Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999. Rimbaud a bien insisté dans plusieurs lettres l'importance de l'« inconnu » pour sa création littéraire : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. » (« Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », pp.83-85) « Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! » (« Lettres à Paul Demeny du 15 mai 1871 », p.89)

[601] *Nadja* est un révélateur pour André Breton et lui redonne le sens de la vie.

[602] Hervé Menou, « Julien Gracq, l'errance du poète », art. cité, p.137.

[603] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, *op.cit.*, p.10.

> orthodoxe, c'est leur *continuum* épuré, réduit à ses purs linéaments dramatiques, qui sert de substrat au *Rivage des Syrtes*, tout comme il emprisonne « La Route »[604].

« Libéré à la fois de toute chronologie vraie, comme de toute morphologie géographique orthodoxe » d'après les mots de Gracq, le récit avance au gré des sursauts de la mémoire, sans autre progression narrative que celle dont le hasard décide. Logique hasardeuse, mais non contraire à celle du géographe précis, qui recommande une lecture[605], paragraphe par paragraphe, ligne par ligne, mot par mot.

b. Le poème en prose

Cette route des *Terres du couchant* rentre en résonance avec le dernier texte de Gracq – *Carnets du grand chemin*, dans la préface duquel, il écrit :

> Le grand chemin auquel se réfèrent les notes qui forment ce livre, est bien sûr, celui qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois, celui du rêve, et souvent celui de la mémoire, la mienne et aussi la mémoire collective, parfois la plus lointaine : l'histoire, et par là il est aussi celui de la lecture et de l'art[606].

La route (ligne et mais aussi surface habitable) assume une fonction narrative bien au-delà des attentes prévisibles : réservoir de fantasmes et de réminiscences (« route fossile ») elle donne au récit des *Terres du couchant* ce style poétique que n'auraient pas déniée les surréalistes : « on eût dit que soudain la Route […] peut-être […] allait déboucher […] sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes » (p.79, *T.C.*). Ou encore elle « avait dû être surtout un chemin cavalier, les dalles de la surface gardaient des traces anciennes d'ornières […], et ces signes d'un trafic ancien évoquaient de façon vive l'idée d'un courant ininterrompu, d'un éveil de vie qui avait dû, à une époque très reculée, animer la route de bout en bout. » (p.76, *T.C.*) Rien n'est sûr dans la lecture des indices (la modalisation dans l'exemple précédent en témoigne). Des strates de significations clandestines

---

[604] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.248.

[605] Bernhild Boie, « Notes de *La Route* » dans Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, *op.cit.* p.1413 : donne une explication pour le nom *Perré* qui est presque absent de tous les dictionnaires : « Au sens propre, le « perré » est un revêtement de pierres sèches, destiné à prévenir l'éboulement d'un talus ou d'un remblai. Le mot est employé ici par extension pour désigner le ruban pavé d'une chaussée ; il est ainsi devenu le nom propre qui qualifie la route. » Voir aussi Jean-Louis Tissier, « De l'esprit géographique dans l'œuvres de Julien Gracq », art. cité.

[606] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, *op.cit.*, préface.

épaississent le sens dénoté, par un processus de décodage improvisé à chaque phrase, à chaque pas :

> Les traces de vie n'en étaient pas absentes, et particulièrement le long de la Route que nous suivions ; […] Les signes de l'incendie, du pillage et de la mort violente n'y manquaient pas : […] qu'on travers un pays « dévasté par la guerre » […]. (p.82, *T.C.*)

À la fin du cinquième paragraphe, la route réintroduit le motif du rêve par la figure de l'épanorthose[607] :

> Non, ce qui engourdissait ces campagnes peuplées de mauvais rêves, ce n'était pas la griffe appesantie d'un fléau, c'était plutôt un retrait souffreteux, une espèce de veuvage triste. (p.82, *T.C.*)

La route, comme toute description pour Julien Gracq, « tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau[608] ».

Le dernier paragraphe du premier bloc réalise le procès de la mort *vers* la vie en précisant le comportement de ces nomades face aux cavaliers de la route. Même si les cavaliers sont bien équipés et rassurés, ils s'inquiètent encore du brigandage qui peut causer la perte de vies et dont témoignent les tombes, « petits bas de pierres allongés », « petite moraine d'hommes qui se déposait peu à peu le long de la voie » (p.88, *T.C.*). La déambulation des cavaliers reprend au fur et à mesure cette route abandonnée et se termine sur une alliance paradoxale de la mort et de la vie où « il y avait un repos dans ces tombes légères qui mettaient la vie si à l'aise, et ne se chargeaient si peu que ce fût ni de témoignage, ni de commission. » (*Ibid.*)

*

Le deuxième bloc de « La Route », soit les deux derniers paragraphes, s'organise autour de quelques éléments particulièrement romanesques comme celui de la rencontre, de la nuit d'amour avec les femmes errantes, fières et soumises de la route, et de la séparation sans adieu au petit matin. La route fossile se métamorphose en « une espèce de sillage éveillé » (p.76 et p.90, *T.C.*). Bien que discrète au regard des deux autres récits de notre *corpus*, la place de la femme est déterminante : « Ce qu'elles [les femmes] cherchaient, ce qu'elles voulaient gauchement rejoindre, […]

---

[607] Philippe Hamon (dir.), *Le Signe et la Consigne : essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste, Zola*, Genève, Librairie Droz, 2009, p.72 : « Ce dialogisme interne, distinct du dialogue conduit avec l'informateur, est fondé sur une logique du *ou bien* / *ou bien* ; il adopte fréquemment la structure de l'épanorthose (*non pas cela* / *mais ceci* …). Philippe Hamon souligne le mécanisme de ce *soliloque programmatif* dans l'introduction de cet ouvrage. »

[608] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.14.

ce n'était pas ceux qui passaient sur la Route, c'était peut-être un reflet sur eux passionnément recueilli de choses plus lointain – de cela seulement peut-être où la Route les conduisait. » (p.91, *T.C.*)

Véritable poème en prose, *La Route,* obéit à une autre logique narrative. Elle « est à la fois direction et vestige » (p.273, *T.C.*) et combine de manière improbable la géographie, l'histoire, l'art, la perspective paysagère et l'épaisseur géologique. Conséquemment, la phrase, dans ce texte, hors des limites convenues sape l'idée d'une véritable « ligne de vie[609] ». Dans ce fragment sans véritable histoire, tout comme dans le reste du récit, c'est surtout la langue tatillonne et expansive qui prend le relais de la narration. Jusqu'au vertige, le lecteur met ses pas sur les traces du voyageur, adopte le point de vue d'un descripteur pour qui « c'est l'œil qui se met à exister sur le mode de qui-vive ». La vertu de tout trajet, que la narration gracquienne prend en charge dans *Les Terres du couchant* est de distraire (soustraire et divertir) l'homme qui le décide : « le grand chemin, à partir d'un certain seuil, d'étendue et de durée, ne nous déconnecte guère moins que le rêve de l'univers trivial de la causalité » (p.90, *T.C.*). Détachée, *La Route*, est comme une épure narrative : elle concentre l'essentiel de la poétique gracquienne, mais épuise aussi, peut-être jusqu'au trop plein, les ressources du descriptif. Texte majeure de transit et de transition, *Les Terres du couchant* peuvent se lire comme une étape (motif récurrent dans ce récit) scripturale grâce à laquelle pourra se dessiner une autre « forme de vie », celle de l'aspirant Grange du *Balcon en forêt*.

Avant d'atteindre l'horizon, les voyageurs, comme l'aspirant Grange dans *Un balcon en forêt,* savent déjà que la décision ne dépend pas de leur volonté individuelle. Ils se trouvent au bord de l'incident, dans la brève pause de l'Histoire, et la chance de vivre n'est plus la récompense de leur geste héroïque. La métaphore de la route résumée par Gracq dans *Lettrines II* laisse entrevoir à nouveau le motif de la « drôle de guerre » : « Les routes de la guerre étaient plus lugubres, plus oniriques […]. L'avenir était clos, mais l'échéance imprécise : matelassé encore par cette zone de vague, on vivait de son reste[610]. » *Les Terres du couchant* décrit un vieux pays, épuisé : « le Royaume inépuisablement fabriquait de l'équilibre, coïncidait sur le papier avec lui-même dans la figure de son identité. » (p.10, *T.C.*)

Étrange phrase, étrange métadiscours qui semblent dire en raccourci, l'essoufflement de l'intrigue dans ce récit intermédiaire. « Gracq aborde le paysage comme il aborde le texte : avec une attente amoureuse, littéralement prête à tout.

---

[609] Voir Muriel Santamaria, « Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq », *Littératures*, 1988, n°20, pp.141-162. Il numérote les phrases de « La Route » pour compter leurs lignes et analyser leur structure syntaxique.

[610] Julien Gracq, *Lettrines II*, *op.cit.*, p.284.

Regarder le monde, c'est le lire, c'est-à-dire y entrer, s'y avancer, s'y offrir à toutes les aventures d'un voyage[611]. ». Le texte-paysage du *Balcon en forêt* fera l'objet de notre chapitre suivant.

[611] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, op.cit.*, p.173.

Chapitre IV La mise au monde dans *Un balcon en forêt*

Considéré souvent comme le grand texte de Gracq, *Un balcon en forêt*, dernier maillon de notre trilogie, après *Les Terres du couchant*, « récit par Julien Gracq » comme il est dit en couverture, affirme à la fois sa continuité et son émancipation par rapport à la production littéraire qui précède :

> De l'image des Ardennes, probablement. Et du souvenir d'un certain climat. Peut-être même cette image a-t-elle déterminé les héros et l'intrigue du récit – car c'est un récit, j'insiste là-dessus, et non un roman[612].

Gracq, pour ce texte, semble soucieux de préciser les contours génériques, de les fixer, « d'introduire de nouvelles conventions plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que le roman traditionnel[613] » :

> Ces mot « récit », « roman » et « nouvelle » ont l'inconvénient de découper la production littéraire en compartiments que rien ne justifie vraiment. Je ne leur attache qu'une valeur toute relative. J'ai tendance à appeler récit une fiction plus longue qu'une nouvelle, mais qui se développe de façon linéaire au fil du temps, sans donner lieu à l'intrigue plus ou moins enchevêtrée qui passe pour caractériser le « roman » traditionnel[614].

Même si la catégorisation du genre littéraire n'a qu'une « valeur toute relative » pour Gracq, il établit une distinction rigide entre le récit et le roman reposant sur des critères de temps/espace et d'intrigue : *Un balcon en forêt* dont le développement est déterminé par « l'image des Ardennes » et assuré « de façon linéaire au fil du temps », ne donne pas lieu à une « intrigue plus ou moins enchevêtrée ». Le développement narratif conventionnel qui a échoué dans ce récit, est remplacé par l'écoulement principalement du paysage :

> Quand vous dites qu'il ne se passe rien dans *Un balcon en forêt*, c'est vrai : rien ou presque, sauf à la fin où tout de même la guerre se déclenche, mais pour moi, il se passe quelque chose qui est très important, quelque chose qui fait

[612] Jean-René Huguenin, « Le Portrait de Julien Gracq », dans *Un autre jeunesse*, Paris, Le Seuil, 2015, pp.73-80, p.74. C'est nous qui soulignons.

[613] Paul Ricœur, *Temps et Récit. Tome I. L'Intrigue et le Récit historique*, *op.cit.*, p.43.

[614] Lettre personnelle de Julien Gracq à Mireille Noël, mars 1993, citée partiellement par Noël dans son ouvrage *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p.36.

> surface : l'écoulement du temps, l'écoulement du temps et des saisons. J'y suis extrêmement sensible. […] Si on n'admet pas que l'homme est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt, il est tout à fait vide d'événement, et même de contenu conventionnel, mais pour moi c'est là aussi un contenu, et très important. En fait même, je crois que c'est pratiquement le seul contenu de mes livres[615] …

La fameuse citation dans laquelle Gracq demande un traitement équivalent pour le paysage-monde et les personnages est explicité :

> Dire quel est celui qui joue le rôle passif, le décor, et celui qui joue le rôle actif, n'a pas de sens pour moi. Tout cela va ensemble. Je dis souvent, et j'ai même dû l'écrire, dans un roman ce peut être le propos d'un personnage qui fait lever le soleil, ou inversement, c'est un changement de temps qui, tout d'un coup, change la conduite des personnages. Tout cela est totalement soudé et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre. Ils appartiennent au roman, ils sont le roman[616].

La narration gracquienne renverse si visiblement le mécanisme de la causalité, que l'histoire toujours creuse, que la volonté[617] n'est plus une base obligatoire à l'action. Même le moindre changement du temps ou de l'espace peut conduire à un bouleversement chez les personnages. Quelque chose d'extérieur à soi, privé du trait humain peut se substituer à la motivation propre de l'action humaine. En conséquence, *le monde décoré* de Grange, plus que jamais, devient essentiel (p.76, *B.F.*).

En refusant de hiérarchiser les composantes du roman, Julien Gracq attache une grande importance à « certaines conjonctions de temps et de lieux […] douées d'un grand pouvoir revigorant[618] », particulièrement dans *Un balcon en forêt* dont l'histoire se déroule autour d'une corrélation entre la « maison forte » et la « drôle de guerre », nous l'avons examiné dans la première partie de notre étude. Pourtant, l'originalité de ce texte est que la guerre y est un élément historique, contrairement au motif allusif des deux autres. L'Histoire « vraie », celle des historiens fait cadre, et en conséquence borde le temps et l'espace du récit. Elle est « pays de connaissance[619] » tragiquement connue, mais diffère en tout point de la chronique et s'affranchit des règles « éthiques » de l'historien. Rythmés par les indices temporels,

---

[615] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, pp.219-220.

[616] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, pp.41-42.

[617] L'ambiguïté entre la passivité et l'activité chez Gracq résonne avec la réflexion de Ricœur à propos du volontaire et l'involontaire. Voir Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 1. Le Volontaire et l'Involontaire*, *op.cit.*

[618] Julien Gracq, *Préférences*, *op.cit.*, p.55.

[619] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.77.

l'histoire du récit commence en octobre 1939 avec la prise de commandement de l'aspirant Grange, et se termine au soir du 13 mai 1940 après l'attaque allemande. Les 166 premières pages couvrent une période de neuf mois, précisément à partir d'octobre jusqu'à la « nuit du neuf au dix mai » (p.166, *B.F.*). Le reste du récit, soit les 87 dernières pages, est consacré aux trois jours après le grondement allemand. Même s'il y a un ralentissement radical de la *vitesse* narrative[620] au dernier tiers du récit.

Le style d'*Un balcon en forêt* obéit à la même inclinaison poétique, exprimée à grand renfort de négations : « Il y a des heures où je n'ai plus de goût que pour les quelques récits modestes, sans intrigue, sans merveilleux apparent et même sans poésie éclatante, que l'on quitte avec la certitude d'être toujours resté en rassurant pays de connaissance[621]. » *Le Balcon*, malgré l'Histoire, exige une réforme de l'écriture. Michel Tournier, un grand admirateur de Julien Gracq, affectionne cet art d'harmoniser la géographie et l'histoire dont il s'inspire dans *Le Roi des Aulnes* :

> Il serait possible de citer des œuvres romanesques où les deux sources entrent en conflit, la beauté géographique étant chaque fois anéantie par la mauvaiseté historique. C'est le cas d'*Un balcon en forêt* où l'on voit des soldats français se créer un petit paradis en oubliant que le front allemand n'est qu'à quelques kilomètres. Et si je peux me permettre de me citer moi-même, c'est aussi le thème du *Roi des Aulnes* où le héros Abel Teffauges s'est découvert une terre idéale en Prusse orientale un peu avant que l'armée soviétique ne vienne l'anéantir[622].

La similitude possible entre *Un balcon en forêt* et *Le Roi des Aulnes* s'origine dans divers rapprochements en particulier dans une même fascination pour la Prusse-Orientale, terre des grands espaces, des déserts immenses, des horizons infinis …

> « Cet espace vierge, ce sol gris argenté, rehaussé sombrement par le mauve d'un revers de bruyère, peuplé par la seule silhouette grêle d'un bouleau, ces sables, ces tourbières, cette grande fuite vers l'est, qui devait mener jusqu'en Sibérie, et qui l'aspirait comme gouffre de lumière pâle » : réussite expressive de Michel Tournier, dans *Le Roi des Aulnes*[623].

Comment un récit si dépouillé, presque sans intrigue, peut-il tant fasciner le lecteur ? Le *dé-router* ? La réponse se cache peut-être dans le point de départ du récit – la conjonction d'un lieu et d'un temps, qui pourrait passer pour des données accessoires (déjà connues).

---

[620] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 91.

[621] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.77.

[622] Michel Tournier, « Julien Gracq est avant tout un paysagiste », art. cité, p.68.

[623] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, *op.cit.*, p.84.

1. Une temporalité spatiale extrêmement subtile

Pour interroger le processus de narrativisation de l'espace dans *Un balcon en forêt*, l'organisation du temps s'avère incontournable. Comme l'écrit Philippe Berthier dans son ouvrage consacré à Julien Gracq, « la cadence d'un récit l'informe beaucoup plus profondément (et mystérieusement) que la charge événementielle dont il est porteur en surface[624]. » Totalement conscient du rôle déterminant des questions de *tempo* dans l'économie du texte et de la lecture des œuvres gracquiennes, Berthier visualise le mécanisme du temps dans la structuration textuelle par « un champ de manœuvres thermodynamiques d'une subtilité extrême[625] ».

Après l'inscription dans le temps mythique et démesuré des *Terres du couchant*, Gracq se soumet finalement à une temporalité repérable et cohérente dans *Un balcon en forêt*, ce qui est une tentative originale dans la création littéraire de Gracq. Sur le plan de la densité des événements, la déclaration de Julien Gracq justifie ce trait narratif : « Quand vous dites qu'il ne se passe rien dans *Un balcon en forêt*, c'est vrai : rien ou presque, sauf à la fin où tout de même la guerre se déclenche[626] ». C'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur réduit les neuf mois d'attente à moins des deux tiers du récit où il ne se passe rien et distribue plus d'un tiers d'espace textuel à ce seul événement – le déclenchement de la guerre qui correspond à la convention du romanesque, à la logique événementielle. Gracq se plaît à tracer un nouveau chemin dans la composition de ce récit. Le temps appelle l'espace et *vice versa* :

> Aux premières heures de la matinée, le ton du carré commença à monter sensiblement. (p.170, *B.F.*)
>
> Vers huit heures, la laie commença à s'animer. (p.172, *B.F.*)
>
> Vers neuf heures, on entendit le vaste ronronnement à l'ouest éclater en pétarade brutale, puis s'égaliser et virer lentement à une nappe grave, et la cavalerie commença à déboucher. (p.172, *B.F.*)
>
> Vers midi, une compagnie d'infanterie remonta le chemin en direction de la Belgique. (p.174, *B.F.*)

[624] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, *op.cit.*, p.164.

[625] *Ibid.*

[626] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.219.

> Vers dix heures, les véhicules s'espacèrent : le ravitaillement, les services, et la va et vient de l'arrière, devaient s'en tenir aux grands axes routiers, plus praticables. (p.174, *B.F.*)

Les quelques exemples ci-dessus méritent un commentaire. Le circonstant temporel détaché à gauche de la phrase, annonce aussitôt l'information spatiale. Dans le dernier exemple le verbe *s'espacer,* verbe générique pour rendre une mise à distance, apparaît comme une conséquence immédiate de la donnée temporelle. Ce forçage logico-spatial est constamment présent dans *Le Balcon*.

a. La dynamique spatiale de la saison

« L'écoulement, le passage d'une saison à l'autre est presque tout ce qui se passe dans le livre[627] ». La période de paix avant l'offensive allemande, la saison fait office de cadre spatio-temporel. L'espace concrètement change selon la saison, par la reconfiguration qu'il impose au regard, quitte à déstabiliser le personnage-narrateur qui perd pied dans cette nature changeante. Grange entre en scène à la fin d'un après-midi d'automne – la fin de la saison touristique. Dès son installation dans la maison forte, le changement apporté par les saisons devient rapidement beaucoup plus important que les nouvelles de la guerre qui n'ont aucun impact direct sur la vie des habitants de la forêt :

> C'était une vie presque paysanne, qui végétait très ralentie à l'extrême pointe d'un des nerfs les moins alertés parmi le grand corps de la guerre : le vent, la saison, la pluie, l'humeur du moment, les menus soucis ménagers, l'agitaient beaucoup plus que les circulaires des états-majors, dont l'écho venait mourir sur ces lisières somnolentes aussi paresseusement qu'une vaguelette au bord du sable. (p.26, *B.F.*)

Ce que Grange essaie de ressentir derrière ce changement saisonnier n'est pas simplement un creusement du temps, mais plutôt quelque révélation qui peut donner un sens à sa vie ou au contraire rendre compte de l'inéluctabilité de la catastrophe. Par exemple, « la clairière, le soleil plus jaune des dernières journées de l'automne » fait penser à « une île au milieu de la menace vague qui semblait monter de ses bois noirs » (p.31, *B.F.*). Ce *topos* de l'île dans *Le Balcon* est sollicité à plusieurs reprises, analogique d'un état d'esprit, d'un *climax* : « la guerre avait peut-être ses îles désertes » (p.23, *B.F.*). L'arrivée de l'hiver, surtout la première neige de décembre 1939, ouvre un nouveau chapitre de la vie de Grange, et met en action un paysage

[627] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.220.

typiquement gracquien de « la forêt blanche à perte de vue » qui donne l'impression d'« un suspens anormal du temps » (p.104, *B.F.*). Encore une métaphore de suspension qui mêle temps et espace : « Le temps faisait halte : pour les habitants du Toit, cette neige un peu fée qui allait fermer les routes ouvrait le temps des grandes vacances. » (p.104, *B.F.*) La répétition (qui est aussi une figure rhétorique surexploitée chez Gracq) participe à signifier la temporisation de l'espace, ou la spatialisation du temps. L'aspirant Grange se grise irrémédiablement de ce monde érémitique et édénique, purifié par la neige.

Au retour de sa permission à Paris vers la fin de l'hiver, le printemps débarque à Moriarmé :

> Tout au long de la Meuse, de nouveaux bétons venaient d'être décoffrés […] La petite ville grouillait de troupes plus que d'habitude. Le front de la Meuse se peuplait : partout où des cantonnements clairsemaient çà et là les solitudes du Toit, la cavalerie avait passé la rivière, poussé ses avancées jusqu'à la ligne des maisons fortes. […] Sur le chemin du fortin, la fraîcheur de l'air lavé par le vent d'Ouest était délicieuse […] Mais c'était un printemps malsain, étrange […] Grange regardait autour de lui, étonné de cette hâte panique, orageuse, de la saison ; il lui semblait débarquer dans une ville inconnue qui fleurit partout ses balcons en débandade et déroule dès l'aube des tapis dans ses rues. C'était comme si quelqu'un allait venir.
>
> Il trouva ses hommes rembrunis. Le printemps s'agitait un peu trop. Un champ de tir divisionnaire avait été équipé derrière la Meuse presque luxueusement, avec des cibles mobiles qui roulaient sur des wagonnets.
>
> – Ça s'active ! faisait Olivon d'une voix pincée. A peine Grange était-il de retour que la frontière, de nouveau, fut alertée pour plusieurs jours : les Allemands envahissaient la Norvège : cette fois-ci, c'était bien le dégel. (pp.149-150, *B.F.*)

Cette longue description du paysage autour de la Meuse, comme Olivon le déclame, présente un espace qui « s'active » : le printemps devient avertissement narratif. Loin de porter en germe les signes d'un renouveau euphorique, selon le motif cliché de la reverdie, il distille le poison d'une déconvenue, d'une agitation suspecte : « Le printemps s'agitait un peu trop. » (p.150, *B.F.*) Les instants qui comptent dans *Un balcon en forêt* restent soumis à la fluctuation des saisons, dont l'ordonnancement immuable, terrible, joue en défaveur du personnage. Nous revenons brièvement à Bachelard :

> Le Souvenir pur n'a pas de date. Il a une *saison*. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce

> jour mémorable ? Voilà la question qui donne la juste tension de réminiscence[628].

Cette manière de concrétiser le temps par la transformation spatiale correspond à la perspective historique de la « nouvelle histoire », notamment celle de Pierre Nora exposée dans son article « Mémoire collective » :

> Il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité […] ces mémoriaux ont leur histoire[629].

Cette prédilection de la mémoire à s'incarner dans des lieux, des représentations de lieux, ou des discours sur les lieux, explique le penchant net de Julien Gracq pour « certaines conjonctions de temps et de lieux » lorsqu'il représente l'Histoire de la « drôle de guerre[630] ». « L'espace étant composé comme un assemblage de points, le temps comme une addition de moments présents[631] ».

b. Le *déboulé* d'autres espaces

Sur le dernier tiers du livre, soit sur 87 pages, les personnages connaissent finalement les événements qu'ils ne pouvaient qu'attendre auparavant. L'offensive allemande qui bouleverse profondément la vie de Grange se manifeste premièrement et continuellement par divers renversements spatiaux. La description est tellement ralentie que l'on peut suivre les derniers quatre jours heure par heure. La nuit du neuf au dix mai sans déplacement spatial est résumée en quatre lignes. La journée du 10 mai qui démarre par le réveil de Grange et se termine à la tombée de la nuit compte 20 pages (pp.166-186). Grange réveillé par « un bourdonnement anormal, insistant », « au petit matin », éprouve aussitôt une confusion spatiale :

---

[628] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p.100.

[629] Pierre Nora, « Mémoire collective », art. cité, p.401.

[630] À propos de cette époque historique, Gracq a expliqué son point de vue dans « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.214 : « Cette époque qu'on appelle la « drôle de guerre » était une époque très étrange. Cela a duré sept ou huit mois, tout était en suspens ; la guerre était déclarée, mais elle n'était pas commencée, elle n'avait pas eu lieu, pratiquement tout était arrêté et on était au bord d'un événement qui était très nettement catastrophique on le pressentait, car le climat était très pessimiste. Bien avant la débâcle de 1940, la débâcle était dans l'air, mais il était absolument impossible de prévoir sur quoi allait déboucher cette attente très anxieuse. 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 par préférence en imagination […]. »

[631] Brice Parain, *Histoire de la philosophie. 1. Orient, Antiquité, Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1969, p.433. Nous soulignons.

> Il eut un moment dans son rêve confus, le sentiment purement agréable que les heures s'étaient brouillées, et que l'aube de la forêt se mêlait à un midi torride, tout électrisé de cigales. (p.166, *B.F.*)

> […] il prenait aussi conscience, étrangement, de la légèreté, de la minceur grotesque du toit au-dessus de lui qui paraissait s'envoler : il se recroquevillait dans son lit, mal à l'aise, nu et exposé au cœur du grondement qui coulait du ciel et s'élargissait. (p.167, *B.F.*)

Les exemples sont nombreux de ces associations mentales, qui superposent temps et espace, selon une logique parfois aberrante :

> L'après-midi, un autre cortège apparut sur le chemin en sens inverse : les derniers habitants des Falizes s'en allaient, évacués d'urgence sur les gares de la Meuse. (p.176, *B.F.*)

La citation ci-dessus explicite la collusion anormale du temps et de l'espace : le sens inverse est en effet le sens que suit la narration du *Balcon.*

> Vers la fin de l'après-midi, on entendit vers le sud, très loin, un chapelet d'explosions sourdes et presque enterrées ; […] on pouvait reconnaître que la vraie guerre avait commencé au bruit de meule des mâchoires qui montait maintenant uniformément de ses accalmies. (p.178, *B.F.*)

Ci-dessus c'est l'exploitation polyvalente sémantiquement de la préposition *vers* qui est exploitée : pratique gracquienne méticuleuse de ce constituant dont avons largement traité mais qui dans *Le Balcon* semble mise constamment à contribution.

> Dans la soirée, Grange eut à monter jusqu'aux Falizes, à la recherche de rouleaux de barbelé qu'y avait entreposés le génie : […]. (p.178, *B.F.*)

> Les derniers bourdonnements d'avions s'étaient tus ; il y avait dans le soir une douceur inoccupée, où la journée elle-même semblait dégrafer secrètement son armure et se relâcher de la tension trop forte ; […]. (p.179, *B.F.*)

Plus fréquents, le présentatif « il y a », avons-nous observé, dans *Le Balcon*, (nous n'avons repéré aucune forme de l'équivalent « il est »), concentre des effets de sens et inscrit de façon abstraite et résiduelle (par le pronom adverbial *y*), le lieu où doit se situer toute existence.

> Il y avait une poussée de vie brusque et aiguë dans ce regard (p.13, *B.F.*)

> Le monde autour de lui était douteux et mal sûr, mais il y avait aussi ce sommeil. (p.41, *B.F.*)

> Il sentait qu'autour de lui le monde était remué et obscur, à l'image de cette forêt douteuse, mais devant lui il y avait ce chemin : il lui semblait qu'elle venait à lui par une route ouverte dans la mer. (p.96, *B.F.*)

Gérard Moignet développe la particularité grammaticale du constituant complexe qu'est le présentatif *Il y a.* « L'univers dans il y a est évoqué deux fois, une première, en ouverture, par il, au titre du support où se situe le phénomène ; une seconde fois, en fermeture, par l'adverbe de lieu y, qui précise l'inclusion du phénomène[632] ».

[632] Gérard Moignet et *al.*, *Systématique de la langue française*, *op.cit.*, p.283.

2. *Un balcon en forêt* : un texte proustien ?

a. L'enfance ou l'espace sécure

Proust est admiré par Gracq, même s'il considère dans *En lisant en écrivant*, sa prose « surnourrie » et son rapport au temps réel (et mémoriel) et à l'espace inversement relaté. En proie à des crises d'asthme, Proust est, on le sait, contraint physiquement lors des dernières années de sa vie consacrées à la création littéraire. Ainsi, Schoeller écrit : « ce mal allait lui permettre d'échapper à la dispersion que nous impose le temps des horloges, lui faisant découvrir un temps plus précieux : sa propre durée intérieure[633] ». L'originalité de Proust réside dans sa capacité à briser les entraves classiques du temps et de l'espace. Chez Proust, cette étroite dépendance entre le temps et l'espace chargé d'affectivité se confondent. « Le temps proustien prend toujours la forme de l'espace », conclut Georges Poulet après avoir analysé les relations entre personnages et lieux qui leur donnent un support tangible d'existence [634] . Reprenant une observation de Bergson selon laquelle « nous projetons le temps dans l'espace », Poulet prouve que Proust non seulement s'accommode de cette métamorphose du temps, « mais s'y installe, [la] pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art [635] ». Le rapport romanesque temps-espace oriente réforme la technique narrative.

Quant à Gracq, héritier de la sensibilité temporelle de Proust, il n'a ni tenu respectueusement la durée balzacienne, ni inversé complètement les entraves du temps comme Proust a pu le faire. Il relie poétiquement l'expression enthousiaste du paysage à une temporalité à la fois intime, subjective et universelle. *Un balcon en forêt* respecte globalement « le fil du temps » en enchaînant seulement quelques moments exquis de l'enfance du personnage qui veut échapper à la réalité aussi terrible que décevante. La sollicitation mnésique transcende le fil du temps ordonné :

> La mémoire – chose étrange ! – n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de

[633] Guy Schoeller, *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, Hachette, 1999, p.809.

[634] Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p.135.

[635] *Ibid.*

> durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés[636].

À la manière de Proust qui a inauguré une psychologie du temps/espace sans pareille, Gracq tire avantage de cette hétérogénéité temporelle pour donner accéder à une connaissance nouvelle de notre monde intérieur, à une *topique* selon les termes de Freud. Ce qu'il retient fermement de la temporalité de Proust, c'est l'association étroite du souvenir ou de la mémoire involontaire aux sensations, notamment aux cinq sens. Mais il poursuit. À travers une re-conceptualisation des espaces internes et externes, Gracq comble le fossé entre le temps et l'espace et donne droit de cité à des coordonnées spatio-temporelles imprécises pour consolider (le paradoxe est grand) l'édifice de l'Histoire[637].

L'hétérogénéité temporelle d'*Un balcon en forêt* se manifeste de même par la remontée occasionnelle à l'enfance du protagoniste qui est l'origine de sa vie individuelle et est aussi considérée par l'auteur comme la source métaphorique de l'histoire et du monde fictif. Après l'installation aux Falizes, l'aspirant Grange s'accommode en un rien de temps à sa routine quotidienne en passant son après-midi en terrasse du *Café des Platanes* où il n'entend que le bruit « qui lui semblait remonter du fond de l'enfance : c'était la *récitation* d'une dizaine de gamines, dans la minuscule école en contre-bas de la route qui ressemblait à une maréchalerie. Il sentait battre en lui un petite vague inerte et désespérée qui était comme le bord des larmes. » (p.32, *B.F.*) Lorsqu'il est éveillé par la lumière glaciale, « un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance : celui des géants martiens malades de Wells poussant leur bramement incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées » (p.108, *B.F.*). Il compare même l'exaltation qu'il vit aux Falizes avec ce qu'il a senti « [du] débarquement des vacances dans le grand vent au bord de la plage » (p.140, *B.F.*) quand il était encore enfant. C'est le souvenir de son amusement enfantin et sa lecture de l'enfance qui l'aident à passer les pires jours :

> […] il songeait aux journaux jaunis de 1914, dont il s'amusait parfois, enfant, à feuilleter la collection dans le grenier […]. (p.92, *B.F.*)

> […] où il avait dormi si mal […] un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance : celui des géants martiens malades de Wells poussant leur bramement incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées. (p.108, *B.F.*)

---

[636] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.37.

[637] On pourrait retrouver une même intention chez Echenoz déjà cité qui illustre la thèse de Paul Veyne, dans son essai d'épistémologie, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Points, coll. « Histoire », 2015.

Même sous les bombardements des avions, Grange puise toujours des souvenirs enchantés de son enfance :

> Grange se souvenait que, encore tout enfant, le deux août 1914, la population du bourg s'était rassemblée au soir sur le quai, les assiettes sur les genoux, pour un gigantesque pique-nique. […] Il en avait gardé un des souvenirs enchantés de sa vie. On avait oublié ce soir-là de la coucher ; le monde redevenait pareil à un cerveau d'enfant. (pp.191-192, *B.F.*)

Le lecteur familier de Gracq ne s'étonnera pas de retrouver l'allusion au tableau *Cerveau de l'Enfant* accroché au mur du bureau d'André Breton[638]. À la fin du récit, lorsque l'aspirant Grange blessé retrouve le petit sentier qu'il connaît en retournant aux Falizes, il a soudain « une hâte, une angoisse enfantine » (p.246, *B.F.*). En effet, cette angoisse enfantine traduit par excellence l'affectivité de Grange :

> Maintenant l'angoisse revenait. Ce n'était plus le chaud, le brutal souffle de bête de la panique qui les avait plaqués tout à l'heure contre le béton du blockhaus. C'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante, qui remontait à Grange du fond de l'enfance et des contes : la peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues. (p.209, *B.F.*)

> La voix était un geignement enfantin, angoissé. (p.236, *B.F.*)

Mais, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, l'alternance des saisons n'apporte aucune inquiétude parce qu'elle est un retour éternel et rattache à un rythme cosmique. Gracq aménage le monde pour lequel le pacte entre la nature et les humains est interrompu, par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde – l'enfance. L'imaginaire de l'écrivain peuple le monde d'enfants, fantasmés, reconstruits à partir de bribes de réel sans pour autant leur accorder un statut de personnage. Les enfants qui ne désirent ni argent, ni pouvoir, ni amour (il s'agit de l'amour sensuel entre les adultes) peuvent être les spectateurs des drames d'adultes et savent lire les symboliques naturelles. Pour cette raison, l'aspirant Grange donne l'impression au lecteur qu'il reste à l'écart et observe la vie des villageois, l'angoisse de ses soldats, même la relation entre Mona, qui annhile espace et temps, et lui-même en fait un étranger. Breton exprime cette même admiration dans *Arcane 17* : « Et sous l'écroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette variété si

---

[638] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, pp.249-250 : « Chez André Breton. […] Il s'asseyait, la pipe à la bouche, derrière la lourde table en forme de comptoir sur laquelle le fouillis des objets déjà débordait – à sa droite, alors au mur, le *Cerveau de l'Enfant* de Chirico – peu vivant lui-même, peu mobile, presque ligneux […]. »

particulière qui a toujours subjugué les poètes *parce que le temps sur elle n'a pas de prise*[639] ». L'aspirant Grange, « grand lecteur d'Edgar Poe » (p.10, *B.F.*), partage incontestablement cet assujettissement de la « femme-enfant », qui représente une temporalité dissociée de la linéarité de l'intrigue :

> Les paroles étaient d'une enfant, mais leur audace n'était pas toute naïve ; […]. (p.61, *B.F.*)
>
> […] il la regardait émerveillé et intimidé, comme une enfant volée qu'on emporte dans des couvertures. (p.87, *B.F.*)
>
> C'était si inattendu, et pourtant si charmant. Le ton, extraordinairement enfantin […]. (p.89, *B.F.*)
>
> Il n'aimait pas les mots qui montaient à cette bouche de sibylle enfant, soudain pleine de nuit. (p.121, *B.F.*)

À côté de Mona, Grange est étonné par le sommeil d'enfant qui la terrasse et considère le lit de Mona comme « un piège tendre » à l'intérieur duquel il note soigneusement les positions du corps de Mona comme un géologue sur le terrain :

> Mona dormait à plat ventre, les couvertures enroulées autour d'elle, les bras étendus de tout leur long, les mains plongées sous le traversin agrippant le lit de ses deux bords […]. (p.86, *B.F.*)
>
> Quelquefois il passait un de ses bras sous elle, et, glissant l'autre au creux de son ventre, la tenait un moment à bras le corps sans qu'elle s'éveillât, toute roulée dans son paquet de linges : de longues minutes, sentant monter jusqu'aux épaules, de ses bras fourmillants, la chaleur de ses mains pleines, il la regardait émerveillé et intimidé, comme une enfant volée qu'on emporte dans des couvertures. (pp.86-87, *B.F.*)

Aux yeux de Grange, Mona dissipe tout malentendu entre le temps et l'espace : car elle *est* temps et espace confondus, et « des heures entières, baignés dans le soleil jaune qui faisait remuer doucement le long du mur une résille de branches, elle vivait au long de lui comme un petit espalier. » (p.87, *B.F.*)

b. Narrer l'espace ou agir

Si temps et espace sont ainsi constamment pris en compte, cela a pour conséquences narratives d'inverser les rôles actantiels : l'action urgente de l'homme est mise en réserve, comme suspendue à un lieu qui devra, lui, décider. Gracq

[639] André Breton, *Arcan 17*, New York, Brentano's, 1945, p.96.

bouleverse encore une fois la distinction entre le rôle passif et le rôle actif, entre le paysage et l'homme, qui sont « totalement soudé[s] et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre[640]. » Comme le lever du soleil permet le déferlement des avions, Gracq accorde un pouvoir inouï à « [l]'écoulement, [du] paysage d'une saison à l'autre qui est presque tout ce qui se passe dans le livre[641] », celle d'emporter l'action. La réflexion sur les grands événements est remplacée par les images de la vie quotidienne qui sont toutes immobilisées dans l'attente indéfinie de l'aspirant Grange au balcon du fortin des Ardennes : « 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. » (p.151, *B.F.*) Même si la guerre se déclenche, les armées deviennent actives, le récit reste empreint d'inertie et de stagnation, se délocalise : « La guerre glissait là-dessus, étrangère, incongrue, à la manière d'un rapide de nuit dont le fracas s'enfle brutalement, coulisse à l'horizon, et s'éteint dans la campagne. » (p.244, *B.F.*)

[640] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, pp.41-42.

[641] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.214.

3. Une « assiette tout autre » ?

Le charme d'*Un balcon en forêt* tient principalement à la superposition du réalisme et du mythe. Après d'incessantes allusions dans *Les Terres du couchant*, Gracq se tient à distance du mythe en renonçant à la scène religieuse qui est familière dans *Le Rivage des Syrtes* et *Les Terres du couchant* : « Toute la première partie du *balcon en forêt* a été écrite dans la perspective d'une *messe de minuit aux Falizes,* qui devait être un chapitre très important, et qui aurait donné au livre, avec l'introduction de cette tonalité religieuse, une assiette tout autre[642]. »

a. La guerre « en vrai » et la forêt des Ardennes

En réalité, le récit relate le quotidien de la petite garnison, qui comprend sous les ordres de l'aspirant Grange le caporal Olivon et le couple des deux soldats braconniers, Hervouët et Gourcuff. Ceux-ci colonisent le hameau des Falizes pendant le temps suspendu de la guerre et assurent auprès des femmes rurales un « intérim exemplaire » (p.113, *B.F.*). Loin d'une entrée religieuse, *Le Balcon* s'ouvre après une longue description itinérante de la « laideur » des lieux, sur l'examen ethnographique de la vie militaire. Le caractère documentaire du récit révèle paradoxalement sa continuité et sa rupture avec *Le Rivage des Syrtes* : malgré le changement du décor d'un livre à l'autre, le comportement des hommes se transmet ; le capitaine Marino, qui commande à l'Amirauté, emprunte bien des traits à Varin. Pour Gracq, « Les mythes du Moyen Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires 'ouvertes' […] ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites[643]. » *Un balcon en forêt* s'achève dans la résolution d'un paradoxe : l'Histoire se réconcilie avec le mythe.

Dans *Un balcon en forêt,* l'évolution repérable des techniques narratives est incontestablement due au changement de décor qui n'est pas arbitraire chez Gracq mais engage la bonne ou la mauvaise fortune de l'histoire. Hormis une permission de Grange, au milieu du récit, à Paris puis dans le val de Loire, l'auteur délimite les actions des personnages dans un espace unique et relativement fermé – celui de la

[642] Julien Gracq, *Lettrines I, op.cit.,* p.28. Nous soulignons.

[643] Julien Gracq, *Le Roi pêcheur,* Paris, José Corti, 1948, avant-propos.

forêt hercynienne. Grange et ses hommes y ont vécu une vie aisée sans soucis des ressources : « les fermes approvisionnées pour le long hiver du plateau, et qui cuisaient encore leur pain, fournissaient tout le nécessaire ; le vin non plus ne manquait pas » (p.110, *B.F.*). Il se sent même embarrassé à cause de ses avantages matériels face au capitaine de la cavalerie. La forêt, qui est mentionnée dès la seconde page (p.10, *B.F.*), cultive une ambiguïté foncière. Elle préexiste aux hommes, les accueille et les piège, les renseigne et les perd :

> L'air était acide et presque tiède ; à midi, quand on marchait sur la laie, on entendait de chaque layon, dans les tombées de soleil qui faisaient étinceler la neige, monter le gras bruit d'entrailles de dégel, mais dès que l'horizon de la Meuse rosissait avec la soirée courte, le froid posait de nouveau sur le Toit un suspens magique : la forêt scellée devenait un piège de silence, un jardin d'hiver que ses grilles fermées rendent aux allées et venues de fantômes. (pp.107-108, *B.F.*)

La forêt fournit à la fois une forte structure physique qui peut servir comme un relevé géodésique ou un paysage végétal de la région des Ardennes, et une structure narrative qui peut englober toutes les séquences qui manifestent une intertextualité forte avec les contes de fées.

Considérant la structure géodésique et végétal de l'espace, l'auteur installe *in medias res* l'élément végétal dans son titre et le développe à travers divers aspects symboliques. La forêt des Ardennes qui se trouve géographiquement « au bord de la Belgique » et « à l'extrême bord de la falaise » (p.97, *B.F.*) implique aussitôt l'Histoire de la « drôle de guerre ». De l'autre côté de « [l]a lisière extérieure de ce boqueteau ténébreux [qui] marquait la frontière », la clarté belge émerge comme « un lieu interdit et un peu magique, mi-promenoir d'elfes et mi-clairière de sabbat » (p.97 et p.198, *B.F.*). Dans cette « cage verte », « cette lisière sourdement alertée où les forêts patrouillées de la guerre venaient border on ne savait quel silence respirant et heureux qui tendait l'oreille attirait Grange et l'intriguai » (p.277 et p.98, *B.F.*). Dans cette forêt vague, « une gâtine sans lieu » (p.100, *B.F.*), le tissu continu de petits arbres en fait un élément comparable à la mer comme Gracq le précise dans son entretien avec Gilbert Ernst :

> Il y a une grande affinité entre forêt et mer : ce ne sont pas des termes équivalents bien entendu, mais complémentaire ; ils s'attirent l'un l'autre. Si je dis qu'ils sont complémentaires, c'est que l'évocation de l'une appelle celle de l'autre. La mer, c'est l'image du changement, donc la nouveauté perpétuelle, et toujours possible[644].

[644] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.220.

En considération des caractéristiques physiques de cette forêt, l'auteur installe « une caste militaire paresseuse et violente » (p.146, *B.F.*) à ses frontières. Les soldats deviennent finalement « [d]es espèces de rôdeurs des confins, de flâneurs de l'apocalypse, vivant libres de soucis matériels au bord de leur gouffre apprivoisé, familiers seulement des signes et des présages » (pp.146-147, *B.F.*). L'opacité de cette forêt est en effet le signe mystérieux et incertain que la guerre peut surprendre ses habitants à tout moment. C'est pourquoi Grange se rassure constamment à travers des monologues au discours indirect libre : « Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien. » ou au discours direct « Les Allemands non plus ne bougent pas. […] Peut-être qu'ils n'attaqueront jamais. » (p.24 et p.48, *B.F.*) Ce que Gracq semble construire n'est pas un champ de bataille, mais une « forêt de conte » (p.19, *B.F.*). Au lieu d'être le site passif de l'interprétation « de signes et de présages » par les humains, la forêt est « debout et immobile comme un homme » et « tendait l'oreille à une rumeur lointaine » (p.147, p.163 et p.227, *B.F.*). « La forêt respirait, plus ample, plus éveillée, attentive jusqu'au fond de ses forts et de ses caches soudain remués aux signes énigmatiques. » (p.70, *B.F.*) La personnification de la forêt, clichéique peut-être, permet dans *Le Balcon* de raconter le vrai par l'intermédiaire du faux métaphorique, plus vrai que nature.

b. L'absence de « là-bas » : sans raison

Qualifiée de « résidence secondaire [645] », la forêt pourtant strictement délimité[646] ne convoque pas de « là-bas », lieu d'attraction et de désir. Le *ici* et le *maintenant* (avec un emploi atypique dans le récit au passé simple) suffisent à situer. L'aspirant Grange rejoint la forêt ardennaise qui est à la fois le fond de toile de l'histoire et un lieu prédestiné du protagoniste. L'espace gracquien, barré constamment par une ligne d'horizon entre un « ici » et un « là-bas » semble pour la première fois s'éclaircir dans *Un balcon en forêt*. Accessible *in medias res* la limite est atteinte dès le début de l'histoire[647]. Ce récit propose ainsi un autre schéma, jouant non plus sur l'avancée, mais sur l'immobilité d'un espace sans but. Tel est le propos de Gracq :

---

[645] Julien Gracq, *Lettrines I*, *op.cit.*, p.153.

[646] Forêt à « trente kilomètres de front, mais soixante kilomètres de rivière » (p.54, *B.F.*).

[647] Dans la deuxième partie, un chapitre total est consacré à « l'imaginaire de « là-bas » dans *Le Rivage des Syrtes* » où nous avons constaté l'absence de « là-bas » dans *Un balcon en forêt*. C'est sans doute juste la structure centripète de la forêt qui a conduit à cette absence et inspire l'auteur à poursuivre son enquête dans le réel.

> Dans les livres que j'écris, on me l'a dit – et je crois que c'est vrai – il y a un climat qui est commun, celui d'une espèce de vacance, de l'attente d'un événement, d'un événement qui est souvent catastrophique, par exemple la guerre. En fait, le roman se termine au moment où cette attente prend fin. Il est certain que cette attente joue un rôle considérable. […] Il n'y a aucun doute que la rencontre, l'inattendu, c'est ce qui me passionne : au fond, l'attente dont ces romans sont remplis, c'est l'attente de l'événement décisif[648].

Là-bas serait l'*excipit* du *Balcon,* une fin qui ne peut s'écrire. La forêt piège toute aspiration à l'ailleurs, a épuisé le désir de passer outre. « Elle représente le miroir sombre où se reflètent les signes annonçant l'intervention du destin et l'apparition de la mort[649] », la forêt étouffe Grange, qui n'est nullement sur le chemin d'une quête, même illusoire. Sans doute, n'a-t-il pas ou plus, envie d'agir *en vrai,* mais ressentit-il la chance d'éprouver une envie de consentement, un sentiment de « oui[650] » :

> Tous les signes de l'hiver approchant lui plaisaient ; (p.83, *B.F.*)
>
> La lumière de la neige lui donnait une phosphorescence de cité interdite et de terre promise. (p.117, *B.F.*)
>
> 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. (p.250, *B.F.*)

Cette guerre qui n'a ni but ni finalité comme le précise fort bien Michel Murat, n'arrive pas à soutenir trame narrative au récit :

> Aucune finalité n'est saisissable : nous sommes plongés dans un monde où il ne peut être question de politique ou de diplomatie, pas même de stratégie, mais simplement d'adaptation aux circonstances. […] Ce roman de la guerre est impuissant à pourvoir la guerre d'un sens[651].

Ce que désire (si on retient ce mot) l'aspirant Grange n'est 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 cette sensation intime : « Il y avait un charme puissant à se tenir là. » (p.100, *B.F.*)

---

[648] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, pp.219-221.

[649] Marc Eigedinger, « La Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », art. cité, p.239.

[650] Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », art. cité, p.95. Gracq a trouvé cette définition de la poésie chez Juliens Monnerot et la cite : La poésie est « ce sentiment du *oui* 'porté au sommet d'un instant que traversent frissons, battement d'ailes' ».

[651] Michel Murat, *Julien Gracq, op.cit.,* p.203.

Le paradoxe est grand pour ce récit *Un balcon en forêt*, qui parvient, plus que les deux récits, nous semble-t-il, à glorifier, peut-être ici avec une connotation religieuse, la sensibilité au sensible comme condition primordiale d'être au monde. « C'est la sensibilité à l'événement du sensible qui commande le mouvement d'*avancée* ou de *recul*, d'*accueil* ou de *refus*, d'*épanouissement* ou de *repli*[652], et non l'inverse [653] ». Le personnage–narrateur *éprouve* tous ces mouvements successifs et anarchiques : il *est là* précisément parce qu'il les éprouve.

Le « vrai historique » n'y est pas pour rien. « En 1940, aux yeux de Gracq, la collectivité se désagrège dans la défaite sans que surgisse une pulsion collective : le mythe s'efface, l'héroïsme devient sans objet [654]. » Les soldats ont perdu leurs repères, Grange, pourtant « aspirant », plus qu'un autre :

> En cas d'attaque, le génie en se repliant devant lui ferait sauter la route. La maison forte avait pour mission de détruire les chars bloqués derrière la coupure de de renseigner sur les mouvements de l'ennemi. Elle l'arrêterait « sans esprit de recul ». Un boyau souterrain qui débouchait dans les taillis devait permettre en principe à la garnison de quitter le blockhaus sans être aperçue, et de se replier à toute extrémité vers la Meuse par les bois. (p.24, *B.F.*)

> Que la guerre pût venir un jour battre la maison forte, il se le représentait mal : le mouvement, dans cette machine lourde, solidement arrimée au sol de tous ses crampons, qu'était l'armée, prenait pour l'imagination l'aspect anormal, longuement combiné à l'avance, d'un déménagement. (p.125, *B.F.*)

L'aspirant Grange espère « être oublié » par la guerre, se retrouve finalement dans une situation nouvelle : la destruction a échoué, la cavalerie ne vient pas, et il n'y a plus d'ordre face à l'arrivée des Allemands. Il ne peut pas comprendre ce qui se passe :

> Il se sentit pris dans un coup de roulis qui le démâtait : *c'était impossible* – il repassait dans sa tête avec une minutie maniaque, les événements de la veille ; quelque part, sûrement, il fallait qu'il y eût un trou – un ordre qu'il avait dû mal comprendre - un papier qu'il avait égaré : Le conseil de guerre, avec ça, songea-t-il, grelottant comme s'il était nu. *C'est du joli !* » Il avait envie de pleurer et de s'en aller. (pp.220-221, *B.F.*)

Les événements ont perdu leur sens, ne peuvent fournir ni motivation, ni but aux actions. « Grange trouva que la nouvelle faisait pas d'effet sur ses hommes. » (p.171,

---

[652] « […] mais il ne participait pas – d'instinct, chaque fois qu'il le pouvait, il gardait son quant à soi et prenait du recul » (p.14, *B.F.*).

[653] Jean Marc Chavanot, « Les directions du sens du toucher », dans Jeanine Chamond (dir.), *Les Directions de sens : Phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Paris, VRIN, 2003, p.95. Les mots sont en italiques.

[654] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p.198.

B.F.) Si Gracq renonce à la logique événementielle, c'est qu'en certaines circonstances les motivations individuelles n'ont plus d'influence sur les actions collectives dans la tourmente de la guerre : « Ce qu'on en pensait n'était pas très important. » se dit Grange face au combat, « Ce 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. » (p.228 et p.161, *B.F.*)

Retisser du sens, trouver une stratégie personnelle à l'encontre de toute logique belliqueuse, nourrit le récit centré autour du personnage :

> […] 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. Ce n'était pas tellement le danger qui le préoccupait en cas de vraie guerre, c'était le mouvement : le pire malheur était d'avoir à quitter la maison forte. (p.94, *B.F.*)
>
> Car il suivait la marche de la guerre avec une grande indifférence. (p.49, *B.F.*)
>
> 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. (pp.73-74, *B.F.*)
>
> 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 ; il sentait son esprit flotter avec légèreté sur les eaux de la catastrophe. « Peut-être qu'il n'y a plus rien ? » La terre lui paraissait belle et pure comme après le déluge. (p.210, *B.F.*)
>
> Il sentait bien au creux du ventre une révulsion 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 : il éprouvait quelque chose de ce que durent ressentir les passagers de l'arche, lorsque les eaux commencèrent à la soulever. (p.219, *B.F.*)

« Toutes choses dans cette guerre frayaient un peu bizarrement » (p.12, *B.F.*), et c'est bien ce sentiment d'étrangeté qui cristallise l'imaginaire de l'aspirant Grange dans la forêt. Spectateur ou *en recul*, il *est* parce qu'il ne participe pas. Olivon et lui s'établissent au bord du chemin, comme les villageois pour voir passer les équipages des cavaliers qui forment « un spectacle naturel : on sentait que la guerre au milieu du paysage s'était mise dans ses meubles avec le sans-gêne » (p.72, *B.F.*). « [U]n avion de reconnaissance allemand » forme un spectacle qui « ne parut à Grange nullement guerrier, plutôt ornemental et gracieux » (p.129, *B.F.*). La garnison regarde les cavaliers s'enfler « sur l'appui des fenêtres » « comme un matin

de Quatorze Juillet » (p.172, *B.F.*). L'ambiance festive contredit la gravité de l'histoire : « les incendies provoqués par les tirs français sur les bombardiers allemands sont « comme les derniers lampions d'une fête foraine » (p.192, *B.F.*). « Ni les avions, ni les bombes n'avaient ébranlé son imagination le moins du monde – même le Toit brusquement fleuri de ses fumées avait gardé pour lui encore quelque chose d'un spectacle naturel. » (p.195, *B.F.*) Son imagination proprement spectaculaire, le met à l'abri, hors d'*ici* et sans *là-bas*.

> – 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. (p.138, *B.F.*)

On conclura sur la puissance particulière de ce récit, magnifique texte poétique qui consigne de façon anecdotique une guerre, « une courte aventure de guerre[655] » qui offre pour Grange un espace idéal d'expériences hautement sensibles et donc hautement humaines. Là est pour Gracq « le vrai contenu émouvant, le seul qui, inépuisablement, [l]'apprêtait à rêver[656] » (p.248, *B.F.*). Récit de maturité, *Le Balcon* restitue ces heures « vécues d'une façon presque végétative, tout à fait indépendamment du contenu d'événements qu'elles peuvent apporter », « heures vécues à même leur durée, sans s'accrocher à aucune bouée[657] ».

---

[655] « Quelle histoire ! » pensa-t-il. Il se sentait encore un peu hébété, mais il essayait de rassembler ses idées ; il comprenait que la porte claquée sur lui avait tiré un trait, s'était refermée sur un épilogue : sa courte aventure de guerre avait pris fin, » (p. 259, *B.F.*).

[656] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.248.

[657] Julien Gracq, *Préférences, op.cit.*, p.55.

Conclusion de la troisième partie

La poétique narratologique, décrite par Gérard Genette et susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés par Gracq dans ses trois récits, le temps y est vu comme une coordonnée primordiale pour appréhender le canevas du récit. La réflexion menée dans ce troisième chapitre consacrée à la narrativisation de l'espace a décentré l'étude sur « quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée[658] », ce quelque chose dont Genette reconnaît l'importance. Chez Gracq, la perception de l'espace euclidien assume un rôle essentiel dont nous avons mesuré l'impact sur les consciences humaines. Considéré comme une forme narrative productrice de sens, l'espace a été étudié en relation avec le *mode* retenu par rapport aux événements. Le narrateur gracquien comme abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la « réalité » spatiale qu'il guette en surplomb, par la présence de ce qui est *là*. Ce n'est plus lui, semble-t-il, plus lui qui accommode (terme aussi d'optique) l'espace mais inversement l'espace qui décide de lui. La prise en charge narrative mobilise des outils grammaticaux rentables stylistiquement, capables d'éloigner tout *effet de réel*[659], pour griser[660] (une couleur gracquienne) les lieux et les aménager. La sélection des données spatiales dans les trois récits a pour corollaire de leur accorder la présence. Nous avons cru bon de sérier notre propos en examiner les *topoï* (au sens concret) qui favorisent le dynamisme paradoxal d'une narration stagnante. « La configuration spatiale » de chaque récit suppose qu'une mise en scène rhétorique – dans ses composantes énonciative, lexicale, syntaxique et topique au sens argumentatif –, ait lieu[661].

Dans ce triptyque guerrier, l'espace intégré à la narration recèle des significations sournoises, adjectif avec son sens contemporain de « cachées ». Gracq tire profit du statut de voyageur/militaire de ses personnages, pris forcément en otage des perspectives qui se profilent au gré de sa marche. Sorte de récepteur optique, celui-ci invente des coordonnées nouvelles, intériorisées, subjectivées.

---

[658] Gérard Genette, « La Littérature et l'Espace », art. cité, p.44.

[659] Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, 1968, n°11, pp.84-89.

[660] *Griser* chez Gracq est aussi à prendre au sens figuré d'excitation.

[661] Très étudiée par la critique, la phrase gracquienne, tangentielle, n'a pas fait l'objet d'une reprise dans notre recherche.

Pourtant son point de vue qui tantôt rétrécit[662], tantôt élargit la réalité, est avant tout ontologique. L'homme est cette « plante humaine », qui offre l'image oxymorique d'une marche enracinée.

Les personnages féminins, objets de désir et de réconfort, sont plus qu'une entité parmi d'autres référents, dans le personnel romanesque de Gracq : elles aussi sont spatialement investies par le regard désirant mais mettent surtout en mouvement toute une imagerie fantasmagorique. Leur rôle, nous l'avons vu, participe plus ou moins selon les textes à la narrativisation de l'espace. *Medium* entre l'homme et le monde, elle lui permet de *se situer*.

Le second chapitre cerne de plus près la singularité des trois récits gracquiens, selon leur chronologie d'écriture, ce qui nous permet de réévaluer l'évolution du rôle de l'espace. Les trois récits dont la critique note un peu arbitrairement « la dévoration progressive de la narration par la description[663] », manifestent cependant des variantes heureuses. Certes l'hypertrophie du descriptif liée à la vision du monde, opère mêmement. Cependant, nous avons choisi de désolidariser les textes afin de percevoir des choix scripturaux distincts, malgré une poétique de l'analogie toujours à l'œuvre. L'espace narré y est régi malgré tout selon diversement. En tant que texte fictionnel le plus long et le plus complexe parmi les œuvres romanesques de Gracq, *Le Rivage des Syrtes* possède une structure narrative complète et close, dans laquelle on peut repérer un nœud, l'évaluation et le dénouement de l'histoire. Les éléments clés de l'histoire peuvent tous être isolés autour de *topoï* et même leur enchaînement est réalisé par le désir premier du personnage à découvrir un nouvel espace. *Le Rivage* est motivé ainsi par une attraction mystérieuse de la région frontière entre l'Orsenna et le Farghestan. La structure narrative correspond à l'« acheminement générale du vide à la plénitude[664] ».

La narration romanesque des *Terres du couchant* ne parvient évidemment pas à son terme, car elle se compose d'épisodes de longueurs variables, dispersés dans le texte et sans souci de liens. Typologiquement, *Les Terres du couchant* se rapprochent de ses fragments sur les paysages traversés dans *Lettrines.* Cette structure fragmentaire métaphorise la vie erratique du personnage, laquelle transforme les incidents sur la route en autant de péripéties. La fascination du chemin, motif phénoménologique par excellence, organise le roman selon une

[662] « On voyait les arbres peu à peu se rapetisser » (p.140, *B.F.*).

[663] De nombreux critiques adhérent à ce constat, parmi lesquels on cite Anne Fabre-Luce, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », art. cité, p.409.

[664] Margaret Davies, « Le sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », art. cité, p.193.

double polarité : du vide au plein, de l'oubli dans les couches géologiques et mnésiques à l'heureux cheminement.

La narration dans *Un balcon en forêt* s'organise *dans* l'immobilité apparente. Or la stagnation y apparaît comme la condition même d'une dynamique plus complexe, plus authentique : « le vrai contenu émouvant, [étant] le seul qui, inépuisablement, [l]'apprêtait à rêver [665] ». Le rêve se retrouve positivement dynamique et permet de doubler la vie ordinaire, d'une vie sous-jacente autrement humaine. Un « autre monde − avec ce côté à la fois baroque, théâtral », s'agite *à côté de* / *en dessous de* / l'autre sinistre de la guerre (p.141, *B.F.*).

[665] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.248.

Conclusion générale

> Ce n'est peut-être pas un hasard, si la tragédie moderne, depuis Kafka, s'exprime surtout en termes d'espace, notamment par la figure du labyrinthe où progresse seul et à tâtons le personnage désorienté. […] Le labyrinthe est devenu la banale – parce que la meilleure – traduction de la posture dérisoire d'un individu que le monde engloutit et déroute[666].

Pour qui s'aventure en terres gracquiennes, le parcours est semé d'embûches, tant l'écriture réclame une lecture vigilante. On ne part pas à l'improviste, sans boussole, dans ces récits que rien n'oblige vraiment. Dans le triptyque de Gracq, des scènes analogues, symétriques ou inversés, se réfèrent souvent aux mêmes lieux suivant une logique d'ordre symbolique. *Le Rivage des Syrtes* en est l'illustration : obsédé par le chant des sirènes issu du mystérieux pays ennemi, au-delà de la mer des Syrtes, Aldo est animé en même temps par Orsenna, sorte de Venise fantasmée, et par son désir de ne pas rallumer la guerre. *Les Terres du couchant* s'abstient de tout repères fiables[667] : le narrateur et ses hommes fuient leur terre et leur passé affligeant, la Route sera le lieu d'événements aléatoires. *Un balcon en forêt* restreint l'espace à des dimensions humaines et met un coup d'arrêt à tous les ressorts traditionnels du récit. Aussi, l'organisation soignée des lieux semble fournir à Gracq un des principes de base de sa création littéraire.

Mais si, ni l'intrigue, ni le personnage, ni la causalité, ne semblent retenir l'attention, c'est peut-être que « l'organisation du récit se fait au niveau de l'interprétation et non à celui des événements-à-interpréter[668] ». Cette intuition qui a été la nôtre dès notre première rencontre avec les textes de Gracq – particulièrement étudié en Chine[669] −, aurait pu être un obstacle. Un obstacle de la langue d'abord, qui s'émancipe des canons syntaxiques pour privilégier un tracé tangentiel, qui convoque un réseau d'analogies si dense que le sens littéral peine parfois à remporter la mise. La subjectivation de la réalité est toujours maximale − même

---

[666] Janvier Ludovic, « Errance et question », dans Janvier Ludovic (dir.), *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, pp.27-36.

[667] Du point de vue générique, *Les Terres du couchant* se rapprochent plutôt de *Lettrines*, mêlant évocations de paysages, fragments autobiographiques et réflexions sur la littérature, plus que d'un ouvrage fictionnel convenu

[668] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, coll. « Points », p.68.

[669] Voir le préambule.

lorsque les données objectives sont posées en toile de fond comme dans *Un balcon en forêt*. Seule l'expérience vécue, quel que soit le parti-pris énonciatif[670] retenu, paraît constituer l'intérêt narratif de ces récits aléatoires. Un autre obstacle de taille tient à l'état de l'art. Notre bibliographie rend compte de la diversité des études consacrées à la poétique et à la méta-poétique gracquiennes. La délimitation du *corpus* a été aussi source de questionnement. Mais comment résister à la tentation, lorsqu'apparaît en mi-parcours de notre recherche, ce texte posthume *Les Terres du couchant*[671] ? Texte limite en agaçant toutes les frontières génériques et logiques, en épuisant toutes les ressources métaphoriques, creuse le sens en profondeur[672]. L'idée première qui a germé pour engager notre recherche est inspirée de Gracq lui-même, écrivain géographe, qui accorde une place et un sens inédit à la topographie, au sens technique et rhétorique. Le *topos* descriptif chez Gracq n'est qu'accessoirement informationnel. Il délivre bien autre chose, qui concerne l'essence même de l'homme nécessairement *orienté*. Parce que le personnage gracquien possède les qualités foncières de l'homme aux aguets, il sait voir, il peut voir[673]. Parmi toutes les directions de sens, le voir en est une privilégiée[674]. Mais la sensibilité (de la sensation au sentiment même) aux « choses vues » est transitive bien sûr mais aussi réflexive. Car le décor fait voir, montre le chemin, rythme le cheminement intérieur de personnages ralentis et en errance. Il est force d'attraction sensible. Habiter le monde pour l'homme gracquien exige de le cerner suffisamment, de le rectifier, de lui (se) donner la forme d'une Vie, comme on donne « La forme d'une Ville[675] ».

L'insistance que Gracq porte à la carte et au territoire nous a conduit à réfléchir à la poétique de l'espace, telle qu'elle se manifeste dans les trois récits. Le

---

[670] Fait, très souvent commenté par la critique, le système énonciatif dans les récits gracquiens dérègle les marquages temporels. L'imparfait se réfère étonnamment au « maintenant » du narrateur dans *Le Balcon* : « Les nuits de la forêt maintenant n'étaient plus toujours aussi calmes » (p.96).

[671] *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Les Terres du couchant* (créé entre 1953-1956, publié de manière posthume en 2014) et *Un Balcon en forêt* (1958).

[672] Lecture tabulaire qu'exige la poésie.

[673] Le vouloir-voir, le savoir-voir, le pouvoir-voir, légitiment le recours systématique à la *description/pause* dans les trois récits. Voir pour rappel, Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op.cit.*, p. 221. Notre réserve porterait sur le « vouloir-voir » des personnages-narrateurs.

[674] Nous rappelons l'intérêt que nous avons porté à l'ouvrage dirigé par Jeanine Chamond, *Les Directions de sens : Phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, *op.cit.*, p.95.

[675] Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *op.cit.*, pp.2-3 : « Tout autour de ce cœur que mes déambulations réactivent jour après jour, des anneaux concentriques d'animation pour moi seul décroissante sont peu à peu gagnés, vers la périphérie, par l'atonie, par indifférenciation quasi-totale. Ce sont les chambres centrales du labyrinthe qui exerce sur l'homme de la cille leur magnétisme, ce sont elles qu'il revisite indéfiniment, le pourtour tendant à ne plus figurer qu'un écran protecteur, une couche isolante dont le rôle est d'enclore le cocon habité, d'interdire toute osmose entre les campagnes proches et la vie purement citadine qui se verrouille dans le réduit central. »

monde imagé qu'investissent les personnages peut être décrypté par une « méthode » phénoménologique. Les images sont forcément orientation et valorisation : d'où l'insistance pour Gaston Bachelard de la nécessité de se détacher d'une attitude neutre, purement contemplative, pour recevoir la grâce phénoménologique de l'image [676]. Notre première partie interroge « L'espace euphorique », autour des deux grandes orientations existentielles : la verticalité et l'horizontalité. L'homme debout est aussi celui qui parcourt l'horizon, embrasse large du regard : « nous interrogions longuement des yeux, avant de choisir l'emplacement de la couchée, leur distance et leur direction » (p.86, *T.C.*). C'est une même conscience imageante qui saisit les lieux d'intimité, ceux que nous avons recensés : la maison, la chambre, la cave, la porte … ou ceux qui, selon les points de vue et parfois contre la logique, deviennent abri, tels la Meuse, le pont, la pluie … Rien n'est décidé par avance. Le monde s'apprivoise sensiblement donnant, selon la leçon de Bachelard, au minuscule, tel le *point* le sentiment de la grandeur. Par la référence constante aux espaces, Grange modèle exemplaire de personnage gracquien, cherche des *raisons d'être*[677]. Au cœur de cette « armée vaseuse », il pense les trouver, dans une grammaire du réel, dans une observation disciplinée et pourtant subjective de tout ce qui l'entoure[678]. Que cette grammaire du monde à son tour informe le texte, cela va de soi. Tout art installe l'illusion à la place de la vision véridique (« le principe de réalité » freudien). Gracq souligne à maintes reprises la bizarrerie de cette illusion qui soutient et relie les hommes : « Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue[679] » (p.161, *B.F.*).

Le monde qui résonne étrangement pour le personnage-narrateur se traduit forcément en monde articulé grammaticalement, à travers des choix lexicaux et syntaxiques judicieux. Nous avons, dans la deuxième partie de notre recherche « La grammaire de l'espace », consacré l'étude à des faits de langue précis dont l'expressivité nous a paru particulièrement grande. Lieu de prédication, le verbe gracquien est un constituant qui suscite là encore d'autres interprétations. Actualisé,

---

[676] Gracq a exprimé ses préférences pour les « hauts lieux » dans différents entretiens, tel que l'entretien intitulé « Les Yeux bien ouverts » qui a été compris dans recueil *Préférence*, *op.cit.*, p.64 : « De pareils endroits m'attirent certainement, en rêve ou en réalité ; je m'en détache difficilement. Moins encore les sommets de montagne, d'où la vue est presque toujours bornée, que les falaises, les marches d'escaliers qui découvrent un vaste pays plat, ou encore les très hautes tours; ».

[677] « Dans cette obscurité pleine de pressentiments, *les raisons d'être* avaient perdu leurs dents » (p.161, *B.F.*).

[678] Voir Georges Steiner, *Grammaire de la création*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2001. Une étude poussée mériterait d'être faite sur la locution prépositionnelle « autour de » dans les trois récits.

[679] Julien Gracq, « Le Roi Cophetua », dans *La Presqu'île*, *op.cit.*, pp.184-185 : la guerre « fournissait le modeste nécessaire dont l'homme avait besoin pour vivre en attendant ».

le verbe fournit de nombreuses informations sur une attitude, sur une façon d'être, dans l'espace et le temps. Le temps *impliqué* se superpose parfois avec le temps *expliqué* dans un rapport paradoxal qui met en tension l'appréhension des espaces : « Un ciel d'un bleu violent éclatait sur un paysage de fête[680] » (p.107, *B.F.*). L'aspect imperfectif ici du verbe s'accommode étrangement de l'imparfait duratif. La description dans les trois récits, expansive, mobilise naturellement l'imparfait, forme verbale largement commentée en narratologie[681]. Cependant, avec une intention toute gracquienne, l'imparfait diffuse comme un « halo » autour des événements et des choses. Le comportement des temps apporte ainsi un éclairage intéressant sur la phénoménologie des procès verbaux, essentiellement im-parfaits ou boiteux.

Si le monde gracquien est articulé, les mots eux-mêmes sont mis en lien par des outils linguistiques qui ont cette capacité de faire transiter d'un syntagme à un autre. L'analyse que nous avons consacrée à la préposition repose sur des approches récentes[682]. Le rôle d'éléments contextuels comme le verbe et la catégorie ontologique des référents dénotés, a été pris en compte. La description du fonctionnement sémantique de certaines prépositions s'appuie sur des exemples représentatifs. Les emplois spatiaux de prépositions élues par Gracq mettent à découvert des traits sémantiques singuliers, parfois déviants. Ainsi, l'examen des prépositions dites « colorées » a pu renseigner sur des choix, qui ne sont pas d'ordre cognitif, mais purement affectif. « La vieille maison forte respire au profond de la pierre sous cette carapace de charmilles ; presque aveugle vers le dehors » (p.115, *B.F.*).

Dans la troisième partie de notre recherche, « La narrativisation de l'espace », nous avons retenu certains choix narratologiques, qui nécessairement faisaient écho à la recherche phénoménologique. Des constantes stylistiques sont apparues entre les trois textes capables à l'identique d'estomper les repères spatio-temporels, de les rendre *douteux* (adjectif gracquien). La désorientation foncière du récit, qui refuse les « hauts lieux » que sont les épreuves *narratives*[683] repose sur des stylèmes précis : « la débâcle était dans l'air, mais il était absolument impossible de prévoir sur quoi allait déboucher cette attente anxieuse[684] ». Tout se trouble et se déréalise,

---

[680] Gustave Guillaume, *Temps et Verbe*, *op.cit.*, p.21.

[681] Parmi tant d'études, voir Käte Hamburger, « La fiction narrative et ses indices », dans *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1986, pp.72-87.

[682] Gérard Moignet et *al.*, *Systématique de la langue française*, *op.cit.*, p.218 : « De nature relationnelle, puisqu'elle consiste à établir un lien entre le support d'avant et le support d'après (son régime), ou, mieux, à mettre le support d'après en relation avec quelque autre support ».

[683] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, *op.cit.*, p.69.

[684] Gilbert Ernst, « Sur *Un balcon en forêt* », art. cité, p.214.

sans échappée ni avenir possible. La singularité du style gracquien n'est pour autant pas synonyme d'uniformité. Nous avons examiné chacun des droits récits pour en dégager des lignes de forces spécifiques. Chaque récit parie sur des variantes, qui organisent les lieux selon des configurations distinctes, à l'inverse parfois des attentes du lecteur. *Un balcon en forêt* apparaît en effet contrevenir au genre narratif. Pour nous, Gracq est l'auteur qui sait convoquer sans cesse l'espace et la proportion, toujours endommagés et déroutants sans pour autant renoncer à l'harmonie d'une beauté *située, d'une forme vraie*. Désencombré de sa propre histoire, ou de la grande Histoire, le personnage-narrateur dans les trois récits, sait être plus spacieusement ouvert aux apparences du monde.

En tant que lecteur, nous avons notre propre préférence, devant des textes qui se vouent au vaste déchiffrement des visages de la terre. Gracq lui-même envisage ses lecteurs : certains ont un faible pour le paysage grandiose ; d'autres inclinent vers la miniature. Mais, aucun parmi nous n'aura une compréhension complète du roman. L'absence de lointains, chez les myopes, est rédhibitoire : ils n'arrivent pas à maîtriser la perspective aimantée du roman et l'appréhension réelle du romancier. Les presbytes, en ignorant l'intimité, laissent échapper l'expressivité et la profondeur du langage littéral, lesquelles sont les meilleurs réflecteurs du sens du récit. C'est pourquoi Gracq[685] est fermement convaincu qu'un lecteur compétent doit posséder deux yeux : un œil pour la vaste représentation, un autre pour les détails, de sorte qu'il puisse distinguer en même temps la grandeur cachée dans l'intimité du récit et l'intérieur projeté dans les spectacles grandioses du monde. C'est pour cette raison que notre lecture phénoménologique n'a pu ignorer ni les focalisations infimes, ni les espaces immenses, ni le dehors, ni le dedans. Dans le préambule aux *Carnets du grand chemin* Gracq commente ses espaces de choix : « Le grand chemin […] est, bien sûr, celui qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois celui du rêve, et souvent celui de la mémoire […] et par là il est aussi celui de la lecture et de l'art[686]. »

Pour les narrateurs-personnages gracquiens, dissidents de l'espoir, la ligne directrice de ces trois récits est inépuisablement à redessiner, comme pour l'oasis qui se dérobe toujours aux yeux du marcheur assoiffé, l'horizon est tangent[687]. Il leur faut décrire, car décrire devient un acte de langage, une forme de résistance voire de résilience, une communication intérieure ou extérieure, qui présume autrui, ne serait-ce que soi-même. On le rappelle : la théorie littéraire traditionnelle ne

---

[685] Julien Gracq, *Lettrines I, op.cit.,* p.47.

[686] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin, op.cit.,* p.7.

[687] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op.cit.,* p.47 : « La ligne de fuite est une déterritorialisation ».

conférait à l'espace qu'une fonction ornementale ou d'encadrement, l'excluant de la sorte de toute progression chronologique, de l'avancement de l'intrigue, de l'évolution des personnages et de la production de sens[688]. Chez Gracq, nous avons vu qu'il en va tout autrement. On pourrait appliquer à nombreuses pages gracquiennes ce que l'écrivain a pu dire à propos de *La Steppe* de Tchékhov : « l'éventuel se jette à chaque instant à la traverse, et dispose d'un pouvoir de happement instantané ; la conscience est sans cesse surprise et comme engloutie par des images neuves[689] ».

Sans ambiguïté, Gracq écrit que « nous nous avouerions volontiers à nous-mêmes que nous avons moins soif de vérité que de *révélation*[690] ». « L'extra-texte philosophique[691] », omniprésent dans les récits soutient cette ambition. Servant de révélateur de l'invisible, la contemplation joue le rôle d'intrigue. Cette débâcle de l'intrigue légitime la présence de « longs points d'orgue » de « passages de pure contemplativité[692] ». La consubstantialité d'un personnage et de ses aventures avec un paysage constitue le fondement de ce que Jean-Yves Tadié appelle le « paysage récit », forme éminente du récit poétique. Il voit un parangon dans *La Presqu'île* mais on pourrait aussi évoquer *Le Domaine d'Arnhem* de Poe, évoqué au début *Un balcon en forêt.* Tadié, biographe et spécialiste de Marcel Proust, a aussi fait le constat que « Gracq […] voit le personnage comme un végétal, comme un organisme qui fait corps avec la planète, ou plutôt comme la terminaison de l'organisme de la planète[693] », ce qui coïncide avec la notion de la « plante humaine » sur laquelle nous sommes arrêtées. La vision poétique du monde que restitue Gracq devient « l'affirmation plus que jamais nécessaire, la réserve inentamée d'un formidable optimiste[694] ». Cela distingue l'auteur du *Balcon* de Jean-Paul Sartre, Albert Camus et André Malraux pour lesquels « jamais la figure de l'homme n'a été plus systématiquement rétrécie, plus soulignée son impuissance, plus condamnée son espérance, plus approfondi son souci[695] ».

Si Gracq regarde dans nos trois récits les grandes offenses faites à l'homme, il relève le défi du poète qui exige que la littérature « remett[e] en question les habitudes et les conformismes, et qu'elle a[it] aussi […] une fonction de

---

[688] Marc Brosseau, *Des romans-géographes : essai*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.84 et p.87.

[689] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.197.

[690] Julien Gracq, *André Breton, op.cit.*, p.19.

[691] Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », art. cité, p.482.

[692] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.67.

[693] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique, op.cit.*, p.78.

[694] Julien Gracq, « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine », art. cité, p.202.

[695] *Ibid.*

réconciliation de l'homme avec lui-même et avec le monde cosmique[696]. » C'est un pari que de « renou[er] un pacte dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'Histoire, avec les puissances sans âge d'un monde sans âge, resté fraternel et amical[697] ». Rien n'est plus vif que « le sentiment géographique » pour Gracq, expression un peu étonnante à première lecture, mais qui permet de comprendre les lieux qui « sont à découvrir ou à imaginer, et voilent autant qu'ils dévoilent[698]. ». Ils ne sont pas simple matière à rêves − le romantisme est rejeté dans ce qu'il a réducteur −, mais élargissement de soi. Plus, le paysage contemplé « est ressenti comme un prolongement de l'espace personnel, son ampleur mesure l'envergure d'un corps propre agrandi aux limites de l'horizon[699] ». Cette *vie élancée* présume une terre étrangère, une langue étrangère.

L'un des reproches que Gracq adresse à la critique littéraire, c'est de concevoir les œuvres comme des structures, de vouloir tenir « sous son regard le livre comme un champ déployé » et d'y chercher « des symétries, des harmonies d'arpenteur [700] ». Rien de tel, pour lui. La littérature est d'abord rythme, « pur mouvement, prise de possession de l'espace et projection vers l'avenir[701] », et non construction. Par rapport à Chateaubriand, représentant des « passagers de la banquette arrière », ceux qui regardent défiler le paysage qui s'évade, il préfère ceux de la banquette avant, les découvreurs de nouveaux continents, dont Verne au premier chef, « un nouveau Christophe Colomb[702] ». « On peut dire qu'avec [*Un balcon en forêt*] ce livre d'avant-garde (mais d'une avant-garde qui bivaque), un genre fort abandonné depuis cinquante ans, le genre descriptif, fait sa rentrée en littérature[703]. » Gracq, qui a porté un jugement réservé sur Proust écrit dans *En lisant en écrivant* que le texte de Proust est « une prose surnourrie[704] » et que son lecteur est pris en otage. Même si les phrases gracquiennes n'ont évidemment rien à voir avec les emboîtements alambiqués de propositions de l'auteur de *La Recherche*, un même processus d'intériorisation de mouvements physiques, fait que de grands spécialistes proustiens tels que Serge Gaubert, Jean-Yves Tadié ont pu noter des

---

[696] Arlette Bouloumié, « Que vous a-t-il dit de ses écrivains préférés ? » dans Michel Martin-Roland, *Michel Tournier. Je m'avance masqué*, Paris, Éditions Écritures, 2011, pp.204-205.

[697] Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », art. cité, p.102.

[698] Daniel Oster, « Julien Gracq et la géographie », art. cité, p.437.

[699] Michel Collot, *L'horizon fabuleux, tome I : XIX siècle*, Paris, José Corti, 1988, p.12.

[700] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.42.

[701] Bernhild Boie, Introduction aux *Œuvres Complètes tome I* de Julien Gracq, *op.cit.*, p.17.

[702] Jean-Paul Dekiss, « Julien Gracq et Jules Verne, Entretiens », *Revue Jules Vernes*, janvier 2001, n°10, pp.21-82.

[703] Louis Baladier, « Un Balcon en Forêt ou le récit-paysage », art. cité, p.20.

[704] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.103.

accointances stylistiques entre les deux auteurs. La nature même d'une « langue étrangère » qui rompt immédiatement avec tout ce qu'elle vient de dire[705], les rapproche. Les récits gracquiens expérimentent à l'identique une manière d'écrire, un style qui est leur *monde*[706]. En effet, « Gracq fait de ses romans, selon ses propres métaphores, un laboratoire dans lequel s'élabore un savoir proprement littéraire sur l'événement historique qui n'est pas sans résonance historiographiques et épistémologiques[707] ».

Du *Rivage des Syrtes* au *Balcon en forêt*, en traversant *Les Terres du couchant,* Gracq en appelle à l'intertextualité. C'est ce que Gracq appelle « [u]n élément essentiel [qui] risque de manquer toujours à la critique littéraire », « ce sont les fantômes de livres successifs que l'imagination de l'auteur projetait à chaque moment en avant de sa plume, et qui changeaient, avec le gauchissement inévitable que le travail d'écrire imprime à chaque chapitre, tout comme une route sinueuse projette devant le voyageur, au sein d'un paysage d'un caractère donné, une série de perspectives différentes, parfois très inattendues[708] ».

Une simple alliance de mots « Histoire-et-géographie » est devenue, de manière élective, le vrai et seul contenu traversant toutes les œuvres gracquiennes : « c'est leur *continuum* épuré, réduit à ses purs linéaments dramatiques, qui sert de substrat au *Rivage des Syrtes*, tout comme il emprisonne *La Route*[709]. » Michel Tournier cite *Un balcon en forêt* comme emblématique des œuvres romanesques où la beauté géographique et la brutalité historique entrent en conflit[710].

Comment lire Gracq, « Julien Gracq, le poète de l'attente, également et contradictoirement Julien Gracq l'initié *épris de haute incertitude*[711] » ? Le texte gracquien, qui est pour reprendre Barthes « galaxie de *signifiants* et non structure de

---

[705] C'est à l'herméneutique spitzérienne reposant sur la micro-lecture des œuvres que nous nous rattachons ici. L'expression « langue étrangère » est d'André breton pour désigner toute écriture poétique singulière.

[706] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p.16 : « Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. »

[707] Étienne Anheim, « Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire », *Annales. Histoire, science sociales*, 2010, vol.65, n°2, pp.375-416, p.381.

[708] Julien Gracq, *Lettrines I, op.cit.*, p.30. Voir aussi Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op.cit*., p.54 : il établit un lien entre le projet d'écrire et la matérialité de la poétique : « Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcés de suivre, parce que l'écriture nous y embarque en réalité ».

[709] Julien Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*, p.248.

[710] Michel Tournier, « Julien Gracq est avant tout un paysagiste », art. cité, p.68.

[711] Joseph Majault, Jean-Maurice Nivat, Charles Géronimi, *Littérature de notre temps*, Paris-Tournai, Casterman, 1966, p143.

signifiés », nous a plus d'une fois déroutés[712]. Nous avons proposé des réponses en portant toute notre attention à la *lisibilité* de ces trois récits, menacés de part et d'autre par un sentiment de vide[713]. Mais comme pour contrebalancer le risque de dispersion, nous l'avons vu, le style impeccable s'offre comme rempart.

[712] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p.12. Gracq lui-même n'éclaire guère le lecteur, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.216 : « ce que j'ai cherché à faire, entre autres choses, dans *Le Rivage des Syrtes*, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est à libérer par distillation un élément volatil, l'esprit- de- l'histoire […] ».

[713] Margaret Davies, « Le sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », art. cité, p.193.

Bibliographie

Les ouvrages et articles consultés pour cette étude seront classés de la manière suivante :

I. Œuvres de Julien Gracq

II. Ouvrages et études critiques consacrés à Julien Gracq

III. Ouvrages et articles généraux

IV. Sources diverses

I. Œuvres de Julien GRACQ

Romans

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

Un beau ténébreux, Paris, José Corti, 1945.

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

Un balcon en forêt, Paris, José Corti, 1958.

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

Les Eaux étroites, Paris, José Corti, 1976.

Les Terres du couchant, Paris, José Corti, 2014.

Théâtre

Le Roi pêcheur, Paris, José Corti, 1948.

Essais et recueils de fragments

Liberté grande, Paris, José Corti, 1945.

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

La Littérature à l'estomac, Paris, José Corti, 1949.

Prose pour l'étrangère, Hors collection, 1952.

Préférences, Paris, José Corti, 1961.

Lettrines I, Paris, José Corti, 1967.

Lettrines II, Paris, José Corti, 1974.

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

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

Autour des sept collines, Paris, José Corti, 1988.

Carnets du grand chemin, Paris, José Corti, 1992.

Entretiens : avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie, Paris, José Corti, 2002.

Manuscrits de guerre, Paris, José Corti, 2011.

Œuvres diverses

« Deux heures de travail dans une journée », entretien repris par Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, pp.76-79.

Œuvres complètes tome I, Paris, Gallimard, 1989.

Œuvres complètes tome II, Paris, Gallimard, 1995.

« Familiarité du livre », *Médium*, 2004, vol.1, n°1, pp.11-14.

« Lettre à Wang Jing du 23 juillet 1997 », dans Julien Gracq, 朱利安·格拉克, 《首字花饰》(*Lettrines I*), trad. du français par Wang Jing, Shanghai, East China Normal University Press, 2011.

« Lettre à Edmond Humeau », *303, Arts, Recherches et Créations*, 2006, n°93 consacré à Julien Gracq, pp.158-161.

Les œuvres de GRACQ traduites en chinois

《沙岸风云》(*Le Rivage des Syrtes*), trad. par Zhang Zeqian *et al.*, Wuhan, Changjiang Literature and Art Press, 1992 ; tard. par Zhang Zeqian et Wang Jing, Beijing, The Writers Publishing House, 2018.

《林中阳台》(*Un balcon en forêt*), trad. par Yang Jian, Nanjing, Yilin Press, 1996 ; Beijing, The Writers Publishing House, 2015.

《首字花饰》(*Lettrines I*), trad. par Wang Jing, Shanghai, East China Normal University Press, 2011.

《首字花饰 2》(*Lettrines II*), trad. par Gu Yuanfen et Zhu Zhenyun, Shanghai, East China Normal University Press, 2011.

《路》(*Carnet du grand chemin*), trad. par Liu Jing et Han Mei, Shanghai, East China Normal University Press, 2013.

《阿尔戈古堡》(*Au château d'Argol*), trad. par Wang Daoqian et Zhang Xiaolu, Beijing, The Writers Publishing House, 2015.

《边读边写》(*En lisant en écrivant*), trad. par Gu Yuanfen, Shanghai, East China Normal University Press, 2015.

《半岛》(*La Presqu'île*), trad. par Zhang Yinde, Changsha, Hunan Literature and Art Publishing House, 2017.

《阴郁的美男子》(*Un beau ténébreux*), trad. par Wang Jing et Li Lingyu, Beijing, The Writers Publishing House, 2018.

II. Ouvrages et études critiques consacrés à Julien GRACQ

Monographies

ABOOD Tagrid, *La Recréation poétique de l'espace dans les romans de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Michel Schmitt, université Lumière-Lyon II, 2009.

AMOSSY Ruth, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un beau ténébreux *de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

ARFEUX Marc-Henri, *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigée par Claude Burgelin, université Lumières-Lyon II, 2002.

AUTRAND SPIRU Edit, *L'Émergence du « discours de personnages » dans l'œuvre de fiction de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Philippe Berthier, université Paris 3, 1996.

BERTHIER Philippe, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

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

BRIDEL Yves, *Julien Gracq et la Dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1981.

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

CARDONNE-ARLYCK Élisabeth, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^{e} siècle », 1984.

CARION Jacques, *Julien Gracq et la Poétique du paysage*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2002.

DEGANI Salah, *L'Art du dialogue dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Fadhila Laouani et Michel Murat, université Paris 4, 2012.

DUPARC Léopoldine, *Transmutation de la philosophie dans l'univers imaginaire de Julien Gracq*, Paris, Librairie Minard, 2006.

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

GUIOMAR Michel, *Trois Paysages du « Rivage des Syrtes »*, Paris, José Corti, 1982.

HADDAD Hubert, *Julien Gracq : la forme d'une vie*, Paris, Zulma, 2004.

HERZFELD Claude, *Julien Gracq : préférences médiévales*, Paris, l'Harmattan, 2000.

LE GUILLOU Philippe, *Le Déjeuner des bords de Loire suivi de Monsieur Gracq*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

LEUTRAT Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Le Seuil, 1991.

MAGDELAINE Jean-Yves, *Figures de la polarité et Pensée mythique dans les deux premiers récits de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Philippe Berthier, université Paris 3, 1995.

MAROT Patrick, *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1999.

MONBALLIN Michèle, *Gracq : création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck ; Paris, différentes Éditions Universitaires, 1987.

MURAT Michel, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 1. Le Roman des noms propres*, vol. 2/1, Paris, José Corti, 1983.

MURAT Michel, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style 2. Poétique de l'analogie*, vol. 2/2, Paris, José Corti, 1983.

MURAT Michel, *Julien Gracq*, Paris, P. Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1992.

MURAT Michel, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2004.

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

PELLETIER Jean, *Julien Gracq : vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 2001.

PLAZY Gilles Plazy, *Voyage en Gracquoland*, Paris, Éditions de l'Instant, 1989.

ROUSSEAU Laurence, *Images et Métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1981.

WANG Jing, *L'Horizon et la Quête dans l'œuvre de Julien Gracq*, thèse de doctorat dirigé par Yves Vade, université de Michel de Montaigne Bordeaux III, 1997.

Ouvrages collectifs

BOISLÈVE Jacques (dir.), *303, Arts, Recherches et Créations*, n°93 consacré à Julien Gracq, Nantes, 2006.

Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des Bocages (Angers) (dir.), *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers (21-23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1981.

GIRARD-DAUDON Alain (dir.), *Initiale, revue du Groupement des libraires*, numéro en hommage à Julien Gracq, Paris, 1997.

GRACQ Julien *et al.*, *Qui vive ? : autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989.

GRACQ Julien *et al.*, *Magazine littéraire*, juin 2007, n°465, pp.24-61.

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Julien Gracq. Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « L'Herne, 20 », 1972.

MARIE-ANNICK Gervais-Zaninger, BIKIALO Stéphane, *Julien Gracq. Un balcon en forêt ; La Presqu'île*, Atlande, Neuilly-sur-Seine, 2007.

MURAT Michel (dir.), *Gracq dans son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Articles

ANHEIM Étienne, « Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire », *Annales. Histoire, Sciences, Sociales*, 2010, vol.65, n°2, pp.377-416.

BALADIER Louis, « *Un Balcon en Forêt* ou le récit-paysage », *L'Information littéraire*, 2008, vol.60, n°2, pp.15-26.

BAUDOIN Sébastien, « Fascination et Métamorphoses de la route : le point de vue du promeneur dans *Les Terres du Couchant* de Julien Gracq », *Travaux de littérature*, 2015, n°28, pp.215-226.

BERTHIER Philippe, « Julien Gracq en Stendhalie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1984, vol.84, n°2, pp.271-284.

BERTHIER Philippe, « Retour vers le futur ou le routard élémentaire 'La Route' », *La Revue des lettres modernes. Julien Gracq*, 2007, n°5, pp.161-169.

BERTHIER Philippe, « Une étape inédite sur la route de Gracq », *Critique*, 2015, n°3, pp.253-255.

BERTHOMIEU Gérard, « La Lieutenance de l'aspirant Grange », *L'Information grammaticale*, 2008, vol.116, n°1, pp.31-40.

BOISIÈVE Jacques, « Michel Tournier et Julien Gracq : si différents et cependant si proches », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Modernité de Michel Tournier*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp.163-178.

BOISSIERAS Fabienne, « Les 'déformations sublimes' dans *Un balcon en forêt* », *Questions de style*, mars 2008, n°5, pp.59-68.

BOMBARDE Odile, « Repères de Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1984, n°4, pp.553-560.

CASTA Isabelle, « La Flore et la Faune dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq (1958) », *L'Information littéraire*, 2007, vol.59, n°3, pp.18-22.

CHAMBERS Ross, « La Perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, 1968, vol.5, n°1, pp.104-120.

COMPAGNON Antoine, « Chapitre VI : Julien Gracq entre André Breton et Jules Monnerot », dans *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp.452-491.

DAVIES Margaret, « Le Sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », *Australian Journal of French Studies*, 1973, vol.10, n°2, pp.191-202.

DEKISS Jean-Paul, « Julien Gracq et Jules Verne, Entretiens », *Revue Jules Vernes*, janvier 2001, n°10, pp.21-82.

FAVRIAUD Michel. « Le Deux-points, pierre de touche de la construction des phrases et de l'écriture gracquiennes d'*Un balcon en forêt* », *L'Information grammaticale*, 2008, vol.116, n°1, pp.25-30.

FRAISSE Luc, « L'Énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2008, vol.108, n°4, pp.889-912.

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, l'émission « La compagnie des auteurs » de France Culture, consacrée à Julien Gracq [en ligne], consulté le 3 octobre 2018. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/series/julien-gracq.

HUGUENIN Jean-René, « Le Portrait de Julien Gracq », dans *Une autre jeunesse*, Paris, Le Seuil, 2015, pp.73-80.

MAROT Patrick, « L'Enfance à la lisière dans l'œuvre de Julien Gracq », dans Suzanne Lafont (dir.), *Récits et Dispositifs d'enfance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, pp.249-264.

MENOU Hervé, « Julien Gracq, l'errance du poète », *Recherches sur l'imaginaire*, 2007, n°32, pp.137-148.

MURAT Michel, « L'Envers de la littérature contemporaine », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les Dernières fictions*, Caen, Minard Lettres Modernes, 2007, pp.9-23.

OSTER Daniel, « Julien Gracq et la Géographie », conférence prononcée le 8 novembre 2000 à la Sorbonne, *Historiens et Géographes*, novembre 2006, n°396, p.437.

PAUL GRICE Herbert, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n°30 consacré la conversation, pp.57-72.

PERRIN Dominique, « Des influences littéraires à l'*influence de l'Histoire* chez Julien Gracq et Henry Bauchau », *Littérature*, 2014, n°173, pp.3-20.

PLEAU Jean-Christian, « Gracq et les signes : le problème du sens dans *Le Rivage des Syrtes* », *The French Review*, 1996, vol.69, n°3, pp.453-463.

ROUDAUT Jean, « En regardant, en écoutant [Julien Gracq] », *Magazine littéraire*, 1981, n¨179, pp.15-16.

SANTAMARIA Muriel, « Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq », *Littératures*, 1988, n°20, pp.141-162.

SUZZONI Cécilia, « *Les Terres du couchant*. Un récit inédit de Julien Gracq », *Esprit*, 2015, n°411(1), pp.152-154.

TISSIER Jean-Louis, « *Les Terres du couchant* de Julien Gracq. Empire sédentaire versus empire nomade », *Espace géographique*, 2016, vol.45, n°4, pp.368-377.

TISSIER Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *L'Espace géographique*, 1981, vol.10, n°1, pp.50-59.

VIART Dominique, « Le 'Silence' et les Signes dans la nouvelle de Julien Gracq », dans Alluin Bernard et Baudelle Yves, *Nouvelles et Nouvellistes au XXe siècle*, Villneuve-d'Acq, Presses Universitaires de Lille, 1992, pp.103-125.

VOUILLOUX Bernard, « Gracq : du récit au livre », *Les Lettres Romanes*, 1986, vol.40, n°2, pp.147-161.

WANG Jing, « L'Écriture de l'horizon – lire lignes et interlignes chez Julien Gracq », *Études françaises*, 1999, n°1, pp.70-89.

III. Ouvrages et articles généraux

Théorie littéraire et linguistique

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André et REVAZ Françoise, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Critiques de la politique », 1980.

ALQUIÉ Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

ALSINA Jean, « Espace et Narratologie. (Gérard Genette et Alfanhui) », dans Jean Dousset (dir.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Hespérides), 1988.

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

BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1985.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine Logique et philosophie des sciences », 1957.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

BAKHTINE Mikhaïlovitch, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, 2007.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972.

BERTRAND Denis, *L'Espace et le Sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962.

BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2013.

BORILLO Andrée, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 1998.

BOULOUMIÉ Arlette et MARIE-ODILE André, *Errance et Marginalité dans la littérature : Cahier XXXII*, Rennes, Presses Universitaires de Renne, 2017.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal (dir.), *L'Univers du roman* [1972], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1975.

BRAUDEL Fernand, *L'Identité de la France, I. Espace et histoire*, Paris, Arthaud. Flammarion, 1986.

BRAULT Grégoire, *Les Adverbes spatiaux : le cas de Là-bas*, thèse de doctorat dirigé par Georges Kleiber et Jean-Christophe Pellat, université Marc Bloch (Strasbourg), 2001.

BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994.

BRETON André, *Arcan 17*, New York, Brentano's, 1945.

BRETON André, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947.

BRETON André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1979.

BRIU Jean Jacques, KARABÉTIAN Étienne (dir.), *Léo Spitzer : Études sur le style : Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, Paris, Ophrys, 2009.

BRONDAL Viggo, *Théorie des prépositions : introduction à une sémantique rationnelle*, trad. par Pierre Naert, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1950.

BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes : essai*, Paris, l'Harmattan, 1996.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.

CADIOT Pierre, *Les Prépositions abstraites du français*, Paris, Armand Colin, 1997.

CALAS Frédéric (dir.), *Leçons de stylistique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

CALAS Frédéric (dir.), *Cohérence et Discours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises Études linguistiques », 2006.

CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques : 1. Le langage*, trad. par Jean Lacoste et Ole Hansen-Løve, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1972.

CHARBONNEL Nanine, *La Tâche aveugle II. L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, coll. « Collection Poétique », 1995.

CLAUDEL Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1967.

COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux, tome 1 : XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988.

COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux, tome II : XXe siècle*, Paris, José Corti, 1988.

COMBETTES Bernard (dir.), *Le Changement en français : études de linguistique diachronique*, Bern, Berlin, Bruxelles [etc.], Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication, 89 », 2010.

DE BOISDEFFRE Pierre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui : 1939-1959*, Paris, Le Livre contemporain, 1959.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

DENNERLEIN Katrin, *Die Narratologie des Raumes*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

DÉTRIE Catherine, SIBLOT Paul, VERINE Bertrand, *Termes et Concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Paris, Librairie honoré champion, 2001.

DUBOIS Jean, *Grammaire structurale*, Paris, Larousse, 1965.

DUCROT Oswald et TZVETAN Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1972.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

ECO Umberto, *La Production des Signes*, Paris, Librairie générale française, 1992.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FRACKOWIAK Jean-François, *La Tentation symbolique du roman français au tournant du XXI^e^ siècle: Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou*, Paris, Librairie honoré champion, 2019.

GARNIER Xavier et ZHBERMAN Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Points. Littérature », 1966.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points. Série Essais », 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Points (Paris) », 1982.

GUILLAUME Gustave, *Langage et Science du langage*, 2^e^ édition, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.

GUILLAUME Gustave, *Temps et Verbe*, Paris, Librairie honoré champion, 1970.

GUILLAUME Gustave, *Psycho-systématique du langage : principes, méthodes et applications I*, Paris, Klincksieck ; Québec, Presses de l'Université Laval, 1971.

HAMON Philippe, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HAMON Philippe (dir.), *Le Signe et la Consigne : essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste, Zola*, Genève, Librairie Droz, 2009.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1986.

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. de l'allemand par François Vezin et *al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage »,1976.

JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009.

JOHANNES Angermüller, GILLES Philippe (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation : autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015,

KLEIBER Georges, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

LAFONT Suzanne, *Récits et Dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.

LABOURET Denis, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

LIOURE Françoise, *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXème siècle*, Paris, Le Seuil, 1993.

LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

LUDOVIC Janvier (dir.), *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MAJAULT Joseph, NIVAT Jean-Maurice, GÉRONIMI Charles, *Littérature de notre temps*, Paris-Tournai, Casterman, 1966.

MARTIN Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

MARTIN-ROLAND Michel, *Michel Tournier. Je m'avance masqué*, Paris, Éditions Écritures, 2011.

MATORÉ Georges, *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée, et l'art contemporains*, Paris, La Colombe Éditions du Vieux colombier, coll. « Sciences et techniques humaines », 1962.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel 4 », 1976.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Nature, Notes, Cours du collège de France*, Paris, Le Seuil, 1994,

MINKOWSKI Eugène, *Le Temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologique*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1968.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

MOIGNET Gérard, CERVONI Jean, SCHLYTER Kerstin et VASSANT Annette, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire. 3. Les France*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

OZWALD Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

PARAIN Brice, *Histoire de la philosophie. 1. Orient, Antiquité, Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1969.

PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *La nouvelle rhétorique : traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.

POUILLON Jean, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1993.

POULET Georges, *Études sur le temps humain I : la durée intérieure*, Paris, Plon, 1949.

POULET Georges, *Études sur le temps humain II : la distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.

POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970.

RABATEL Alain, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, 1997.

RABATEL Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit. Tome I. L'Intrigue et le Récit historique*, Pairs, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit. Tome II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit. Tome III. Le Temps raconté*, Pairs, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985.

RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté I. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Éditions Points, 2009.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

ROBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

STALLONI Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire (Paris 2000) », 2006.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le Roman : essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Pairs, Gallimard, 1971.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1978 ; Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

TEXIER VANDAMME Christine, *Espace et Écriture ou l'herméneutique dans « Heart of darkness » de Joseph Conrad, « Under the volcano » de Malcolm Lowry et « Voss » de Patrick White*, thèse de doctorat dirigé par Claude Maisonnat, université Lumière-Lyon II, 2001.

THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1963.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, coll. « Points », p.68.

TOURNIER Michel, *Les vertes lectures : La comtesse de Ségur, Jules Verne, Lewis Carroll, Jack London, Karl May, Selma Lagerlöf, Rudyard Kipling, Benjamin Rabier, Hergé et Gripari*, Paris, Flammarion, 2006.

VAN GORP Hendrik et *al.*, Dictionnaire des termes littéraires, Paris, Librairie honoré champion, 2001.

VENDRYES Joseph, *Marcel Proust et les Noms propres*, Paris, Boivin, 1940.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Points, coll. « Histoire », 2015.

WAGNER Robert Léon, PINCHON Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962,

WEINRICH Harald, *Le Temps : le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1973.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette supérieur, 1998.

XU Zhenhua et HUANG Jianhua, *Raison et déraison – Principaux courants de la littérature française du XXe siècle*, Pékin, Foreign Language Teaching and Researching Press, 2000.

Articles de stylistique

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 1992, n°55, pp.38-42.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, vol.8, n°1, pp.1-27.

BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, 1968, n°11, pp.84-89.

BOULAY Bérenger et FLECK Frédérique, « Dépasser Genette ? Questions de point de vue », *Acta Fabula*, 2010, vol.11, n°4 [en ligne], consulté le 17 février 2017. URL : http://www.fabula.org/acta/document5638.php.

BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, 1970, vol.3, n°1, pp.77-94.

BRAULT Grégoire, « Quel lieu désigne là-bas ? », *Le Français moderne*, 2004, vol.72, n°2, pp.173-189.

CADIOT Pierre, « Éléments d'une critique de la notion de préposition spatiale », *Syntaxe et Sémantique*, 2002, n°1, pp.117-129.

CADIOT Pierre, « Schémas et motifs en sémantique prépositionnelle : vers une description renouvelée des prépositions dites 'spatiales' », *Travaux de linguistique*, 2002, n°44, pp.9-24.

CHARTRAND Suzanne-Geneviève, « Les Composantes d'une grammaire du texte », *Correspondance*, 2001, vol.7, n°1, pp.10-17.

CHEN Suixiang, « Une réflexion sommaire sur le temps de Proust », *Synergies Chine*, 2009, n°4, pp.89-96.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieures. Modes de la représentation psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, coll. « poétique », 1981.

COLAS-BLAISE Marion, « Discours métaphorique et médiation », *in* Régine Delamotte-Legrand (dir.), *Les Médiation langagières : actes du colloque international « La médiation, marquages en langue et en discours ». Vol.I. Des faits de langue aux discours*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp.187-196.

COMBETTES Bernard, « Typologie syntaxique et grammaire de texte », *Linx*, 1999, n°11, pp.153-165.

DELAUNOIS Marcel, « L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspect, modalité. Etudes synchronique dans une perspective énonciative », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1990, n°68, pp.167-168.

FAVRIAUD Michel, « Le deux-points, pierre de touche de la construction des phrases et de l'écriture gracquiennes d'*Un balcon en forêt* », *L'Information grammaticale*, 2008, vol.116, n°1, pp.25-30.

FLORENT Hérouard, « Espace vécu et vécu de l'espace : dimensions conscientes et inconscientes de l'habiter », *in* Brigitte Frelat-Kahn et LAZZAROTTI Olivier Lazzarotti, *Habiter vers un nouveau concept ?*, Rennes, Armand Colin, 2012, pp.107-123.

FRASER Thomas et JOLY André, « Le Système de la déixis : Endophore et cohésion discursive en anglais », *Modèles linguistiques*, 1980, n°22, pp.22-51.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, 1966, vol.8, n°1, pp.152-163.

GUSTAVE Guillaume, « Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe : esquisse d'une théorie psychologique de l'aspect », *Journal de psychologie*, 1933, n°30, pp.355-372.

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 1972, n°12, pp.465-485.

HOCKETT Charles-Francis, « The origin of speech », *Scientific American*, 1960, vol.203, pp.88-96.

JEANDILLOU Jean-François, « Andrée Borillo, L'espace et son expression en français », *Linx*, 1999, n°40, pp.263-265.

KILLANDER Carla Cariboni, « La Théorie de l'itératif au banc d'essai du lecteur », *Poétique*, 2012, n°150, pp.239-255.

KLEIBER Georges, « Les Démonstratifs (dé)montrent-ils? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 1983, vol.51, n°2, pp.99-117.

KLEIBER Georges, « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, 1984, vol.19, n°76, pp.77-94.

KLEIBER Georges, « Sur la sémantique des descriptions démonstratives », *Lingvisticae investigationes*, 1984, vol.8, n°1, pp.63–85.

KLEIBER Georges, « Déictiques, embrayeurs, "token-réflexives", symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'Information grammaticale*, 1986, vol.30, n°1, pp.3-22.

KLEIBER Georges, « Référence, texte et embrayeurs », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 11 novembre 1989, n° 4 [en ligne], consulté le 21 février 2017. URL : https://semen.revues.org/6813.

KLEIBER Georges, « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », *Revue québécoise de linguistique*, 1990, vol.19, n°1, p.11-32.

KLEIBER Georges, « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », *L'Information grammaticale*, 1991, n°51, pp.3-18.

KLEIBER Georges, « De la dénomination à la désignation : le paradoxe ontologico-dénominatif des odeurs », *Langue française*, 2012, n°174, pp.45-58.

KOPECKA Anetta, « L'Expression du déplacement en français : l'interaction des facteurs sémantiques, aspectuels et pragmatiques dans la construction du sens spatial », *Langages*, 2009, n°1, pp.54-75.

LARTHOMAS Pierre, « *Là-haut, là-bas* et *ici-bas*, étude d'un micro système », *Le Français moderne*, 1974, n°42, pp.193-205.

LÉVY Bertrand, « Géographie et Littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2006, vol.146, n°1, pp.25-52.

MAHDAVI ZADEH Moigan et DIDEBAN Leila, « La topo-analyse de *Candide* de Voltaire et celle de *L'Alchimiste* de Paulo Coelho », *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 2016, vol.9, n°16, pp.123-136.

MELLET Sylvie, « Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot (coll. 'Champs linguistiques'), 1994 », *L'Information grammaticale*, 1995, vol.64, n°1, pp.58-59.

MOLINIÉ Georges, « Stylistique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juillet 2019. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stylistique/.

MURAT Michel, « Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* », *Travaux de Linguistique et de Littérature Strasbourg*, 1979, vol.17, n°2, pp.159-202.

NORA Pierre, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, 1978, pp.398-401.

PERDICOYANNI-PALÉOLOGOU Hélène, « Le Concept d'anaphore, de cataphore et de déixis en linguistique française », *Revue québécoise de linguistique*, 2001, vol.29, n°2, pp.55-77.

PERRET Michèle, « Le système d'opposition ici, là, là-bas en référence situationnelle », *Linx*, 1991, vol.3, n°1, pp.141-159.

PETITIER Paule, « *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de P. Nora », *Romantisme*, 1989, vol.19, n°63, pp.103-110.

RABATEL Alain, « Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours », *Filologia e Linguistica Portuguesa*, 2007, vol.9, pp.345-368.

RAHEL Jaeggi, « Une critique des formes de vie est-elle possible ? Le négativisme éthique d'Adorno dans *Minima Moralia*. Traduit de l'allemand par Aurélien Berlan », *Actuel Marx*, 2005, vol.2, n°38, pp.135-158.

ROBERT Martin, « Langage et temps de dico », *Langue française*, 1985, n°67, pp.23-37.

RUWET Nicolas, « Les verbes de sentiment forment-ils une classe distincte dans la grammaire ? », *in* Hava Bat-Zeev Shyldkrot et Lucien Kupferman (dir.), *Tendances récentes en linguistique française et générale : volume dédié à David Gaatone*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Puslishing, 1995, pp.345-362.

SAINT-GÉRAND Jacques-Philippe, « Philippe Hamon. La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie », *Romantisme*, 1993, n°79, pp.116-117.

SMITH John Charles, « L'Évolution sémantique et pragmatique des adverbes déictiques 'ici', 'là' et 'là-bas' », *Langue Française*, 1995, nº107, pp.43-57.

STAROBINSKI Jean, « Le style autobiographique », *Poétique*, 1970, n°3, pp.257-265.

TZVETAN Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », *Communication*, 1966, n°8, pp.125-151.

VANOOSTHUYES Michel, « Ernst Jünger à l'assaut du canon », *Études Germaniques*, 2007, vol.3, n°247, pp.655-665.

WEN Ya, « La lecture littéraire dans l'enseignement de la littérature française en Chine », *Synergies Chine*, 2015, n°10, pp.245-253.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Les Territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 47-62.

YAHIA KHABOU Saadia, « La Poétique de l'espace et l'Expérience de l'écriture dans *Les Nourritures terrestres* d'André Gide », *Postures, Dossier « Nord/Sud »*, 2013, n°17, pp.97-108.

ZIETHEN Antje, « La Littérature et l'Espace », *Arborescences : revue d'études françaises*, 2013, n°3 [en ligne], pp.3-29, consulté le 12 novembre 2018. URL : https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar.

IV. Sources diverses

ALAIN, *Système des beaux-arts*, 25e édition, Paris, Gallimard, 1948.

ARAGON Louis, *Les Communistes « Mars-Mai 1940 »*, Paris, la Bibliothèque françaises, 1951.

BAUDELAIRE Charles, « le Parfum », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Larousse, 1970.

BINSWANGER Ludwig, *Trois formes manquées de la présence humaine : la présomption, la distorsion, le maniérisme*, trad. par Jean-Marie Froissart, Paris, Le cercle Herméneutique, 2002.

BONAPARTE Marie, *Chronos, Eros, Thanatos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

BUZZATI Dino, *Le Désert des Tartares*, trad. par Michel Arnaud, Paris, R. Laffont, 1965.

CHAMOND Jeanine (dir.), *Les Directions de sens : Phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Paris, VRIN, 2003.

COURBET Marie, *Lecture de Gaston Bachelard : (re)découverte de la maison onirique*, thèse de doctorat dirigé par Paul Landauer, École nationale supérieure de Marne-la-Vallée, 2011.

DE CHATEAUBRIAND François René, *Vie de Rancé*, Paris, Librairie M. Didier, 1955.

DE FALLOIS Bernard et PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

DE LA BLACHE Paul Vidal, *Tableau de la géographie de la France*, Paris, La Table ronde, 1995.

DE LA BRETONNE Nicolas Edme Restif, *Les Contemporaines*, Paris, Alphonse Lemerre, 1785.

DE LUBICZ-MILOSZ Oscar Vladislas, *L'Amoureuse initiation*, Monaco, Éditions Motifs, 2019.

DE MANDIAGURES André Pieyre, *Le Lis de mer*, Paris, Robert Laffont, 1956.

ECHENOZ Jean, *14*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

EUCLIDE, *Les éléments de géométrie d'Euclide*, traduits littéralement et suivis d'un *Traité de cercle, du cylindre, du cône et de la sphère, de la mesure des surfaces et des solides*, avec des notes, par François Peyrard, Paris, F. Louis, 1804.

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1857.

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « La compagnie des auteurs » (émission de radio), France Culture, mars 2018, n° consacré à Julien Gracq [en ligne], consulté le 3 octobre 2018. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/series/julien-gracq.

GENEL Katia, « Présentation des *Minima moralia* d'Adorno », Groupe d'études *La philosophie au sens large* animé par Pierre Macherey (09/03/2005) [en ligne], consulté le 3 mars 2020. URL : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/09-03-2005_genel.pdf.

GIDE André, *Journal des faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.

GUILBERT Louis, LAGANE René, NIOBEY Georges (dir.), *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, Larousse, 1971-1978.

JUNG Carl Gustav Jung, CAHEN Roland (dir.), *L'Homme à la découverte de son âme : structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Payot, 1962.

JÜNGER Ernst, *Les Falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942.

KAHN Louis-Isadore, *Silence et Lumière*, Paris, Éditions du Linteau, 2006.

LAPLANCHE Jean, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

LAROUSSE (Firm), *Grand usuel Larousse : dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1997.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, BRUNSCHWIG Jacques (dir.), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

LITTRÉ Émile, *Le Littré : dictionnaire de la langue français*, Paris, Hachette, 2000.

POE Edgar Allan, « Le domaine d'Arnheim », trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, dans *Histoire grotesques et sérieuses suivies des Derniers contes*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2014, pp.100-117.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, t.1, Paris, Gallimard, 1913.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*, t.3, Paris, Gallimard, 1961.

PROUST Marcel, *Journées de lecture* (broché), Paris, Folio, coll. « Folio 2 », 2017.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

RIMBAUD Arthur, *Arthur Rimbaud : ses plus beaux poèmes*, Paris, Éditions J.C. Lattès, 1991.

RIMBAUD Arthur, *Poésies : Une saison en enfer ; Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

SCHOELLER Guy, *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, Hachette, 1999.

STEINER Georges, *Grammaire de la création*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2001.

Site des Éditions José Corti, rubrique « Presse » des *Terres du couchant* [en ligne], consulté le 02 novembre 2015. URL : https://www.jose-corti.fr/PDF-TEXTES/terres-du-couchant-extrait.pdf.

VOLTAIRE François-Marie Arouet, *Candide*, Paris, Bordas, 2010.

V. Références en chinois

FEI Qiongjuan 费琼娟,《绘画，文学的他者——"边读边写"中的文画比较》(« La peinture, l'autre de la literature – la comparaison entre la littérature et la peinture dans *En lisant en écrivant* »), 《吉林省教育学院学报》(*Journal of education institute of Jilin province*), 2013, vol.29, n°7, pp.14-15.

GAO Jianhong 高建红, GU Gang 古冈,《格拉克，最后一位古典作家——兼谈被忽视的巴尔扎克》(« Gracq, le Dernier des classiques – en ajoutant un discours sur Balzac ignoré »),《书城》(*La ville des livres*), octobre 2015, n°10, pp.119-123.

GRACQ Julien 朱利安·格拉克, SUN Shengying 孙圣英,《"一位探索边界的作家"——格拉克访谈》(« 'Un écrivain qui explore la frontière' – Entretien de Gracq »), 《世界文学》(*La littérature mondiale*), 2017, n°4, pp.291-306.

GU Yuanfen ，《论朱利安·格拉克在中国的接受问题》(*La Réception de Julien Gracq en Chine*), Wuhan, Wuhan University Press, 2011.

LE GUILLOU Philippe 菲利普·勒吉尤,《卢瓦河畔的午餐》(*Le Déjeuner des bords de Loire*), trad. par Wu Yaling, Shanghai, East China Normal University Press, 2006.

TAMBURELLO Giusi 朱西,《"利奥·斯皮策的文体批评"》(« La Critique stylistique de Leo Spitzer »),《汉语言文学研究》(*Études littéraires de la langue chinoise*), 2013, n°1, pp.110-119.

WANG Jing 王静,《于连·格拉克和他的"西尔特沙岸"》(« Julien Gracq et son *Rivage des Syrtes* »),《世界文学》(*La littérature mondiale*), 1991, n°2, pp.153-158.

WANG Jing 王静,《"西尔特沙岸"中的'沙岸'的意象及'临界'写作》(« L'image du 'rivage' et l'écriture de l'horizon dans *Le Rivage des Syrtes* »),《外国文学研究》(*L'Étude de la littérature étrangère*), 2005, n°4, pp.83-87.

WANG Jing 王静,《可望不可及的地平线——"西尔特沙岸"中唐克力火山的描写》(« Une perspective de l'horizon inaccessible – la description du volcan du Tängri dans *Le Rivage des Syrtes* »),《法国研究》(*Études françaises*), 2005, n°1, pp.9-14.

YAN Xuemei 阎雪梅,《格拉克的女性形象面面观》(« Le Rôle particulier et la Fonction originale des figures féminines de Gracq »),《法国研究》(*Études françaises*), 2009, n°1, pp. 23-29.

YAN Xuemei 阎雪梅,《格拉克与断片》(« Gracq et Fragment »),《国外文学》(*La Littérature étrangère*), 2009, n°2, pp. 60-65.

YAN Xuemei 阎雪梅,《从意识到写作——关于法国作家于连•格拉克的距离问题研究》(*De l'esprit à l'écrit : l'analyse sur le problème de distance chez Julien Gracq*), Pékin, University of International Business and Economics Press, 2017.

YOU Xiaohang 游晓航,《"林中阳台"中意象的隐喻魅力》(« Le charme métaphorique des figures dans *Un balcon en forêt* »),《当代外国文学》(La Littérature étrangère contemporaine), 2006, n°1, pp.106-110.

ZHANG Zeqian 张泽乾,《弥足珍贵的精品——评介法国当代著名作家格拉克的代表作"沙岸风云"》(« Une œuvre précieuse – introduction du chef-d'œuvre du célèbre écrivain français contemporain Julien Gracq *Le Rivage des Syrtes* »),《外国文学研究》(*L'Étude de la littérature étrangère*), 1991, n°4, pp.17-22.

ZHANG Zeqian 张泽乾,《哲理与诗意的融合——格拉克"沙岸"中的比喻与象征手法浅析》(« Une confusion de la philosophie et de la poésie – une analyse sommaire de la métaphore et du symbolisme dans *Le Rivage des Syrtes* »),《法国研究》(*Études françaises*), 1992, n°1, pp.46-58.

ZHENG Zhen 郑震,《空间：一个社会学的概念》(« Espace : une conception de la sociologie »),《社会学研究》(*Études de la sociologie*), 2010, n°5, pp.167-191.

Annexe I

Le premier texte de la description de la « maison-forte » dans *Un balcon en forêt* (pp.20-22) :

LA maison forte des Hautes Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétrantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. C'était un bloc de béton assez bas, où on accédait vers l'arrière par une porte blindée et un sentier en chicane qui traversait une petite plantation de barbelés serrée contre le blockhaus à la manière d'un carré de choux. On l'avait barbouillé à la diable d'un vert olive délavé qui sentait la moisissure : des espèces de dartres fongueuses entretenues par la touffeur du sous-bois laissaient suppurer sur les parois des taches humides, comme si on y avait étendu tous les jours des draps mouillés. L'avant du blockhaus était troué de deux embrassures; l'une, étroite, pour une mitrailleuse, l'autre, un peu plus large, pour un canon anti-char. Sur ce bloc trapu reposait comme sur un socle trop étroit l'étage débordant d'une maisonnette, où on accédait latéralement par un escalier de fer ajouré, pareil au *fire-escape* des maisons américaines : c'était le logement de la garnison minuscule. La laideur en était celle des corons ouvriers ou des maisonnettes de garde-barrière; les hivers mouillés du sous-bois avaient rongé l'appareillage mesquin, arraché le crépi par plaques, charbonné à l'aplomb des fenêtres et des marches de l'escalier de longs pleurs de rouille qui descendaient jusque sur le béton. Sous le rebord du toit, et sur des cordes pendues entre les fenêtres et les branches toutes proches, du linge et des toiles de tente pendaient à sécher. Contre le blockhaus s'adossait le treillage galvanisé tout neuf d'un poulailler, et une mauvaise cabane à lapins en planches; des boîtes de conserves qu'on avait dû jeter des fenêtres et des demi-boules de pain moisies ensemençaient partout le carré de barbelés. Le bizarre accouplement de ce *mastaba* de la préhistoire avec une guinguette décatie de la pire banlieue, au milieu du bric à brac de bohémiens en forêt, avait quelque chose de parfaitement improbable. Par les fenêtres ouvertes, un poumon de fer faisait ronfler puissamment la forêt d'une musique de bastringue, que coupa net le bruit de la camionnette.

On va guincher dans tous les caboulots

Sur le plancher des va-ches …

Non, décidément, pensa Grange, cette guerre ne commençait pas comme on croyait. On avait des surprises. Les hommes descendaient l'escalier un à un dans un ferraillement de semelles, en bouclant leur ceinturon – gauches, coulant l'œil circonspect d'une tribu berbère au seuil de ses gourbis vers l'aspirant qu'ils venaient de toucher.

Annexe II

L'introduction d'une littérature étrangère ne peut pas se réaliser sans considérer le fossé profond des cultures, surtout quand il s'agit d'une correspondance entre la Chine et la France dont les infléchissements historiques sont presque inverses. La diffusion des œuvres gracquiennes en Chine se heurte inévitablement à cette difficulté inhérente à la communication interculturelle qui a toujours affecté et continue à impacter l'acceptation de toutes les œuvres littéraires étrangères par les lecteurs chinois. La transmission de la littérature française en Chine est créditée par le large choix d'œuvres traduites et l'influence non négligeable de celles-ci sur la littérature contemporaine chinoise, notamment avec l'ouverture de la Chine vers l'extérieur dans les années 1980 et la promotion d'une « Nouvelle Littérature chinoise » au début du 20e siècle. La réflexion autour de la réception des œuvres de Julien Gracq se concentre forcément sur la connivence entre les deux cultures que tout semble opposer. Dès lors, l'accueil enthousiaste en Chine comme au Japon, géographiquement et culturellement plus proche de la Chine, a de quoi nourrir la réflexion comparatiste.

La popularité d'un écrivain dans un pays étranger est révélée concrètement par la proportion de ses œuvres traduites dans la langue du pays. Le tableau ci-dessous établit exhaustivement une comparaison quantitative parmi les œuvres gracquiennes traduites en japonais ou en chinois :

Intitulé française	**Date de publication en France**	**Date de publication au Japon**	**Date de publication en Chine**	**Intitulé chinois**
Au château d'Argol	1938	1956/1981	2015	《阿尔戈古堡》
Un beau ténébreux	1945	1970	2018	《阴郁的美男子》
André Breton	1948	1997		
Le Rivage des Syrtes	1951	1967	1992/2018	《沙岸风云》

Intitulé française	Date de publication en France	Date de publication au Japon	Date de publication en Chine	Intitulé chinois
Prose pour l'étrangère	1952	1998		
Un balcon en forêt	1958	1969/1976	1996/2015	《林中阳台》
Préférences	1961	1978		
Lettrines I	1967		2011	《首字花饰》
La Presqu'île	1970	1970	2017	《半岛》
Lettrines II	1974		2011	《首字花饰 2》
Les Eaux étroites	1976	1976		
En lisant en écrivant	1980		2015	《边读边写》
La Forme d'une ville	1985	2004		
Carnets du grand chemin	1992		2013	《路》

Pour fournir un panorama de l'engouement de Julien Gracq au Japon et mieux justifier notre intention à l'introduire en Chine à plus grande échelle, nous mettons ci-dessous l'article « Julien Gracq au Japon », publié dans BOISLÈVE Jacques (dir.), *303, Arts, Recherches et Créations*, n°93 consacré à Julien Gracq, Nantes, 2006, pp.86-87.

Julien Gracq au Japon

Atsuko Nagaï

Au Japon, on a dû attendre l'année 1956 pour avoir la première traduction de l'œuvre de Julien Gracq. Depuis la traduction se fait lentement, mais sans arrêt, comme si l'on voulait prendre un temps suffisant pour savourer des mets délicieux. En effet, par leur écriture aussi noble qu'audacieuse, les œuvres de Gracq sont très respectées des amateurs de littérature, même si le nombre en est limité au Japon comme en France. Plusieurs livres ont néanmoins connu la réédition et pour *Au château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*, même en format de poche !

Retraçons brièvement l'histoire de la traduction des œuvres de Gracq au Japon. Cette histoire peut se diviser en trois périodes. Dans la première période, qui va de 1956 à 1970, certains des premiers livres de Gracq ont été traduits : *Au château d'Argol* en 1956, *Le Rivage des Syrtes* en 1967, *Un balcon en forêt* en 1969 et *Un beau ténébreux* en 1970. Dans une grande collection intitulée *Œuvres complètes littéraires du monde entier* éditée par une importante maison d'édition, *Le Rivage des Syrtes* et *Aminadab* de Maurice Blanchot ont été publiés dans le même ouvrage. C'est dans cette période que s'est imposé au Japon le profil littéraire de Julien Gracq. Dans la deuxième période, qui va de 1974 à 1981, plusieurs œuvres de Gracq publiées après les années soixante ont été traduites : *La Presqu'île* en 1970, *Les Eaux étroites* en 1976, et *Préférences* en 1978. *Les Eaux étroites* a été publié avec la nouvelle traduction d'*Un balcon en forêt*. Les livres de cette période ont permis aux lecteurs japonais de suivre la démarche littéraire de Gracq après « l'affaire du prix Goncourt ». La traduction de *Préférences* a fait découvrir aux lecteurs japonais les affinités littéraires de son auteur avec Chateaubriand, Rimbaud, Breton, etc. À propos de cette période, il faut ajouter que la nouvelle traduction d'*Au château d'Argol* a été publiée en 1981. Tandis que Mizuho Aoyagui, le premier traducteur de ce livre, avait choisi un style archaïque, le deuxième, Motoo Andô, a utilisé un style plus clair, plus accessible aux jeunes lecteurs. Motoo Andô avait traduit *Le Rivage des Syrtes*. Il est bien connu au Japon comme poète ainsi que comme traducteur novateur des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire.

Entre la deuxième période et la troisième, qui a commencé à la fin des années quatre-vingt-dix, il y a eu une certaine interruption. Toutefois cette interruption n'a pas porté spécialement sur les œuvres de Gracq. L'intérêt des maisons d'édition se dirigeait plutôt vers la publication de livres philosophiques, linguistiques, sociologiques et historiques. Les rayons consacrés à la littérature française ont dû laisser place aux traductions de Foucault, Deleuze, Derrida, etc. Cependant l'introduction des œuvres de Gracq n'a pas été complètement interrompue. En 1985, Tadao Arita, professeur à l'université Seinan-Gakuin, a publié dans un bulletin de son université une longue étude du *Roi pêcheur* avec la traduction de nombreux passages de cette pièce. De plus, il y a eu en 1992 un numéro d'une revue mensuelle de poésie, *Gendaishi Techo*, consacré à Julien Gracq. Ce numéro comprend plusieurs études sur des textes de Gracq, la traduction des articles sur Gracq d'André Pieyre de Mandiargues, Marcel Béalu et Maurice Blanchot et la traduction inédite de plusieurs textes de Gracq.

Bien qu'il soit encore difficile de publier des œuvres littéraires au Japon, on constate depuis la fin des années quatre-vingt-dix un petit mouvement en faveur de l'édition de la littérature occidentale. Il en va de même des œuvres de Gracq. J'ai traduit en 1997 *André Breton* et en 2004 *La Forme d'une ville*. Jinbun Shoin, ancienne maison qui a publié *André Breton*, avait publié en 1956 *Au château d'Argol*, alors que *La Forme d'une ville* a été publié par Shoshi Shinsui, petite maison toute nouvelle. Comme la ville de Nantes est peu connue des Japonais, *La Forme d'une ville* a été publié avec une certaine appréhension. Mais ce livre a été beaucoup mieux reçu qu'on ne le pensait. Un critique qui l'a bien apprécié s'est même demandé pourquoi on avait laissé dormir pendant vingt ans ce texte succulent, pareil à un bon vin. Durant cette dernière période, outre la publication de l'édition de poche du *Rivage des Syrtes*, on a aussi eu en 1998 une belle édition bilingue de *Prose pour l'étrangère*. Taijiro Amazawa, traducteur de ce recueil de poèmes en prose, avait traduit *Liberté grande*. Ce traducteur, qui est poète et chercheur en littérature médiévale européenne, entretient depuis un demi-siècle une relation amicale avec Gracq. Respectant l'intention de l'auteur qui avait accepté que soit publié dans l'édition de La Pléiade ce texte hors commerce comme annexe sans notes, Amazawa n'a ajouté aucun commentaire à sa traduction, seulement illustrée par quelques dessins d'une peintre japonaise.

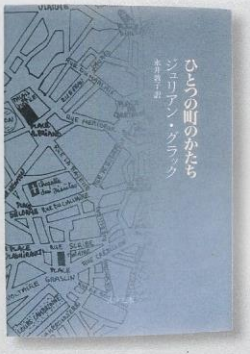
Les œuvres de Julien Gracq traduites en japonais intéressent depuis un demi-siècle de nombreux amateurs de littérature française, et parmi eux quelques écrivains bien connus dont particulièrement Yukio Mishima (1925-1970) et Yumiko Kurahashi (1935-2005).

Mishima et la mise en scène du suicide dans *Un beau ténébreux*

Mishima a écrit sur plusieurs écrivains français. Il a écrit surtout et à plusieurs reprises sur Radiguet et Sade. Il donnait dans ses dernières années des essais sous le titre *Qu'est-ce que le roman ?* pour une petite revue littéraire. Dans cette série, il racontait ce que pouvait être le roman à partir d'exemples tirés des romans qu'il préférait. C'est dans le dernier texte de cette série qu'il cite *Un beau ténébreux*. Mishima raconte quelles furent ses impressions après avoir lu ce roman avec beaucoup d'attention. Il dit que ce que Gracq a voulu décrire à travers la figure d'Allan, ce devait être la toute-puissance aussi claire que décisive que peut gagner un homme qui a décidé de se suicider. Si les autres personnages sont charmés par l'énigme et la beauté nonchalante d'Allan, c'est qu'ils ne comprennent pas que ce « voyant » les regarde déjà de l'au-delà. Cette remarque brève de Mishima est d'autant plus frappante que ce texte a été publié en novembre 1970, c'est-à-dire juste au moment de son suicide spectaculaire.

Yumiko Kurahashi est une femme écrivain dont l'écriture est à la fois fantastique et intellectuelle. Dans un recueil d'essais littéraires intitulé *Le Musée littéraire de préférences* – ce titre est déjà très gracquien –, recueil qui a été publié juste après sa mort, se trouve un texte sur *Au château d'Argol* et un autre sur *Le Rivage des Syrtes* qui indiquent l'influence que ces livres ont eue sur ses propres romans. Kurahashi compare d'une manière convaincante ces romans de Gracq au théâtre nô. Les héros ne s'expriment pas comme les acteurs en masques de nô, qui laissent la parole aux chanteurs assis à côté de la scène. D'après elle, ces romans ressemblent au théâtre nô par leur thème et par leur structure. Dans *Au château d'Argol*, le héros va au château d'Argol, c'est-à-dire dans l'autre monde, comme, sur la scène de nô, un moine pérégrinant arrive dans l'autre monde, là où habitent des ogres, des déesses ou des revenants. Kurahashi tient en grande estime *Le Rivage des Syrtes* qui a réussi à lui faire sentir le déclenchement d'une roue dentée invisible, que l'on ne peut appeler que destin.

À la fin de son essai sur *Au château d'Argol*, Kurahashi dit que si elle ne veut pas lire ni écrire des romans où les personnages bavardent comme des jeunes d'aujourd'hui et écrivent des phrases comme celles des messages électroniques, c'est qu'elle est sans doute elle-même en train de se déplacer vers le monde d'*Au château d'Argol*, c'est-à-dire vers l'autre monde. De fait, Kurahashi est allée dans l'autre monde juste après avoir écrit ces phrases.



5

5 L'édition japonaise de *La Forme d'une ville*.

6 Mishima, le grand écrivain japonais, avant de se donner lui-même la mort, s'était intéressé à la mise en scène du suicide dans *Un beau ténébreux*. © André Bonin, Gallimard.

6

Table des matières

En préambule : l'état de la recherche en Chine ix
Les traductions des œuvres romanesques de Gracq ix
Les traductions des œuvres critiques de Gracq x
Les études scientifiques sur Gracq xii

INTRODUCTION GÉNÉRALE 1
Perspective d'étude et choix du *corpus* 6
Méthodologie et choix de la démarche 11

PREMIÈRE PARTIE : LA POÉTIQUE DE L'ESPACE 17
Introduction et méthodologie 19
Pour une lecture phénoménologique de l'espace 23

Chapitre I L'espace euphorique 26
1. La maison natale 28
a. La « maison-forte » 29
i) Au sens étymologique 30
ii) La verticalité de la maison 33
iii) La valeur d'abri 36
b. La chambre de Mona 40
2. Les ouvertures de la maison 45
a. Qui frappe à la porte ? ou la question de l'altérité 49
b. Le *topos* de la fenêtre 54
3. L'éloge du point 61
a. Le (point) rouge ou le noir 63
b. Des points sur la cartographie 65

Chapitre II Localiser dans l'immensité 69
1. La mythe de la forêt 72
a. La valeur bipolaire 73
b. L'aire du « presque » 77
i) Le « point de vue » rural 77
ii) Le « point de vue » militaire 80
2. L'eau en présence 87
a. La grande confusion entre liquide et solide : *Il n'y avait rien au loin que la terre et l'eau* .. 88
b. Un tableau impressionniste de la mer : *Et tout à coups surgissait un point noir qui grossissait à vue d'œil : l'échelle* 92
c. Métaphorisation de l'eau 95
i) La M(e)use 95
ii) *Il pleut sur* 97
iii) Les brumes 99
3. (Dé)border le vide 101
a. La vacance du monde physique 103

b. L'*insensé* de l'espace 108

Chapitre III *Poursuivre plus avant son chemin* **115**
1. Se mettre en chemin 117
a. Le chemin de la décadence 119
b. *L'Homme qui marche* 127
2. L'aménagement du « mauvais chemin » 132
a. L'enjeu des lignes et de la lisière 135
b. Les autres lignes de fuite … : *parfois la tentation de marcher devant soi* 138
i) Le pont 139
ii) Le train 140
iii) La frontière franco-belge : une vraie frontière 143
3. Une étape inédite : *Les Terres du couchant* 146
a. Métaphorisation ou l'expérience du monde 147
b. Les signes prédictifs : *Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe* 151
Conclusion de la première partie 156

DEUXIEME PARTIE : LA GRAMMAIRE DE L'ESPACE 161
Introduction et méthodologie 163
Une forme du langage 166
L'ajustement des mots au monde 169

Chapitre I La phénoménologie du verbe **173**
1. L'être et le temps 177
a. L'esprit-de-l'Histoire 179
b. « Un remue-ménage lilliputien » ou l'insécable des choses 181
2. Les pouvoirs de l'im-parfait 184
a. Le cercle enchanté et le cycle infernal 187
b. L'imparfait descriptif : un dynamisme latent 191
c. La mise en relief ou les modalités de l'interception 195
3. La valeur aspectuelle ou le temps dilaté 200
a. La lenteur de la lecture : *le pas malgré lui se ralentit* 201
b. Une existence spatiale : *il est bon d'*assister*, de* se *tenir là* 205
c. Au commencement … 208

Chapitre II La préposition spatiale **212**
1. Le sens spatial supposé 217
a. Se colorer : prédiquer 218
b. L'interprétation sémantico-cognitive 221
2. La torsion du réel 224
a. Un balcon « en forêt » ou « dans la forêt » ? 226
b. *Aller contre* : l'attitude éthique 233
3. *Passer / penser* l'autre versant du monde 238
a. Fermer les yeux pour voir 238
b. La négation à l'œuvre 240

Chapitre III L'imaginaire de « là-bas » **243**
1. De la lecture traditionnelle à l'approche mémorielle 245
2. Au service de la cohérence textuelle 249
a. Un « ici » préalable à « là-bas » 254
b. Un « là-bas » qui exclut « ici » 257
c. L'état entre « ici » et « là-bas » 260
3. L'identité de la communauté 262
Conclusion de la deuxième partie 267

TROISIEME PARTIE : LA MACHINE NARRATIVE OU LA NARRATIVISATION DE L'ESPACE 271
Introduction et méthodologie 273

Chapitre I Pour une lecture narratologique de l'espace 275
1. La prise en charge énonciative 280
a. Le choix de la voix narrative 281
b. Variations sur l'onomastique : l'espace d'un NP 284
c. Le « on » : l'amplitude référentielle d'un pronom 285
2. Le *mode* de narrativisation de l'espace 288
a. Les « hauts lieux » de la narration 288
b. La « plante humaine » : se tenir debout 291

Chapitre II La « *bonne direction* » dans *Le Rivage des Syrtes* : le traitement de la dispersion 294
1. L'Orsenna 296
2. L'aménagement du monde : une narration genrée 302

Chapitre III La « ligne de vie » dans *Les Terres du couchant* 308
1. Réécrire l'histoire 309
a. « La Route » : une narration en miniature 311
b. Pour une esthétique du fragment : « à contre courant » 313
2. Mise en page et mise en route 315
a. La dignité du chemin 315
b. Le poème en prose 318

Chapitre IV La mise au monde dans *Un balcon en forêt* 322
1. Une temporalité spatiale extrêmement subtile 325
a. La dynamique spatiale de la saison 326
b. Le *déboulé* d'autres espaces 328
2. *Un balcon en forêt* : un texte proustien ? 331
a. L'enfance ou l'espace sécure 331
b. Narrer l'espace ou agir 334
3. Une « assiette tout autre » ? 336
a. La guerre « en vrai » et la forêt des Ardennes 336
b. L'absence de « là-bas » : sans raison 338
Conclusion de la troisième partie 343

CONCLUSION GENERALE 347
Bibliographie 359
Annexe I 382
Annexe II 384