

« [L]a vie ne se rejoignait pas à elle-même »

Le possible comme voie de sortie du roman dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq

“Life was not meeting itself.”

Possibility as a way out of the novel, as seen in Julien Gracq’s *A Balcony in the Forest*

Véronique Samson

Volume 44, numéro 1, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018470ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018470ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l’Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Samson, V. (2013). « [L]a vie ne se rejoignait pas à elle-même » : le possible comme voie de sortie du roman dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq. *Études littéraires*, 44(1), 119–130. <https://doi.org/10.7202/1018470ar>

Résumé de l’article

Si la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle pense l’aventure romanesque comme une prolifération des possibles, la seconde verrait apparaître les limites de cette conception héritée de Jacques Rivière. En prenant comme cas de figure *Un balcon en forêt* (1958), le dernier roman de Julien Gracq, cette étude suggère que l’expérience de la « drôle de guerre » aura engendré, au cœur de la carrière littéraire de l’écrivain, une crise toute paradoxale, issue du désir de maintenir les possibles ouverts pour son personnage dans un monde devenu inhabitable.



« [L]a vie ne se rejoignait pas  
à elle-même » : le possible comme  
voie de sortie du roman dans  
*Un balcon en forêt* de Julien Gracq

VÉRONIQUE SAMSON

Dans sa conférence « Pourquoi la littérature respire mal », prononcée en 1960, Julien Gracq formule à l'égard de la littérature de son époque des reproches maintenant bien connus. Les œuvres de l'existentialisme et du Nouveau Roman tendraient, selon lui, à reproduire et à exacerber le sentiment d'une rupture entre l'homme et le monde, survenue à la suite de la Deuxième Guerre mondiale :

à lire ces romans étouffants d'où l'air libre et le monde extérieur sont exclus, pleins à craquer d'une humanité aigre et exaspérée, 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<sup>1</sup>.

Se servant de cette « exclusion » comme repoussoir, Gracq charge plutôt le roman d'assurer l'ouverture des possibles pour l'homme dans le monde. Le roman doit représenter un « mouvement de confiance énigmatique, de confiance *quand même*<sup>2</sup> », contribuant à élargir le champ de l'expérience humaine. Si l'affirmation est claire, elle n'en demeure pas moins paradoxale pour peu qu'on la situe dans la chronologie de l'œuvre : en effet, Gracq prononce cette conférence deux ans après la parution de ce qui s'avérera son dernier roman. Avec *Un balcon en forêt*, et surtout avec la mention générique de « récit » qu'il pose sur la couverture du livre à sa parution, l'écrivain effectue un premier pas hors d'un genre qui a véritablement dominé la première moitié de son parcours littéraire, d'*Au château d'Argol* (1938) au *Rivage des Syrtes* (1951), avant de s'étioler dans un recueil de nouvelles, *La Presqu'île* (1970), et d'être finalement délaissé au profit de la forme fragmentaire, plus intime,

---

1 Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 103.

du carnet<sup>3</sup>. Ce singulier revirement et cette désaffection du roman ne sont pas sans étonner devant la profession de foi de 1960. Comment interpréter un tel décalage entre le discours et l'œuvre ? Si nous ne pouvons dire qu'il abandonne le roman aux mains des existentialistes et des Nouveaux Romanciers, car pour lui le roman sera demeuré jusqu'au bout affaire de « créance<sup>4</sup> » et non de soupçon, il reste encore à comprendre les raisons qui font en sorte que l'ouverture des possibles pour l'homme dans le monde ne peut plus être revendiquée à partir de 1960 qu'*en dehors* du roman.

Pour Gracq, et cela depuis les débuts, la mise en œuvre de cet idéal est vécue comme un compromis sans cesse renouvelé. Car c'est un idéal de lecteur plus que de praticien, provenant de lectures romanesques qui ont précédé le travail d'écriture, plus tardif. La lecture d'un roman se confond chez lui avec l'expérience d'un élan, où le lecteur est propulsé d'une page à l'autre, entraîné non seulement vers ce qui vient, mais aussi vers tout ce qui pourrait advenir. Cette singulière « élation vers l'éventuel », ce « lâchez-tout de ballon libre, dont la sensation nous est donnée seulement de loin en loin dans nos lectures romanesques préférées, [est] le couronnement de la fiction, parce qu'il est comme la matérialisation même de la liberté<sup>5</sup> », écrit-il. Le roman, par son langage qui rayonne sans cesse au-delà de lui-même, doit ouvrir dans l'esprit du lecteur des voies inattendues et imprévisibles, une brèche où projeter les développements possibles de son imagination. La lecture s'effectue donc autant par le souvenir de ce qui a été posé que par l'anticipation : toutes ces virtualités comptent autant pour le lecteur gracquien que la matière romanesque qu'il a sous les yeux. Le roman se construit, comme il l'affirme dans un entretien avec Jean Roudaut, « par le *déjà dit* emmagasiné, par l'accumulation dans l'esprit, sans élimination vraie, d'images sensibles et de charges affectives, de conjectures précises ou vagues, de prémonitions dirigées<sup>6</sup> ». L'émotion particulière engendrée par la lecture vient donc précisément de la multiplication des possibles, telle qu'il l'appelle dans « Pourquoi la littérature respire mal », comme si le roman fournissait un espace de liberté supplémentaire s'annexant à celui du monde réel. Ce sont alors les effets du roman, l'ébranlement communiqué à l'esprit du lecteur, qui déterminent la réussite du genre, plus que ses moyens, ses exigences techniques ou règles de composition.

Il faut voir, cependant, que les « modestes réquisitions du lecteur<sup>7</sup> », pour reprendre une heureuse expression d'*En lisant en écrivant*, ne sont pas sans engendrer une certaine contrainte pour le romancier. Celui-ci doit suivre en esprit

---

3 Il est admis dans la critique qu'*Un balcon en forêt* représente une sorte de pivot entre les deux « massifs » de l'œuvre gracquienne. Voir Patrick Marot, « Flottements d'état civil », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions dans l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-9. Gracq a lui-même souligné le statut particulier du livre, dans un entretien avec Jean-René Huguenin : « c'est un récit, j'insiste là-dessus, et non un roman » (cité dans Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 35).

4 Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 79.

5 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 95-96.

6 Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut : l'écrivain au travail », *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 59.

7 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 113.

les prolongements de chacune des phrases qu'il pose sur papier et se soumettre à la direction qu'elles lui imposent.

La moitié de son talent est de projection : la première page à peine achevée — et même la première phrase — il suit du regard tout un entrecroisement de trajectoires déjà en route, les unes de courte, les autres de longue ou de très longue portée<sup>8</sup>.

Au fur et à mesure qu'il avance dans l'écriture, le romancier voit ainsi ses propres possibles diminuer et se trouve dans l'obligation d'écarter, l'un après l'autre, les livres virtuels qu'il avait en esprit<sup>9</sup>. Il n'est plus simplement « aventurier », comme le voulait Jacques Rivière, partant librement à la découverte comme le lecteur parcourant son roman : plutôt, il est entraîné sur un chemin de plus en plus étroit, devant composer avec un nombre croissant de propositions et savoir manœuvrer parmi celles-ci, au point de redouter l'aboutissement du périple. La liberté du romancier, totale à la première phrase seulement, disparaît progressivement comme si la masse de l'œuvre, ou la logique propre qu'elle en est venue à secréter, « se mettait à son tour à [le] capturer dans son champ<sup>10</sup> ». Ce qui produisait une sensation de liberté chez le lecteur — l'horizon de possibles qui se dégage et s'étend au fil de la lecture — fait donc de l'écriture romanesque, à l'inverse, un épisode de claustrophobie<sup>11</sup>.

Ce paradoxe de la pensée du roman de Gracq se trouve au cœur de l'œuvre. Ses romans, que l'on a souvent qualifiés de romans de l'attente, semblent en effet tenir en équilibre sur un fil de fer entre les exigences du lecteur et celles de l'écriture romanesque. D'un côté, l'attente se présente comme une disponibilité aux possibles, partagée par le lecteur et le personnage, que l'on a avec raison rapprochée de celle qu'appelait Rivière dans *Le roman d'aventure*<sup>12</sup>. De l'autre, il faut voir que cet élan vers l'éventuel s'avère, en fin de compte, incompatible avec la nécessaire fin du récit. La difficulté avec laquelle le romancier caractérise l'événement qui vient combler l'attente est révélatrice de cette tension, ainsi que le note Michel Murat à propos du *Rivage des Syrtes* :

---

8 *Ibid.*, p. 125-126.

9 « À chaque tournant de livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent, non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité » (Julien Gracq, *Lettrines*, *op. cit.*, p. 27-28).

10 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 119.

11 Mathieu Bélisle a ainsi suggéré que le roman est pour Gracq un « art du renoncement », s'opposant à l'espace de liberté fourni par les carnets. Voir Mathieu Bélisle, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 29.

12 Rivière demande en effet au roman de faire naître le sentiment « d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, [...] d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore » (Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 74). Pour le rapprochement de Gracq et de Rivière, voir Isabelle Daunais, « Julien Gracq : le roman d'aventure », dans Isabelle Daunais (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 83-102.

l'événement proprement dit apporte à la "poésie" un démenti insupportable, que le livre ne parvient pas à assumer : [...] il ne découvre pas d'issue. C'est pourquoi Aldo n'a pas d'avenir : il sera le dernier héros romanesque de Gracq<sup>13</sup>.

Si l'auteur, en laissant présager à Orsenna la reprise d'un conflit en dormance depuis trois cents ans, suggère ainsi tout au long du roman la possibilité d'une aventure à mener dans le monde par son personnage, il s'abstient de la représenter et se prive, en définitive, d'un véritable dénouement. Ainsi, lorsqu'il confie dans un passage des *Lettrines* que « *le Rivage des Syrtes*, jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée<sup>14</sup> », nous devons y voir plus que la simple illustration de son processus d'écriture, tout entier aimanté par une image forte. Il apparaît plutôt que l'omission de cette bataille, simplement appelée à la dernière page dans un décor « planté<sup>15</sup> » pour elle, ait été l'unique issue pour ce romancier soucieux de ne pas circonscrire l'imagination de son lecteur. Le « possible » gracquien doit alors être compris comme une virtualité d'action, c'est-à-dire comme ce qui la précède ou l'ébauche, ne pouvant que difficilement s'actualiser. Dans le monde du roman, l'action se présente comme un renoncement : en elle, le sentiment du possible s'évanouit. C'est pourquoi l'aventure d'Aldo est indéfiniment attendue, donnant l'impression d'un roman terminé trop tôt, dont Gracq signerait seulement le long prologue. Les possibles éprouvés jusque-là demeurent une sorte de « fantôme<sup>16</sup> », pour emprunter à Marielle Macé son expression, faisant pressentir un renforcement imminent des liens entre l'homme et le monde, mais ne l'accomplissant jamais tout à fait.

Considérons toutefois une autre explication à la finale tronquée du *Rivage des Syrtes*. Au-delà d'un paradoxe propre à la pensée de l'auteur, le problème pourrait également découler de la rencontre de Gracq avec une situation historique particulière, qui ne peut plus soutenir le sentiment que *tout est encore possible* pour l'homme dans le monde. Cette situation, si marquante pour toute une génération, est celle de la « drôle de guerre », qui étend jusque dans l'après-guerre ses horizons bouchés. L'éლისion de la bataille navale du *Rivage des Syrtes* révèle la difficulté de représenter une telle aventure dans le contexte qui est celui de Gracq en 1951. Il faut peut-être penser que l'auteur a alors fait l'expérience, comme Jean-Paul Sartre, de se sentir « très fortement engagé dans une voie qui allait en se rétrécissant, [de sentir] qu'à chaque pas [il] perdait [t] une de [s]es possibilités, comme on perd ses cheveux<sup>17</sup> ». L'hypothèse pourrait paraître tenue dans le cas unique de ce roman, si elle n'était renforcée par la situation existentielle du successeur d'Aldo, l'aspirant Grange d'*Un balcon en forêt*. Celui-ci, mobilisé dans une maison forte à la frontière belge afin d'attendre les troupes allemandes pendant la « drôle de guerre », possède toutes les

13 Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 55.

14 Julien Gracq, *Lettrines*, op. cit., p. 28-29.

15 Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, p. 322.

16 Marielle Macé, « Thibaudet et le "sens des possibles" », *Littérature*, vol. 146, n° 2 (2007), p. 30.

17 Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 272.

apparences d'un « guetteur de l'horizon<sup>18</sup> » gracquien. Toutefois, la promesse d'une aventure est rapidement évacuée dès le moment où, depuis le train qui l'amène à son poste, il promène pour la première fois un « œil désenchanté<sup>19</sup> » sur les rives de la Meuse, défigurées par les peuplements militaires. Gracq propose ainsi en 1958 un récit marqué par un fort ancrage référentiel qui n'esquive pas les inquiétudes de son temps, au lieu de s'évader encore une fois dans une fiction de l'histoire, où il aurait été plus libre d'offrir à son héros de multiples possibles.

L'aspirant Grange, qui affirme avoir « toujours été rattaché par un fil pourri » (BF, p. 212), semble en effet partager la situation de ses contemporains, dénoncée par Gracq en 1960. La guerre n'est pas encore à venir comme elle l'était, tout au long du roman, pour Aldo, mais semble plutôt participer à creuser la faille qui sépare le personnage et le monde : « [s]i légèrement qu'il se sentit engagé dans la vie, la guerre avait retranché le peu de liens qu'il se reconnût ». (BF, p. 110) Pour Grange et ses réservistes, confinés à leur maison forte, la « drôle de guerre » se déroule bel et bien dans un ailleurs inaccessible. Ils se heurtent dans la forêt à des « perspectives bouchées » (BF, p. 52), et l'inquiétante restriction de leur champ de vision se maintient même lorsque les explosions de l'armée ennemie commencent à retentir autour d'eux. Grange, alors, « eût cédé un an de sa vie pour déchirer le rideau des branches, écarter les barreaux de la cage verte autour de laquelle la terre prenait feu ». (BF, p. 227) Le personnage se situe ainsi dans les marges d'une guerre où les possibilités d'action sont devenues nulles. Il ne peut s'empêcher, au retour de la permission qui l'éloigne un temps de la maison forte, d'interroger le sens de l'attente qui meut encore les autres réservistes dans un monde qui se dérobe à leur prise comme l'eau file entre les mains :

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

Subissant des événements qui les dépassent et une histoire qui s'écrit à une tout autre échelle, Grange et les réservistes sont contraints de demeurer dans leur « balcon en forêt », sans jamais jouer de rôle sur le « théâtre de la guerre ». (BF, p. 188)

Devant cette situation existentielle, que nous pourrions dire peu propice à la mise en œuvre de l'idéal énoncé dans « Pourquoi la littérature respire mal », Gracq en vient à créer un personnage pour qui l'ouverture des possibles est à trouver ailleurs, *en dehors* du monde. Plutôt que d'espérer des directives pouvant lui permettre de renouer avec celui-ci, l'aspirant Grange considère la rupture des

---

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

19 Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, p. 15. Désormais, les références à *Un balcon en forêt* seront indiquées dans le corps du texte par le sigle BF, suivi du numéro de la page.

attaches avec sa vie antérieure, puis l'absence de liens avec cette guerre étrange qui doit éclater, et conclut : « [e]ntre les deux, le temps qui venait était bon à prendre ». (BF, p. 111) De fait, ses heures de guet sont entrecoupées de promenades dans la forêt et de visites à Mona, une jeune veuve habitant les environs. La différence entre Aldo et Grange n'a pas échappé à la critique récente d'*Un balcon en forêt*<sup>20</sup> : contrairement au héros du *Rivage des Syrtes*, dont la volonté de raviver les liens de sa patrie avec le monde était manifeste, Grange détourne sciemment le regard de ce qui doit venir et choisit de se murer dans un sommeil rassurant, à la manière d'« un dormeur sur l'herbe qui dans son somme même se retourne et chasse de temps en temps d'un revers de la main un bruit de guêpe ». (BF, p. 48-49) Car pour lui, l'attente n'équivaut plus à une ouverture aux possibles, mais bien à une voie barrée : en refusant la pensée du futur, l'aspirant cherche moins à se garder d'un ennemi menaçant qu'à prévenir un scénario connu d'avance, le repli et la défaite étant minutieusement préparés depuis le début du récit sur une carte déployée sous ses yeux. Au moment de recevoir l'alerte numéro un, l'avertissant de l'imminence de l'attaque allemande, il songe que :

[l]a brume de la fausse guerre se levait maintenant, découvrant à moitié une perspective sans agrément, trop prévisible. Mais il restait encore une marge d'inconnu, où tout pouvait encore s'engluier, s'amortir. On vivrait dessus. La Belgique, la Hollande, c'était beaucoup plus près que la Norvège. Mais, avec un peu d'ingéniosité, on pouvait encore se fabriquer du vague. (BF, p. 171)

Conscient de l'amenuisement des possibilités d'aventure que lui offre le monde, Grange s'emploie ainsi systématiquement à mettre en question la guerre et à produire, face aux alertes et instructions reçues à la maison forte, « tout un capital de songeries paisibles, confortables, de prévisions de sécurité, économisé, consolidé semaine à semaine ». (BF, p. 132)

Pour le personnage d'*Un balcon en forêt*, il importe donc d'éviter le destin qu'on a tracé pour lui dans le monde — un désir qui n'est pas, en soi, nouveau dans le roman. Il faut voir cependant que Grange ne propose aucun autre destin, plus valable ou désirable, et ne parvient pas à donner forme à ce « vague » qu'il fabrique. L'imagination du personnage apparaît à la fois prolifique, puisqu'elle lui permet d'échapper en esprit à ce qui vient, et stérile, puisqu'elle ne le conduit jamais ailleurs<sup>21</sup>. En effet, ses rêveries le ramènent sans cesse à la situation présente ; s'imaginant un avenir, il

s'effor[ce] de bâtir un canevas d'événements à peu près plausible qui comportât la continuation indéfinie du *camping* en forêt. [...] Une certaine mesure de

20 Voir Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, op. cit., et Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : « Un balcon en forêt », « La Presqu'île »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007.

21 Voir à ce sujet l'analyse d'Élisabeth Cardonne-Arlyck se rapportant au travail de figuration dans le roman ; elle fait des métaphores dans le discours intérieur de Grange des « mini-récits », qui seraient des alternatives « refusées sitôt tracées » (Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 59-60).

vie régulière même, à la longue, ne deviendrait pas impossible ; mais plus hasardeuse, plus alertée [...]. Il vivrait là avec Mona. (BF, p. 94-95)

Il se voit continuer indéfiniment sa vie à la frontière, « faire souche » avec l'armée, fonder une sorte de « colonie » (BF, p. 146), là où il ne doit être que de passage. « Ce serait aussi une manière de vivre » (BF, p. 147), ajoute-t-il plus tard, revenant encore une fois sur son idée. Les visées de Grange s'épuisent ainsi dans un simple refus de ce qui l'attend. Sans velléité d'action dans le monde extérieur, sans désir de diriger ses efforts vers une nouvelle manière de l'habiter, il cherche uniquement à s'immobiliser dans l'instant précaire qui *précède* la rencontre avec celui-ci — à se maintenir dans ce lieu suspendu dans le vide où sa vie, soudainement « décloisonnée », prend des airs de « porte battante » (BF, p. 103), parce que tous les chemins qui s'étalent devant lui peuvent encore être empruntés. Aussi peu défini que fût le désir d'Aldo, dans *Le Rivage des Syrtes*, il l'engageait tout de même dans une voie, orientant son aventure, et le roman à sa suite. Grange tente plutôt d'édifier sa vie là où le monde — qu'il habitait avant et qu'il devra réintégrer avec l'arrivée de la guerre — ne peut le rejoindre. Il conserve ainsi la liberté infinie d'une situation en quelque sorte antérieure au choix, où tout reste encore à l'état de possible.

Même au cœur des attaques allemandes dans la forêt des Ardennes, « [t]outes les possibilités se bouscullaient à la fois, mais paisiblement ; il se sentait à peine concerné » (BF, p. 224-225) : aucune, qu'elle soit suggérée par le réel qui l'entoure ou par son imagination, ne parvient véritablement à l'entraîner au-delà d'une simple considération détachée. Pour cette raison, il serait inexact de dire que le personnage vit une aventure intérieure à défaut d'en mener une en action, « substitu[ant] au couple présent-futur propre à la fatalité diégétique (celle des premiers romans) un couple présent-passé qui ramène Grange à son intériorité<sup>22</sup> », comme l'a suggéré Patrick Marot. Au contraire, il apparaît que les quelques souvenirs brièvement évoqués par Grange — le bruit d'une récitation d'enfants, la lumière d'un phare — ne sauraient porter les possibles de sa vie. Sa mémoire discontinue ne développe aucun contexte pour le passé auquel elle renvoie et omet d'établir le lien avec le présent : dans cette vie de la « drôle de guerre », se dit-il, « [c]e qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement ; le lien était coupé ; dans cette obscurité pleine de pressentiments les *raisons d'être* avaient perdu leurs dents ». (BF, p. 162) Alors que ses pensées et rêveries se resserrent sur le présent, l'intériorité du personnage apparaît plutôt nulle. Les variations générées par Grange ne peuvent être comprises comme les élaborations d'un « moi » cherchant à donner à sa vie la profondeur temporelle d'un récit. Ces « possibles » d'*Un balcon en forêt* ne correspondent donc plus aux esquisses d'action qui propulsaient Aldo de l'avant : plutôt, l'aspirant demeure au carrefour des possibles qui s'étalent horizontalement en lui, se bornant à concevoir avec volupté que son aventure pourrait être *multiple*. En résulte une sorte d'aplatissement du personnage, réduit à une seule dimension dès que son sentiment des possibles ne le destine plus à exister dans le monde des hommes, que celui-ci soit passé, présent ou futur.

---

22 Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions*, op. cit., p. 38.



Rien, en fin de compte, ne semble empêcher Grange de s'enfoncer dans son « île préservée » (*BF*, p. 229), et cette séparation pose problème pour le genre romanesque — genre qui, comme l'ont affirmé nombre de ses penseurs, se donne pour objet les liens problématiques unissant l'homme et le monde. L'instance narrative avertie qui surgit dans quelques passages d'*Un balcon en forêt* pour prendre ses distances avec les visées de l'aspirant, ne parvient jamais à s'en dégager suffisamment pour les mettre en cause<sup>23</sup>. La frontière entre le discours du narrateur et celui du personnage se brouille sans cesse : tout se passe comme si le roman ménageait pour Grange un espace « si habitable » (*BF*, p. 92) à l'écart de la guerre et s'enfermait avec lui dans la cage de branches autour de la maison forte. Grange semble même avoir accès à ce champ des possibles depuis la magie de la nuit dans le grenier de Moriarmé, sur laquelle se clôt la toute première section du roman, et renouvelle le contact chaque fois qu'il se rend dans la forêt. C'est ce que suggère le passage où sont relatées ses patrouilles nocturnes, et cela sur le mode itératif :

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. (*BF*, p. 97)

Les deux univers — celui des hommes et celui où se tient Grange, où la nature s'est véritablement débarrassée de l'homme — coexistent ainsi au sein du roman, rivalisant sans toutefois se menacer.

Alors que sont un à un congédiés tous les personnages servant à rappeler que la guerre fait toujours rage — nous pensons au lieutenant qui s'arrête à la maison forte après une panne d'essence, au Belge trouvé dans la forêt pendant l'avancée allemande, et surtout au capitaine Varin et à ses nombreux coups de téléphone —, les chances d'une confrontation du monde de Grange avec l'extérieur s'amenuisent<sup>24</sup>. C'est ainsi que s'accomplit pour l'aspirant, dans les dernières pages du roman, la rupture définitive des liens, déjà ténus, qui l'y rattachaient encore. Dans une scène particulièrement frappante, l'aspirant, jouant les éclaireurs, avance dans la forêt parmi les bombes et est soudainement pris par l'impression de traverser une frontière invisible, au-delà de laquelle soldats allemands et français ne sont plus et le monde entier semble aboli :

« Jusqu'où pourrait-on marcher comme ça ? » songea-t-il encore, médusé [...] : il devait y avoir dans le monde des *défauts*, des veines inconnues, où il suffisait une fois de se glisser. De moment en moment, il s'arrêtait et prêtait l'oreille :

23 Voir par exemple ; « *On l'eût un peu étonné* en lui faisant remarquer l'oubli bizarre qui mettait l'armée de la Meuse entre parenthèses. Il n'y pensait pas, c'était tout, et c'était singulier — et sans doute *il n'eût pas aimé en approfondir les raisons*. Dans le premier demi-sommeil, déjà tranquille, il écoutait pousser la forêt » (*BF*, p. 128-129). Nous soulignons.

24 Pour le capitaine Varin, plus particulièrement, voir : « Les propos du capitaine gâchaient sa journée ; non qu'il y crût, mais ils tombaient sur la vie silencieuse et calfeutrée que s'était faite Grange comme une pierre dans une mare toute coquette sous ses lentilles d'eau » (*BF*, p. 49).

pendant des minutes entières, on n'entendait plus rien; le monde semblait se rendormir après s'être secoué de l'homme d'un tour d'épaules paresseux. « Je suis peut-être de *l'autre côté* », songea-t-il avec un frisson de pur bien-être : jamais il ne s'était senti avec lui-même dans une telle intimité. (BF, p. 211)

Même la guerre — dernier événement du roman qui, dans l'attente même de son éclatement, servait encore à Grange de rempart contre le vide — passe sans pénétrer le monde étanche du personnage. L'explosion de l'obus dans la maison forte ne marque donc pas la fin de « l'aventure du “je”<sup>25</sup> », pour reprendre la formule d'Éric Faye et un constat partagé par plusieurs critiques de l'œuvre. Au contraire, après l'attaque, Grange « n'avait pas eu un instant de hâte : il se sentait inexplicablement préservé ». (BF, p. 237) Le personnage jouit effectivement d'une singulière immunité dans le roman : malgré les blessures qui lui ont été infligées, il n'est pas tué et ne fait que « s'endormi[r] » (BF, p. 253). L'équivoque de ce sommeil final, littéral ou métaphorique, est maintenue jusqu'au bout. Grange n'est donc aucunement contredit par le dénouement ni mis sur la voie d'une vérité autre que la sienne. Son dernier geste, alors qu'il tire la couverture par-dessus sa tête et s'assoupit, n'est pas sans évoquer le dormeur qu'il a été tout au long du roman.

Reste que le dénouement s'avère pour Grange tout autrement fatal, à la fin du roman, alors que sa disjonction avec le monde extérieur le porte aux limites de son existence en tant que *personnage romanesque*. Réfugié à la maison de Mona, délesté du seul autre survivant de l'attaque à la maison forte, il tente d'apercevoir son reflet dans un miroir sans toutefois y parvenir :

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

Grange ne se rejoint plus : sans dimension sociale, sans ce « reflet » qui lui permet d'exister pour les autres, au-dehors, il finit par ne plus exister qu'en lui-même. Le passage, que la critique a trop peu commenté, se lit comme la mise en scène de la disparition du personnage, littéralement grugé par le vide que le roman consentit à produire autour de lui<sup>26</sup>.

---

25 Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996, p. 163.

26 Luc Fraisse a proposé une interprétation convaincante de cette scène. Pour lui, le livre est tenu de prendre fin quand « le développement du récit a produit une réalité propre qui ne coïncide plus avec la réalité première (quoique incluse dans la fiction) du personnage » ; c'est dire que la réalité enchantée de la forêt en est venue à éclipser la réalité sociale, alors qu'elle n'existait auparavant que par de brèves éclaircies au sein du monde de la guerre. Voir Luc Fraisse, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, n° 4 (2008), p. 908.

En somme, avec *Un balcon en forêt*, l'aventure du personnage ne peut plus avoir lieu dans le monde social et historique, et cela s'impose avec la force de l'évidence : plutôt que de la tenir à l'écart par un artifice de la narration comme dans *Le Rivage des Syrtes*, ce qui suggérerait encore sa possibilité, le romancier finit par permettre au héros de passer de « l'autre côté ». Le sentiment des possibles, si fortement appelé par Gracq lecteur, ne pose plus la question de l'action dans le monde et finit paradoxalement par en détacher le personnage. Plutôt que d'animer tout entier le roman comme en 1951, plutôt que d'en être le « ressort<sup>27</sup> », l'espoir d'une augmentation des liens entre l'homme et le monde en vient à miner la fiction de l'intérieur. La plénitude ressentie par Grange dans la forêt, à l'écart de la guerre, s'avère étrangement vide : les épisodes d'*Un balcon en forêt* s'enchaînent sans suite et engendrent chez lui un bonheur qui s'épuise dans l'instant. En larguant définitivement les amarres, et cela sans rencontrer de résistance au sein du roman, l'aspirant semble entraîner du côté du simple « récit » un livre qui reproduit toutes les apparences de l'attente des romans précédents.

Cette nouvelle conception des possibles qui est celle de Grange pourrait marquer le passage d'une forme de l'aventure, le roman, à une forme de la conscience, les carnets — un moment où, pour reprendre l'importante distinction établie par Macé chez Albert Thibaudet, le « possible n'est plus une ressource d'action, mais une modalité créatrice du regard<sup>28</sup> ». S'éloignant de l'émotion romanesque, où le possible était une aventure pressentie, vers laquelle se précipitait le lecteur à la suite du personnage, Gracq se rapproche de l'activité du critique, explorant divers possibles fournis par la mémoire, le paysage ou la littérature et circulant parmi eux sans jamais ne devoir en écarter aucun. Il parvient ainsi à dénouer la difficulté d'être romancier, grâce à la forme fragmentaire des carnets qui lui permet de suivre du regard toutes les directions possibles à la fois — ne rejetant aucun livre virtuel, à la manière de son personnage qui, jusqu'au bout, ne se défait d'aucune aventure. Il semble que le léger glissement opéré dans la conception des possibles de Gracq, trop succinctement abordé ici pour y rendre justice, s'est heurté dans *Un balcon en forêt* aux exigences du romanesque, demeurées constantes chez lui depuis les premières lectures : cette nouvelle manière de contempler, faisant coexister dans la synchronie l'ensemble des possibles, ne pouvait convenir à la temporalité du roman qui avance inexorablement.

Loin de postuler l'impossibilité du roman comme plusieurs de ses contemporains, Gracq arrête d'en écrire parce que cette impossibilité découle de sa pratique même : l'abandon s'est présenté comme la seule issue possible à l'expérience d'*Un balcon en forêt*, déjà annoncée dans l'inachèvement de *La Route*. Cela est d'autant plus visible que Grange est entouré de personnages encore à la recherche d'un sens dans le monde extérieur, encore « résistants<sup>29</sup> » devant son absurdité, pour emprunter

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

28 Marielle Macé, « Thibaudet et le "sens des possibles" », art. cit., p. 31.

29 Pour Daunais, le roman, face aux grandes disparitions qu'il recense et explore, se positionne dans la « résistance » au changement ou assume la « traversée » vers un monde nouveau. Voir Isabelle Daunais, *Les Grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

l'expression à Isabelle Daunais. Si les autres réservistes souhaitent aussi être oubliés dans la maison forte, il semble que ce soit avant tout par crainte du combat et de la défaite, comme le suggère un Hervouët « désemparé, perplexe », se plaignant à Grange : « On n'est pas soutenus... » (*BF*, p. 156). Dans le court récit présageant manifestement *Un balcon en forêt*, publié en 2011 sous le titre de *Manuscrits de guerre*, la résistance n'est pas non plus disparue. Le lieutenant G. hésite encore très clairement entre la révolte contre le délaissement qui est le sien et le désir d'en tirer parti, à la manière de Grange. Le moment où se pose la question du repli devant une confrontation imminente avec l'ennemi, par exemple, comporte une dimension décidément plus dramatique que dans *Un balcon en forêt* : le lieutenant G., sans nouvelles du corps de l'armée, « [c]onvulsé de colère et d'anxiété, littéralement malade en ce moment d'irrésolution<sup>30</sup> », « comba[t]<sup>31</sup> » en esprit l'idée d'un tel abandon. Le dénouement se lit également comme un retour brutal au monde réel, où G., « dégrisé<sup>32</sup> », témoigne de la violence de ses compatriotes envers le cadavre d'un soldat allemand. « La scène, très brève, très découpée, comme une rapide séquence de film, plus *significative* que de raison, avait produit en lui une espèce de déclic<sup>33</sup>. » À la fin du récit, devant cette révélation sur la précarité de l'humanité, le décrochement rêveur vécu par G. peu de temps avant dans la forêt a toutes les apparences d'une parenthèse, plutôt que d'un fait accompli.

L'« échec » de Gracq en 1958 ne devrait donc en aucun cas être interprété comme un vacillement de sa foi dans le genre romanesque. Cette foi est d'ailleurs formulée avec la plus grande netteté dans ses carnets à partir des années soixante. Il apparaît que la véritable « crise du roman » — pour emprunter une expression récurrente dans le discours de la fin des années cinquante — se situe ici, plutôt que chez les Nouveaux Romanciers, qui continuent quant à eux à écrire en abondance. Car il ne peut y avoir de crise là où le soupçon et la méfiance étaient déjà installés : la croyance de Gracq dans le genre représentait un terreau bien plus fertile pour une crise toute paradoxale, issue d'un désir d'assurer la poursuite de l'aventure humaine comme de l'aventure romanesque après une guerre qui avait bloqué les horizons.

---

30 Julien Gracq, « Récit », *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011, p. 214.

31 *Ibid.*, p. 209.

32 *Ibid.*, p. 238.

33 *Ibid.*, p. 246.

## Références

- BÉLISLE, Mathieu, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 27-39.
- CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.
- COLLOT, Michel, « Les Guetteurs de l'horizon », dans Michel MURAT (dir.), *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy (24-29 août 1991)*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 109-126.
- DAUNAIS, Isabelle, « Julien Gracq : le roman d'aventure », dans Isabelle DAUNAIS (dir.), *Le Roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 83-102.
- , *Les Grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
- FAYE, Éric, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.
- FRAISSE, Luc, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, n° 4 (2008), p. 889-912.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- , *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.
- , *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967.
- , *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011.
- , *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.
- , *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- , *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.
- MACÉ, Marielle, « Thibaudet et le "sens des possibles" », *Littérature*, vol. 146, n° 2 (2007), p. 20-35.
- MAROT, Patrick, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : « Un balcon en forêt », « La Presqu'île »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 25-54.
- , « Flottements d'état civil », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions dans l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-9.
- MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- NOËL, Mireille, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.
- RIVIÈRE, Jacques, *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995.