

Julien Gracq: *Un balcon en forêt* et le mythe⁽¹⁾

Toshihiro YAMAGUCHI

INTRODUCTION

1. Gracq et Wagner

On sait que le cycle romanesque de Julien GRACQ a commencé par *Au Château d'Argol* (1938), qui débute par un «Avis au lecteur» dans lequel l'écrivain confesse la grande influence de l'opéra de Wagner, déclarant que ce roman est une *version démoniaque* de *Parsifal*⁽²⁾. Cette influence, par la suite, sera à son apogée dans une autre version théâtrale du même opéra, *Le Roi pêcheur* (1948)⁽³⁾. L'œuvre *wagnérienne* a, dans tous les degrés d'intensité, jeté sa lumière et son ombre sur celle de Gracq. De ce fait, les critiques ont identifié les personnages gracquiens tantôt aux figures mythiques telles que celles de Perceval, d'Amfortas ou de Kundry, tantôt au Graal lui-même, symbole de l'Absolu ou du Mystère qui fascinent les êtres humains vivant sur une Terre Gâtée. Bien entendu, cette thématique s'ouvre sur un champ plus vaste de mythes (mythologies celtique, germanique, grecque) et sur la Bible etc. En tenant compte des fruits récoltés de ces recherches, nous allons aussi remettre en cause la même problématique, mettant l'accent sur le lien de l'œuvre fictive de Gracq avec l'élément mythologique des Celtes ou des Germains, ainsi qu'avec l'opéra de Wagner.

Malgré l'ambiguïté des témoignages de l'auteur lui-même, *Un balcon en forêt* est généralement considéré comme le *tournant* dans l'évolution de l'œuvre romanesque de Gracq. D'après cela, on a, d'un côté, trois premiers romans: *Au Château d'Argol* (1938), *Un beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrtes* (1951). De l'autre, trois récits postérieurs: *Un balcon en forêt* (1958), «La Presqu'île» (1970), «Le Roi Cophetua» (1970)⁽⁴⁾. Les premiers

romans se fondent sur une intrigue, tissu des conflits de personnages ou des événements et, par conséquent, «plus ou moins enchevêtrée». Par contre, les récits racontent une histoire plus simple et monologique, où rien d'extraordinaire ne surgit. D'autre part, les récits gracquiens se distinguent en ce que leur univers fictif ne garde plus de traces et de climat aussi nettement mythologiques que dans les premiers romans. Pourtant, jeter de nouveau la lumière sur les éléments mythiques disséminés — consciemment ou non — dans les textes postérieurs au *Rivage des Syrtes*, ce n'en serait pas moins un travail efficace pour que nous puissions réfléchir sur la marche de l'écriture romanesque de Gracq⁽⁶⁾.

2. La Question du héros

La Quête est un mot qui définit le plus précisément l'univers romanesque de Gracq. Comme le dit Hubert Haddad, «la Quête, dramatisée ou simplement évoquée, occupe toute l'œuvre de Julien Gracq.»⁽⁷⁾ Tous ses héros sont des Voyageurs en vacances. Leur départ n'est pas toujours sollicité par la volonté puissante. Mais, une fois arrivé dans l'autre pays, ils s'aperçoivent qu'ils y sont venus pour changer de vie, ou pour retrouver l'éternité personnelle. La mer, la forêt, lieux omniprésents dans ses histoires, et le Château entouré par ces éléments, constituent la scène privilégiée de la découverte ou des retrouvailles. Et là, une nouvelle vie commence, qui se prolongera tantôt pour «toute une saison» (BF, p.89), tantôt pour un après-midi. En emportant le personnage vers son avenir indéfini, le Temps s'écoule irréversiblement et inlassablement jusqu'à ce que son destin se close. La temporalité romanesque de Gracq est donc, une période précairement accordée à l'Homme, au cours de laquelle il vit les moments insupportables et fascinants de l'Attente. Selon l'analyse de Marie Francis, ce thème de l'attente se fonde sur les deux sentiments qu'éprouve l'être gracquien: angoisse et désir⁽⁸⁾. Confronté à tel ou tel événement, ou encore au non-événement — puisqu'«il ne se passait rien» (BF, p.67) d'important pour les héros du *Balcon* et de «La Presqu'île» —, le personnage gracquien balance, tout comme un pendule, entre espoir et déception, entre joie et peur, entre Vie et Mort.

Tout en retenant cette ressemblance structurale et thématique, la fiction de Gracq change de climat, en 1958, avec *Un balcon en forêt*. La différence initiale s'explique par le

fait suivant; la figure de Perceval, quêteur de l'Absolu, ne se dessine plus dans les héros des derniers récits, à savoir Grange, Simon («La Presqu'île») et le narrateur anonyme du «Roi Cophetua». Comme le remarquent certains critiques, dans leur nom ne s'inscrivent plus les deux lettres d'«al», signe et attribut du Chercheur gracquien des premiers romans: Albert, Allan, Aldo. Pour Gracq, Perceval est un homme idéal, représentant «la tentation de la possession divine ici-bas»; «armé d'une ambition sans limites», celui-ci peut «briser idéalement certaines limites»⁽⁹⁾.

En effet, on peut retrouver ces caractéristiques percevaliens dans les premiers héros de Gracq. Dans *Au Château d'Argol*, la scène la plus symbolique est celle du «Bain», où Albert, avec ses compagnons fatals (Herminien et Heide), risque sa vie dans une natation folle vers un large infini, vers «Au-delà de la vie et de la mort»⁽¹⁰⁾. Allan est un jeune homme, qui, ayant «signé le pacte»⁽¹¹⁾ de la Mort, a choisi comme lieu de suicide un hôtel donnant sur la plage; il passe ses journées à jouer avec son entourage et avec sa vie, jusqu'à ce que «sa dernière heure»⁽¹²⁾ arrive. Aldo, obsédé par «une ligne continue d'un rouge vif»⁽¹³⁾ marquée sur les cartes de la mer des Syrtes, transgresse réellement cette ligne frontière, «que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelque cas que ce fût»⁽¹⁴⁾. D'après Hubert Haddad, ces personnages ayant l'emblème d'«al» sont «des héros wagnériens, des romantiques noirs en quête [...] d'une Rédemption qui clôturera tragiquement leur désir d'absolu»⁽¹⁵⁾.

D'autre part, ces héros se montrent très souvent, à travers la description figurative et les appellations qui leur sont données, plus proches d'un être *divin*. Pour reprendre les formules de Bernhild Boie, ils peuvent être considérés comme «fils de roi» et «personnages hors du commun»⁽¹⁶⁾. D'abord, Albert, «le dernier rejeton d'une famille noble et riche»⁽¹⁷⁾, est le plus divin des trois, avec ses yeux émettant quelque chose «comme le signal inhumain et brusque d'une demi-divinité»⁽¹⁸⁾, et avec sa «figure angélique et méditative»⁽¹⁹⁾. Ensuite, Allan, qu'on appelle «dieu de la bande»⁽²⁰⁾ ou «roi»⁽²¹⁾, et qui se prétend «maître du moment et de l'heure»⁽²²⁾, peut être identifié entre autres au Christ, en tant que «roi-victime émissaire»⁽²³⁾. Et enfin, on trouve Aldo, qui appartient à «l'une des plus vieilles familles d'Orsenna»⁽²⁴⁾. Ce personnage, qui hésite parfois devant l'acte décisif, est certainement plus

loin de l'être divin que les deux premiers; mais, par l'intermédiaire de l'héroïne Vanessa, qui l'appelle «maître après Dieu»⁽²⁵⁾, Aldo finit par accomplir sa tâche démesurée qui consiste à provoquer une catastrophe dans le Monde, et à briser certaines *limites*.

Pour reprendre certains concepts de Roger Caillois à propos des personnages mythologiques en général⁽²⁶⁾, ces premiers personnages de Gracq peuvent être classés comme «le héros», en ce sens qu'ils s'engagent dans «l'acte tabou». Par contre, il y a «l'individu», qui «est dans l'impossibilité de sortir [des] conflits, car il ne pourrait le faire que par un acte condamné par la société et, par conséquent, par lui-même [...]»⁽²⁷⁾. De plus, «le héros» est «celui qui résout le conflit où l'individu se débat»⁽²⁸⁾. Ces concepts nous semblent très efficaces pour expliquer le personnage romanesque de Gracq. De fait, les premiers romans sont souvent étudiés dans la perspective de la communauté. En revanche, les récits postérieurs vont vers l'*introversion*. C'est-à-dire que, d'une part, ils représentent un monde plus personnel et privé que collectif et social (au sens large du mot) et, par conséquent, *mythique*. D'autre part, le personnage est plus normal et contemplatif que héroïque et aventureux; il appartient à «l'individu», mais non plus au «héros».

Cet essai porte sur *Un balcon en forêt*, dans lequel nous trouverons certains des éléments mythiques du Moyen Age qui constituent également l'opéra de Wagner: premièrement, le mythe germanique, transporté dans *L'Anneau de Nibelung*; deuxièmement, des mythes celtiques, *Parsifal* (mythe du Graal) et *Tristan et Isolde* dont les traces sont toutefois moins visibles. Ce travail a pour but de justifier notre hypothèse selon laquelle le récit du *Balcon* est l'histoire d'un homme ordinaire et solitaire, et non du «héros» ou du personnage mythique, même si bien des motifs du mythe y sont introduits. Au demeurant, ces motifs ne sont qu'épisodiques et décoratifs.

Comment est la quête de Grange? C'est en remarquant le caractère de ce personnage dans son rapport avec le monde et avec l'héroïne, que nous le découvrons. Cela nous permettra ainsi d'éclaircir le changement du climat de l'œuvre romanesque de Gracq.

CHAPITRE I – LA FORET PERSONNELLE

I - 1. Grange

Un balcon en forêt se déroule dans la forêt de l'Ardenne entre le mois d'octobre et le mois de mai de l'année suivante. Ce cadre temporel du récit correspond à une des périodes de la Deuxième Guerre Mondiale: «la drôle de guerre», cette période au cours de laquelle le front à l'ouest s'immobilisait entre la France et l'Allemagne⁽²⁹⁾. Grange, héros du récit, est «aspirant», nommé dans la «maison forte» des Hautes-Falizes en Ardennes.

L'univers romanesque du *Balcon* s'établit sur deux temps, différents en apparence, mais en fait similaires. Le «cycle des saisons qui est propre à la paix» implique le temps menaçant de l'Histoire⁽³⁰⁾. Les «forêts perdues éveillées par la guerre» (p.14) ne jouissent que d'«un crépuscule mourant, indéfiniment prolongé, de la paix» (p.78). Le monde du *Balcon* est donc un Paradis condamné à mort, dans lequel les hommes passent leurs vacances éphémères comme s'ils étaient des prisonniers en sursis. Il se colore de teintes eschatologiques⁽³¹⁾, avec le signe de l'«apocalypse» (p.78) et avec «ce silence qui rêvait de la trompette du Jugement» (p.100), ce qui nous rappelle l'univers romanesque du *Rivage des Syrtes*⁽³²⁾.

C'est ainsi que, pour connaître le caractère de Grange, le mieux est de le comparer avec Aldo, «Observateur» de l'Amirauté des *Syrtes*. Ces deux militaires se trouvent dans une situation presque analogue, celle d'une guerre endormie. Mais, à l'opposé d'Aldo, qui tire enfin la guerre de son sommeil, Grange redoute qu'elle ne se réveille. Face à une guerre possible, Aldo fait une croisière vers le large, au-delà duquel se situe un pays ennemi; tandis que Grange, lui, songe au «sommeil bien ivre sur la grève» (p.49). Les deux œuvres présentent un contraste; alors que dans la première, on a un monde endormi (Orsenna) et des personnages éveillés (Aldo, Vanessa)⁽³³⁾; dans la seconde, le monde éveillé (la forêt) et les personnages sommeilleux (Grange, Mona)⁽³⁴⁾. La «frontière» accentue ce contraste, et montre que le héros du *Balcon* appartient à «l'individu». Aldo, «le héros» la transgresse. Quant à Grange, certes, «la frontière le fascin[e]» (p.86), mais sa curiosité ne peut le pousser à l'Au-delà; il ne fait que déambuler *en deça* de celle-ci; «l'individu» se voit

paralyser devant «le tabou».

Face à la menace de guerre, Grange se livre souvent à un monde imaginaire, comme s'il y cherchait un abri. D'abord ce sont des images du Moyen Age qui lui reviennent souvent à l'esprit. La «rumeur soldatesque» qu'entend Grange dans la rue le renvoie à l'image du combat des chevaliers: «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.5). Image et atmosphère médiévales servent, tout au long du récit, à soustraire de la guerre son substance, et à nier sa possibilité et sa présence. Quant à l'épisode d'un court voyage dans les villes de la campagne (La Vienne et Chinon)⁽³⁵⁾ —, on peut l'interpréter dans la même perspective. Ces villes fascinent Grange par leur allure indifférente à la guerre, et par les images qu'elles évoquent du Moyen Age: «le Prince d'Aquitaine à la tour abolie, flanqué de la Pucelle et de Barbe Bleue» (p.77). Dans l'imagination de Grange, «la herse du château de Chinon» (p.77) correspond, en passant par «une allée du château de la Belle au bois dormant» (p.107), à «la pensée du château magique» (p.124). Il conçoit cette pensée lorsqu'il reconnaît les traces des chenilles. Tout se passe comme si le goût de Grange pour le Moyen Age constituait un prétexte à la *déréalisation*. Le château du *Balcon* n'est qu'une construction imaginaire et fabuleuse, fabriquée pour le *déserteur* qu'est Grange. Il n'est plus équivalent au château d'Argol (Albert), que ce «héros» s'achète pour sa quête absolue. Grange n'est pas du tout un chevalier des temps modernes. C'est un «vassal», peu fidèle et solitaire, comme il l'avoue lui-même, lorsqu'il dit que: «depuis la neige, ses relations avec Moriarmé devenaient de plus en plus celles d'un vassal qui relève à volonté le pont-levis de son donjon et qui prend ses distances.» (p.58)⁽³⁶⁾.

Mais, plus encore, le héros du *Balcon*, ce «grand lecteur d'Edgar Poe» (p.3) est aussi un grand amateur de contes, à tel point qu'il saisit le monde et explique la réalité dans le contexte féérique de ces derniers:

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.113)

Après le Moyen Age, ce sont des contes de fées qui envahissent l'esprit de Grange pour le distraire de la menace du réel. En effet, c'est la «forêt de conte de Noël» (p.25) qu'il attend avec impatience à l'approche de l'hiver, et qui sera réalisée sur le «Toit»⁽³⁷⁾:

Ce fut vers la fin de décembre que la première neige tomba sur l'Ardenne. Quand Grange se réveilla, un jour blanc et sans âge qui suintait de la terre cotonnait sur le plafond l'ombre des croisées; mais sa première impression fut moins celle de l'éclairage insolite que d'un suspens anormal du temps [...] 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.55)

Ainsi, la forêt devenue féerique protège Grange de l'idée de la guerre, réduisant la marche du Temps à un «suspens anormal», ne serait-ce que pour le moment. Vers la fin du récit, après que la guerre est passé, Grange se sent «démobilisé» (p.132). Cela ne veut pas seulement dire qu'il est démobilisé, mais aussi qu'il est débarrassé du rôle du «héros».

Les formules qui expliquent le conflit de Grange, et qui montrent cet homme en tant que «forestier» et non pas en tant que militaire sont les suivantes: «Une idée de bonheur avait toujours été liée pour Grange aux sentiers qui vont entre les jardins, et la guerre la rendait plus vive» (p.44); «Qu'y a-t-il entre la guerre et moi? [...] Ce n'est pas de cela qu'il est question.» (p.120) Certes, il y a la guerre en arrière-plan, mais l'univers du *Balcon* manque de la vision globale que présentait celui des *Syrtes*. Par exemple, Orsenna connaît les poètes qui puisent leur inspiration des souvenirs collectifs de la guerre⁽³⁸⁾. Mais, en Ardennes, il n'y a que «cette guerre sans âme et sans chansons, qui n'avait jamais créé d'état de foule, qui en chacun disait secrètement *je* et jamais *on*, et verrouillait autant de petits univers personnels» (p.78). Pour Grange, il n'y a que son petit univers personnel, son

«*Domaine d'Arnheim*» (p.3)⁽³⁹⁾. Aldo désire voir le Monde entier (Orsenna) renaître après la catastrophe, alors que Grange n'attend qu'une chose, c'est que le monde (la forêt) lui revienne à lui seul. Et lorsque cela se réalise, il déclare avec «une allégresse qui l'emportait» que: «Il n'y a que moi au monde» (p.52).

Ainsi, le pari s'efface. Et avec lui, la figure du roi, la figure divine, est remplacée par l'être humain, par la «plante humaine»⁽⁴⁰⁾, cette rêveuse qui préfère entre tous vivre dans une correspondance heureuse avec le monde végétatif, voulant chercher son bien-être et l'entretenir dans une promenade solitaire en pleine forêt.

1 - 2. Mona

Dans le *Balcon en forêt*, autour de l'héroïne Mona, se forme une vaste constellation de métaphores. L'idée et l'image appliquées à cette femme peuvent être divisées en plusieurs catégories, telles que l'Enfant, la Fée, la Bête, la Plante, la Saison, la Terre et l'Eau. Entre autres, les références concernant la Fée et la Bête sont nombreuses⁽⁴¹⁾. Mais, est-elle vraiment une de «ces enfants-fées» (p.64)? Le rôle et la fonction de cette héroïne sont souvent débattus dans le domaine critique: est-ce une femme mythique? est-elle, elle aussi, *initiatrice* comme Heide ou Vanessa?

Malgré ses apparences féeriques, Mona n'adopte jamais le rôle d'initiatrice dans le récit. Si on la compare avec Vanessa du *Rivage des Syrtes*, le contraste entre ces deux héroïnes deviendra net. Il s'agit toujours de la frontière. Vanessa est une initiatrice, qui achève de pousser le héros (Aldo) à la transgression de la frontière afin de causer une guerre catastrophique; tandis que Mona demande simplement à Grange de lui donner la raison pour laquelle il ne veut pas l'amener à Spa, une ville belge au-delà de la frontière⁽⁴²⁾. Par ailleurs, si l'héroïne du *Balcon* représente, comme le suggère Michel Murat, un «recours naturel»⁽⁴³⁾, elle se révèle tout de même impuissante devant l'ombre de la guerre. De fait, cette femme, qui «sortait de la nuit chaque matin toute nette et claire» (p.62), appartient au domaine de la lumière et du jour. Elle n'aime pas «les fins de journée» (p.64), qui évoquent en elle l'idée de la mort. C'est-à-dire qu'elle cède à la force des Ombres qui constituent une dimension réelle du monde. C'est ainsi que, tout comme la saison se laisse envahir par l'Histoire,

Mona se voit chasser de la forêt par l'intrusion de la guerre.

En somme, cette «fadette» (p.27) du *Balcon* est plus proche d'une femme-humaine que d'une femme-fée, ce que Grange lui-même sait mieux que personne lorsqu'il l'appelle «une petite fille mal gardée, perdue dans ces forêts de la guerre» (p.31). Certes, elle montre beaucoup d'aspects féériques, mais toutes ses appellations fabuleuses sont *de* Grange, c'est-à-dire d'un homme qui a trouvé en jeune fille une figure idéale qui peut incarner son monde paradisiaque. Il semble plutôt qu'elle *joue* un rôle de fée sur la scène du Toit, ou sur celle de «la forêt galante de Shakespeare» (p.123). Les vacances d'hiver que Grange partage avec Mona dans l'Ardenne sont un entracte; ce sont des jours dont cet homme rêveur a besoin pour son divertissement, et au cours desquels il oublie le Temps en entrant dans une sorte d'autre monde «sans âge» (p.55). Mais ces jours doivent se refermer lorsqu'un autre rideau se lève, celui de la guerre. C'est ainsi que, dès que la guerre apparaît dans la forêt, Grange doit perdre Mona, son «paradis» (p.34) et l'incarnation du «bonheur hors du temps»⁽⁴⁴⁾

Dans le *Balcon*, de même que Grange n'est plus «le héros», Mona n'est plus «l'héroïne», en ce sens qu'elle n'est pas toute-puissante, ni même femme-initiatrice. Pour Grange, la quête ne réside pas dans la guerre entre l'homme et le monde. Sa quête est de nature plus intime et tout à fait solitaire. C'est ainsi qu'il s'aperçoit un jour «combien Mona comptait peu dans l'envie [...] de rester» (p.74) en forêt; son affection pour la forêt, son désir personnel, exclut une femme, les autres; «il avait faim maintenant d'être seul» (p.89).

CHAPITRE II – LA FORET WAGNERIENNE

II - 1. Un crépuscule du monde

Dans un entretien «Sur *Un balcon en forêt*», Gracq parle ouvertement des deux motifs majeurs de ce récit, la forêt et la mer. A l'en croire, ce serait sa déception face à la forêt de la Bretagne actuelle qui l'aurait renvoyé vers la forêt de l'Ardenne. Par ailleurs, le choix de cette région comme cadre de son récit, serait indirectement lié avec son expérience du cantonnement du côté de la Mer du Nord. En tous cas, une chose est apparente: dans ce récit, le topos du Nord — au sens large du mot — constitue une de ses sources majeures

d'inspiration.

Pour les militaires du «Toit», le nord correspond à la frontière par laquelle une invasion de l'armée allemande est possible. En accord avec l'idée que l'on s'en fait généralement, le nord constitue un topos sombre et frissonnant: «[...] un vent assez vif et déjà frais qui soufflait du nord balayait la crête et portait les bruits. Le lieu, malgré le soleil, était sombre et triste» (p.123). Ainsi faiblissent la puissance de la lumière et le charme de la journée ensoleillée, comme si quelque chose voulait prévenir les hommes de l'approche de l'Inquiétant, c'est-à-dire de la nuit et de la guerre. Pour Grange, la nuit a un double sens, elle est à la fois rassurante et menaçante, comme on peut le lire dans la phrase suivante:

la nuit le protégeait, lui rendait cette respiration heureuse et cette aisance des bêtes nocturnes pour qui se rouvrent les chemins libres, mais la nuit rapprochait la guerre de lui (p.20)

«mais», la nature menaçante de la nuit se révèle dominante lorsque les hommes ressentent la présence de la guerre derrière l'apparence calme du monde.

Le silence de la forêt était devenu fantomatique — depuis longtemps maintenant le grondement du canon avait cessé tout à fait — au-dessus d'eux, la voûte de feuillages s'appesantissait de plus en plus sombre; mais de la tranchée du chemin, à droite, où le cailloutis de la chaussée s'enfonçait encore très clair dans le crépuscule finissant, filtrait une étrange lumière grise et calme, couleur de pierre. Quand la nuit fut venue, ils disposèrent sur la table deux bouteilles vides et y plantèrent des bougies: l'obscurité était si tranquille qu'un mince fil de fumée montait tout droit vers les branches au-dessus de la flamme; les masses du feuillage éclairées par-dessous sortaient vaguement de la nuit; sur l'allée flottait toujours un reste de lueur cendreuse, pareille au crépuscule des minuits du Nord. (p.117; nous soulignons)

Un silence total «devenu fantomatique» couvre la forêt. Une variété de lumières, de plus en plus sombres et obscures, pénètre dans les bois, et baigne le monde de l'atmosphère du Nord. Ce n'est plus la même tranquillité, ni la même lumière que celle que connaissait cette

forêt de conte. Il est de la guerre dans l'air, plus sensible qu'autrefois. Tout comme le montre ce passage, dès que la présence de l'armée allemande se fait plus sensible et réelle qu'auparavant ⁽⁴⁵⁾, la description tourne le plus souvent autour du mot «crépuscule», suggère un sentiment lugubre des personnages à travers un paysage sombre et sinistre.

Cela n'est sans doute pas par hasard que ce récit comprend quelques références à l'opéra de Wagner: la *Tétralogie* ⁽⁴⁶⁾. Nous verrons certains termes tels que «Fafner» (p.75), «comme des corbeaux de Wotan» (p.125), et aussi «la ligne Siegfried» (pp.23; 73), qui appartiennent explicitement à l'opéra. Bien que les deux œuvres racontent des histoires tout à fait différentes, ces petits indices wagnériens attirent notre attention vers d'autres détails du récit, que nous pouvons considérer comme des allusions à la *Tétralogie*. Cependant, en ce qui concerne l'atmosphère et la vision sombres que présente très souvent l'univers du *Balcon en forêt*, elles nous renvoient à la dernière partie de l'opéra, «Le Crépuscule des dieux». Dans le passage suivant, Grange parle de son monde crépusculaire:

Ces contrées de la fausse guerre étaient vivables, et même très vivables, seulement on y vivait comme si la teneur de l'air en oxygène avait un peu baissé, comme si la lumière était devenue imperceptiblement plus pauvre: 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. Le monde des maladies indolores, mais fâcheusement évolutives — du *pronostic réservé*. (pp.38– 39; nous soulignons)

Dans un entretien avec Jean-Louis Tissier, Gracq insiste sur la nature «sombre» de l'Ardenne ⁽⁴⁷⁾. En effet, comme nous l'avons vu, l'image et le motif du Nord contribuent à la fois à obscurcir le paysage et à inquiéter les hommes. A ce propos, ce qui est très significatif, c'est que l'écrivain a *volontairement* introduit dans le décor le «châtaignier», arbre étranger à l'Ardenne ⁽⁴⁸⁾. Ainsi que le montre la phrase suivante: «dès que le soleil déclinait tombait sur la terrasse, en guise de platane, l'ombre d'un châtaignier énorme» (p.15), parmi tous les arbres qui constituent la végétation du *Balcon*, *le châtaignier*, — presque toujours désigné au singulier —, se distingue par une sorte de dignité:

Avant de partir, ils se servirent un nouveau cognac sous le châtaignier.[...] 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.100)

En s'élevant plus haut que les autres, cet arbre jette son ombre sur une terre ensoleillée, et étend son feuillage dans un ciel nocturne. Par sa présence originale, le châtaignier du *Balcon* nous renvoie sans peine à ce frêne Yggdrasil⁽⁴⁹⁾, l'arbre du monde des mythologies germanique et nordique. Cet arbre céleste est qualifié, chez Wagner, de «frêne du monde»⁽⁵⁰⁾, qu'il situe dans le Walhalla⁽⁵¹⁾, tandis que, chez Gracq, le «Toit» rappelle par son nom ce Monde qu'est le plus *haut* des dieux germaniques. L'univers forestier du *Balcon* s'apparente au Walhalla que représentent les Nornes⁽⁵²⁾ dans le prologue du «Crépuscule des dieux». Ce Walhalla crépusculaire n'est plus un monde glorieux, mais un monde sombre et languissant, où règne un dieu détrôné de lui-même, c'est-à-dire Wotan. Son monde n'attend plus qu'un grand Feu qui doit venir mettre fin à sa vie⁽⁵³⁾. En ce sens, Grange semble représenter ce dieu dépossédé, qui pressent l'approche de la fin du monde dans son «*angoisse crépusculaire*» (p.65):

Des qu'ils débouchaient dans la laie, les lueurs des chantiers de la Meuse, qui relayaient le crépuscule, laissaient traîner sur les plaques de neige une aube malade, une espèce de fausse aurore. Il semblait à Grange que la terre même jaunissait d'un mauvais teint, que le temps la travaillait d'une fièvre lente: on marchait sur elle comme sur un cadavre qui commence à sentir. (p.65)

La guerre assombrit le monde autour de Grange et le rend maladif. De fait, concernant les références wagnériennes que nous avons reprises plus haut, elles sont, toutes les trois, liées avec cette idée. La «ligne Siegfried» désigne un Front construit par les Allemands lors de la Première Guerre Mondiale. «Fafner» est un dragon légendaire, auquel Grange songe lorsqu'il voit dans un carnet de silhouettes l'image des «machines de guerre allemandes»

(p.75)⁽⁵⁴⁾. Par ailleurs, la référence au dieu-maître germanique apparaît dans une scène, où Grange tend l'oreille au «ronronnement» des chars:

Il y eut encore un moment de silence tranquille. 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. (pp.124- 125)

La Meuse, qui coule à travers ces paysages crépusculaires et inquiétants du *Balcon en forêt*, n'est-elle pas le Rhin de la *Tétralogie*? En effet, de même que la présence du châtaignier nous renvoie au Walhalla de Wagner, certaines des descriptions du récit de Gracq rapprochent son décor de la Terre décrite dans cet opéra. Le paysage du *Balcon* se caractérise par sa vue panoramique de l'horizon⁽⁵⁵⁾. Sur «l'horizon vaste et inquiétant» (p.20), flottent la lune, les nuages, et se déroulent l'aube, l'aurore et l'orage. Tout cela constitue également le décor panoramique de l'opéra de Wagner. Prenons, par exemple, un long passage de Gracq. A travers des images de la Mer et du Ciel, la scène suivante décrit un panorama très vaste de l'horizon, devant lequel se méfient les militaires du blockhaus d'un «bourdonnement» que cause une armée invisible:

Les hommes étaient déjà aux fenêtres, nu-pieds, ébouriffés, bouclant à la hâte la ceinture de leurs culottes. Le jour n'était pas encore levé, mais la nuit pâlisait à l'est, ourlant déjà de gris le vaste horizon de mer des forêts de Belgique. L'aube mouillée était très froide; la plante des pieds se glaçait sur le béton cru. Un énorme bourdonnement qui montait lentement vers son zénith entraît par les fenêtres ouvertes. Ce bourdonnement ne paraissait pas de la terre; il intéressait uniformément toute la voûte du ciel, devenu soudain un firmament solide qui se mettait à vibrer comme une tôle: on pensait d'abord plutôt à un étrange phénomène météorique, une aurore boréale où le son se fût inexplicablement substitué à la clarté. Ce qui renforçait cette impression, c'était la réponse de la terre noyée dans la nuit, où rien d'humain ne bougeait encore, mais qui s'inquiétait, s'informait ça et là confusément par la voix de ses bêtes; du côté des Buttés, dans la nuit froide où les sons portaient très loin, des chiens hurlaient sans arrêt comme à la pleine lune, et par moments, sur la basse du

grondement uni, on entendait monter des sous-bois tout proches un caquètement d'alarme étouffé et cauteleux. De l'horizon, une nouvelle nappe de vrombissements commença à sourdre, à s'élargir, à monter sans hâte vers sa culmination paisible, à coulisser majestueusement sur le ciel, et cette fois, brusquement, les chiens se turent: il n'y avait plus qu'elle. Puis le grondement s'abassa, perdant de son unisson puissant de vague lisse, laissant traîner derrière lui des hoquètements, des ronronnements rôdeurs et isolés, et 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.90; nous soulignons)

Ce paysage de l'aube, où «rien d'humain ne boug[e] encore», crée une atmosphère moins terrestre que *céleste*, au sens mythique du terme. C'est plutôt un décor préparé pour des dieux du mythe germanique. Entre autres, le mot d'«aurore boréale» nous renvoie, avec celui d'«orage», aux Walkyries. Chez Wagner, ces vierge-guerrières sont vêtues d'une armure, blanche comme une lumière; elles apparaissent dans les cieux, soit lors d'un éclat orageux, soit entourées de nuages blanches. De même, dans le passage ci-dessus de Gracq, le ciel commence «à vibrer comme une tôle», ce qui nous rappelle une scène de «Siegfried», où ce héros s'aperçoit de la présence de Brünnhilde par une lumière métallique de son armure ⁽⁵⁶⁾. Par ailleurs, on peut voir une autre allusion aux Walkyries, autrement dit «cavalières magiques envoyées du Ciel»⁽⁵⁷⁾, dans les «cavalleries» ainsi que dans les «cavaliers», que les militaires de la maison forte rencontrent, et qui occupent plus ou moins leurs pensées inquiétées. C'est moins leur présence que les mots «les blessés de la cavalerie» (pp.104; 105) qui troublent Grange. Cela nous fait songer à la tâche de ces vierges d'amener au Walhalla les héros morts dans les champs de bataille terrestres.

D'autre part, il est possible de voir en Mona une figure de Brünnhilde en ce qu'elles jouent un rôle révélateur d'apprendre à l'homme la *peur*. Dans le *Balcon*, c'est lorsqu'il étreint Mona que Grange ressent pour la première fois «l'angoisse crépusculaire»⁽⁵⁸⁾; tandis que, dans la *Tétralogie*, Siegfried («celui qui jamais ne connut la peur»⁽⁵⁹⁾) éprouve ce sentiment lorsqu'il regarde Brünnhilde endormie dans un cercle de feu ⁽⁶⁰⁾. Toutefois, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Mona ne peut pas être initiatrice, puisque cette femme, qui s'effraye devant le crépuscule, est incapable d'apprendre à Grange comment

vaincre cette angoisse ⁽⁶¹⁾.

II - 2. Un crépuscule des êtres mythiques

En examinant le décor, nous avons vu jusqu'ici des relations que l'univers romanesque de Gracq entretient avec l'opéra de Wagner ainsi qu'avec les mythes germaniques. Tout cela sert à soutenir le fait que pour le héros du *Balcon en forêt*, la guerre n'est qu'un «spectacle». La drôle de guerre, cette «irréalité de la guerre» (p.18), jette son ombre et sa lumière sur la scène du théâtre que Grange se fabrique en imagination. En effet, c'est exactement dans un passage comprenant l'expression de «scène de théâtre» que Grange, se trouvant près du «châtaignier», peut être identifié à Siegfried, c'est-à-dire au héros qui comprend le langage des oiseaux:

Le châtaignier couronné de son tapage finissant d'oiseaux y jetait une ombre épaisse; la petite terrasse surélevée avait l'air d'une scène de théâtre où la porte du fond, pour s'entr'ouvrir, attend seulement le déclic du clair de lune.[...] un caquetage désapprouvateur s'éveilla dans le châtaignier, mais étouffé, déjà nocturne. «Si je restais ici, j'aurais envie de parler aux bêtes», pensa Grange. (p.99; nous soulignons)

Non seulement l'irréalité de la guerre, mais aussi sa «réalité» transforme le paysage en scène de théâtre. Lorsqu'enfin les chars allemands s'approchent tout près, Grange regarde «autour de lui, incrédule, bouger *le décor d'opéra de la forêt dérisoire*» (p.124; nous soulignons). Tout se passe comme si la guerre n'avait qu'une seule fonction pour le héros du *Balcon*, celle de déréaliser l'univers, et d'en transformer le paysage en un décor imaginaire.

Ce spectacle est aussi «un spectacle naturel»:

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.105)

Le passage suivant comprend ces deux aspects du spectacle, c'est-à-dire l'opéra de Wagner et le spectacle naturel. La scène, qui décrit l'apparition de l'aviation allemande, s'ouvre par une allusion subtile à Wotan, dieu qui a *perdu son œil* pour acquérir la Connaissance du Monde:

[...] quand Grange poussait jusqu'au chemin pour risquer un œil, il voyait se plaquer contre le ciel plus dégagé de la laie des flottaisons d'avions assez clairsemées, hautes et étrangement lentes, qui semblaient nager presque immobiles comme si elles remontaient un courant. Ce qui le frappait, c'était leur comportement paisible de poisson dans l'eau, la manière qu'elles avaient de s'espacer à l'aise dans la hauteur, de s'ignorer l'une l'autre, à la manière des bancs qui se croisent et s'ignorent, et vont chacun à leur affaire, étagés dans la transparence de la haute mer: elle suggérait l'idée d'une occupation sereine, nonchalante de l'élément. De temps à autre seulement, le brutal fracas de rapide des nuages s'enfonçait puissamment vers son zénith, déchirant dans un crissement de soie les plages d'air où flottaient ces constellations molles. (p.108; nous soulignons)

Face au monde réel ainsi transformé, Grange attend que «le rideau se lève» (p.37), éprouvant malgré lui «une peur un peu merveilleuse, presque attirante» (p.113). Dans son imagination, la guerre ne constitue qu'un décor. Le déroulement de la situation est tout simplement un changement de décor ⁽⁶²⁾. Dans «le théâtre de la guerre» (p.101), Grange est une sorte de metteur en scène, qui transforme le monde selon ses désirs et projette ces visions imaginaires sur la toile de fond qu'est la réalité. Cependant, même si le décor évoque souvent le mythique, le récit même de Gracq n'est pas mythique. Vers la fin du récit, une formule nous intéresse beaucoup: «De nouveau, le sentiment le traversa [Grange] que cette guerre, jusque dans le détail, singeait quelque chose, sans qu'on pût au juste savoir quoi» (p.131). Dans notre optique, ce quelque chose désigne exactement l'*opéra* de Wagner.

Au-delà de l'intrigue, le drame du *Balcon en forêt* s'apparente à celui de l'univers humain que représente «Le Crépuscule des dieux». Dans cette dernière histoire de l'opéra, les deux protagonistes ne se montrent plus divins mais infiniment humains: en effet, Siegfried, bien qu'il soit héros descendant du dieu Wotan, se laisse prendre dans les ruses,

perd sa mémoire et son identité, et enfin se laisse mourir; quant à Brünnhilde, qui dut abandonner ses fonctions d'initiatrice ⁽⁶³⁾, et s'est vu déposséder de sa divinité ⁽⁶⁴⁾, elle joue le rôle d'une femme impliquée dans une aventure sentimentale aux apparences terrestres ⁽⁶⁵⁾. A cet égard, uniquement, on pourrait dire que les deux œuvres ont pour base un monde analogue, c'est-à-dire un monde «après» l'ère mythique. Face à l'univers mourant, le dieu devenu «l'individu» ne peut qu'attendre: une «attente pure» (p.87).

CHAPITRE III – LA FORET DU CHATEAU DU GRAAL?

III - 1. La Figure de Perceval

Hé! ho! Gardiens du bois / Gardiens plutôt du sommeil / Veillez du moins à l'aurore.
WAGNER, *Parsifal*. ⁽⁶⁶⁾

Nous prenons enfin le motif du mythe du Graal. Pouvons-nous identifier la forêt du *Balcon* à celle du Château du Graal? Pour notre part, la réponse à cette question est négative, car, malgré l'épigraphe empruntée à *Parsifal*, le récit semble prendre ses distances avec certains thèmes du mythe que Gracq a introduits dans ses œuvres antérieures, tels que celui de la Question, de la Rédemption et de la confrontation de l'Homme et du Divin.

Concernant le mythe du Graal, l'une des originalités de l'auteur consiste en ce qu'il donne une place majeure à Amfortas. Dès ses débuts, c'est-à-dire dans son premier roman *Au Château d'Argol*, Gracq montre sa préférence pour le Roi blessé. Ce roman, dit «*version démoniaque*» de *Parsifal*, tourne autour du thème de la «Rédemption». L'inversion de la hiérarchie entre le Chevalier sauveur et le Roi damné s'inscrit dans une peinture représentant «les souffrances du roi Amfortas» (CA, p.84):

[...] Parsifal touchait de la lance mystique le flanc du roi déchu [...]. Il était visible que, dans ce couple pathétique[...] la figure du divin sauveur pâlisait en présence de la blessure secrète de laquelle il avait pour jamais tiré son charme et son ardeur. (CA, pp.84- 85).

Cette inversion des rôles réapparaît dans *Le Roi Pêcheur* qui accorde au roi «la place centrale» (RP, p.332). A la différence de l'opéra de Wagner, qui s'achève sur l'accomplissement du miracle du Graal que célèbre Parsifal, Perceval gracquien ne pose pas la Question indispensable pour la guérison du Roi Pêcheur et pour la renaissance de son pays Montsalvage. Gracq laisse ainsi la Quête inachevée et l'histoire ouverte. Il accorde plus d'importance au «tête-à-tête haletant, [au] corps à corps insupportable — ici et maintenant, toujours — de l'homme et du divin» (RP, p.332) plutôt qu'au dénouement, au salut des personnages.

Ce motif de la Question apparaît dans tous ses premiers romans à travers le héros percevalien qui lance un défi à la Vie, au Destin ou au Divin. Dans un univers plein de signes insidieux, il cherche des réponses, pose des questions, et essaie ainsi de se frayer une voie vers l'avenir, même si celle-ci le conduira à sa mort. Il y a là un combat entre l'Homme et le Monde à franchir. Quant au silence de Perceval, on pourrait l'expliquer dans la même perspective. S'il est vrai que ce personnage est assez «simple»⁽⁶⁷⁾ pour être trompé par les ruses d'Amfortas, son silence vient d'un choix; terrifié par la plaie du roi, déçu de devenir roi du Graal, Perceval se tait au cours du miracle: «Est-il à ce point terrible de régner sur le Graal?» (RP, p.393).

En revanche, dans l'univers du *Balcon en forêt*, la Question ne prend aucun corps: «on eût dit qu'une question était posée qu'il devenait urgent de comprendre, mais Grange ne la comprenait pas» (p.20). L'obscurité du monde contamine l'homme, ce qui explique le fait que l'identité de Grange est également obscure; dans sa poche, il y a «deux plaques d'identité qu'il avait détachées des poignets» (p.129). Privé de l'identité militaire, Grange s'interroge sur le sens même de la guerre: «Qu'y a-t-il entre la guerre et moi? [...] Ce n'est pas de cela qu'il est question.» (p.120). Tout en couvrant le monde de son ombre, cette guerre manque de substance. Elle n'existe que sous la forme de «fantômes» (p.86). C'est ainsi que Grange trouve enfin que «la guerre glissait [...], étrangère, incongrue, à la manière d'un rapide de nuit» (p.132). Les autres militaires, eux aussi, se taisent devant le signe que leur jette le déroulement de la situation:

L'obscurité autour d'eux commençait à effacer la terre formidablement. De temps en temps, il jetait un coup d'œil vers son compagnon de route qui, sans poser de questions, semblait flotter plutôt que marcher à ses côtés sur le chemin, d'un pas singulièrement léger.[...] Le monde ne semblait plus peuplé que de petites âmes mortes, légères, légères, pareilles aux langues de feu qui voltigent sur les marais; les questions avaient pris fin, le jour s'éteignait tout à fait. (pp.116- 117; nous soulignons)

Ainsi, les questions s'effacent dans un ciel crépusculaire. Un monde s'étend, dépourvu de sens, indifférent au destin. S'il est vrai que la forêt du *Balcon* est malade comme celle de Montsalvage, celle-là ne connaît pas un seul Chevalier sauveur, parce que là, «tout le monde dort» (p.72); les hommes sont «*gardiens plutôt du sommeil*» (p.1).

III - 2. La Figure d'Amfortas

Vers la fin du récit, la blessure fait prendre au héros du *Balcon* la place du Roi Pêcheur. Lors de l'attaque allemande, Grange est blessé «au mollet et au haut de la cuisse» (p.128). A première vue, cet épisode semble marquer le tournant où la référence du héros gracquien passe de Perceval à Amfortas. Néanmoins, le récit lui-même échappe à une lecture littérale dans le contexte du mythe du Graal. Il y a là un *décalage*. Nous pouvons en trouver la trace dans le passage suivant, qui décrit la perplexité de son compagnon regardant la blessure de Grange:

La gaucherie de l'homme devant la blessure le frappait soudain vivement. Pourtant, en ce moment, il n'eût pas aimé avoir une femme auprès de lui. (p.131)

Cette scène est une allusion apparente à celle du *Roi Pêcheur*: on voit d'abord Perceval, effrayé par la plaie d'Amfortas et incapable de la laver; puis arrive Kundry pour lui dire que: «ce n'est pas une tâche d'homme» (RP, p.374). Pourtant, comme le montre le passage ci-dessus, ce blessé du *Balcon*, qui souhaiterait la solitude, n'a plus besoin de la présence d'une femme. Grange n'attend pas que Mona, qui a quitté l'Ardenne, revienne l'aider, jouer

le rôle de Kundry.

Le deuxième décalage nie plus nettement la possibilité de l'identification entre Grange et Amfortas. Dans la scène suivante, qui comprend une allusion au Roi Pêcheur («la plaie»), Grange voit son image flotter dans le miroir et ne pas le rejoindre:

Le liquide froid le brûlait, mais, quand il eut baigné la plaie, il lui sembla que la douleur était un peu calmée: il se remit debout et but encore un peu d'eau. Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe; il leva la main: l'ombre dans le miroir répéta le geste avec une lenteur exténuée, comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau; il se pencha en avant jusqu'à coller presque le nez contre le miroir — mais l'ombre restait floue, mangée de partout par le noir: la vie ne se rejoignait pas à elle-même: il n'y avait rien, que ce tête-à-tête un peu plus proche avec une ombre voilée qu'il ne dévisageait pas.[...] Il n'arrivait rien. Il n'y avait personne. Seulement cette ombre têtue, voilée, intimidante, qui flottait vers lui sans le rejoindre du fond de ses limbes vagues — ce silence étourdissant. (p.136)

L'ombre de son propre corps blessé, c'est-à-dire la figure d'Amfortas, ne rejoint pas Grange. Son identité est «mangée de partout par le noir». Ainsi, malgré ces références identifiables, le récit semble vouloir arracher Grange à la figure mythique. En effet, dans la dernière page du récit, «les plaques d'identité» écartent de nouveau le thème essentiel du mythe, c'est-à-dire celui de la Rédemption:

Comme il [Grange] se retournait pesamment, il entendit les plaques d'identité crisser dans sa poche écrasée; il se demanda ce qu'Olivon et Hervouët avaient payé avec cette monnaie funèbre. «Rien, sans doute», pensa-t-il. (p.137)

Dans le monde du *Balcon*, l'identité militaire n'aboutit qu'à «rien». La blessure de Grange ne symbolise pas cette Rédemption qu'on ne peut atteindre que par la voie de «ce tête-à-tête haletant, ce corps à corps insupportable [...] de l'homme et du divin» (RP, p.332).

Ici, nous retrouvons une autre forme de singerie: on singe l'histoire du Graal, sans en retenir l'essentiel:

«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. Ce qui le frappait, c'était le vide qui s'était fait autour de lui; un vide fantomatique, béant, fade, qui l'aspirait.(p.135)

Certes, on est dans une Terre Gâtée, où «les *raisons d'être* avaient perdu leurs dents» (p.87), mais la Question n'est plus efficace. Entre la paix et la guerre, entre la vie militaire et la vie forestière, le sens du monde reste suspendu, comme des reflets du jour s'attardent sur un horizon entre chien et loup. Dans ce monde crépusculaire, Grange n'est qu'un «rôdeur aveugle» (p.136). Il n'est plus un *déchiffreur* comme l'étaient les héros percevaliens de Gracq; étranger à l'obsession du Savoir propre à Albert, loin d'être un exégète tel qu'Allan, ce personnage principal du *Balcon* n'écrira jamais ses Mémoires comme le fait Aldo. A côté de Grange, qui ne sait pas ce que c'est que la Guerre, passe une «courte aventure». Privé de l'identité du «héros», ce nouveau personnage gracquien est l'Etranger dans un monde absurde. La drôle de guerre, cette absurdité, exclut celui qui renonce à être «le héros». C'est sans doute pour cela qu'il songe: «on va être *punis*.» (p.126)

D'ailleurs, vu que les dernières pages du récit sont consacrées aux souvenirs de Mona, la blessure de Grange semble le rapprocher plutôt de la figure d'un autre héros légendaire, Tristan: ou plus précisément, le Tristan du dernier acte de l'opéra de Wagner. Solitude, souvenir, mort et amour, sont les éléments dramatiques qui caractérisent cet acte de *Tristan et Isolde* comme les dernières pages du *Balcon en forêt*; on y voit un héros gravement blessé; confronté à la mort, Tristan (Grange) se souvient de sa bien-aimée Isolde (Mona). Gracq reprend *épisodiquement* cet opéra de *Tristan* dans son récit suivant «La Presqu'île» (1970), au cours duquel, Simon, le personnage principal, évoque l'image de son amante tout en parcourant seul une presqu'île, jusqu'à ce qu'un crépuscule tombe sur la terre. A ce titre, Grange est l'annonciateur de Simon.

Dans la préface du *Roi Pêcheur*, Gracq reconnaît en Tristan «la tentation de l'amour absolu» (RP, p.329). Si l'on admet ce changement de référence dans le *Balcon*, nous pouvons considérer également que ce thème central dans le mythe de Tristan est, d'une certaine façon, désacralisé, lorsqu'il est transposé dans les derniers récits de Gracq. Il ne s'agit plus de «l'amour absolu», mais d'une simple histoire d'amour entre un homme et une femme. De même que Grange se souvient des jours heureux qu'il a passés avec Mona, Simon est envahi de sentiments ambigus lorsqu'il pense à Irmgard qu'il attend à la gare, et le narrateur du «Roi Cophetua» (1970) parle d'une nuit d'aventure qu'il a partagée avec une servante de son ami.

Par ailleurs, bien que ces deux derniers récits gardent toujours des références mythiques, ils se déroulent dans un monde encore plus quotidien que celui du *Balcon*. L'élément du mythe sert beaucoup plus à orner l'univers romanesque tout à fait monologique qu'à en faire un univers mythique. Il nous reste à examiner cette nouvelle forme d'écriture inaugurée par le *Balcon en forêt*, au sein des récits constituant *La Presqu'île*.

CONCLUSION

Référence et recours au mythe, ou à l'opéra de Wagner, sont une constante dans toute l'œuvre romanesque de Gracq. Cependant, avec *Un balcon en forêt*, son écriture change de nature sur le plan de la mythification de l'univers romanesque. Dans les premiers romans, le décor et le personnage baignent, tous les deux, dans un climat mythique. Par contre, dans le *Balcon*, les éléments mythiques n'occupent plus qu'une place marginale. On n'y voit plus aucun être divin ou mythique. C'est l'histoire d'un homme ordinaire, étranger au «héros». L'évocation de tel ou tel mythe donne à l'univers romanesque une atmosphère mystique et fabuleuse et un ton poétique. Mais, ces motifs mythiques demeurent épisodiques et ornementaux. Ils n'influencent plus le drame, comme c'est le cas en particulier, dans *Au Château d'Argol* et *Un beau ténébreux*. La mythification du *Balcon* s'opère sur le plan du décor, mais non plus sur celui de l'histoire elle-même.

L'identification à la figure mythique est possible. Cependant, ce n'est plus une vraie

mythification: c'est plutôt une théâtralisation. Les deux protagonistes, Grange et Mona, ne se présentent pas comme Héros et Héroïne; ils sont simplement un homme et une femme. L'identification implicite du personnage à la figure mythique n'est qu'une sorte d'imitation. Grange ne rejoint jamais toutes ces figures légendaires que le texte suggère à travers des allusions subtiles: Wotan, Siegfried, Perceval, Amfortas et Tristan. Ce nouveau héros gracquien est à peine capable de les imiter. Tout se passe comme si, confronté à une situation particulière, son émotion avait besoin de chercher une scène stimulante dans telle ou telle histoire mythique qu'il a en mémoire. Le mythique, ainsi évoqué par le personnage, est subordonné à l'imagination de «l'individu». Celui-ci projette l'image mythique sur l'écran du monde qui l'entoure, un monde maladif et inquiétant, afin de se créer une scène de théâtre préparée uniquement pour lui, et sur laquelle s'envolent l'imagination, le souvenir et le rêve. C'est donc une scène personnelle.

Ainsi, le mythique perd son emprise profonde sur le drame gracquien. Son récit rejette la gravité et l'universalité propres au mythe. Dans le *Balcon*, il n'existe pas de Monde pour faire naître un univers vraiment mythique; cet univers romanesque ne devient pas un mythe, comme celui du *Rivage des Syrtes*. Il y a simplement un monde terrestre, où un homme craint la guerre, où un homme aime une femme, et où un homme doit mourir sans savoir pourquoi.

Cette distance que prend le récit par rapport au mythe indique que la quête gracquienne elle-même change de nature. Dans le *Balcon*, il n'est plus question d'une véritable Quête qui mettrait en cause la vie et la mort, semblable à celle dans laquelle s'engagent les premiers héros gracquiens. Il ne s'agit plus de l'Absolu, ni de l'Au-delà, ni du Sacré, ni du Divin. C'est une quête plus terrestre que surnaturelle, plus profane que divine, et plus ordinaire qu'absolue. Pour Grange, le monde n'est plus un Objet à conquérir en gagnant la Guerre. Le monde n'est plus au-delà mais bien là — ici et maintenant — comme quelque chose de cher et de charmant, comme un Or terrestre, même s'il est recouvert d'obscurité, même s'il est indifférent aux soucis de l'homme. Le Graal est là, quelque part à l'intérieur du monde, et peut-être même dans le cœur de l'homme. Le monde que cherche Grange est en fait une sorte de «Domaine d'Arnheim», un monde réservé comparable à celui que le

héros de «La Presqu'île» (1970) parcourra seul. Ce monde réservé, Gracq en parlera dans son essai autobiographique *Les Eaux étroites* (1976). La courte histoire du «Roi Cophetua» (1970) illustre cette quête intime. C'est l'histoire d'une nuit amoureuse à laquelle se livre le sujet-narrateur démobilité, et dans laquelle l'arrière-plan de la guerre est encore plus marginal que dans le *Balcon*. Ainsi les nouvelles tendances de l'écriture gracquienne qui débutent avec le *Balcon en forêt* se poursuivent dans «La Presqu'île» et «Le Roi Cophetua».

Depuis *Au Château d'Argol* jusqu'au «Roi Cophetua», Gracq place ses personnages romanesques dans des situations de préférence inquiétantes. Cependant, à partir du *Balcon en forêt*, le héros gracquien manifeste un désir pour «son monde» (BF, p.26): cette aspiration témoigne d'un petit espoir qu'à travers le paysage et le souvenir, le monde parle intimement et immédiatement à l'imagination et à la sensation de l'homme. Mais, dans ces derniers récits, ce rêve ne se réalise pas toujours. Il est bien plus question d'attendre: attendre jusqu'à ce que le monde réapparaisse, soit dans la lumière matinale et sous un jour glorieux, soit dans une nuit d'étoiles.

Notes :

- (1) Cet essai est un extrait de mon mémoire, préparé pendant l'année 1997-98 sous la direction de Monsieur Michel Murat, professeur à l'Université Paris IV. J'y ai ajouté quelques modifications nécessaires. Toutes les citations des œuvres de Gracq sont tirées des *OEuvres complètes de Julien Gracq*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, t. I (1989) et t. II (1995). Ces œuvres seront désignées en abrégé comme suit: *Au Château d'Argol* (CA), *Un beau ténébreux* (BT), *Le Roi Pêcheur* (RP), *Le Rivage des Syrtes* (RS), *Un balcon en forêt* (BF); la plupart des citations de cette dernière œuvre ne sont indiquées que par la pagination sans l'abrégé BF.
- (2) CA, p.4.
- (3) C'est à dix-huit ans que Louis Poirier (le véritable nom de Julien Gracq) a vu pour la première fois l'opéra de Wagner, *Parsifal*. Gracq parlera avec admiration de cet artiste dans ses livres et ses entretiens. Nous nous bornerons ici à en citer le passage suivant: «Wagner, lui, est sans doute plus propre qu'un autre musicien à provoquer une fixation exclusive, surtout chez quelqu'un qui n'a, comme moi, qu'une culture musicale tout à fait sommaire. Plus d'un

musicien, on le sait, le considère comme un musicien pour littérateurs. Il est de fait qu'il tend la main à la littérature par l'intermédiaire du théâtre, puisque le drame chez lui est création de part en part, et non un livret qu'on met en musique. Le texte de ses drames avait pour lui autant d'importance que la partition. Mais si je reviens toujours à Wagner, c'est certainement entre tous les musiciens, comme à celui dont l'énergie créatrice se transmue presque tout entière chez l'auditeur, plutôt qu'en plaisir de l'oreille, en émotion, en ébranlement émotif généralisé. Il est une source inépuisable d'orgie émotive. C'est ce qu'il a pour moi d'irremplaçable; j'admets fort bien que d'autres lui en fassent grief.», «Entretien avec Jean Roudaut», *OEuvres complètes de Julien Gracq*, t. II , p.1220.

- (4) *La Presqu'île* (1970) comprend aussi à sa tête du volume «La Route», fragment d'un roman inachevé, rédigé entre *Le Rivages des Syrtes* et *Un balcon en forêt*.
- (5) Dans sa lettre personnelle adressée à Mireille Noël, Gracq parle grossièrement d'indications génériques d'une genre romanesque: «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» (reprise par Mireille Noël, «Lisières de l'œuvre de Julien Gracq», *Poétique*, nov. 1994, n°100, p.462). Cette distinction générique peut être largement applicable à son œuvre romanesque.
- (6) Analyser l'évolution de l'œuvre romanesque de Gracq en la divisant ainsi en deux types d'écriture, c'est un procédé que nous avons également employé dans le mémoire présenté à l'Université municipale de Tokyo: *Dé-Chronologie chez Julien Gracq*, 1996.
- (7) Hubert Haddad, *Julien Gracq; La Forme d'une vie*, Le Castor Astral, 1986, p.106.
- (8) Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Nizet, 1979.
- (9) RP, p.329.
- (10) CA, p.47.
- (11) BT, p.262.
- (12) BT, p.263.
- (13) RS, p.577.
- (14) RS, p.577.
- (15) Hubert Haddad, *op. cit.*, p.69.
- (16) *OEuvres complètes de Julien Gracq*, t. II , p.1283.
- (17) CA, p.7.
- (18) CA, p.8.
- (19) CA, pp.8- 9.
- (20) BT, p.129.
- (21) BT, p.153.
- (22) BT, p.212.
- (23) Bernard Vouilloux, *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Minard, coll.

- «Archives des Lettres Modernes», n° 248, 1991, p.48.
- (24) RS, p.555.
- (25) RS, p.702.
- (26) Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (1938), Gallimard, 1994, pp.26- 29.
- (27) Roger Caillois, *ibid.*, pp.26- 27.
- (28) Roger Caillois, *ibid.*, p.28.
- (29) «La drôle de guerre» a duré du mois de septembre 1939 au mois de mai 1940.
- (30) Michel Murat, *Julien Gracq*, Belfond, 1992, p.200.
- (31) «on pensait plutôt à ce monde qui avait dételé aux approches de l'an mil.» (BF, p.49)
- (32) *Le Rivage des Syrtes* se fonde sur un monde tout à fait imaginaire; Orsenna, pays où vit Aldo, regarde par-delà la mer des Syrtes sur un autre pays Farghestan; ces deux pays, qui s'étaient fait la guerre depuis les temps antiques, sont maintenant «d'un accord tacite» (RS, p.561) en cessation d'hostilité.
- (33) Vanessa accuse le sommeil du pays d'Orsenna: «il n'y a pas de regard. Et moi, j'avais besoin de ce regard. Oh! oui, regarder. Etre regardée. Mais de tous ses yeux» (RS, p.700). Le récit s'achève sur la connaissance d'Aldo: «un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais pour quoi désormais le décor était planté» (RS, p.839).
- (34) Mona a tendance à s'endormir vite: «elle s'endormait au milieu d'une phrase, comme les très jeunes enfants» (BF, p.45); «Mona fit un petit soupir précurseur qu'il connaissait bien. C'était l'heure du marchand de sable: le sommeil la jetait soudain au travers du lit tout à fait sans défense: une chevrette qu'on a liée par les quatre pieds. Et ce sommeil était parfois un recours subtil, à la manière de ces bêtes douces qui font le mort devant le danger.» (BF, p.88).
- (35) BF, pp.76- 80.
- (36) Il y a un poste de commandement régimentaire à Moriarmé.
- (37) Le «Toit» est le nom que Grange donne à un haut plateau où il séjourne et qui se situe dans la forêt de l'Ardenne.
- (38) RS, p.562.
- (39) Titre d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe.
- (40) Selon Gracq, la «plante humaine» est un homme qui «est sensible, comme une plante enracinée dans un sol, au climat, au temps et à la saison» («Sur *Un balcon en forêt*», *Cahier de l'Herne*, n° 20, 1972, p.219). Voir aussi «Les Yeux bien ouverts», *OEuvres complètes de Julien Gracq*, t. I , pp.843- 844, et «Pourquoi la littérature respire mal», *ibid.*, pp.879- 881.
- (41) «Une petite sorcière de la forêt» (BF, p.27), «l'oiseau sur la branche» (BF, p.30), «une espèce fabuleuse, comme les licornes» (BF, p.62) etc.
- (42) BF, pp.62- 63.
- (43) Michel Murat, *op. cit.*, p.202.
- (44) Gilbert Ernst, «Le Mythe de la nuit dans les romans de Gracq», *Cahier de l'Herne*, Réédition Livre de Poche, 1987, p.311.

- (45) Ce jour correspond à la première évocation dans le récit d'une date précise: «La nuit du neuf au dix mai» (BF, p.89).
- (46) *La Tétralogie*, ou *L'Anneau de Nibelung* de Richard Wagner se compose de quatre œuvres: «L'Or du Rhin», «La Walkyrie», «Siegfried», «Le Crépuscule des dieux».
- (47) «Pour l'Ardenne, c'est un pays très beau, assez sombre [...]. C'est un pays sombre aussi parce que c'est le pays de la catastrophe militaire.», «Entretien avec Jean-Louis Tissier», *Oeuvres complètes de Julien Gracq*, t. II, p.1203.
- (48) «Et il y a même des erreurs dans mes livres, certaines volontaires parce que cela me plaisait. Par exemple, dans le *Balcon en forêt*, il y a un châtaignier dans l'Ardenne qui ombrage une terrasse de café. Un châtaignier dans l'Ardenne? les hivers y sont un peu froids. Je crois que son aire géographique s'arrête nettement avant l'Ardenne.», «Entretien avec Jean-Louis Tissier», *op. cit.*, p.1203, (nous soulignons).
- (49) «le monde entier est étendu à l'ombre de ses branches», *Mythologie*, Larousse, 1963, p.44.
- (50) Cf. *L'Anneau de Nibelung*, in *Guide des opéras de Wagner*, dir. Michel Pazdro, Fayard, 1988, pp.465- 811.
- (51) Chez Gracq, le frêne est un des arbres qui constituent la forêt de l'Ardenne. Cependant, cet arbre, qui n'est mentionné que quelquefois, ne semble pas jouer un rôle si important dans l'histoire.
- (52) «les déesses qui règlent le cours des âges et les destins des hommes», *Mythologie*, p.44.
- (53) «Le burg se dresse, bâti par les géants: avec la race sacrée des dieux et des héros, Wotan siège en ce lieu. Un grand tas de bûches coupées est empilé autour de la salle: ce fut jadis le frêne du monde! Que le bois brûle d'une ardeur claire et sacrée, que le feu consume le séjour resplendissant, le crépuscule sans fin poindra pour les dieux éternels.», «Le Crépuscule des dieux», *Guide des opéras de Wagner*, pp.636- 637.
- (54) Les mots «dragons portés» (BF, p.35) nous suggèrent aussi Fafner.
- (55) «C'est très envoûtant aussi parce qu'il y a ce que j'aime beaucoup, de grandes échappées de vue sur la vallée de la Meuse. C'est une forêt panoramique.», «Sur *Un balcon en forêt*», *op. cit.*, p.216.
- (56) «SIEGFRIED — (Il s'approche lentement et s'arrête, surpris, lorsqu'il découvre, à quelque distance encore, la silhouette de Brünnhilde.) Quel éclat vient me frapper? Quelle brillante parure d'acier? [...] (Il se rapproche encore.) Des armes luisantes! [...], «Siegfried», *Guide des opéras de Wagner*, p.626.
- (57) *Mythologie*, p.76.
- (58) «“Qu'est-ce que j'ai?” se disait-il, le cœur lourd. “Qui sait? c'est l'angoisse crépusculaire”, mais il s'étonnait de ne l'avoir encore jamais ressentie.» (BF, p.65).
- (59) «Seul celui qui jamais ne connut la peur, reforgea Notung.», «Siegfried», *Guide des opéras de Wagner*, p.589.
- (60) «SIEGFRIED — O mère! Mère! Ton fils courageux! Une femme repose endormie: elle lui a

appris la peur!», «Siegfried», *Guide des opéras de Wagner*, p.627.

- (61) Cf. chap. I – 2. Mona.
- (62) «Vers le milieu de l'après-midi, brusquement, le décor changea.» (BF, p.101)
- (63) C'est dans le prologue du «Crépuscule des dieux» que Brünnhilde dit à Siegfried:«Ce que les dieux m'ont appris, je te l'ai transmis [...]. Dénuée de savoir, mais pleine de désir, je suis riche d'amour, mais privée de pouvoir: puisses-tu ne pas mépriser la pauvre femme qui peut seulement souhaiter, sans plus rien te donner!», *Guide des opéras de Wagner*, p.639.
- (64) «WOTAN — Ainsi le dieu s'éloigne de toi, te prend, d'un baiser, ta divinité!», «La Walkyrie», *Guide des opéras de Wagner*, p.570.
- (65) Cependant, Brünnhilde paraît reprendre sa divinité perdue à la fin de l'opéra. Elle incinère le corps de Siegfried et se jette dans ce feu; juste après, les flammes brûlent le Walhalla.
- (66) Epigraphe d'*Un balcon en forêt*.
- (67) «KUNDRY — Il était le plus pur de tous! Il était celui que nous attendions. AMFORTAS — Non, Kundry. Celui que Monsalvage attendait — c'était un simple.» (RP, p.396)