

ANALYSE STRUCTURALE ET STYLISTIQUE DU THÈME DE
L'ATTENTE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE JULIEN GRACQ

by

ANNA SUSAN WHITESIDE

B.A., University of Nottingham, 1967

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department

of

FRENCH

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

May, 1972

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date 4th April, 1972

ABSTRACT

This thesis deals with the major prose works of the present-day author Julien Gracq (born 1910). These works comprise the four novels: Au Château d'Argol (1938), Un Beau Ténébreux (1945), Le Rivage des Syrtes (1951), Un Balcon en Forêt (1958), and the three "récits": "La Route", "La Presqu'île", and "Le Roi Cophetua" published together in La Presqu'île in 1970.

It is hoped to show how the theme of waiting and expectancy is not only common to each work discussed, but is in fact central to Gracq's major prose writings. In an atmosphere of growing suspense the characters wait both anxiously and eagerly for something to happen. The precise nature of what they are waiting for is never fully revealed, for, although increasingly imminent, no final event ever actually takes place. This lack of finality allows the awaited event to be evoked in many different imagined forms. Because, through the way in which he describes them, the author renders these imaginary evocations "real", and because he describes reality as something so remote, the distinction between "real" and "imagined" becomes artificial. Thus the reader finds himself experiencing, like Gracq's heroes, the suspense of uncertainty, uncertainty which is also reflected by a protean decor where desert, sea and forest become as one fluid medium.

If this theme and atmosphere of expectancy and waiting is both common and central to Gracq's fiction, his treatment of it is never repetitious. It is by examining the specific structure of this theme as it appears in each work that the different quality of each

composition would seem best to reveal itself.

Because the way in which Gracq creates and maintains suspense depends more on the style in which he describes a sequence of events than on the events themselves, this structural analysis also implies a stylistic one; for it is only as a result of examining the style that the different structures of the central theme emerge: thus the demonstration of each structural interpretation tends to be stylistic.

In Au Château d'Argol the characters wait for the revelation of an enigma. Tantalized by their awareness of it they try to discover the unknown; this search takes the form of a series of real or imaginary adventures each of which evokes one of the many facets of the enigma. In Un Beau Ténébreux the characters expect something, as yet undefined, to take place. At all different levels of description this period of waiting would appear to fall into three stages: premonition, development, and confirmation of the premonition. The structure of Le Rivage des Syrtes is also tripartite, but here the climax is central rather than final. Un Balcon en Forêt describes a period of waiting in terms of a balcony suspended between the beginning and end of the interim duration of anticipation. "La Route" describes metaphorically the journey through life or the waiting for death; Gracq's language portrays this road as both sectional and continuous, real and imaginary. "La Presqu'île" describes nine hours of waiting transposed into a circular itinerary. "Le Roi Cophetua" describes a night of

vigil and suspense where two people's anticipation, two poles of light and dark converge.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
<u>Au Château d'Argol</u> : une attente linéaire et convergente	10
CHAPITRE II	
<u>Un Beau Ténébreux</u> : une attente tripartite	45
CHAPITRE III	
<u>Le Rivage des Syrtes</u> : une attente dont la cristallisation est le chapitre central "Noël"	67
CHAPITRE IV	
<u>Un Balcon en Forêt</u> : un monde suspendu entre le début et la fin de l'attente	103
CHAPITRE V	
"La Route": une attente et un voyage	136
CHAPITRE VI	
"La Presqu'île": une attente circulaire et itinérante	165
CHAPITRE VII	
"Le Roi Cophetua": l'importance de l'éclairage dans une attente convergente	201
CONCLUSION	236
BIBLIOGRAPHIE	242
APPENDICE	253

INTRODUCTION

Cette étude examinera le thème de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq.¹ L'oeuvre romanesque consiste en quatre romans: Au Château d'Argol,² Un Beau Ténébreux,³ Le Rivage des Syrtes,⁴ Un Balcon en Forêt,⁵ et trois récits: "La Route",⁶ "La Presqu'île",⁷ "Le Roi Cophetua".⁸ Chaque chapitre sera basé

¹ Louis Poirier, dont le nom d'écrivain est Julien Gracq, est né le 27 juillet, 1910 à Saint Florent-le Vieil (Maine-et-Loire). Il a fait ses études secondaires au lycée de Nantes et à Henri IV, ensuite à l'École Normale Supérieure et à l'École des Sciences Politiques; il est agrégé d'histoire depuis 1934. En 1938 il publie son premier roman Au Château d'Argol; en août, 1939 il rencontre André Breton à Nantes. Cette même année il est mobilisé, puis prisonnier de guerre. En 1945 il publie son deuxième roman Un Beau Ténébreux. Deux ans après il sera nommé au lycée Claude Bernard à Paris où il enseigne toujours. En 1948 paraît son essai sur André Breton, et Le Roi Pêcheur, sa seule pièce de théâtre, qui est représentée au Théâtre Montparnasse. Le Prix Goncourt (qu'il refuse) lui est accordé en 1951 pour Le Rivage des Syrtes. En 1954 il traduit Penthésilée de Kleist à la demande de Jean-Louis Barrault. Il publie son quatrième roman Un Balcon en Forêt en 1958. Trois récits: "La Route", "La Presqu'île" et "Le Roi Cophetua", dont le premier est déjà paru séparément en 1963, sont publiés en 1970 sous le titre de La Presqu'île. Il a écrit aussi des poèmes en prose, des essais littéraires sur le surréalisme, Racine, Leautréamont, Balzac, Poe, Jünger, Chateaubriand, etc. Ses autres "préférences" littéraires sont les romans de la Table Ronde, le roman noir anglais, le roman gothique allemand, Novalis et Hölderlin, Nerval et Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Dostoïevski, Jules Verne, Char et Margerit. Son éditeur est José Corti.

² Paris, 1938 (Réimprimé 1945 et 1967).

³ Paris, 1945 (Réimprimé 1962).

⁴ Paris, 1951 (Deuxième édition 1969).

⁵ Paris, 1958. (Deuxième édition 1960).

⁶ Le Nouveau Commerce, No. 2, 1963, repris dans La Presqu'île (Paris, 1970).

⁷ La Presqu'île (Paris, 1970).

⁸ Ibid.

sur un écrit; l'ordre des chapitres suit l'ordre chronologique de la composition et de la parution des écrits.

Nous avons choisi le thème de l'attente parce qu'il paraît central à l'œuvre romanesque de Gracq. Gracq lui-même dit d'Un Balcon en Forêt et du Rivage des Syrtes que "Le thème central, celui de l'attente de la guerre, peut-être de la mort, en est le même."⁹ Jean-Louis Leutrât parle de "L'attente, thème central"¹⁰ dans son étude sur Gracq. Maurice Nadeau parle de "...ce climat d'attente et de préparation à la découverte..."¹¹ et Jean-Louis Bédouin dans une postface à Un Beau Ténébreux attire notre attention sur les nombreuses "références à une attente ainsi vécue."¹²

Au niveau de l'intrigue le thème de l'attente est le facteur commun et dominant dans l'œuvre de Gracq. Dans Au Château d'Argol Albert et ses deux amis Herminien et Heide attendent, dans une atmosphère chargée de suspense, la révélation d'une énigme; malgré les discussions pénétrantes, l'aventure à la nage, l'excursion à la chapelle des abîmes et au rond-point, l'exploration du passage secret, malgré ces tentatives de découverte l'ignorance de la nature de l'énigme les oblige à attendre que le mot de l'énigme leur soit révélé. Dans Un Beau Ténébreux Gérard témoigne dans son journal l'attente croissante du groupe d'estivants réunis à l'Hôtel des

⁹ Jean-René Huguenin, "Un grand entretien avec Julien Gracq," Arts, Sept. 17, 1958.

¹⁰ Julien Gracq (Paris, 1967), p.33.

¹¹ Le roman français depuis la guerre (Paris, 1963), p. 73.

¹² Paris, 1960, p.237.

Vagues. Le groupe attend la révélation de plus en plus fortement pressentie de la nature véritable d'Allan le beau et mystérieux ténébreux qui est le héros du roman. Le Rivage des Syrtes décrit l'attente du renouvellement de la guerre entre Orsenna et le Farghestan et en même temps l'attente à la fois de la mort et de la renaissance du peuple d'Orsenna. Un Balcon en Forêt, comme Le Rivage des Syrtes mais d'une façon plus onirique et moins dense, décrit aussi l'attente de la reprise d'une guerre: l'aspirant Grange et ses trois hommes sont haut perchés dans leur fortin entre les deux fronts ennemis; cette vie de balcon en forêt est toute la description de la période qui précède leur participation active à la deuxième guerre mondiale. "La Route" semble être une interprétation métaphorique de la vie humaine: la description à la fois d'une attente où le voyageur embarqué dans le sillage de la route attend la fin du voyage, le terme de la vie, et la description d'un voyage vers le Mont-Harbré, vers la révélation finale. Dans "La Presqu'île" l'attente de l'arrivée d'Irmgard est transposée en un voyage circulaire car Simon, lorsqu'il ne trouve pas Irmgard à la gare de Brévenay, remplit l'attente entre le train de midi et le train du soir par un voyage dans cette presqu'île bretonne qui est le pays de ses vacances d'enfant. "Le Roi Cophetua" raconte l'attente de l'aviateur-musicien Nueil par sa servante et par son ami journaliste venu le rencontrer chez lui à Braye la Forêt lors d'une permission, à la Toussaint de 1917. Il semble de moins en moins possible que Nueil revienne du front, et l'attente de Nueil par ces deux personnes se transforme en l'attente d'un rapprochement entre eux.

Dans chaque écrit l'attente est maintenue jusqu'à la fin.

Dans Au Château d'Argol Albert, Heide et Herminien ne découvrent pas la clé de l'énigme; à la fin d'Un Beau Ténébreux Allan se retranche du groupe avant qu'ils aient pu découvrir la nature véritable de ce visiteur mystérieux. Le Rivage des Syrtes se termine juste avant la guerre attendue, la dernière phrase du roman nous l'apprend:

"...un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide".¹³

Lorsqu'Un Balcon en Forêt se termine, les quatre militaires du fortin n'ont toujours pas été réintégrés à l'action militaire comme ils s'attendaient à l'être; la guerre attendue a repris quelque part, mais en dehors de la scène: nous l'attendons toujours et ne la verrons jamais. Jusqu'à la dernière phrase de "La Route" le groupe de voyageurs vit dans l'espoir de l'attente accomplie, du but atteint, mais bien qu'ils en approchent ils n'arrivent jamais au Mont-Harbré. L'attente de Simon dans "La Presqu'île" semble terminée lorsque, à la fin du récit, après toute une après-midi d'attente, il est sur le point de rencontrer Irmgard; cependant le récit se termine juste avant cette réunion, la dernière phrase du récit l'indique: "Comment la rejoindre?"¹⁴ L'attente de Nueil par son ami et la servante décrite dans "Le Roi Cophetua" n'a pas de fin car Nueil n'arrive jamais; l'autre attente--celle où l'ami et la servante s'attendent mutuellement--n'a pas de fin non plus: ils se

¹³ Julien Gracq, p. 322. (Dorénavant tous les rappels de page se référeront à l'édition de 1969 du Rivage des Syrtes).

¹⁴ Julien Gracq, La Presqu'île, p. 179.

rejoignent brièvement pour une nuit d'amour, mais sans jamais qu'on ait l'impression d'une réunion qui mette fin à l'attente car elle le quitte avant même qu'il se réveille et lui de son côté s'en ira au petit matin sans la revoir.

Si l'intrigue de chaque écrit révèle l'importance du thème de l'attente dans l'œuvre romanesque de Gracq, c'est surtout le style qui la confirme. Car pour Gracq il n'y a pas d'action proprement dite dans ses romans, il n'y a que le pressentiment de ce qui aura lieu, que l'attente d'un événement qui se fait entrevoir. Il l'explique dans une lettre à Bernhild Boie où il parle de l'influence que Wagner a eue sur lui:

Ce qui m'intéresse dans un récit, est toujours moins ce qui se passe, que ce qu'on devine, ou ce qu'on pressent, qui vient, qui va se passer: il me semble qu'à chaque moment--je le voudrais du moins--ce qui compte c'est moins ce qui se profile au premier plan que la perspective qui se dessine derrière. En ce sens le leit-motif wagnérien me paraît une conquête artistique très importante, un moyen supplémentaire d'expression très enrichissant...une possibilité de faire transparaître à chaque instant tout à l'heure¹⁵ à travers maintenant--un décalage entre le texte et la musique qui permet de faire prévaloir à chaque instant la préparation, le pressentiment, sur l'expression. Et pour moi, ce qu'on appelle l'action, c'est cela, et dans mes mes livres, ce n'est que cela."¹⁶

Or le monde que Gracq crée est justement ce monde qui fait transparaître tout à l'heure à travers maintenant. Depuis le désœuvrement de l'ouverture où le vide semble appeler quelque événement qui le comblera nous sommes plongés dans une atmosphère d'attente. Les signes et les pressentiments, l'insolite, le malaise y ajoutent un élément de suspense. Le suspense est maintenu jusqu'à la fin

¹⁵ Un mot souligné ainsi dans une citation de Gracq indique que c'est Gracq qui écrit le mot en italique.

¹⁶ Bernhilde Boie, Hauptmotive im Werke Julien Gracqs (Konstanz, 1966), pp. 198-199. Voir l'appendice pour la lettre intégrale de Boie.

comme dans un roman d'aventure, "l'attente interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement."¹⁷

Comme dans un roman d'aventure la nature de la fin de l'attente est inconnue, redoutée et désirée, les personnages en train d'attendre vont inéluctablement vers elle. La différence entre le roman d'attente de Gracq et le roman d'aventure est peut-être que l'aventure gracquienne n'a pas de fin, "tout à l'heure" se fait sentir sans jamais se réaliser, sans jamais couper court au suspense qui dure jusqu'à la fin et même au-delà de la fin. Dans un roman d'aventure les personnages peuvent provoquer eux-mêmes certaines péripéties par leurs actes (par exemple un aventurier, ayant appris que son ami est emprisonné décide d'aller le libérer--l'aventurier donne forme à son aventure par sa décision); cependant les personnages de Gracq n'ont pas cette liberté de l'aventurier traditionnel, ils ne déterminent pas la forme de leur aventure car il s'agit "de personnages conduits par des 'forces" --forces auxquelles ils adhèrent et auxquelles ils consentent".¹⁸

Par exemple dans Le Rivage des Syrtes, malgré les apparences, ce n'est pas Aldo qui détermine par sa croisière redoutable la reprise de la guerre, car Aldo n'était qu'une roue dans un immense engrenage qui allait déjà vers la guerre; si Aldo n'avait pas été là, quelqu'un d'autre l'aurait remplacé, la ville l'aurait inventé et la guerre aurait

¹⁷ Le Rivage des Syrtes, p. 35.

¹⁸ Boie, p. 198. Voir l'appendice pour la lettre intégrale.

quand même éclaté. Gracq a reconnu l'influence de Spengler à l'époque où il écrivait Le Rivage des Syrtes.¹⁹ Il souligne lui-même la passivité fondamentale (le propre de l'attente) de ses personnages; personnages qui, malgré des apparences d'aventuriers, participent à l'attente d'une fin inévitable car dans Le Rivage des Syrtes, comme dans Spengler "une civilisation s'endort et meurt toute seule--sans avoir besoin de chocs extérieurs".²⁰

Si le thème central est toujours l'attente, Gracq traite ce thème d'une façon très différente dans chaque écrit. Nous espérons montrer dans les chapitres qui suivront la diversité des différentes façons dont ce thème est traité. A cette fin nous avons choisi une méthode d'analyse structurale. Cette méthode consiste à prendre séparément chaque écrit afin d'examiner la forme de l'attente --c'est-à-dire la structure, telle qu'elle y paraît. Nous espérons aussi que l'examen de la forme nous amènera à mieux comprendre la nature de cette attente si différente dans chaque cas.

Dans Au Château d'Argol l'attente semble présenter deux structures complémentaires; elle ressemble à une quête linéaire qui avance par étapes vers la découverte de quelque secret, et elle ressemble à une attente qui veut réunir en un seul point les deux opposés du réel et de l'imaginaire, de la mort et de la vie.

¹⁹ A la question que lui pose Boie: "Que pensez-vous de Spengler? A-t-il eu une influence sur vous?" Gracq répond: "J'ai dû lire le Declin de l'Occident vers 1946 ou 47, sans doute au moment où j'écrivais Le Rivage des Syrtes...Je crois que la lecture de Spengler, qui a été pour moi passionnante...a autorisé pour moi et un peu légitimé l'accent que je mettais depuis longtemps sur certaines périodes de l'histoire qui me parlent plus que d'autres: je veux dire les périodes de décadence..." Boie, p. 197. Voir l'appendice.

²⁰ Ibid.

L'attente décrite dans Un Beau Ténébreux se divise en trois étapes: le pressentiment, le développement et la confirmation du pressentiment. La structure de l'attente dans Le Rivage des Syrtes suit la même évolution tripartite mais le point culminant, au lieu d'être à la fin comme dans Un Beau Ténébreux, vient au centre du roman lors du chapitre "Noël". Un Balcon en Forêt décrit un monde suspendu entre le début et la fin de l'attente. "La Route" met en valeur une attente qui est en même temps une route; cette ambivalence se reflète dans les deux styles métaphorique et concret qui sont employés pour la décrire. "La Presqu'île" décrit l'attente circulaire de Simon qui fait le tour de la presqu'île en attendant Irmgard. et remplit son attente de souvenirs d'enfance et de la présence imaginée d'Irmgard. Notre dernier chapitre décrit l'attente convergente de la servante et de l'ami de Nueil en soulignant le rôle instrumental de la lumière dans cette convergence.

Lors de cette analyse la structure de l'attente sera souvent illustrée schématiquement. Ceci n'est aucunement pour donner l'impression que Gracq conçoit ainsi la structure de ses romans ou d'éléments de ses romans--car il n'en est rien,²¹ mais simplement parce qu'une représentation schématique est souvent plus rapidement compréhensible qu'une explication écrite.

²¹ Lors d'une conversation avec Julien Gracq en mai 1970 il nous a dit que lorsqu'il commence à écrire un roman il ne prévoit pas comment celui-ci se terminera; par exemple Le Rivage des Syrtes devait finir tout autrement, par une bataille navale. Jean-Louis Leutrat dans Julien Gracq remarque que "Gracq met très volontiers l'accent sur ce qui chez l'écrivain relève du hasard, du non-concerté."

Puisque l'attente, et de la la structure de l'attente se manifestent surtout à travers le style, cet examen structural sera forcément un examen stylistique en même temps. Nous y verrons, avec quelques modifications,²² toujours les mêmes procédés stylistiques mis en œuvre pour créer et maintenir l'attente. Nous y verrons aussi les mêmes métaphores employées pour décrire les différents aspects de l'attente: 1) le voyage, la quête, le passage à travers la nuit vers l'aube, la grossesse et la germination (ce sont là les métaphores qui décrivent une attente en route vers, et désireuse de la "chose" qui aura lieu); 2) la mort et la nuit (ce sont les métaphores qui expriment la redoute et le refus de participer plus que nécessaire à l'attente de la révélation); 3) le monde magique des fées et des contes de fée, le monde de l'imagination baroque,²³ le monde du théâtre (ces dernières sont les métaphores du monde suspendu de l'attente pure qui n'essaye ni d'avancer vers, ni de reculer le moment final). Pourtant ces ressorts stylistiques, puisqu'ils réapparaissent dans chaque écrit sous une forme toujours nouvelle seront renouvelés et différents eux aussi.

²² Voir la conclusion p. 239, pour la nature de ces modifications stylistiques.

²³ "Baroque" au sens "des formes en mouvement...un univers en métamorphose" de Jean Rousset dans La Littérature de l'âge baroque en France (Paris, 1954), p. 229.
 et Le Baroque (Paris, 1954) p. 227.

CHAPITRE I

AU CHÂTEAU D'ARGOL: UNE ATTENTE LINÉAIRE ET CONVERGENTE.

L'attente décrite dans Au Château d'Argol est à la fois linéaire et convergente. Examinons d'abord l'attente linéaire, celle qui est l'attente dans l'aventure: celle qui cherche la résolution de l'attente. Dans Au Château d'Argol elle prend la forme d'une série d'aventures. Chaque aventure, chaque tentative de découvrir le secret avorte juste avant cette découverte.

La structure de l'attente linéaire.

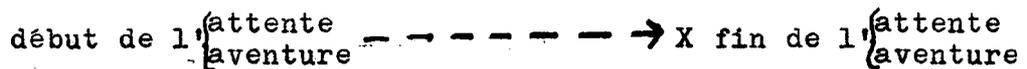


Figure la.

Représentation schématique de l'attente linéaire: les tirets représentent la série d'aventures qui mène à X.

L'effet est celui d'une attente en perpétuel crescendo, car chaque tentative d'aller jusqu'au bout, bien qu'elle échoue, renforce l'impression d'une découverte de plus en plus imminente. Ainsi, au début, le château attend les visiteurs "dans un pesant ensommeillement" (55)¹; à mesure que leur arrivée imminente prend de l'importance, "l'attente se [fait] de seconde en seconde plus intolé-

¹ Dans ce chapitre tous les rappels indiqués entre parenthèses immédiatement après une citation réfèrent à Au Château d'Argol.

nable (55)." Lorsqu'Albert croit être sur le point de pénétrer dans le monde secret d'Herminien "une extraordinaire attente (105)" emplit son âme, pour devenir "une attente impérieuse qui le consumait tout entier (109)" avec la progression vers ce qui paraît être la révélation musicale d'Herminien. L' "attente interminable (137)" devient "exténuante", "angoissante (122) ", croît en intensité-- voir "l'intensité de leur attente désespérément trompée (138) "-- à mesure que sa fin approche: Juste avant la fin devant ce qui semble être "le secret"-- contenu dans la chambre d'Herminien-- il devient à Albert "de plus en plus difficile d'attendre (157)". La fin de l'histoire et de la quête, le moment où Albert semble rejoindre l'énigmatique Herminien, est la fin de l'attente pour tous les deux: "des pas...venaient vers lui...il les reconnut comme s'il les eût attendu de toujours (182)".

Les étapes de l'attente linéaire.

La fonction du premier chapitre est de créer une atmosphère d'attente. Dès la première page d'Au Château d'Argol le lecteur est plongé dans une atmosphère de suspense qui fait pressentir quelque aventure. Le premier mot de la première phrase du récit:

Quoique² la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol (15)"

souligne par sa position la qualité anormale de l'action; la force de "quoique" oblige le lecteur à se demander pourquoi Albert ne veut pas attendre qu'il fasse moins chaud. Le deuxième paragraphe développe cette anomalie jusqu'à créer une atmosphère de mystère et, par

la, le lecteur se demande...

² Sauf indication contraire les mots soulignés ainsi dans les citations c'est nous qui les soulignons.

là, le suspense de l'attente. Par exemple les circonstances de l'achat sont mystérieuses:

Il avait acheté...le manoir d'Argol...sans le visiter, sur les recommandations enthousiastes--mystérieuses plutôt --Albert se rappelait cet accent insolite, guttural de la voix qui l'avait décidé--d'un ami très cher (15)..."

Cet ami lui-même est mystérieux: d'abord par son goût pour le mystère--les romans noirs; surtout parce qu'il les aime "un peu plus qu'il n'est convenable (15)". C'est la paraphrase du contrat d'achat d'Argol défini comme "ce recours en grâce insensé à la chance (15)" qui, à la fin du deuxième paragraphe, souligne nos pressentiments d'événements futurs mystérieux (voir "chance"), et du danger (voir "insensé"): deux ingrédients essentiels du suspense.

Albert est, lui aussi, remarquable par sa "fermeté singulière", ses "défis si anormaux (16)": il pique notre curiosité. Parfois il est si remarquable qu'il devient inquiétant:

Quelque article témoignant d'une puissante et unique documentation venait réjouir et inquiéter à la fois, par tout ce qu'il révélait de bizarre dans les goûts et l'âme de son auteur les quelques amis sûrs qu'il gardait à Paris (16)".

C'est surtout sa supériorité qui l'isole pour le rendre mystérieux: ses regards déconcertent comme ceux d'une "demi-divinité (17)". La suggestion du superlatif contribue à cette impression de supériorité: la "matière particulièrement précieuse (16)" de ses écrits, ses cheveux "d'un tissu si délié...--caractère extrêmement rare de certaines figures vouées aux recherches (17)". Albert a aussi un côté noir qui contribue à cette impression d'un être mystérieux: "Le démon de la connaissance s'était déjà rendu maître de toutes les choses

forces de cet esprit (16)"; la suggestion de la mort dans l'aspect peu naturel du visage "plus constamment pâle" qui prend "un caractère presque fatal (17)"; "les ténèbres et les magies d'un sang si lourd (18)" dans ses artères. C'est la dernière phrase de ce troisième paragraphe qui confirme la qualité mystérieuse d'Albert:

"Telle était cette attirante figure, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités (18)."

Non seulement il est rendu mystérieux par ses dons extraordinaires, mais aussi par l'association que l'auteur établit entre lui et les arcanes les plus subtils. Une telle association est comme la promesse de la découverte de quelque secret.

C'est le décor ensuite qui contribue à créer l'atmosphère de suspense. Son caractère sauvage et désert, "la rareté et la triste monotonie du chant des oiseaux (20)" frappent Albert. Comme dans les romans noirs,³ dont l'ami mystérieux qui a poussé Albert à acheter Argol était si amateur, ce paysage a un aspect noir, sinistre, opprimant: "des bois sombres et tristes...des pins noirs et décharnés (20)".

Mais ceci n'est rien comparé au château lui-même. Il domine le sentier par lequel Albert s'en approche comme un "guetteur muet (22)" et son aspect finit "par engendrer un sentiment de gêne presque insupportable (21)". La gêne se mue en un danger pressenti, suggéré

³ Dans l'avis au lecteur d'Au Château d'Argol à la page 11, Gracq admet vouloir écrire dans le style du roman noir afin d'éveiller et de maintenir l'attente: "Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Uldolphe, du Château d'Otrante, et de la Maison Usher pour communiquer à ces faibles syllables un peu de la force d'envoûtement qu'ont gardé leurs chaînes, leurs fantômes, leurs cercueils".

par l'hypothèse suivante: "...si la haine eût attendu embusquée dans cette tour, un visiteur furtif, il eût couru le plus imminent des dangers (22)!" La "rapidité sans cesse accrue (22)" des lourds nuages gris qui débordent des merlons donne un dernier coup de fouet à la terreur juste avant qu'Albert atteigne le sommet et que la masse entière du château se révèle.

Le château frappe ensuite par son aspect insolite: son toit en terrasse "particularité très rare sous un climat toujours pluvieux (22)"; la forme et la disposition des rares ouvertures "n'était pas moins frappante (23)"; la suggestion, par les fenêtres, d'une "distribution intérieure étonnante (23)"; le mobilier, à l'intérieur, qui "étonnait par sa constante disponibilité (26)". Tout en éveillant la curiosité du lecteur par son insistance sur l'aspect extraordinaire du château, Gracq voudrait aussi l'inquiéter, lui donner l'impression qu'il va être la victime de quelque embuscade imminente en lui suggérant l'inquiétude (voir "ces...fissures qui s'ouvrirent dans le mur comme un soupirail inquiétant (23)"), l'aspect menaçant (voir la ligne "dure (22)" et même hostile de la façade: "l'éclat de ce métal dur, de ces parois hostiles (27)".⁴

⁴ Gracq, dans l'avis au lecteur d'Au Château d'Argol, déclare que c'est précisément afin de créer une atmosphère d'attente et ensuite pour en augmenter le suspense qu'il veut inquiéter par un sentiment de malaise et de pressentiment: "Le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières des spectres dans la nuit et des rêves, ... donnant au sentiment du malaise sa virulence indispensable en prévenant d'avance que l'on va trembler, n'a pas semblé pouvoir être laissé de côté. (10)..." Il en est de même pour les "machines de guerre qui dans ce récit sont mises en œuvre çà et là, et destinées à faire mouvoir les ressorts toujours malaisément maniables de la terreur, un soin particulier a été apporté à ce qu'elles ne fussent, et surtout ne parussent pas inédites, et pussent par conséquent jouer du plus loin possible le rôle d'un signal avertisseur (10)."

Ayant mis le lecteur dans un état d'alerte par le suspense qu'il a su créer, l'auteur nous montre de nouveau la forêt. Vue de la tour du château ses qualités mystérieuses s'accroissent: sa "tranquillité absolue étouffait l'âme avec violence (30)", elle enserme le château "comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile (30)". Les arbres "muets et menaçants (31)" engendrent un "obscur malaise (30)". Ce malaise montre Albert déjà mis dans un état de suspense: il pressent un événement futur qui doit détruire l'immobilité bizarre de la forêt; il participe à son attente:

Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt dût être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle n'eût pas dit son premier mot (30-31)."

Une troisième fois Albert y retourne pour voir le crescendo (voir à la page 22) atteindre son point culminant dans l'orage qui s'y déchaîne et la vie dormante s'y éveille comme quelque bête sauvage --"L'ouragan tordait follement cette crinière grise (33)"-- pour révéler ses "rocs noirs (33)" et sinistres. La menace pressentie dans l'immobilité de la forêt, qui se révèle comme "l'horrible violence de cette nature sauvage" (34)", est traduite en termes de guerre:

Alors l'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux, et la forêt répondit de tout le rebondissement métallique de ses feuilles. Les rocs nus brillèrent comme de dangereuses cuirasses (34)".

Immédiatement après, maintenant ouvertement mal à l'aise, pensant qui "Peut-être en effet s'est-il passé quelque chose (34-35)", il redescend dans le château où "il parvient enfin au centre de cette anxiété dont tout l'après-midi il a revêtu un paysage (35)". Au milieu de la forêt et de l'orage se trouve la lettre annonciatrice de l'arrivée de Heide

et d'Herminien.

Ainsi, dans le premier chapitre, Gracq a réussi à créer une atmosphère de suspense sans cesse accru où le lecteur apprend à se tenir sur ses gardes afin de guetter les moindres signes de ce langage signalétique qui veut prévenir "que l'on va trembler (10)". Si le crescendo de l'attente semble culminer dans la découverte de la lettre au centre du décor décrit dans le premier chapitre, cette lettre n'est, cependant, que la fin d'une étape et la point de départ d'une attente qui croîtra en intensité jusqu'à la fin du livre--car cette lettre contient une nouvelle qui fait pressentir d'autres événements qui seront liés à l'arrivée des deux visiteurs.

Le deuxième chapitre prépare la visite en décrivant Herminien et Heide de façon à aiguïser notre curiosité. Herminien, mystérieux par son "impénétrable réserve (44)", "étonnait par une singulière aptitude à percer à jour les mobiles les plus troubles de la conduite humaine (42)": Heide, "presque entièrement inconnue (46)", s'associe à de "puissantes explosions révolutionnaires (46)": un être mystérieux qui semblerait avoir une influence extraordinaire. En même temps, Gracq alimente l'atmosphère de suspense par la suggestion inquiétante dans la "démoniaque lucidité (44)" d'Herminien, le trouble révolutionnaire lié à la présence de Heide, et les rapports "extrêmement troubles (44)" entre Albert et Herminien qui méritent la qualification non de l'amitié, mais, celle, "à tous égards plus inquiétante, de la complicité (44)." Ces deux hommes partagent des "goûts étranges (44)"; ils "avaient fini par faire flotter entre eux une atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile (44)". Ces

trois adjectifs suggèrent le danger (voire "dangereuse"), et l'augmentation successive par la suggestion de contagion ("enivrante") et ensuite d'une existence autonome ("vibratile"). Parallèlement notre appréhension croît.

La veille de leur arrivée, au point culminant de l'attente qui précède leur venue Albert se promène sur la grève d'où il voit la mer dont la "mortelle vacuité (48)" suggère le cimetière où il ira ensuite; le cimetière lui-même rappelle la vacuité de la mer par sa désolation; cette vacuité prépare une scène vide qui attend quelque chose. Or le cimetière est le décor lugubre de la révélation, équivoque, de la Mort, également, de la "Vie éternelle (50)"--révélation énigmatique qui culmine en l'acte mystérieusement inexplicable (voir "une force guida alors son bras (50)") de la condamnation à mort de Heide dont Albert grave le nom sur une croix à tous égards disponible, car elle ne domine aucune tombe. En même temps qu'il grave le nom de "HEIDE (50)" le décor souligne la gravité de l'événement:

Un voile d'ombre s'appesantit à ce moment sur l'enclos des tombes...Un énorme nuage naviguait alors avec lenteur au-dessus des espaces de la mer, comme le visiteur miséricordieux (50)..."

Cependant ce point culminant qui a été préparé tout le long du chapitre n'est pas l'événement que nous attendons; celui-ci reste à venir et sera, le deuxième chapitre nous le fait pressentir, lié aux deux visiteurs mystérieux. La suggestion de la mort et l'importance que le mystérieux nuage lui accorde en illuminant "ce paysage de mort de son orageuse et candide royauté (50)" empêche toute diminution du suspense déjà créé, car cet événement en fait pressentir d'autres,

plus importants.

Le troisième chapitre prépare, dès le premier paragraphe, l'atmosphère mystérieuse de l'attente, annonciatrice de l'arrivée des deux visiteurs. Comme dans les deux chapitres précédents le décor amplifie l'attente, communique son caractère de découverte pressentie (voir "retraites" et "secrets") et de présence imminente:

La forêt à la veille de cette visite attendue lui paraissait multiplier ses retraites, faire briller de secrets chemine-ments; une présence imminente la pénétrait toute comme une vie légère dont l'étincellement de ses feuilles parut être à Albert le symbolique témoin (55)."

Le château, lui aussi, reflète l'attente d'Albert, attente où la vacuité sera remplie, l'ensommeillement détruit par une présence vitale imminente: "Les salles vides du château attendirent que cette présence les peuplât dans un pesant ensommeillement (55)". L'attente devient de plus en plus angoissée à mesure qu'approche l'heure de l'arrivée de Heide et d'Herminien: le pesant ensommeillement du château devient de plus en plus précaire, car il semble maintenant comme quelque "château de légende (55)" qui "dût être visité, ou périr (55)"--le poids de "dût" suggère qu'il sera visité, en effet. Le mystère suggéré par l'évocation d'un château magique (de légende) est renforcé par des mots comme "bizarrement" et "énigmatiques (55)". Dans l'après-midi l'attente se fait "de seconde en seconde plus intolérable (55)" et l'âme est livrée à "toutes les terreurs du milieu du jour (55-56)". Juste à ce moment où il semble que la tension de l'attente ait atteint sa limite, Gracq rompt l'attente: à ce moment suprême Heide et Herminien entrent en scène.

Ces deux personnages, ou plutôt ce trio, puisqu'ils sont maintenant réunis, est aussi fascinant, mystérieux et redoutable--c'est-

à-dire propre à quelque aventure) qu'on nous l'a déjà fait pressentir dans les deux chapitres précédents. Le troisième chapitre en est la démonstration. Heide fascine par sa "fantastique beauté (59)"; elle est mystérieuse et redoutable par ce qu'elle est "haute, inaccessible, redoutable (59)", et parce qu'elle semble passer un seuil magique "derrière lequel elle s'approvisionnait d'armes neuves, de philtres, et d'impénétrables cuirasses (59-60)". Albert et Herminien excitent la curiosité par leurs "liens...inqualifiables (60), mystérieux et redoutables parce qu'ils sont au-delà du monde "dont elle [leur alliance] méprisait les atteintes (61)" (la distance entre eux et le monde les rend mystérieux) et par leur complicité diabolique.

A mesure que les trois personnages s'approchent, l'atmosphère de suspense, amplifiée par un décor qui ressemble à un "théâtre propre à provoquer toutes sortes d'impressions nerveuses [qui] lui prêtait sa dangereuse complicité (60)" s'accroît. Leur dialogue s'accélère "jusqu'à prendre un caractère de rapidité fantastique...à une vitesse quadruple (61): quelque chose a changé, et c'est Heide, attirant leurs regards comme un foyer, jouant le rôle d'un catalyseur, en est responsable. Cette accélération, cette communion, ce changement constituent le point culminant de l'attente dans ce chapitre, mais il annonce un événement encore plus important: le baiser "dévastateur (64)" que Heide donne à Albert. L'effet de ce baiser (souligné par la force de l'adjectif "dévastateur") est soigneusement préparé. D'abord, nous l'avons vu, par l'effet de suspense cumulatif (l'attente de plus en plus intense avant l'arrivée de Heide et d'Herminien, le suspense croissant du dialogue); ensuite par la mise en scène qui crée une atmosphère d'attente pareille à celle d'un théâtre avant le commence-

ment d'une pièce: ils attendent entourés de la forêt comme d'un auditoire avant les trois coups qui signaleront le commencement de l'action; la forêt les intimide au point où "ils n'osent reculer (63)", déjà ils sont pris dans le feu du projecteur (c'est-à-dire le rayon de lune), tout prend un "trop soudain caractère de gravité (63)" ("trop" souligne la terreur dans l'attente). Cette préparation, ce décor ne laissent nul doute que le baiser est "l'événement" (64). L'importance de cet événement n'est pas diminuée lorsqu'il a eu lieu, au contraire: il laisse pressentir d'autres événements par ce qu'il a d'alarmant et d'irréparable (66)":

Et maintenant, qu'ils s'en aillent à travers les escaliers, les salles, les lugubres ténèbres du château vide--ils ne pourront libérer leurs cœurs de la pesanteur alarmante de l'événement (64)".

La dernière phrase du chapitre confirme cette impression sinistre:

Ce tour d'horizon décisif, que sa pensée dans son vol d'aigle effectua avec une rapidité effrénée, se referma enfin sur lui-même avec le déclic convaincant d'un piège dont la nuit qui établit alors son empire autour du cœur vivant du château lui parut fermer une à une les dernières issues (67)."

Ainsi le drame qui vient de commencer se déroulera en lieu clos (les issues sont fermées) et entre ces trois personnages.

Le chapitre suivant maintient le suspense non par l'action, mais par un calme inquiétant:

Heide...se sentait à l'un de ces nœuds des vibrations humaines de la planète où le calme absolu, pour n'être engendré que par la jonglante interférence de mouvements contraires, n'en demeure que plus apaisant dans sa périlleuse instabilité (71)..."

Le calme de leur existence idyllique devient de plus en plus inquiétant à mesure que le chapitre progresse, que le lecteur se rend compte du caractère insidieux de ce calme, de la duperie des personnages qui ne voient pas les dangers vers lesquels ils se dirigent. Ils sont

manipulés par "une force (73)" qui ordonne l'action comme s'ils jouaient une pièce (voir à la page 72) sans le savoir, se croyant entièrement libres--"Cette matinée...donnait à croire à chacun avec une malignité insidieuse que la vie à nouveau s'ouvrait à eux libre de toute entrave (72-73)", alors qu'ils sont poussés inéluctablement vers un dénouement prédéterminé. A mesure qu'ils se rapprochent du dénouement le caractère fatal de cette pièce se manifestera: "...la trame de plus en plus fatale qui fera peser une sinistre restriction sur ses moindres gestes jusqu'au dénouement (72)."

Le calme relatif du chapitre quatre met en valeur la qualité dramatique du cinquième: "Le Bain". Dans ce chapitre nous avons, plus que jamais, l'impression d'aller vers une découverte. Le style envoûtant nous entraîne dans cette "prestigieuse migration (91)" quasi magique (voir "il semblait...que l'eau véritablement coulât sous eux (91)", leur course a un "caractère enchanté (91)"). Nous sommes pris aussi dans leur exaltation croissante: "le plaisir de l'absolue découverte (92)" devient "l'inconcevable félicité (92)", une "vigueur...furieuse (92)" et, au comble de l'excitation, "une joie barbare (93)". A la page 93 nous avons l'impression d'avoir atteint une limite: ils sont "au-delà de la vie et de la mort", "leurs âmes se touchèrent en une caresse électrique", leurs cœurs dans cette fusion devient "leurs cœur" unique. Cependant, malgré cette impression d'être allé jusqu'au bout, de se toucher, ils ferment leurs yeux au dernier moment comme devant un danger insupportable; le charme, qui semblait les mener vers la découverte de quelque secret, se brise (voir à la page 94). A la fin du chapitre, même si la quête semble avoir avorté, la conviction de l'existence de quelque secret vers le-

quel tout tend est rendue plus certaine et plus désirable que jamais: "Était-il perdu, noyé au milieu des vagues insatiablès, le secret pervers de leurs cœurs (95)?" La forme interrogative semble aiguillonner une curiosité pleine d'espoir, en laissant entendre que le secret n'est peut-être pas perdu. En effet, son existence, exprimée ici pour la première fois, définit le but d'une quête, la fin d'une attente devenue, à ce point central, plus certaine que jamais.

Le chapitre "La Chapelle des Abîmes" nous mène vers une autre image du secret: "le lieu géométrique même de l'Énigme (108)" dessiné par les objets emblématiques de la quête du Graal (l'analogie est suggérée à la page 109). Les ressorts de l'attente et du suspense préparent l'effet de cette révélation. La mise en scène montre l'impossibilité de tout recours pour "l'âme aiguillonnée par le mystère et la curiosité (100)". Cette idée de piège qui force le mouvement toujours plus en avant sans issue possible, sauf peut-être celle de la fin de l'aventure, a déjà été suggérée dans le chapitre trois: le caractère "irrémediable (66)" de l'événement, la pièce qui ne peut ne pas commencer (voir à la page 63), le théâtre qui devient un piège (voir à la page 67) en empêchant la fuite et qui oblige tout acteur d'aller jusqu'au dénouement. Le chapitre quatre suggère ce même inéluctable mouvement en avant par l'analogie de la pièce de théâtre (même si c'est à l'insu de l'acteur); "Le Bain" aussi: chacun est emporté par les deux autres, - "il n'était plus possible de reculer (92)". La terreur qu'inspire toute idée de piège ou de contrainte est renforcée par le silence--"silencieuse horreur (100)", par la nuit en plein jour, par des "eaux noires", et par la ressemblance du

lieu à celui d'un "crime insondable". En même temps le pressentiment de quelque chose, bien qu'il soit "sinistre"(100)" ou peut-être parce qu'il l'est, aiguillonne la curiosité à chercher plus en avant.

Si ce "répertoire (10)", de facteurs du suspense fait croire à une découverte imminente la révélation de l'énigme elle-même échappe à Albert au dernier moment (comme dans le bain) à cause de sa peur. Cependant, c'est précisément cette peur qui démontre la certitude de quelque événement. Comme auparavant (voir le troisième chapitre) une tentative sert de tremplin à une autre. Herminien essaiera ensuite d'aller vers "la région inconnue (111)", vers "le large"(91) du bain, vers ce "chant de la fraternité virile (113)".

Le septième chapitre montre une légère décroissance de tension au début, mais aucune diminution dans l'attente qui semble plus que jamais approcher de sa fin, c'est-à-dire de la révélation du secret, aussi sûrement que les "jours de la fin (11)" sont maintenant proches. Grâce à l'image de l'hélice inquiétante par son apparente et fausse immobilité de vitesse devinée ("...la tranquillité même faisait pour l'âme toute la réalité de sa terreur (120)") pour décrire le bois de Storrvan, la tension s'accroît. Y contribuent aussi l'hostilité imaginée--l'acier "hostile", le fusil qui brille avec l'éclat "d'une épée nue (120)", le danger pressenti--Albert a "la sensation indéfinissable et pourtant prochaine d'un danger (121)", l'orage imminent. Autrement dit, puisque tout l'aspect du décor n'en est qu'une traduction, tout décrit l'état d'esprit d'Albert,⁵ victime nerveux du sus-

⁵ Voir aussi la fin du premier chapitre: "Il parvient enfin au centre de cette anxiété dont tout l'après-midi il a revêtu un paysage qui, sans doute, le mérite à bien d'égards (35)."

pens de l'attente au point où l'angoisse engendrée par l'orage pressenti pousse "son âme aux frontières même de la folie (123)". De nouveau (voir les chapitres 5 et 6) il lui semble que la figure de l'énigme lui est révélée. Plus que jamais il a l'impression d'une "figure interprétable (121)". Pourtant il n'arrive pas à l'interpréter. La conviction qu'il existe un secret, et la possibilité d'une interprétation le pousse en avant, nourrit l'attente.

Convaincu d'une découverte de plus en plus imminente, Albert, hypersensible en ce moment qui précède l'orage, en "cette heure trouble de la fin du jour (123)", la forêt devient magique: il croit deviner "la lente préparation par la forêt de tous ses mystères nocturnes". Toujours en quête de la révélation d'un mystère sa sensibilité s'accroît: "...la minutie d'enregistrement, la puissance de suggestion qu'acquerraient peu à peu ses sens l'étonna (125)". Quand, un peu plus tard, le lecteur est persuadé d'une découverte (impression qui est renforcée par la mise en italique de "déjà il [Albert] savait (126)") il ne sait plus à quel point croire à cette découverte d'Albert. D'une part l'apparition de Heide semble être une vision fabriquée par une imagination hyperactive; d'autre part il y a une suggestion de réalité dans cette phrase qui précède la "vision" et semble vouloir diminuer la puissance de l'imagination: "l'enchantement de la nuit parut diminuer sensiblement (25)". Cette "vision", parce que le lecteur ne sait pas s'il doit l'interpréter comme une réalité ou un symbole, par sa nature même (une représentation de la mort de Heide) trouble le lecteur, le pousse en avant désireux d'en découvrir la véritable signification. En ceci cet épisode ressemble à chacune des tentatives précédentes de découverte:

elle stimule l'attente par un désir sans cesse accru de pénétrer plus en avant afin de découvrir la vérité.

"L'Allée", en contraste avec l'immobilité rêveuse d'une imagination fertile du chapitre précédent, est un voyage vers le rond-point énigmatique. Nous entrons de plus en plus, depuis le milieu du livre, dans un autre monde: dans "Le Bain" les nageurs allaient vers un autre rivage; dans "La Chapelle des Abîmes" Herminien, venu des abîmes d'un autre monde, mène Albert dans ce monde vers la chapelle de ce royaume; dans "La Forêt" il s'agit du monde imaginaire d'Albert; dans "L'Allée" Heide et Albert sont menés comme devant "une porte ouverte sur un paysage entièrement inconnu (141)"--porte qu'ils semblent franchir car la planète chavire (voir à la page 145) comme s'ils avaient passé le faite du monde connu pour entrer dans un nouveau monde, une nuit différente. Ici, comme dans les chapitres précédents, le nouveau monde semble contenir le secret. Dès qu'ils y entrent l'auteur nous le suggère par des mots tels que "révèle" et "secrets": "...l'allée délestée leur révèle à chaque seconde les chemins secrets (145)". Ces chemins secrets sont ceux de la "vraie nuit (145)"; or la quête, étant celle de quelque vérité inconnue, semblerait approcher de sa fin. Le suspense croît à mesure qu'Albert et Heide suivent cette allée. Ils sont comme dans un monde surnaturel (voir "surnaturelle immobilité (146)"; "un air plus léger (146)"), un monde aliéné du monde réel (voir "folle angoisse (146)"), un monde de rêve (voir "ce paysage de cauchemar (146)"). Mais soudain, juste au moment où ils arrivent au bout de l'allée, une cassure se produit: "Et, comme au signal brusque d'un canon d'alarme, Heide et Albert s'arrêtèrent (146)." Ils sortent de la nuit extra-

ordinaire--l'aube est survenue--pour rentrer dans le monde réel. En même temps leur marche magique s'arrête. Comme dans l'océan (voir à la page 94), comme dans la chapelle des abîmes (voir à la page 108) ils sont devant la révélation; mais un sentiment d'alarme (apparent dans "canon d'alarme") les empêche d'aller jusqu'au bout. Ainsi, encore une fois, la quête s'arrête, non à la révélation de l'énigme, mais devant sa représentation. Énigme d'autant plus fascinante qu'elle n'est pas déchiffrée, que sa manifestation fréquente rend plus certaine sa résolution. Car, bien que nous ayons l'impression d'arriver au centre (le rond-point) de toutes les allées qu'auraient pu prendre Albert et Heide (elles sont toutes identiques), d'y découvrir le cheval, ensuite la selle vide--le "centre même des convulsions (148)" et finalement, Herminien "lové dans l'herbe" au centre; bien que nous croyions parvenir au secret central du rond-point, la découverte d'Herminien nous trompe: Herminien n'est pas le secret qui constitue la fin de la quête. Ce "rendez-vous (147)" est à la fois la figure de l'énigme et le rendez-vous à la réalité qui empêche la découverte d'un secret qui semble appartenir à un autre monde.

A partir de ce chapitre un lien s'établit entre Herminien et la mort (le "cadavre (148)" d'Herminien, le rêve d'Albert dans lequel Herminien est étranglé par les barres (153). Quoiqu'il sorte "des ténèbres de la mort (157)" au début du chapitre suivant, son contact avec ces ténèbres semble l'avoir imprégné de mystère. Par extension la chambre d'Herminien, "comme sanctifiée par l'énigme de sa résurrection (157)" dont la porte est maintenant "secrète (157)" semble tout aussi, sinon plus mystérieuse que son occupant:

De jour en jour davantage l'idée s'imposait à son esprit que la chambre ensorcelée par cette présence cachée, et maintenant intensément dramatique, lui livrerait peut-être le secret (157)".

Plus Albert doit attendre, plus il a la conviction de quelque secret à découvrir. Cette conviction est renforcée par une autre:

"...il lui paraissait...que les circonstances mêmes de sa vie ...l'eussent toujours...orienté vers celui qui tenait entre ses mains la clé de la seule énigme dont la solution lui parut maintenant entre toutes nécessaire (158)".

Certain, cette fois-ci, de trouver le secret, Albert pénètre enfin dans la chambre. Malgré la construction négative de la phrase suivante, les mots que nous soulignons et le subjonctif suggèrent la possibilité d'une découverte éventuelle:

Il ne semblait pas au premier abord que cette pièce large et vide dût offrir à Albert aucune des surprises qu'il avait pu se peindre d'avance (158)..."

Il découvre une bibliothèque, ensuite des gravures: enfin il semble approcher du secret:

"...quelques gravures par leur disposition insolite attireraient l'œil de la manière indéfinissable et négligente qui permet au policier d'identifier entre mille autres une pièce à conviction (160)."

De cette découverte encourageante il passe à une autre. Il découvre sur la tablette au chevet du lit d'Herminien--encore plus proche du centre animé de cette chambre qui consiste en la personne d'Herminien --une petite gravure "à tous égards remarquablement différente de celle des œuvres qu'avait jusque-là examinées Albert (161)". Ce tableau représente Parsifal touchant de sa lance le flanc du roi Amfortas. En l'examinant Albert en découvre le cœur:

...ce couple pathétique,--que les éclats acérés du soleil désignaient comme le cœur de toute la composition et auquel les éclairs de la Lance faisaient comme un trait d'union bien au-delà du miracle (163)".

Albert, l'examinant de plus près, s'approche davantage du secret que ce tableau donne l'impression de receler: "...il était clair que l'artiste...avait tiré du sang même d'Amfortas...la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal (163..." Cependant, à poursuivre ses recherches il semble qu'il pénètre la signification de la gravure pour comprendre qu'il n'y a pas de solution, tout comme il n'y aura peut-être jamais une fin à cette quête: "...il était...clair aussi que le chevalier...n'espérait point au terme de sa longue quête (163)".

Il semble qu'à jamais l'énigme doive rester cachée, qu'Albert n'en verra que la représentation figurée du Graal--l'anneau--sans pouvoir parvenir à la fin de sa quête:

...enclose à l'un des coins de la gravure dans un anneau de fer suspendu au mur, il avait paraphrasé lui-même son œuvre de l'amère devise qui semble à jamais clore--et ne clore à jamais sur rien d'autre que lui-même le cycle du Graal 'Rédemption au Rédempteur' (164)."

Dans le dernier chapitre Albert découvre le secret d'Argol: il découvre avec Herminien le passage secret à l'issue inconnue qui pénètre au centre du château. Ce passage les mène dans la chambre de Heide jusqu'ici inexplorée. Cependant Heide, l'âme de cette chambre, leur échappe car elle n'y est pas. Seule l'évocation de sa présence par "l'empreinte toute récente (173)" de son corps sur le lit et par l'impression d'une "si secrète intimité qu'Albert et Herminien s'arrêterent comme au seuil d'un lieu interdit (173)". s'y manifestent. Le secret final leur sera révélé: la mort de Heide (Albert y arrive de nouveau par le passage secret qui, cette fois-ci le mènera jusqu'à la révélation du secret). Parallèle à cette découverte, et sur un autre plan, est la progression des analyses d'Albert et d'Herminien qui deviennent

de plus en plus profondes: "...jamais la vigueur de leur pensée n'avait paru plus lucide, plus sûre la claire profondeur de leurs analyses (167)." La réussite de leurs recherches semble les mener non seulement vers la découverte de la mort de Heide, mais vers leur propre mort. Albert pressent sa propre mort symbolique dès qu'Herminien l'aura quitté (voir "l'heure fatale de son départ, car il ne pouvait plus se séparer d'Herminien (168)". Une mort entraîne d'autres. Heide morte, rien ne retient Herminien à Argol; il s'apprête à partir. Aussi Albert devient-il de plus en plus mortellement malade:

...sa forte constitution paraissait tout entière ébranlée par les atteintes d'un mal... Ses narines dilatées...avaient pris une consistance cireuse qui semblait traduire un lent dépérissement du tissu vivant (174-175)."

Si Albert va mourir, Herminien mourra avec lui, car Herminien est devenu une partie intégrale d'Albert, à savoir "son âme damnée (182)". Le nœud coulant qui "allait ce soir les étrangler (181)" souligne cette double mort. Herminien s'en va dans la nuit, "la nuit du grand départ (181)"; des pas qui se confondent à "ses pas"(182)" le rejoignent; à ce moment même ce double personnage, réuni en une personne, sent l'instrument de la mort lui glisser entre les épaules.

Cependant, bien que ce dernier chapitre, par son contenu aussi bien que par son titre "La Mort", semble révéler le secret de ce théâtre clos qu'était Argol et vers lequel tout le drame tendait, il n'en sera rien. Car le secret qui confronte tous les comédiens au dénouement inévitable de la pièce, malgré l'apparence de découverte de l'ultime secret, reste impénétrable par sa nature même; car ce secret est la mort.

Si cette quête-attente linéaire nous mène au secret impénétrable

de la mort c'est plutôt dans l'attente qui y mène qu'il fait chercher la nature véritable de l'énigme que dans la fin décevante. De même, pour comprendre ce que Gracq veut nous dire dans Au Château d'Argol, ce n'est pas dans la fin fatale--pressentie⁶ dès le début du roman--qu'il faut chercher la pleine signification, le secret du livre. On devrait plutôt la chercher dans l'attente même à travers laquelle il nous est donné de pressentir la nature du secret. Ainsi l'on pourrait dire que l'attente dite "linéaire" est aussi une attente circulaire

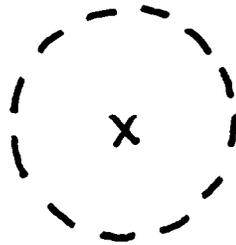


Figure 1b.

Représentation schématique de l'attente circulaire.

autour d'un secret dont on sent la présence sans pouvoir l'atteindre. Chaque tiret représente un point de vue différent et contribue à une définition multiple. Cependant il n'y a pas une solution, de même que le Cycle du Graal, dont la représentation circulaire implique une

⁶ La désignation de la tombe de Heide, le visage d'Albert "plus constamment pâle [qui] avait pris un caractère presque fatal (17)", "l'union nécessaire (46)" d'Albert (le Faust de la pièce, voir à la page 42) avec Herminien font pressentir le dénouement fatal.

quête sans fin, l'anneau qui clôt sur lui-même, le cycle éternel de la "Rédemption au Rédempteur (164)".

L'attente convergente.

Si la structure linéaire de l'attente nous permet de ressentir le suspense qui la crée, de deviner sa direction générale vers la découverte de quelque secret, c'est une structure convergente qui nous permet de la définir. La citation suivante extraite de l'introduction au Roi Pêcheur⁷--pièce assez proche d'Au Château d'Argol par son sujet⁷--illustre la structure de cette attente convergente:

'Tout porte à croire qu'il existe un certain point...d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être contradictoirement.'⁸

Schématiquement ceci pourrait se représenter ainsi:

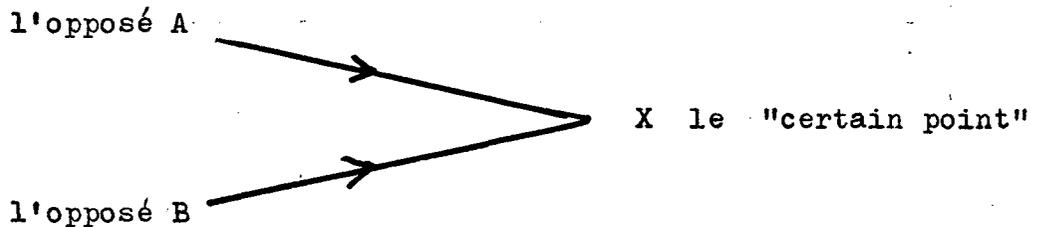


Figure 2.

L'attente convergente.

⁷ Voir l'avis d'Au Château d'Argol: "Et si ce mince récit pouvait passer pour n'être qu'une version démoniaque...du chef-d'œuvre, [c'est-à-dire Parsifal] on pourrait espérer que de cela seul il jaillit quelque lumière même pour les yeux qui ne veulent pas encore voir(8)";

Le réel et l'imaginaire.

Comme nous l'avons déjà vu à la fin du septième chapitre où Albert voit, ou imagine voir Heide nue et blessée dans la source, Gracq guide son lecteur au point où l'imaginaire et le réel s'entremêlent, où l'un est tout aussi important que l'autre, où le lecteur cesse de faire une distinction entre les deux car cette distinction devient artificielle. Par exemple, toute la description de la forêt inquiétante (Chapitre 1) est une description, non de la forêt telle quelle, mais telle qu'Albert la voit. En tant que telle elle est vivement colorée par l'imagination et de l'état d'esprit d'Albert: "Il parvient enfin au centre de cette anxiété dont tout l'après-midi il a revêtu un paysage (35)..." Cependant, cette même phrase continue: "...paysage qui, sans doute, le mérite à bien d'égards". Gracq, ayant dit que l'inquiétude inspirée par la forêt est entièrement imaginaire, suggère que peut-être, au contraire, la forêt est réellement inquiétante; toutefois "sans doute" laisse la question ouverte tout en montrant l'impossibilité d'une interprétation décisive, d'une coupure nette entre l'imaginaire et le réel.

L'habileté de Gracq à persuader le lecteur de l'importance de l'imaginaire au point où le réel et l'imaginaire ne se distinguent plus est un des ressorts principaux dans la création du suspense. Sans cesse le lecteur est tenu en alerte par l'antithèse d'une réalité apparente et l'apparence imaginaire d'une réalité. Par exemple dans

voir aussi les références au mythe du Graal (pp.108-109 et pp.162-164) qui confirment l'analogie.

⁸ Julien Gracq, p. 13.

le chapitre "La Chapelle des Abîmes", lorsqu'Herminien paraît sous l'eau, nous ne savons pas d'abord s'il s'agit d'une "apparition" rêvée (l'atmosphère de silence irréel, la rêverie d'Albert pourraient nous disposer à l'interpréter ainsi), ou si réellement Herminien est là. Cette ambivalence qui pousse le lecteur à vouloir découvrir la vérité trouve son écho dans l'ambiguïté d'une chose vue comme dans un miroir--par exemple: "l'image réfléchie d'Herminien (102)"--sa mise inhabituelle, son apparente inaccessibilité (voir à la page 103), et la réalité qui projette cette image, à savoir la présence réelle d'Herminien réfléchi dans l'eau. L'auteur, nous ayant suggéré l'irréalité et la réalité de cette apparition ne les définit pas davantage; elles restent "cette apparition ambiguë (103)" et le lecteur, en proie au suspense, ne pouvant décider s'il doit croire à une apparition ou à une réalité trouve son inquiétude confirmée par l'auteur:

...il apparaissait...qu'on dût attendre de cette apparition ambiguë...des miracles sans doute...mineurs...mais dont l'ambiguïté même, l'allure de dérisoire mystification ne pouvait manquer d'engendrer l'inquiétude (103-104)."

Le suspense est maintenu par l'auteur jusqu'à la fin du livre par la suggestion de l'importance équivalente de l'imaginaire et du réel: le lecteur se demande si Herminien meurt ou ne meurt pas à la fin du récit.

Cet équilibre délibérément instable crée l'atmosphère de suspens dans un décor toujours en harmonie avec le contenu du récit. Prenons par exemple la description suivante de Storrvan qui exprime toute l'atmosphère de suspense du récit:

Il regardait les bois de Storrvan...il lui parut soudain que cette mer d'arbres...se fût détachée complètement d'un monde dont la séparait la malédiction d'un charme, et se fût mise à tourner autour du château comme une roue dont rien ne pût arrêter le mouvement, effrayant comme la lenteur appa-

rente, dérisoire et pour ainsi dire seconde, des pales d'une hélice tournant à la limite même de sa vitesse. Et il se persuade, en effet que ce monde qui l'entourait ne fût soutenu dans son existence d'une fantomatique fixité que par la tension proche de sa limite de quelque force insoupçonnée qui le maintenait par miracle au-dessus du néant, et que ces fragiles apparences, dont la tranquillité même faisait pour l'âme toute la réalité de sa terreur, dussent se disloquer et voler en éclats sous ses yeux à la moindre baisse de régime (119-120)."

L'hélice communique l'inquiétude par deux réalités qui s'opposent: la vitesse et l'apparente immobilité, mais surtout par l'impossibilité de déterminer la vérité car si l'équilibre est détruit tout vole en éclats. Il en est de même pour tout le récit: si nous essayons de démêler (ce qui ne serait d'ailleurs pas toujours possible) la réalité de l'imaginaire le suspense est détruit et, par conséquent, nous avons une fausse idée de ce que Gracq essaye de dire--qui est, précisément, que le réel et l'imaginaire sont inextricablement mêlés dans une seule vérité, dans un secret que l'on ne peut espérer approcher que dans un état de tension constante, d'équilibre instable maintenu par la puissance qu'exercent à la fois l' "imaginaire" et le "réel" du suspense dans l'attente.

Les deux chapitres centraux.

Si nous examinons les deux chapitres centraux: "Le Bain" (Chapitre 5) et "La Chapelle des Abîmes" (Chapitre 6) nous découvrons que le point culminant du récit est basé également sur l'antithèse qui est en fait une ambiguïté, une synthèse des deux éléments. Maintes fois la forêt est décrite en termes de mer: "les vagues profondes de la forêt (32)", "la houle de la forêt (138)", "cette mer verte (30)", si bien que le lecteur a l'impression que la réalité de la mer est tout aussi importante que celle de la forêt. Inversement, la puis-

sance de la métaphore marine pour décrire la forêt égale la puissance de la description forestière qui n'est peut-être pas autre chose qu'une transposition métaphorique de la mer. Le titre même de "La Chapelle des Abîmes" reflète cette ambiguïté car si cette chapelle est une chapelle du royaume des abîmes vue à travers l'eau elle est aussi une chapelle au milieu de la forêt.

La juxtaposition du chapitre "Le Bain" et de "La Chapelle des Abîmes" avec leurs ressemblances semble suggérer l'équivalence des deux milieux. Cependant, c'est surtout les événements parallèles des deux chapitres qui le soulignent. Au début des deux chapitres quelqu'un marche sur ou sous l'eau (Chapitre 5: "Il semblait qu'elle [Heide] marchât sur les eaux (88-89)", Chapitre 6: "Herminien, marchant sans effort sous [la] surface (102)" de l'eau). Se rappelant que c'est l'image réfléchie d'Herminien qui marche sous l'eau, Chapitre 6 ressemble à l'image inversée de Chapitre 5. Cependant l'inverse pourrait être la réalité car ce monde qui, au premier abord, paraît à l'envers ne l'est pas pour Albert: "Il avait découvert le sens réel de cet inconcevable paysage, qu'il n'avait jusqu'alors considéré qu'à l'envers (102)." Dans les deux chapitres il s'agit d'un voyage (Chapitre 5: la "migration" de ces "compagnons de route (91)", Chapitre 6: le "pèlerinage (104)" vers les abîmes (Chapitre 5: "ils glissaient aux abîmes (92)" Chapitre 6: "ils pénétraient au cœur de la forêt", c'est-à-dire de ses "profondeurs noires (105)"). Dans les deux milieux la représentation des abîmes est ambiguë (Chapitre 5: "les filets liquides qui les enserraient" dans cette "étendue opaque et verte (93)" rappellent la description de la forêt au Chapitre 6: "la pénombre verte...un mouvement plus

doux et plus nonchalant que celui des algues...comme dans un abîme sous-marin. (107)..."; ou encore dans le Chapitre 5: "la pénombre liquide (93)" de la mer qui dans le Chapitre 6 est transposée en "la transparence fluide de la nuit (105)". La mer et la forêt ressemblent à un monde magique (Chapitre 5: "le caractère enchanté" de leur navigation (91), Chapitre 6: l'impression analogue qu'a Albert d'être dans une forêt magique et d'être allé vers "quelque château enchanté...du roi Pêcheur (109)". Dans les deux chapitres les protagonistes vont vers une région inaccessible, (Chapitre 5: ils vont "au-delà de la vie et de la mort (93)", Chapitre 6: Albert suit Herminien dans son monde qui est "une région inaccessible à tous les rapports humains (103)"). Ils plongent dans ce monde surréel au-delà du nôtre sans espoir de retour (Chapitre 5: "pas de recul possible (92)", Chapitre 6: "plonger sans retour (102)"). A mesure qu'ils y plongent il semble qu'ils s'approchent de ce "certain point" dont il est question dans la préface du Roi Pêcheur où tout converge, où les opposés "cessent d'être perçus contradictoirement". Ils vont vers un secret unique (Chapitre 5: "le secret pervers de leurs cœurs (95)", Chapitre 6: "l'Énigme (108)" qui leur échappe au dernier moment (Chapitre 5: ils ferment leurs yeux au dernier moment, Chapitre 6: Albert s'arrête devant l'Énigme). A mesure qu'ils s'en approchent les protagonistes eux-mêmes se rapprochent (Chapitre 5: "une conjuration lia dans un regard leurs corps et leurs esprits (91)", "par-dessus la haine et l'amour ils se sentirent fondre tous les trois en un corps unique (92-93)", Chapitre 6: Albert, suivant Herminien vers la chapelle, lieu de l'Énigme, semble s'unir à lui: "Chacun

sur une rive...ils marchèrent parallèlement, leurs images réfléchies se rejoignant au centre même de la rivière unie comme un miroir (104)"; Cependant une convergence totale dépend de la découverte du secret. Ces deux chapitres centraux décrivent parallèlement la convergence vers le secret, vers le point unique sans arriver, pourtant, tout à fait au but. Même dans leur façon d'échouer les descriptions sont complémentaires. L'échec ressemble à la mort. Cependant, la quête du secret n'est pas encore terminée, aussi cette mort n'est-elle qu'une semblance de mort qui fait refluer une nouvelle vie, une nouvelle ardeur d'aller jusqu'au bout (Chapitre 5: "Il leur sembla que la mort dût les atteindre (93)", "pleins d'une mortelle fatigue (95)", le "mystère de la respiration...les visitait...ils naquirent (95)"; Chapitre 6: "...la fin du souffle qui se retirait de la poitrine à mesure qu'il s'élevait vers des hauteurs incroyables laissa derrière lui monter dans le corps entièrement vacant le flux salubre d'une mer libre (113)"). L'expression marine du Chapitre 6 montre, tout à fait à la fin du chapitre, à quel point les milieux de la forêt et de la mer sont interchangeables.

La vie et la mort.

Tout comme la mer et la forêt tendent à se confondre en un seul milieu ambigu de même les notions de la vie et de la mort. Par exemple, à la fin du deuxième chapitre la croix solitaire est ambiguë:

...l'âme hésitait longuement à prononcer si cette croix figurait encore ici le signe de la Mort couchée à son pied dans le sol, ou au contraire affrontait le peuple endormi des tombes pour lui présenter l'image orgueilleuse de la Vie éternelle présente encore au milieu des plus funèbres solitudes (50)."

Cette ambiguïté est soulignée par le nuage mystérieux dont le passage

et, plus particulièrement, l'éclairage dominant la scène finale de ce chapitre. A regarder ce nuage, comme à contempler la croix, deux aspects opposés s'y révèlent à Albert: le "blanc pur et éblouissant, et les profonds golfes d'ombre (51)". Nous pouvons aussi mentionner à cet égard le contraste établi par le château: un style hostile, une suggestion de noirceur et de destruction (voir: "comme les murs d'un palais détruit par l'incendie (22)") s'intègre au style gai et vivant (voir: "de riants appartements (24)") de l'aile blanche. Le décor des deux chapitres centraux reflète aussi ce contraste: le soleil prédomine dans "Le Bain"; les ténèbres dans "La Chapelle des Abîmes".

Si la croix de Heide constitue l'expression la plus claire de l'ambivalence et de l'équivalence de la mort et de la vie, Heide elle-même en constitue une illustration. Elle s'associe aux révolutions, elle est comme un agent catalyseur: par elle les choses semblent mourir et se produire. Parallèlement les ténèbres et la lumière se réunissent en elle (voir: "les ténèbres de sa beauté (59)", son visage comme "une cristallisation animée du jour (57)"). A la fin du Chapitre 7, lorsqu'Albert la voit dans la source nous ne savons, sur le moment, si Heide est vivante ou morte, réelle ou imaginée (voir à la page 126). Dans le Chapitre 8 elle semble à la fois mourante et vivante (voir: "le constant dépérissement de cette figure angélique (137)"). Ici nous revenons à l'idée symbolisée par la croix: Heide est-elle mortelle--voir "dépérissement",--ou éternelle--voir "angélique" (137)"? / Les deux concepts semblent se confondre en elle: dans le Chapitre 7 nous la voyions couchée sur son lit rêvant qu'elle fait un voyage sans retour à "l'autre rivage de l'Océan (134)", un rivage baigné de lumière où elle renaît comme à "sa virginité première" nous

rappelant par cette évocation de lumière et de pureté son côté angélique, éternel. A la fin du livre nous revoyons Heide dans exactement le même décor; cette fois-ci, elle est passée de l'autre côté--elle n'est plus dans ce monde--mais elle est entourée de ténèbres (voir: "une nuit sans étoiles et sans lendemain (178)"), morte. Ces deux scènes semblables et pourtant si différentes sont réunies dans un même décor comme deux images de la même chose--le cliché et l'épreuve, comme l'illustration de ce point qui est à la fois a) la vie et la mort et b) "au-delà de la vie et de la mort (93)".⁹

Herminien et Albert.

Peut-être la convergence vers l'union la plus importante est celle d'Albert et d'Herminien. La citation suivante illustre non seulement la nature de cette union, mais indique l'importance de cette structure convergente dans l'intention de l'auteur:

Peut-être Hegel eût-il souri de voir marcher auprès de chacun d'eux, comme un ange ténébreux et glorieux, le fantôme à la fois glorieux, le fantôme à la fois de son double et de son contraire, et se fût-il alors interrogé sur la forme d'une union nécessaire que ce livre entre autres buts ne saurait avoir que celui de finalement élucider. Ainsi marchaient-ils côte à côte et muets, mélangeant le goût ravissant de la mort dont chacun à son tour réfléchissait la proche et énigmatique image aux frénésies d'une vie qui était leur partage (146)."

Les italiques soulignent l'importance éminente de l'union. Cependant, il est clair aussi que la forme de cette union ne sera évidente qu'à la fin du livre (voir: "finalement élucider"); aussi le récit constitue-t-il une description de la convergence de ces deux êtres.

⁹ En ce sens aussi "Le Bain" et "La Chapelle des Abîmes" sont complémentaires et centraux: "Le Bain" illustre le voyage au-delà de la vie et de la mort dans un éclairage lumineux; "La Chapelle des Abîmes" illustre le voyage au-delà de la vie et de la mort dans un éclairage ténébreux.

Cette citation contient trois paires d'antithèses: l'ange ténébreux et glorieux, le double et le contraire, la vie et la mort. L'ange ténébreux et glorieux fait partie de la deuxième paire, puisque Albert et Herminien se ressemblent par leur côté ténébreux (Albert est surnommé "docteur Faust (42)", Herminien est "l'âme damnée (182)" d'Albert. Ensemble ils forment une "ténébreuse alliance (60)" et s'opposent parce que l'aspect d'un "ange...glorieux" ne peut s'appliquer qu'à Albert (voir sa "figure angélique", sa ressemblance à "une demi-divinité (17)") alors qu'Herminien est "l'ange noir (132)". Cependant les deux anges opposés seront réunis à la fin du récit; nous avons déjà le pressentiment dans l'explication hégélienne de la chute de l'homme (voir les pages 40-41). La référence à Hegel au début de la citation de la page 46 semble nous y renvoyer: le bien (voir: "angélique") et le mal (voir: "ténébreux") seront réunis en un point au-delà des deux: la connaissance. A la page 133 cette union s'esquisse: "...par-delà les discriminations pauvres du bien et du mal son esprit [celui d'Albert] l'embrassait [c'est-à-dire Herminien, l'ange noir] dans une fraternelle connivence". Leur goût pour la spéculation (Albert à la page 17, Herminien à la page 159) rappelle de nouveau cette tendance vers une union spirituelle dans la connaissance si l'on se souvient du sens hégélien de "spéculation": le raisonnement qui appréhende l'unité de catégories opposées.

La deuxième paire d'antithèses qui décrit Albert et Herminien, c'est-à-dire "le double et le contraire" tend aussi vers une union. Ils se ressemblent par

tant de goûts étranges mis en commun, de perversions rituelles d'une langue à eux qu'ils s'apprenaient l'un à l'autre, d'idées

façonnées par le choc répété de leurs armes spirituelles et acérées (44)..."

Ils s'opposent par une "intime hostilité (45)"; cette hostilité a déjà été suggérée par "leurs armes spirituelles et acérées". Leur "similitude presque exacte (44)" ne peut les réunir que dans l'hostilité, car si chacun ressemble à l'autre il a pourtant besoin d'un double qui sera son ennemi intime:

Les présents de la vie et de la beauté, les expériences les plus exaltantes, n'avaient plus de valeur pour eux qu'elles n'eussent été amenées dans la pleine lumière de ce double réflecteur qui les pénétrait alors...peut-être en étaient-ils venus déjà au point où ils ne pouvaient plus faire un butin qu'ils n'amenassent à leur commun repaire, où ils ne pouvaient voir de leurs yeux aucune chose humaine qu'ils eussent alors pénétrée comme un cristal vide, si l'Autre ne lui eût prêté l'écran de sa redoutable et intime hostilité (45)."

"Autre" avec majuscule souligne l'aspect identique--puisque'ils sont interchangeable--de ces deux doubles aussi bien que le contraire; car, étant autres ils ne se ressemblent pas. En même temps qu'il suggère "le double et le contraire" il prévoit l'union des deux en un seul être car "Autre" les représente tous les deux.

Ce sera à partir de la réunion (voir Chapitre 3) de ces deux personnes que les liens intimes entre eux se développeront en une union sans cesse plus indissoluble. C'est Heide qui déclenche la progression--Heide qui, par sa séduction de l'un et de l'autre, les rend semblables et en même temps ennemis. C'est elle l'agent catalyseur qui cause "cette singulière altération de leurs rapports (62)", altération qui consiste en une complicité accrue, en une compréhension totale l'un de l'autre. A partir de cette réunion leurs vies séparées deviennent "leur vie double (67)" au milieu de laquelle est Heide.

L'union se développe. Dans "Le Bain" Albert et Herminien avec

Heide au centre, fondent: "en un corps unique (92-93)". Dans le chapitre suivant Albert et Herminien s'unissent dans le miroir de la rivière. Le jeu d'orgues à la fin du chapitre exprimé dans le "chant de la fraternité virile (113)" cette communion spirituelle. Il s'agit d'une communion au-delà de celle où Heide figurait au centre au début de l'improvisation puisque son évocation flotte entre celui qui joue et celui qui écoute; elle disparaîtra, car la communion des deux hommes sera à "une élévation encore supérieure": celle de la communion de la "fraternité virile". Heide, bien qu'elle l'ait causée, s'en retire: elle échappe au filet d'Herminien, filet qui retombera sur Albert pour le rapprocher d'Herminien (voir à la page 83); elle apparaît de moins en moins; en mourant elle se retire tout à fait.

A mesure que Heide disparaît l'union se consolide. Une force à laquelle Albert ne peut résister semble les rapprocher de l'autre:

Il ne pouvait résister au rappel d'une alliance si longuement éprouvée, et des rouages délicats...lui semblaient se mettre en branle avec une fatale lenteur et l'entraîner à la suite d'Herminien...vers un dénouement...imprévisible (80)."

Loin de vouloir y résister il s'oriente vers Herminien, vers une alliance finale, vers le dénouement et la fin de l'énigme:

...il lui paraissait...que les circonstances mêmes de sa vie ...l'eussent toujours...orienté vers celui qui tenait entre ses mains la clé de la seule énigme dont la solution lui parut maintenant entre toutes nécessaire (158)..."

Plus il s'en approche, plus l'union semble nécessaire (depuis la page 46 ils vont de toute façon vers une "union nécessaire") car Albert ne peut plus vivre sans Herminien ("il ne pouvait plus se séparer d'Herminien (168)"). C'est la mort de Heide qui cause l'union finale, le moment du "nœud coulant qui allait...les étrangler, les réunir (181)". Tout à fait à la fin du récit ils s'unissent: le son des

pas d'un autre, ou de ses propres pas--car les deux sont indistin-
guables--viennent vers Herminien, le rejoignent. La réunion sera
une réunion dans la mort (le couteau entre les épaules d'Herminien,
Albert ne peut plus vivre sans Herminien, or Herminien est mort) et
pourtant, au-delà de la mort et de la vie car cette dernière scène
semble se passer non dans le monde de la réalité mais dans le cerveau
d'Herminien: "...derrière lui, et dans son cerveau qu'ils atteig-
naient dans les régions aiguës où siègent les sens exacerbés, réson-
nèrent des pas.(182)..."

Ainsi la fin résoud, elle aussi, l'union de la vie et de la mort
(la troisième paire de contraires) en cette union qui est au-delà des
deux. Elle avait été préfigurée dans le voyage "au-delà de la vie
et de la mort" du chapitre "Le Bain", et développée par la suggestion
de la mort: Herminien est déjà mort, aussi est-il au-delà de la mort,
car au rond-point il ressemblait à un cadavre; tous les trois ils sont
morts lors du bain puisqu'ils reviennent ensuite à la vie, mais à une
nouvelle vie au-delà de la vie et au-delà de la mort.

Le secret qui se dérobaient sans cesse dans l'attente linéaire ne
serait-il précisément ce point final où tout cesse d'être perçu contra-
dictoirement? Ce point où l'on ne saurait plus faire la distinction
entre la réalité et l'imaginaire, car les deux se rejoignent dans le
cerveau de celui¹⁰ qui cherche à découvrir le secret de l'énigme, de

¹⁰ Étant donné l'union finale, ce chercheur est à la fois Herminien
et Albert.

même que le décor d'Au Château d'Argol est à la fois réel et une projection de l'imagination de celui qui cherche à découvrir le secret. Le secret n'est-il pas cette connaissance hégélienne qui incorpore deux contraires pour aller au-delà d'eux?

Si tel est bien le secret, l'attente d'Au Château d'Argol dans sa forme convergente est elle-même le secret car elle oblige le lecteur à aller lui-même au-delà des contraires, à cesser de les voir contradictoirement pour comprendre qu'ils sont la manifestation de quelque autre réalité au-delà. En somme elle le force à arriver lui-même, par l'expérience des contraires à la vérité du secret qui est la véritable connaissance qui délivre. Aussi les deux structures de l'attente (voir les figures 1 et 2) convergent-elles vers le point final, vers le secret.

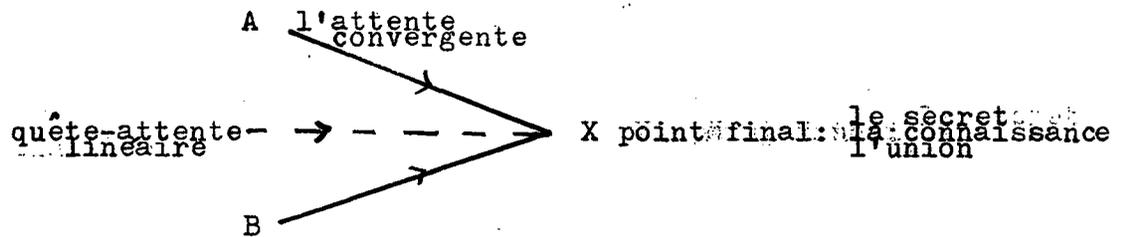


Figure 3.

L'attente convergente et linéaire.

CHAPITRE II

UN BEAU TÉNÉBREUX: UNE ATTENTE TRIPARTITE.

L'attente dans Un Beau Ténébreux est à la fois une attente tripartite et une attente unie. Elle sera examinée d'abord selon trois étapes constituanes et aux niveaux différents qui donnent à l'attente son ampleur. Ensuite nous traiterons de l'unité de l'attente: c'est-à-dire comment l'attente, malgré les trois étapes et les différents niveaux qu'elle comprend, est néanmoins une attente unique.

	I	II	III
1. l'histoire..
2. le rêve..
3. le symbole..
4. le voyage
5. le théâtre..
6. le jeu
7. le destin
8. le décor
9. le paysage..

Figure 1.

Ce schéma montre comment l'attente d'Un Beau Ténébreux peut se

diviser en trois étapes. I) la naissance de l'attente avec le pressentiment de ce qui sera; II) la durée de l'attente où ce pressentiment se développe vers la certitude de l'événement pressenti; III) la confirmation du pressentiment par la réalisation de celui-ci.

Ce schéma reapparaît le long d'Un Beau Ténébreux à plusieurs niveaux. Ces niveaux sont principalement: 1) l'histoire ou l'action qui, sans l'ampleur que lui prêtent les autres niveaux, pourrait se décrire comme l'histoire d'amour de Christel et d'Allan; 2) le rêve; 3) le symbole sous la forme du bolide; 4) le voyage; 5) le théâtre; 6) le jeu; 7) le destin; 8) le décor; 9) le paysage. Ce schéma décrit la méthode d'après laquelle l'attente sera examinée dans la première section de ce chapitre. La deuxième section examinera l'unité d'Un Beau Ténébreux, car tous ces niveaux contribuent à décrire une seule attente, à faire pressentir, à travers l'attente, le point unique où cette attente doit se terminer.

L'histoire: I¹

Je ne sais pourquoi je m'imagine qu'elle suit un chemin qui peut la conduire Dieu sait où, mais que ni nous ni moi n'avons le pouvoir de couper (32)."²

Gérard, doué d'une perspicacité exceptionnelle, comme le recon-

¹ Les chiffres romains immédiatement après une en-tête ou dans la marge indiquent l'étape correspondante de l'attente tripartite (voir la Figure 1.) du niveau en question. Par exemple, il s'agit ici du pressentiment (I) au niveau de l'histoire.

² Dans ce chapitre, sauf indication contraire, tous les rappels de page réfèrent à l'édition de 1945 d'Un Beau Ténébreux.

nait Dolores à la page 165, pressent que Christel "n'est faite ni pour vous [Jacques] ni pour moi (31)", et ce pressentiment, comme mainte autre, sera bien fondé. Car en effet celui pour qui elle a été faite n'est ni Jacques ni Gérard--elle le dit elle-même lors du bal travesti: "Je suis à vous Allan, et vous le savez bien (164)". Mais la réalisation de ce que Gerard a déjà pressenti ne se fera qu'après une longue attente intermédiaire: un long chemin sépare la chose pressentie de la chose réalisée.

III

Christel est attirée vers Allan dès l'arrivée de celui-ci: "J'ai bien compris que Christel...était sensible au charme de ce couple étrange [Allan et Dolores], tout au moins à celui d'Allan (44)." "Je suis sûr, sûr de toute certitude, que c'était lui [Allan] qu'elle cherchait des yeux (47)..." Ce n'est que lors de l'excursion au Château de Roscaër qu'elle s'approche de lui: "Visiblement cet être est une provocation, il fascine. Mais Christel ne résiste plus à ce défi insupportable,--elle saute auprès de lui sur la crête du mur (77)..." Ce rapprochement est renforcé par un autre: celui des goûts identiques--voire, d'un même amour, car l'amour commun de la nuit (que renforce la répétition du verbe "aimer") les réunit: "'Aimez-vous la nuit, Christel?' --Oui, je l'aime (77)."

Le développement de cette attraction pressentie est narrée par Gérard dans son journal au fur et à mesure qu'elle se révèle. Le procédé du journal est particulièrement apte à transmettre ce développement qui consiste, non en de grands événements, mais justement dans les détails apparemment insignifiants de la vie quotidienne. L'attraction croît jusqu'au moment où Gérard devient le confident de Christel--position encore plus avantageuse pour observer le

rapprochement de Christel et Allan:

Christel avait mis une si particulière insistance, hier soir, à m'entraîner au casino, que je finis par me rendre, persuadé d'ailleurs qu'elle ne cherchait en moi qu'un alibi pour ne pas s'offrir aux yeux d'Allan trop désarmée (98)."

Aux yeux de Gérard l'attraction d'Allan pour Christel est maintenant une chose bien établie--au point où son subconscient en donne la preuve dans un rêve: Allan et Christel vont à l'Opéra ensemble, Gérard les y accompagne, les quitte; mais Christel et Allan restent ensemble (voir les pages 105-107). Cependant Christel, bien que proche d'Allan, a toujours un long chemin à parcourir avant de pouvoir réaliser le pressentiment de Gérard et se donner à Allan. Elle l'explique dans une lettre à Gérard, prophète et confident: "La conduite d'Allan avec moi est telle que je ne sais à quoi m'en tenir...Oui, il aime être avec moi (129)." "...Allan n'est pas quelqu'un qu'on puisse obtenir (128)"; "Je suis comme le voyageur ...Allan est près de moi comme la proximité d'un grand voyage (129-130)..." Et à la fin de sa lettre elle demande à Gérard de l'aider dans ce voyage où elle essaye de s'approcher d'Allan, de l'aider à le connaître:

Qui est Allan?...Une question à son sujet--vous seul êtes fait pour le comprendre--ne peut se satisfaire que d'un oracle. Il y a un doigt sur lui, autour de lui une lumière qui fait tout pâlir. Je veux savoir ce qui à travers lui me fait signe (132)."

Mais le voyage de Christel ne sera pas abrégé, Gérard ne peut rien savoir sur Allan avant le terme qui semble être prévu: "...je [Allan] n'entends pas me dérober à ce qui me justifie....Je me déclarerai. Le temps venu (141)."

Gérard--prophète, témoin et confident³--ne peut aider Christel: le chemin vers Allan dans lequel elle s'est engagée est un chemin solitaire et il se retire; le journal finit et le témoignage n'est plus celui de Gérard. Allan, dans un dernier effort, essaye de l'entraîner avec lui à la rencontre de Christel:

[Allan parle:] 'Venez...nous allons exciper, pour enlever Christel, de notre qualité de revenants inoffensifs...'
 [Gérard:] 'Vous irez seul maintenant, Allan. Où vous allez, --vous le savez--je ne peux ni ne veux vous suivre (162)...'

C'est le refus définitif de Gérard: non seulement il se retire tout à fait du chemin de Christel, mais aussi il refuse de devenir le complice d'une personne qui est liée avec elle--personne qui attire Christel, qui est le but d'un long voyage. Allan et Christel se rencontrent donc seuls et sans témoin. C'est à ce moment, à l'écart du bal travesti où se trouvent le reste du groupe, que Christel confirmera le pressentiment de Gérard et qu'elle dira elle-même le nom de celui pour qui elle "est faite": "Je suis à vous Allan, et vous le savez bien (165)". En dépit du suspense, du principalement à l'ironie implicite du bal masqué, à la présence d'Allan et Dolores, le moment de se donner n'est pas encore venu: "Il s'écarta d'elle avec un sourire amer...Et dans un éclat de rire sauvage, Allan disparut vers le hall (164)...". L'attente, la tension: III ne semblent plus pouvoir durer--non plus que cet interminable été; mais soudain le temps change: c'est la première gelée:

³ Gérard lui-même reconnaît son rôle: "je ne me sens fait...que pour le rôle de confident (87)".

Plantée toute droite, immobile sur les marches, comme un laboureur devant la tornade de grêle, elle [Christel] fixait ce paysage fané, changé--incertaine encore, incrédule devant ce désastre (173)."

L'été est fini; le long chemin parcouru, le voyage terminé; elle est là sur les marches devant la porte: c'est le moment suprême--après une si longue attente elle reste incrédule--elle n'a qu'à pousser la porte, et entrer.

Elle entre dans la chambre d'Allan:

...je vous aime à jamais, sauvé, perdu...là où vous m'em-mènerez,--oui pour tout...votre chose, votre esclave--même si je dois me perdre, même si je ne peux rien pour vous (199)."

C'est le sacrifice suprême, et il semble bien qu'en lui donnant un nom qui rappelle celui du Christ, l'auteur lui ait assigné cette fonction salvatrice: elle s'offre à lui. Trop tard, car Allan a déjà fait un pacte avec la mort: "Tout était déjà décidé (195)" quand il est arrivé dans le monde de l'Hôtel des Vagues. Ainsi Allan mourra. Avec Allan, Christel semble mourir aussi:

Un tremblement continu la faisait vibrer contre lui comme une corde. Il posa la main sur son épaule. Soudain réveillée, elle ouvrit des yeux égarés par l'extrême douleur, s'accrocha à lui des ongles comme un noyé. Il baisa ses lèvres molles et chaudes de larmes, et doucement, fermement, l'une après l'autre, il détacha ses mains (200)",

comme on détacherait les mains crispées d'un noyé qui, bien que mort, serre toujours, désespérément, le dernier et suprême espoir après un long voyage à la nage. Le pressentiment de Gérard se réalise: en effet elle suivait un chemin que personne ne pouvait interrompre: le chemin menait à Allan et à la mort.

Le rêve: I

Toujours au niveau d'une histoire d'amour, mais d'une histoire

d'amour transposée en rêve, Christel montre comment, pour elle aussi, son aventure--rêvée et réelle--comporte trois étapes. D'abord elle a pressenti sa propre catastrophe; ironiquement elle racontera sa propre histoire, sous forme de rêve, à Allan. A la fois dans un théâtre où il semble qu'on va jouer une pièce (le pressentiment) et à bord d'un bateau (le voyage-attente) elle attend ce qui doit arriver: "J'étais là en extase, accoudée seule au bord du parapet rouge, à regarder les vagues accourir du fond de la scène, dans une attente extraordinaire (77)". L'attente n'est pas longue car aussitôt: "...une vague se forma, s'enfla, monta vers les cintres: une splendide montagne liquide (78)." C'est l'avant-dernier moment, car cette muraille d'eau se dresse devant elle prête à l'engloutir. De même Christel, arrivée devant la porte de l'hiver, à la fin du chemin qui devait lui faire rencontrer Allan et, avec lui, la mort, se trouve devant le dénouement catastrophique d'une longue attente. Elle n'échappe pas à cette vague enorme ni au sort cruel du refus d'Allan: dans les deux cas elle brave la mort, dans les deux cas ce sera une mort de noyée (voir à la page 200). Allan aussi sera noyé par les vagues du pressentiment rêvé qui viendront d'une façon toujours aussi onirique vers lui comme pour l'engloutir: "Le bruit calme des vagues montantes entrainait par les fenêtres...il vit venir à lui sa dernière heure (201)."

Ce roman d'une histoire à trois étapes qu'est Un Beau Ténébreux ne trouve pas son triple écho uniquement dans le rêve. Il existe un autre langage symbolique pour transcrire l'histoire d'Allan et du groupe. Peut-être l'exemple le plus frappant de ce langage symbolique est celui qui prend racine dans l'épisode du bolide.

Le symbole: I

Nous entrons dans le monde extra-terrestre de satellites, d'astres, de planètes, d'orbites et d'attractions magnétiques. C'est à Christel qu'est révélé l'oracle du bolide:

J'imaginai un interlocuteur, et je le préparai à cet effet de lumière sur la Loire que j'ai si souvent remarqué au même endroit. 'Mais quel dommage, quel dommage vraiment qu'il soit nuit noire'. Et juste à ce point, juste, --l'espace de deux, à trois secondes, il fit clair comme en plein jour, une lumière d'apocalypse, une lumière déchirante de magnésium jusqu'à l'extrême horizon... Le lendemain j'appris par les journaux qu'un bolide avait traversé le ciel de la Loire et semblait s'être abîmé à une centaine de kilomètres en mer... J'ai placé le bolide au rang des signes de mon zodiaque (25)!"

II Peu de temps après l'étoile elle-même entre en scène; l'entrée est théâtrale: un silence de foule, "le souffle coupé (41)"--on sait que "c'est lui" car sa venue a déjà été annoncée à Christel. D'ailleurs c'est à Christel que devait être révélée l'arrivée de cet astre car, bien qu'Allan par une "polarité subtile (75)" attire tout le groupe "comme une comète suivie de sa queue brillante (76)", c'est elle qui est destinée à le suivre jusqu'à sa mort, jusqu'à ce qu'il s'éteigne; et c'est elle qui, de même qu'elle se sent attirée par l'étoile aimantée vue dans son rêve à travers la vague⁴ dressée de la mort, subira l'influence d'Allan plus que tout autre membre du groupe. Car Allan, comme un "signe du zodiaque", exerce une puissance extraordinaire sur Christel, il semble contrôler son destin: Christel reconnaît cette attraction et, loin de lutter contre lui, elle gravite vers Allan, cherchant comme au

⁴ La vague de la mort suggère en même temps le vague de la mort.

Château de Roscaër toute occasion pour s'approcher de lui, jusqu'à ce qu'elle le rencontre. Au moment de cette rencontre de l'objet attiré avec le pôle magnétique--autrement dit le moment final où Christel, comme une noyée, s'agrippe à Allan--à ce moment le bolide, source de lumière et centre d'attraction magnétique, s'éteindra comme le bolide abîmé dans l'eau, car la nuit finale, totale est venue: Allan doit mourir: "du fond de la chambre, il vit venir à lui sa dernière heure (201)".

Le voyage: I

L'attraction d'Allan sur le groupe réuni, comme sur un bateau où une île folle au large ne se traduit pas uniquement au niveau des astres. Nous avons déjà vu le pressentiment du voyage dans le rêve de Christel: elle s'y voit déjà au bord d'un bateau au grand large. Ce rêve est le pressentiment non seulement du débarquement, mais de tout le parcours du voyage: il sera comme l'exode d'Égypte à travers la mer Rouge vers la terre promise:

Seule à bord...cette vague avançait...derrière elle, au cœur de l'eau, les étoiles brillaient aussi paisibles, aussi douces que sur les déserts de l'Égypte avant la terre promise (78)."

Le pressentiment du voyage est également suggéré par le nom de l'hôtel, Hôtel des Vagues, qui le transforme en bateau imaginaire. Le voyage commence par la conversation entre Gérard et Christel: "Nous avons parlé de voyages...Sous mes yeux je la voyais...partir déjà pour cette traversée (69-70)." Le voyage à Roscaër les embarque tous pour "un long, très long voyage (71)"--un voyage qui ira, de même que dans le rêve de Christel, vers une muraille: non pas l'énorme vague cette fois-ci, mais le mur sur lequel sautent Allan et Christel. Bien qu'ils soient sur la crête du mur, cet acte

n'est que l'esquisse de la fin du voyage qui vient de commencer. Il se poursuit: "tout bourdonnait d'une rumeur de voyage (95)". Dans l'imagination de Gérard ils sont "comme sur le haut pont d'un transatlantique (98)". Le guide du voyage est Allan. Lui-même reconnaît son rôle lorsqu'il dit à Gérard: "'Oui. Vous me suivez (139)"; de nouveau la métaphore est nautique: "...vous avez cinglé vers le large, comme un navigateur en rut de découverte (139)". Gérard l'a reconnu avant même qu'Allan le lui dise car il voit en Allan l'auteur du sillage qu'il a besoin de suivre (voir à la page 87), sillage que tout le groupe est attiré à suivre: "...une conduite forcée à l'écoulement paresseux d'un fleuve de plaine. C'est cela qu'Allan est devenu pour moi, pour nous.(96)". Cette impression est confirmée lorsque Gérard en compagnie de Jacques, pénètre dans la chambre d'Allan: une chambre de maître voyageur à en juger par les trophées de voyage. Dès leur entrée, Gérard, qui est déjà un voyageur dans ses propres rêves à l'impression d'être à bord d'un navire au grand large (voir: "la contraction qui faisait tanguer ce parquet sur des houles (120)"), navire en pleine traversée qui "subit l'appel irrésistible du vide qui le cerne, qui s'offre.(119)".

III

Si la métaphore du navire illustre plus que toute autre le thème du voyage, elle décrit aussi la fin du voyage qui ressemble à un naufrage. Dans la dernière scène, celle de la mort, c'est en tant que naufrage que le guide terminera son voyage: à mesure que les vagues montent vers lui il sombre à travers la nuit des eaux qui l'engloûtissent: "'Se laisser aller, -- pensa-t-il... Som-

brer (192)." "Le bruit calme des vagues montantes entrainé par les fenêtres...il vit venir à lui sa dernière heure (201)." Ainsi le pressentiment du début se réalise, après un long parcours, en la mort.

Le théâtre: I

Le voyage est lié au théâtre: le rêve prophétique de Christel au balcon de théâtre qui se transforme en navire au large, le rêve de Gérard en voyage à travers l'Opéra métamorphique. La façon dont le décor est décrit fait pressentir une pièce de théâtre:

Accoudé à ma fenêtre...je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage. Cette mince lisière de maisons, qui tourne le dos à la terre, cet arc parfait rangé autour des grandes vagues...Et puis il y a cette optique particulière: comme au théâtre, tout est fait pour que de chaque point on puisse voir également partout (46)."

Cette scène ressemble au théâtre de trois façons: par sa disposition; par la représentation d'un monde à part (le dos tourné au monde) qui est à la fois l'image du monde en miniature et séparé de lui; par l'optique du témoin, Gérard, qui nous permet de voir tout ce qui se passe--non seulement de l'extérieur (voir la vue plongeante), mais aussi de l'intérieur grâce à son "rôle de confident" au sens racinien de ce mot.

II La pièce commence:

Tout à coup, je pris vaguement conscience d'un silence bizarre dans la salle. Une telle onde de silence est ordinaire, bien entendu...mais il passa soudain dans le silence prolongé cette nuance indéfinissable qui sépare un trou dans la conversation de l'accalmie horrifiée d'un début de panique au théâtre (40-41)."

Nous assistons à l'entrée en scène d'Allan et de sa comapgne: "le

voilà c'est lui" le héros de la pièce, "le roi de théâtre (87)". La pièce se déroule et le groupe entre dans le jeu, attiré par le personnage central, comme s'ils étaient entrés dans "une espèce de délire sacré, de transe contagieuse (87)". Le mystère s'épaissait; l'intrigue se noue: "Qui est Allan?...cet être si peu déchiffrable (132)". Personne n'est muni de texte et pourtant tout semble avoir déjà été écrit; quelqu'un a adapté pour le théâtre cette fable, cette "histoire un peu effrayante (164)" que les acteurs sont en train de jouer. De même que le voyage a un but, le sentiment sa réalisation, et le rêve sa réalité, de même la pièce a son dénouement: la grande scène finale, le bal travesti. C'est à ce moment, paradoxalement, que "le secret" est révélé, que nous découvrons l'identité réelle des personnages déguisés en héros littéraires. Paradoxal, aussi, le "secret" du héros, car il est le travesti qu'il porte; il expose la vérité dans une fable racontée à Christel:

Il y avait une fois un homme qui vendit son âme au diable ...et maintenant il lui était échu de devenir ce visage de damné qu'il n'avait revêtu que comme un masque (164)".

Ce Don Juan, ce Faust damné, n'a pas de travesti, il n'essaye pas de revenir comme le fantôme du héros de son choix--il est le fantôme du héros de son choix car il a déjà vendu son âme. Christel le sait aussi: "vous voulez mourir (199)", et il a déjà choisi le héros (cet "homme qui vendit son âme au diable") qu'il deviendra. Allan est en effet un revenant: "un dieu visitant incognito la terre (165)" avec sa compagne qui, elle aussi, a "l'impression de revenir après [sa] mort (165)". Allan révèle, justement grâce à cette authenticité fantomatique, son identité, son secret. Enfin la question de Christel: "Qui est Allan (132)?" est résolue,

L'aspect théâtral que cette histoire prend est lié au monde du jeu: non seulement le jeu sur scène (qui a déjà été examiné), mais aussi le jeu du hasard et le jeu de quelqu'un qui manie les ficelles des marionnettes.

Le jeu: I

Allan est le maître de jeu (61-62): au beau milieu de l'histoire à la page 100 nous le voyons au centre du jeu de cartes au casino; tout semble centre autour de lui, de même que toute l'histoire est centrée autour de lui, et que c'est lui le personnage central sur la scène.

Allan est aussi le maître joueur dans le sens qu'il joue avec les gens dans son entourage--comme un acteur, comme un manieur de pantins: "Allan... torturait voluptueusement cette salle suspendue à ses doigts." Dès son arrivée les gens sont magnétisés par lui et le groupe (Gérard, Christel, Irène, Henri, Jacques, Grégory) se forme autour de lui. Le groupe formé, les pions à sa disposition, il les manie à son gré, comme Gérard a remarqué car il demande à Allan, au Château de Roscaër, de "cesser ce jeu cruel (77)".

II Mais le jeu ne vient que de commencer; il atteint son paroxysme au casino (cette "petite mort (101)"), et sa débâcle à la fin III lors de sa "véritable" mort où il avoue: "Oui, c'est vrai, j'ai joué. Joué avec vous tous (196)". Si Allan a joué avec ceux qui l'entourent le destin a joué avec lui--et, par conséquent, avec tous ceux qui l'entourent.

Le destin: I

Tout, dans Un Beau Ténébreux semble prédestiné. D'abord il y a les pressentiments (les signes tels que le bolide, ou les rêves). Gérard--toujours si perspicace: le prophète qui sait lire les signes écrits dans le ciel--met le doigt dessus quand il dit à Jacques: "C'est joué d'avance--ce sera ainsi--ce sera toujours ainsi (32-33)." Après les signes, le déroulement de ce qui a été prédit: Allan, comme un bolide éclairera le groupe de sa lumière, sera une comète filante, exercera une attraction magnétique, sera le roi de la scène, jouera avec Christel et tout le groupe. Quand ce qui a été prédit et était en effet prédestiné a eu lieu, vient la reconnaissance du destin: la confirmation des signes. Le bolide annonçait la venue sur terre d'Allan, un séjour lumineux, mais aussi une mort--car le bolide s'est abîmé dans la mer. D'ailleurs, dans l'histoire la mort d'Allan a toujours été aussi certaine que l'extinction d'un bolide: Allan, lui aussi, descend sur cette terre, entre dans ce monde enchanté, à l'écart du vrai monde de l'autre côté du phare, descend du ciel, comme un "champion olympique (41)", et dès son apparition il est dans les mains de la mort. Christel l'a su dès qu'elle l'a vu: "Vous allez mourir. --Vous voulez mourir, je le sais. Depuis des jours, des semaines (194)." Non seulement Allan confirme son éclipsé, imminente comme celle du bolide, mais nous le voyons accueillir la mort à la fin de l'histoire.

Le destin a fait d'Allan un jouet et lui, comme Faust, a joué son bien suprême: sa vie. Dans ce jeu il a tout perdu; le destin a tout emporté.

Le décor: I

Comme un dramaturge, ou plutôt, un metteur en scène, l'auteur, par les effets de lumière et par le contraste entre le noir et le blanc rehausse symboliquement cette histoire. Le pressentiment de l'arrivée d'Allan, si nous acceptons que le bolide est l'oracle d'Allan, se fait la nuit, une nuit que Christel essaye de rendre encore plus noire pour mettre en valeur la lumière qui déchirera momentanément le noir:

Je revenais une nuit d'Angers à Nantes par le rapide... Je m'imaginai un interlocuteur, et je le préparai à cet effet de lumière sur la Loire... 'mais quel dommage, quel dommage vraiment, qu'il soit nuit noire' et juste à ce point, juste...il fit clair comme en plein jour...une lumière déchirante de magnésium (25)".

Le bolide disparaît et de nouveau il fait nuit.

II. Quand Allan est là, parmi le groupe, l'éclairage lors des principales scènes reste sombre--l'excursion à Roscâer se fait la nuit où l'obscurité est rendue encore plus épaisse par la suggestion de ce dialogue sur la nuit entre Allan et Christel, et davantage encore par l'histoire d'Allan où il raconte comment il s'était fait enfermer dans une église pour y passer la nuit; en même temps sont ajoutées les associations noires de la mort et de la messe noire:

'Voici que la nuit s'installait par grandes masses noires, et tout changeait soudain de perspective. Les cierges ! Cette herse mystique qu'ils abaissaient devant un autel perdu dans le pénombre (81)..."

Cet effet de nuit, comme dans l'apparition du bolide, est accentué par un seul point de lumière dans le noir: "'Flamme au cœur noir... montant droite au creux d'un puits de ténèbres d'une profondeur infinie (81)'" . Il fait nuit, également, lors de la scène centrale⁵

⁵ Cette scène est centrale par sa position dans le récit.

du casino où Allan joue et rompt le jeu lorsqu'il est sur le point de tout perdre--cette scène de "petite mort (100)". L'autre grande scène est celle du bal masqué--elle aussi a lieu la nuit. Vient III ensuite la scène finale: le départ d'Allan lors d'une "nuit complice (199)" vers la nuit éternelle de la mort. Le décor met en valeur cette damnation au noir. La scène se passe la nuit: "...la lumière calme de la lune entrant du côté du parc par la fenêtre, jetait sur le lit une grande croix noire (191)." Cette croix noire fait penser à l'autre croix, argentée celle-là, de Christel. Le contraste dramatique continue:

Comme le faisceau d'un projecteur, la lumière isolait théâtralement la table...de nouveau il s'assit à la table ...il se retourna brusquement: silencieuse comme une ombre Christel venait d'entrer.

Ils se regarderent quelques secondes, immobiles--lui une masse noire contre l'éclairage violent de la lune...elle... dans son grand peignoir blanc (193)".

Le paysage: I

Le paysage dans Un Beau Ténébreux est comme la toile de fond qui correspond à ce drame en train de se dérouler dans cet "amphithéâtre de la plage (11)", amphithéâtre qui tourne le dos au monde de même que le groupe central de la pièce a tourné le dos au monde; Gérard en est le porte-parole:

De nouvelles figures se montrent à l'hôtel. Et pourtant elles ne seront rien pour moi, je le sais. Mon monde de ces vacances restera borné à ce petit groupe de hasard (96)."

Au début, avant l'entrée en scène d'Allan, et par conséquent avant la formation de la troupe d'acteurs, la scène est vide, grise, monotone et silencieuse--en état neutre, prête à s'adapter à l'intrigue:

Les abords de la jetée du petit port très déserts, la plage qui s'étend à gauche toute vide, bordée de dunes couvertes de joncs desséchés...un ciel bas et gris, de fortes lames plombées qui cataractaient sur la plage. Mais entre les jetées étonnait le silence (13)..."

II Mais déjà la scène exprime l'atmosphère du pressentiment de la catastrophe: "...de grosses langues...inquiétantes (13)...", "Et vers l'horizon l'affairement de ces vagues pressées, toujours ce branle-bas d'écumes, cette usine d'émeutes (15)..." Allan entre en scène et le paysage continue à imposer un ton accordé au héros: ton mystérieux, ténébreux:

Nous étions arrivés dans cet angle du château qui pointait au-dessus du lac comme un belvédère. Une végétation touffue montait à l'assaut de ces remparts plumeux, les murait, en faisait une retraite secrète, où un noyer sous la lune jetait une ombre compliquée, oscellée, d'un noir d'encre de Chine (79)".

III De même que Gerard ressent la présence d'Allan comme une menace, il perçoit quelque chose menaçant dans le temps, la saveur du jour: "Ce matin...j'ai senti au plein cœur de l'été, comme au cœur d'un fruit la piqûre du ver dont il mourra, la présence miraculeuse de l'automne (84)". Au moment de la scène finale le paysage--ce sont la fin des vacances et la première gelée de l'hiver--nous prépare à la catastrophe: "Plantée...comme un laboureur devant la tornade de grêle, elle fixait ce paysage fané, changé--incertaine encore, incrédule devant ce désastre (173)".

L'unité dans l'attente tripartite.

Si l'attente que décrit Un Beau Ténébreux se divise en trois étapes elle a en même temps une unité, unité qui comportera ces trois étapes car elles se confondent en une seule "réalité". Ainsi, l'oracle de l'arrivée d'Allan devient "réalité" (puisqu'il arrive; le pressentiment (dès son arrivée Christel sentait qu'il devait mourir) semble se confirmer.

Le présent.

L'avenir et le passé: ce qui est pressenti (I) et ce qui a eu lieu (III): si l'un est superposé sur l'autre le résultat est un présent, un devenir éternels. C'est exactement ce qui se passe dans ce roman de Gracq. Ce monde de rêves et de métamorphoses est comme un monde irréel entre deux points--un monde suspendu dans le temps comme l'est le monde fictif du théâtre, où comme le bateau voguant au large. Le style, surtout, contribue à cet effet de présent éternel: une constante oscillation entre le rêve et le réel, le rêve étant décrit comme la réalité. Ainsi Henri, atteint d'une fièvre, rêve au dîner prosaïque auquel tout le monde est en train d'assister à l'hôtel. Inversement, la réalité est décrite comme si elle était un rêve. Par exemple, Irène, sous l'influence de l'effet de la lumière du soir, se trouve dans un véritable cauchemar:

Le hall tout vide s'assombrissait déjà... Dans l'obscurité montante, les grandes glaces reculaient dans une profondeur verte de sous-bois, un espace liquide où sa silhouette flottait limpide... Mais ce vertige cesse... Irène va faire la lumière dans la pièce noire (176-177)."

Dans ce cauchemar hallucinatoire même le décor contribue à l'impression d'un présent éternel où rien n'est fixé parce que tout est en devenir, toujours en état de métamorphose: les glaces sont à la fois des sous-bois et un espace liquide. L'obscurité s'anime et, comme de l'eau, semble "glisser du plafond en volutes d'encre, couler d'instant en instant dans une eau dissolvante (177) ...". Allan, comme Irène, est pris dans le présent: il va mourir (avenir); le pacte est déjà signé et son âme déjà vendue--il est pour ainsi dire, mort (passé). Mais il attend la mort comme s'il restait dans le moment éternel de mourir: Allan est la mort en vie, la mort présente. Nulle part nous ne le voyons plus clairement que lorsqu'il revient dans la scène du bal travesti comme un fantôme. La métamorphose est figée, Allan est pris à cheval sur les "deux côtés du miroir (148)"--il est le masque qu'il porte.

Le voyage.

Le voyage aussi est une image de l'unité de cette "attente aveugle (172)". Comme le présent, il représente un devenir constant car il va vers "un horizon sans cesse davantage dévoré par les brumes (172)"; mais aussi un présent éternel: le voyage métaphorique a lieu dans un monde où le temps n'existe plus, "Hors de la saison, hors du temps (172)". Comme le présent il réunit deux points: un voyage depuis l'oracle (cette première révélation de l'étoile sous forme de bolide) à travers le désert (voir: "une oasis dans le temps aride (16)") vers la Terre Promise, vers l'aube finale. Le voyage, parce qu'il réunit le

point de départ et le point d'arrivée, est l'unité qui les contient tous deux, car il rappelle le point de départ tout en faisant anticiper le point d'arrivée.

Ce voyage est à sens unique vers l'horizon, vers la fin de l'attente et de la nuit: il suit un sillage unique, celui d'Allan. L'évocation du manque de direction, cette "impression...de dérive ...vraiment nous étions échoués là (69)", c'est-à-dire à l'Hôtel des Vagues, comme celle du labyrinthe (voir: "le dédale de ces ruelles qui interfèrent...avec les canaux (20)", "labyrinthe enchantée (21)") mettent en valeur la direction et la force de ce sillage unique par ce qu'ils l'opposent; pour la raison inverse la comparaison d'Allan au grand poisson carnassier qui prend le large les renforcent:

Il me semblait qu' [Allan] dût se se manifester tout à coup à un remous furieux de cette fourmilière: cette sarabande affolée, à fleur d'eau, dans les étangs, des petites crêtes liquides, quand prend le large le grand poisson carnassier (42)."

Allan tire les autres derrière lui, les réunit par son attraction irrésistible. Henri se le représente ainsi: "...le héros vu de dos s'éloigne sur une route, une grève vide, semblant tirer vers l'horizon à chaque pas un réseau ténu de fils de la Vierge (96)". Pour lui, comme pour le lecteur, Allan est le personnage central qui rassemble ce groupe de la plage déserte, qui leur ouvre le chemin tout en les obligeant à le suivre. A la fois attiré et guidé par Allan, le groupe entre dans les labyrinthes imaginaires de Christel, et d'Henri sorti en voiture, perdu dans sa propre "taïga". Avec Allan ils sont à bord d'un navire qui fait une "traversée nocturne (81)", guidé par lui ils s'approchent de ce

"point mystérieux (93)". la fin du voyage, la fin de l'attente. L'attraction de ce point unique vers lequel tout tend, de ce but sur un horizon toujours voilé est aussi forte que la "suction d'une trombe (93)". Tous les personnages sont en proie à cette force magnétique, à ce double soleil dont rêve Henri:

'...le soleil est splendide... [et] traduit l'obsession insolite d'une perspective matérialisée, promue à l'état de fantôme actif, de goule, absorbant, vidant un paysage de sa substance vers un point de fuite tentaculaire comme un champ magnétique (93)..."

Le mur des vagues du rêve de Christel, la muraille de Roscaër se dressent, comme pour bloquer le passage du voyage vers le point final; mais ces murs sont troués par une porte, une seule. Cette porte--qui signifie la fin du voyage--est la porte qui est ouverte pour Allan et pour lui seul, car il est la seule personne qui est vraiment en contact avec le point de fuite attirant, c'est par lui que le groupe en ressent l'attraction. Ainsi, Allan est venu, et repart après un bref séjour, car on ne passe pas deux fois par cette porte qui donne sur l'au-delà de la nuit, du rêve, de l'inconnu: "De nouveau il entend la porte s'ouvrir, et, calme, du fond de sa chambre, il vit venir à lui sa dernière heure (201)." Tout tendait vers Allan, et avec Allan le lecteur arrive devant l'issue unique: cette issue qui est celle de la mort: mort dont Allan, l'irrésistible, le beau ténébreux, est le symbole.

Cependant, sa dernière heure, quoique entrevue, ne vient jamais jusqu'à lui car le roman se termine juste avant ce moment. Un Beau Ténébreux, du début à la fin, est l'histoire de l'attente

qui précède "quelque chose"--chose que nous connaissons dans toutes ses nuances possibles par ce qu'il s'agit précisément de l'attente de celle-ci, et que l'évènement même n'est pas encore venu effacer la richesse de l'évènement imaginée.

CHAPTER III

LE RIVAGE DES SYRTES:

UNE ATTENTE DONT LA CRISTALLISATION

EST LE CHAPITRE CENTRAL "NOËL".

A examiner Le Rivage des Syrtes¹ du point de vue de la structure de l'attente le chapitre central du roman semble être "Noël. Central parce qu'il vient au milieu du livre, mais central surtout par rapport à la structure de l'attente que l'on pourrait représenter ainsi:

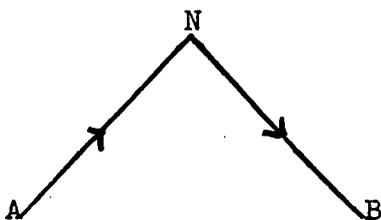


Figure 1.

A représente le début de l'attente: le pressentiment qui se manifeste dès la premier chapitre qu'il va arriver quelque chose:

"Quelque chose m'était promis (18)"² dit Aldo, le personnage principal et le narrateur. N représente le chapitre "Noël" qui est

¹ Julien Gracq, Paris, 1969.

² Sauf indication contraire tous les rappels entre parenthèses et placés immédiatement après une citation réfèrent au Rivage des Syrtes tout le long de ce chapitre.

la cristallisation du pressentiment de l'attente dans la métaphore suprême d'une "attente comblée (176)": celle de la Nativité.³ Cette métaphore suprême est le sujet du sermon qui constitue la section centrale du chapitre "Noël" et le point culminant, non seulement de ce chapitre, mais de tout le roman. B représente la confirmation vers la fin du roman du pressentiment (A) et de la cristallisation (N): la "chose" arrivera certainement car les engrenages de la mécanique qui mène à la guerre "mordent (308)" déjà; rien ne peut empêcher l'aboutissement de cette attente de la "catastrophe (286)" qui va vers la guerre en accélérant "comme un homme qui glisse sur la pente d'un toit (313)."

Le sermon: image de l'attente.

Le sermon est l'image de l'attente en ce qu'il consiste en une description des événements qui précèdent la Nativité plutôt que de la Nativité elle-même: d'une part les efforts d'Hérode pour l'empêcher: "En cette nuit même, il y a des siècles, des hommes veillaient...Ils veillaient pour que l'attente ne s'accomplît point (177)"; d'autre part, le voyage des mages "qui fêtent du fond de leur cœur la Naissance (178)", et voyagent vers elle. Même la toute dernière phrase du sermon fait allusion au moment qui précède la naissance: "...j'adore l'heure de l'angoissant passage, j'adore la

³ "Nativité" avec N majuscule réfère à la Nativité chrétienne.

Voie ouverte du matin (179)!" Il s'agit du moment suprême de l'attente: non la fin de l'attente, mais juste avant la fin; non la fin de l'angoissant passage, mais l'heure de l'angoissant passage; non ce qui est au fond de la Voie ouverte, mais la Voie ouverte; non le matin lui-même, mais la porte qui donnera sur le matin.

De même Le Rivage des Syrtes est l'histoire, non d'une naissance, mais de l'attente qui précède cette naissance. La dernière phrase du livre nous le montre: "...un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide (322)". Aldo (et par lui Orsenna) est à un pas de l'attente comblée, c'est-à-dire de la naissance, car dans le sermon la Nativité est décrite comme "l'attente comblée" et c'est juste avant ce "pour quoi désormais le décor était planté (322)", juste avant la naissance d'Orsenna, au moment de l'extrême fin de l'attente que le roman se termine.

Le sermon: définition de l'attente.

Le sermon est aussi le moment de la définition de l'attente du Rivage des Syrtes. L'officiant, en prenant le thème de l'attente de la Nativité chrétienne, l'interprète si habilement dans le contexte actuel que le sujet que nous croyions être le sujet principal (la Nativité chrétienne) devient secondaire. Le sujet principal sera en fait l'attente actuelle du peuple d'Orsenna avant la "Naissance (176)".

Dès le début il s'agit premièrement du peuple de Maremma (et d'Orsenna, puisque "Maremma [est] la pente d'Orsenna (84)", secon-

car le sermon commence par une description de l'atmosphère, non en Terre Sainte, mais celle, actuelle, à Maremma:

'...une terre sans sommeil, et sans repos...des cœurs étreints et angoissés comme par l'approche de ces Signes mêmes dont l'annonce redoutable est écrite au Livre (176).'

Dans cette citation nous avons aussi un exemple d'un autre procédé qui exprime l'importance relative de la Veille actuelle et de la Veille de l'an un: celui de la métaphore. "Comme" introduit, de la même façon qu'on introduit une métaphore pour illustrer un thème principal, le thème de la Nativité du Christ annoncée par les prophètes de La Bible (voir "Livre"⁴) qui ont vu les "Signes", les ont interprétés. Plus loin l'officiant définit lui-même le rôle purement symbolique des événements liés à la Nativité du Christ: il s'agit des rois mages:

'Considérons maintenant, comme un symbole grand et terrible, au cœur du désert ce pèlerinage aveugle et cette offrande au pur Avènement (178).'

L'importance de tous les événements liés à la Nativité n'est que symbolique aussi, en ce sens qu'ils serviront comme modèle de base; l'importance de la recreation de ce modèle par le peuple d'Orsenna qui revivra ce jour est, au contraire, réelle:

'En ce jour qu'il nous est donné maintenant de revivre, la création toute entière était prostrée et muette...il semblait que l'esprit de Sommeil pénétrât toutes choses...Ici, en cette nuit, je maudis en vous cet enlèvement...En cette nuit d'attente et de tremblement,...je vous dénonce le Sommeil.(176-177)...

L'importance réduite du jour historique et symbolique est soulignée

⁴ "Livre" est ambigu: nous pensons d'abord à La Bible, mais à mesure que cette interprétation semble de moins en moins probable nous pensons davantage au livre en question: Le Rivage des Syrtes où, effectivement les "Signes" sont écrits.

par le vague de "il semblait que" et par le subjonctif "pénétrât", alors que le style positif de la description des événements actuels vient renforcer l'importance réelle de cette Veille à Maremma. Contrasté avec le vague du passé est la précision de "Ici,"--souligné par la virgule qui l'isole du reste de la phrase, de "en cette nuit,"--également isolé, et de ce fait, souligné, par deux virgules, de la dénonciation catégorique: "je vous dénonce le Sommeil".

C'est peut-être l'emploi du présent qui est le procédé le plus important en ce qui concerne la démonstration de l'importance primordiale de l'attente prénatale actuelle de la foule (représentant d'Orsenna), et l'importance secondaire de l'attente prénatale de la Nativité. A examiner l'emploi proportionnel du passé et du présent dans le texte du sermon (sur 149 lignes seulement 23 sont au passé, 126 au présent) nous avons déjà une indication de l'importance du présent, sans compter que l'exorde ("Il y a quelque Chose...") qui donne le ton est aussi au présent. L'importance du présent est rehaussé par des mots qui l'impliquent ("revivre (176)", "ici (177)", "ici, en cette nuit (177)", "maintenant (176)"), par l'emploi fréquent de "vous", c'est-à-dire l'assistance, et "nous", l'officiant et l'assistance, qui, par la suggestion de participation, renforce l'actualité de ce que l'officiant décrit; par exemple: "ce jour qu'il nous est donné maintenant de revivre (176)", et "'Je vous invite à leur suprême Désertion (178-179).'"

C'est surtout l'emploi ambigu du présent historique qui suggère l'importance prééminente de "cette nuit" par rapport à cette autre il y a des siècles. Prenons par exemple la citation suivante:

'...Reportons-nous en notre cœur, avec tremblement et espérance,--et ceci nous est plus facile qu'à bien d'autres,--à cette nuit profondément décevante qui est jour,...Déjà de cette naissance pressentie la terre est grosse, et pourtant, ce qu'elle a choisi pour s'y cacher, c'est la nuit...des mauvais présages...les présages mêmes de la destruction et de la mort (177).'

La suggestion du présent, effectuée par le présent historique (voir les verbes que nous avons soulignés), est soigneusement préparé:

"'Reportons-nous'" au début du paragraphe suggère la ressemblance entre maintenant et autrefois par la possibilité d'une transposition d'un événement à l'autre et souligné cette suggestion de ressemblance en indiquant la facilité d'une telle transposition ("'ceci nous est plus facile qu'à bien d'autres'"). C'est précisément cette ressemblance, que l'officiant a su souligner, qui conditionne l'assistance à chercher ses propres parallèles à la Nativité dans les circonstances actuelles; le présent historique, parce qu'il transpose le passé au présent, l'encourage. Ainsi "'de cette naissance la terre est grosse'", plutôt que de faire penser à la Nativité, rappelle les événements au pays d'Orsenna: Aldo, au début a eu le pressentiment d'une "nuit grosse de... prodiges (35)"; Belsenza sait que l'avènement de quelque chose se prépare (voir à la page 94); Vanessa en est sûre--"'Quelque chose doit arriver, j'en suis sûre (102)'".

Ou encore: "'C'est la nuit...des mauvais présages'" a une signification actuelle bien plus importante que celle de la Nativité-- Belsenza l'a déjà exprimé quand, à la page 94, il dit: "...ce quelque chose ne présagerait rien de bon pour Orsenna'", et, plus récemment, l'officiant vient de la suggérer au début du sermon: le pays d'Orsenna lors de cette Veille est "'une terre sans sommeil...

sous un ciel dévoré de mauvais songes (176)'''. Prenons un autre exemple: "'Qu'ils sont rares ceux qui fêtent du fond de leur cœur la Naissance. Ils viennent du fond de l'Orient (178)'''. Nous devinons que les Orientaux venus de loin sont les trois Mages. Mais le manque de définition historique--jamais on ne dit directement que ce sont les Mages,--la transposition au présent nous fait penser à leur équivalent moderne: les bédouins du Farghestan dont l'influence orientale est décrite à la page 12, car ces bédouins, cause de bruits et de trouble à Maremma sont bien plus présents à l'esprit de l'assistance que les Mages.

Par l'utilisation de la métaphore, du présent et du présent historique, le sermon exprime, et de la donne une certaine réalité à l'attente prénatale d'Orsenna qui, jusqu'ici, n'était que vaguement pressentie, inavouée de la plupart des gens. Le style hautement rhétorique le confirme. Par le moyen de ce style l'officiant tâchera de guider les émotions du peuple; de les engager dans le chemin qui va vers une naissance imminente:

'C'est la part royale en nous qui avec eux se met en marche sur cette route obscure, derrière cette étoile bougeante et muette, dans l'attente pure et dans le profond égarement. Dans le fond de cette nuit, déjà, ils sont en marche. Je vous invite à entrer dans leur Sens et à vouloir avec eux aveuglément ce qui va être (178):''

"'La part en nous'" flatte l'auditeur, le predispose à vouloir se mettre en marche lui aussi; l'éloquence de la phrase cadencée: "'derrière cette étoile bougeante et muette, / dans l'attente pure / et dans le profond égarement'", la suggestion de quelque grande aventure (voir le superlatif de "'l'attente pure'", "'profond égarement'") le persuade de la noblesse d'une telle entreprise. Il

s'y imagine déjà alors que la phrase suivante: "'Dans le fond de cette nuit, déjà, ils sont en marche'" détruit ce que s'imagine l'auditeur, car, bien qu'il aimerait s'imaginer royalement en marche, il ne peut l'être: le pronom "ils" l'a éloigné brusquement de cet événement auquel il s'imaginait participer, "déjà" lui fait croire qu'il est trop tard pour que l'auditeur puisse les rattrapper pour marcher avec eux. Cette négation suscite un désir accru d'y participer; à ce moment même l'officiant, conscient de son pouvoir oratoire, l'y invitera--confiant maintenant qu'il acceptera d'y participer: "'Je vous invite à entrer dans leur Sens et à vouloir avec eux aveuglément ce qui va être.'" Or la participation présuppose non seulement la reconnaissance de l'actualité de "l'attente pure", mais aussi l'acceptation de celle-ci.

Si le sermon est la confirmation de l'actualité de l'attente et de sa nature prénatale, cette interprétation contemporaine et non-chrétienne a été soigneusement préparée par le contexte dans lequel le sermon se situe. Le sermon a lieu à l'église de Saint-Damase; or nous savons, avant même d'entendre le sermon, que Mæremma "avait épousé Saint-Vital [la cathédrale] devant Dieu, et Saint-Damase de la main gauche (173)" cette église "trop ostensiblement dédiée à l'Obscure (173)". Nous savons aussi qu'il ne s'agit guère de fêter une Nativité chrétienne puisque c'est "une barque de pêche (174)" qui remplace la crèche, et "un vieux chant manichéen" qui s'élève à la place de l'hymne chrétien. Quant à l'officiant, lui, non plus, ne serait disposé à vouloir donner un sens chrétien à sa prédication puisqu'il approuve cette église sinistre, hérétique: "Il...se félicita, comme d'une marque particulière de la faveur pro-

videntielle, qu'elle pût être célébrée en cette année...à Saint-Damase (176)". Par sa ressemblance avec ceux qui viennent du désert (voir à la page 175); c'est-à-dire avec ces "Bédouins" apparemment farghiens et non-chrétiens (voir à la page 170), parce qu'il porte une robe blanche évocatrice (étant donné le chant manichéen) d'un de ces "parfaits" manichéens vêtus tout en blanc, il semblerait fort peu probable que son intention soit de donner une interprétation chrétienne à la Nativité.

La foule semble reconnaître en lui un prophète, leur prophète: "Il se fit dans l'assistance un resserrement imperceptible...et je compris que le temps des prophètes était revenu (176)." Il s'ensuit qu'on attendrait de lui une prédiction de l'avenir. Or, puisque ni ce prophète ni la foule ne sont chrétiens, il semblerait fort peu probable que la naissance prédite par lui ne le soit pas non plus. Ce que la foule hérétique souhaite est une prophétie de leur propre sort et c'est en tant que prophétie d'une naissance qui aura lieu, non qui a déjà eu lieu (c'est-à-dire la Nativité), que nous devons interpréter le sermon.

Quel est le sens de ce sermon? Comme toute prophétie, celle-ci est formulée dans des termes volontairement vagues (voir "Lumière", "Naissance", "Avènement") propices à une interprétation allégorique; nous remarquons à ce propos l'emploi des majuscules. Une prophétie est à la fois l'interprétation des signes, c'est-à-dire la révélation de leur sens, et une prédiction de ce qui sera. Le sermon utilise des termes, soulignés ici par les majuscules, qui ont parus signalétiques avant ce point central du roman; aussi est-on

prédisposé à les interpréter dans le sens de la première moitié du Rivage des Syrtes qui précède le sermon. Non seulement la signification des termes se manifeste-t-elle lors du sermon, mais aussi leur sens futur: tout doit converger vers cette naissance. La deuxième moitié du livre décrira le mouvement vers l'accomplissement de la prophétie.

Ainsi le sermon définit doublement le sens des thèmes principaux du Rivage des Syrtes. D'abord il définit ce dont on pressentait, dans la première moitié, la qualité signalétique: c'est-à-dire A (un thème pressenti) va vers N qui est sa définition:

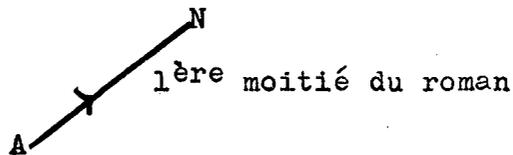


Figure 2.

Ensuite il indique la direction que prendront ces thèmes définis lors de la deuxième moitié du roman: cette direction--celle de N vers B--sera la confirmation de la définition de N:

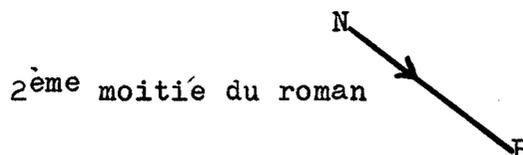


Figure 3.

C'est-à-dire; l'acheminement vers l'accomplissement de la prophétie.

Si N est le moment de la définition du sens (i.e. signification et direction) des thèmes du roman, N est aussi la définition de l'attente (voir aussi la Figure 1), car ces mêmes thèmes concourent à la décrire. Aussi, puisque nous voulons examiner la structure de l'attente, est-il essentiel d'examiner ses parties constituantes: les thèmes. Dans la section suivante nous espérons démontrer comment le développement des thèmes principaux suit le schéma de l'attente décrit dans la Figure 1.

Les thèmes qui illustrent la structure de l'attente:

La Naissance.

Prenons d'abord le thème central de ce sermon: la Nativité, ou plutôt l'attente d'une naissance. Au début du roman le thème de la naissance est sous-entendu dans le pressentiment d'Aldo: "quelque chose m'était promis (18)". La promesse est même exprimée dans des termes qui ont rapport au processus de la naissance (voir "fertile (74)": Aldo se hâte vers l'Amirauté "aiguillonné par le pressentiment d'un proche avenir fertile en surprises (74)". Cette fertilité est comme le gage de "quelque chose".

La fécondation de ce terrain fertile sera effectuée par la famille Aldobrandi: "...une race...suspendue indéfiniment sur Orsenna dans son nid d'aigle pour la féconder ou la foudroyer (52)."

Vanessa, à l'exemple de deux traîtres aïeux qui ont redonné la vie à Orsenna--son père, et Piero Aldobrandi dont rien que le regard du portrait "fait vivre (108)"--sera responsable de la naissance d'Orsenna.

Aldo est déjà séduit par elle avant que Le Rivage des Syrtes commence car, étudiant à Orsenna, il l'a découverte dans les jardins Selvaggi où elle lui paraît comme "la reine du jardin (51)"--reine parce qu'elle semble régner sur ces jardins comme sur "son domaine solitaire", reine par sa beauté exaltante: reine au sens courtois (voir le lexique aux échos médiévaux:: "châtelaine", "princesse (51)"--elle règne sur le cœur d'Aldo et Aldo, comme dans la chevalerie courtoise, accepte cette séduction comme s'il s'agissait d'un charme magique inéluctable (voir le "pouvoir de happement redoutable de cette main celle de Vanessa ensorcellée (51-52)"). Peut-être est-ce la citation suivante qui démontre le mieux la séduction d'Aldo par Vanessa:

Les choses, à Vanessa, étaient perméables. D'un geste ou d'une inflexion de voix merveilleusement aisée...elle s'en saisissait avec la même violence amoureuse et intimement consentie qu'un chef dont la main magnétise une foule(52)."

Ainsi, avant même que le roman commence, Aldo est sous l'emprise amoureuse et magique de Vanessa qui le domine comme un chef ou comme une reine ayant un pouvoir absolu sur lui.

Elle le séduit pour la première fois dans le roman alors qu'elle pénètre dans la chambre des cartes pour l'emmener à Maremma: "Vanessa m'emportait dans la nuit légère...Je me remettais à elle(81-82)". Or Maremma, comme les jardins Selvaggi, est le royaume de Vanessa (voir: "Vanessa m'accueillait dans son royaume (83)") et c'est elle

la responsable de tout ce qui s'y passe (voir l'accusation de Belsenza qui désigne le palais Aldobrandi "comme la source de ces rumeurs (99)"): l'éveil de vie du fond de cette "nécropole (83)" (dans la chambre de Vanessa "taillée à la mesure d'une vie oubliée, l'existence revenue semblait se recroqueviller, flotter comme dans un vêtement trop large (99)") qui remplira le moule à mesure qu'elle prendra de l'ampleur. C'est dans cette excitation prénatale de Maremma que Vanessa emmène Aldo. En l'exposant à l'agitation de Maremma et à l'inquiétude de Belsenza qui lui parle de "changements (94)" à venir, d'un "feu qui couve (94)". (la couvaison implique la fécondation), Vanessa féconde l'imagination d'Aldo. Avant cette première excursion à Maremma les pensées au sujet du Farghestan et de la guerre étaient restées uniquement sur le plan de l'imagination. Dès l'excursion à Maremma elles commencent à prendre consistance, à exister comme si une vie leur avait été donnée: les bruits sont un signe que quelque chose se prépare en effet, un signe suffisamment sérieux pour être le sujet d'un rapport envoyé à la Seigneurie; la réponse de la Seigneurie affirmera l'importance de ces bruits en priant Aldo de les prendre plus au sérieux qu'il n'a l'air de vouloir le faire.

Ensuite Vanessa le séduit pour l'emmener jusqu'à l'île de Vezzano d'où il verra le Tängri à l'horizon. Ainsi elle féconde les désirs vagues qu'il nourrissait dans la chambre des cartes d'aller au-delà de la frontière jusqu'à l'horizon, c'est-à-dire jusqu'au Farghestan: le Tängri le charme, ses yeux sont "fascinés (151)". Grâce à cette journée de séduction Aldo sera irrémédiablement mordu

par l'attraction fatale du Tängri:

Il me semblait que sur cette journée de douce et caressante chaleur avait passé comme un vent descendu des champs de neige, si lustral et si sauvage que jamais mes poumons qu'il avait mordus n'en pourraient épuiser la pureté mortelle, et, comme pour en garder encore l'étincellement dans mes yeux et la saveur froide sur ma bouche sur le sentier ébouleux, malgré moi, je marchais la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles (151)."

Parallèle à cette fécondation métaphorique est celle implicite dans la description de la journée d'amour de Vanessa et d'Aldo sur Vezzano: "il était notre rendez-vous et notre alliance (145)". A partir de ce moment Aldo a l'impression: "quelles choses s'accomplissaient et que tout s'ordonnait et se mettait en marche sans hâte au battement de ce sang fraternel (144)." C'est comme si une vie (dont le battement du sang est le signe) était née et commençait à battre comme un cœur.

C'est à ce moment central du roman--entre la fécondation, c'est-à-dire le "viol sans retour d'Aldo (193)", cause du renouvellement de la guerre et de la renaissance d'Orsenna--que vient le chapitre capital "Noël" et le sermon de la Nativité. Tout y semble faire écho au thème de la naissance: Maremma, et par elle Orsenna, bouillonne d'une vie profonde: "il me semblait....qu'Orsenna ...eût attendu avidement de se sentir vivre et s'éveiller tout entière dans l'angoisse sourde qui gagnait maintenant ses profondeurs (158-159)." Une vie s'élève de la foule communiant autour du bateau, symbole de la naissance, comme "un levain puissant", si puissant que la foule semble porter la crèche symbolique comme si, par cette foule, la naissance aura lieu: "cette foule compacte de visages ... épaulait la barque mystique (174)". Comme le chant manichéen qui s'élève de la foule,

comme la "Naissance" de "l'ombre profonde (178)", le prophète monte à sa chaire, jaillit de la nuit comme une flamme, et met à jour dans son sermon sur la Nativité ce qui, longtemps pressenti, grossissait dans le peuple. Ce que personne n'a pu exprimer jusqu'ici parce que la chose pressentie que tout le monde attend maintenant, et qui doit arriver (voir à la page 102) était trop vague pour permettre son expression. Cette nuit est la fête d'une double naissance: la Nativité, nous l'avons déjà vu, n'est que le prétexte d'une exhortation par l'officiant d'assister à la naissance imminente: "Déjà de cette naissance la terre est grosse (177)", comme la nuit (voir à la page 179) et comme la foule: Heureux qui laisse tout derrière lui et se prête sans gage; et qui entend au fond de son cœur et de son ventre l'appel de la délivrance obscure, car le monde sèchera sous son regard pour renaître (179)." Non seulement le sujet du sermon est-il celui de la grossesse qui mène à la naissance, mais le vocabulaire l'est aussi (voir les mots que nous avons soulignés).

C'est lors de ce chapitre suprême que Vanessa est décrite "écartelée comme une accouchée (168)"--comme si son rôle eût été d'enfanter ce sermon qui est la cristallisation (vois N de la Figure 1) d'une naissance pressentie (voir A de la Figure 1). Car nous savons qu'elle est instrumentale dans le prononcement de cette prophétie d'une naissance. C'est elle la responsable (voir: "la permission supérieure (173)") de tout ce qui se passe à Saint Damase, "point de rassemblement ...des propagateurs de rumeurs (173)". C'est elle qui fait venir Aldo à Maremma et qui l'y laisse désœuvré la Veille pourqu'il assiste au sermon, pourqu' l'exhortation à la participation à la naissance le pousse à réaliser le désir déjà fécondé par elle

(voir le chapitre "L'île de Vezzano") d'aller "là-bas". Juste après la mise-à-jour de la prédiction d'une naissance, mais aussi lors du chapitre "Noël", nous apprenons que Maremma, dont Vanessa était la source vitale (voir Chapitre 5), a atteint, elle aussi, son heure suprême: "On eût dit que Maremma se fondait dans ce bloc nocturne, s'y diluait, une ville dissoute dans son Heure (180)".

A partir de ce moment tout converge vers la naissance même-- c'est-à-dire la naissance d'Orsenna qui confirmera (voir B de la Figure 1), qui illustrera la prédication d'une naissance imminente. L'accouchement métaphorique marque l'éclipse du rôle, jusqu'ici dominant de Vanessa. Son rôle lors de la première moitié du roman a été de guider Aldo vers la voie qui aboutira à la renaissance d'Orsenna. Aldo le reconnaît retrospectivement:

Je comprenais pourquoi maintenant Vanessa m'avait été donnée comme un guide, et pourquoi, une fois entré dans son ombre, la partie claire de mon esprit m'avait été de si peu de prix: elle était du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit (286).

Dans la deuxième moitié du roman Aldo, lancé dans la bonne voie, celle qui mène à la naissance, par Vanessa, n'a plus besoin d'elle.⁵

Aussi Aldo assumera-t-il dorénavant le rôle principal.

Des son retour le lendemain du sermon--c'est-à-dire le jour même de la Nativité--Aldo prendra le commandement à l'Amirauté. "Voilà le capitaine (181)" crie Fabrizio en revoyant Aldo. Il sera, en effet, capitaine du Redoutable lors de cette croisière capitale dans l'histoire de la naissance d'Orsenna; il sera "l'homme par qui toutes choses ont commencé (305)". Il ira jusqu'au Farghes-

⁵ Aldo, comme son nom le suggère, devient ainsi une extension de la famille Aldobrandi.

tan où le Tängri, de même que l'Amirauté, le palais Aldobrandi, et Maremma, semble contenir une nouvelle vie:

Je revoyais les chambres du palais Aldobrandi, leur attente hautaine, leur vide moisi soudain obscurément réveillé ... Je revoyais le geste de fantôme que notre forteresse avait soudain refait sur les eaux. Je songeais à ce volcan mystérieusement ranimé (213).

Cette réanimation du volcan prévoit la réanimation, causée par Aldo, de l'hostilité entre Orsenna et le Farghestan: fasciné par le Tängri il donne les ordres de piquer droit sur "cette montagne aimantée (216)". Le Farghestan tire sur le Redoutable trois fois: ainsi renaît une guerre sommeillante depuis trois cents ans.

Aldo vient de faire le premier pas vers l'accomplissement de la prophétie d'une naissance. Les autres événements qui mènent à la confirmation de l'attente d'une naissance imminente sont les conséquences de cette croisière d'Aldo: un envoyé farghien rendra visite à Aldo (Chapitre 10); le résultat sera un refus de désaveu, c'est-à-dire une confirmation de l'état d'hostilité: Orsenna attendra la guerre. Aussi Aldo est-il responsable de la renaissance formelle de la guerre (il est "l'homme par qui toutes choses ont commencé (305)") et de la renaissance d'Orsenna. Orsenna commencera à sortir de son hivernage (voir à la page 301); son "banc nourricier (301)" se souviendra d'une vie latente; "le grand jour" (295) "approche, "le cœur réactivé de la ville se remettait à battre (293)" et par cette renaissance provoquée par l'imminence de la catastrophe de la guerre naît un peuple rajeuni. Grâce à Aldo l'heure d'Orsenna approche: "Orsenna peut-être approchait de son heure (277)". La toute dernière phrase du roman confirme l'imminence de la renaissance

d'Orsenna et l'importance du rôle d'Aldo pour son accomplissement car c'est lui qui doit faire le dernier pas qui comblera l'attente: "Je marchais le cœur battant ...un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais pour quoi désormais le décor était planté (322)." "L'attente comblée (176)", nous l'avons déjà vu dans le sermon, est l'expression métaphorique de la naissance.

Dans une discussion sur le thème de la naissance une comparaison de la "crèche" et du Tângri paraît capitale. La description de la crèche précède la prophétie d'une naissance, celle du Tângri précède l'acte (les trois coups de feu) qui provoque la naissance. La barque, c'est-à-dire la crèche, est "tirée jusque devant l'autel" brasillant (174); le Tângri paraît au-dessus des lumières de la ville de Rhages qui sont comme "la pyramide brasillante et tronquée d'un autel (216)". La crèche symbolise une naissance divine; le Tângri représente une présence divine: l'autel au-dessus duquel il se dresse "laisse culminer dans la pénombre la figure du dieu (216)". Ces deux symboles représentent la progression des événements entre la Veille et le jour après Noël: de la promesse d'une naissance (voir A de la Figure 1) au commencement de l'existence de cette naissance (voir B de la Figure 1).

Ces deux symboles représentent aussi les deux points culminants du Rivage des Syrtes et, en même temps, les apogées, respectivement, des rôles régénératerus de Vanessa et d'Aldo. De même que la prophétie d'une naissance précédée par la description de la crèche s'associe avec l'heure de Vanessa, de même le pas initial dans l'accomplissement de la naissance d'Orsenna, précédée par la description

du Tângri, sera l'heure suprême d'Aldo:⁶ Au sein de cette nuit ... je me rassemblais, je m'identifiais de tout mon être aveugle à mon Heure (213)".

Si c'est par Aldo que la naissance d'Orsenna s'accomplit dans la deuxième moitié du Rivage des Syrtes, il ne faudrait pas oublier le rôle important de Danielo. Il ressemble au deus ex machina.⁷ Danielo gouverne: vraisemblablement il aurait pu arrêter l'engrenage qui mène maintenant à la guerre. Cependant il a choisi d'écouter la "chose" qui s'annonce "dans les intervalles (309)": "une chose ... qui s'engraisse toute seule, qui peut attendre (309)"; il a choisi l'acte régénérateur lui aussi: "il [l'acte] baptisait le monde. Au lieu qu'il fut un aboutissement, tout partait de lui à neuf ... Le monde ... attend de certains êtres et à de certaines heures que sa jeunesse lui soit rendue (310)". A la lumière de ce chapitre final c'est Danielo, plutôt que Vanessa et, ensuite, Aldo, qui cause la renaissance d'Orsenna, car la ville aurait inventé la famille Aldobrandi et Aldo de toutes façons; Danielo le dit à Aldo: "S'il [Aldobrandi] n'existait pas, Orsenna l'inventerait ... Toi aussi ... si tu n'avais été là, la ville t'aurait inventé (314)." Ce vieillard sage, lors de son analyse des événements d'Orsenna (qui, transposés, sont les événements de ce roman qui a permis l'auscultation

⁶ Si nous pensons que ceci devrait être le point culminant, rappelons-nous que Le Rivage des Syrtes est l'histoire non du renouvellement de la guerre, non de la renaissance d'Orsenna, mais de l'attente qui les précède et qui sera comblée un pas après la fin du roman.

⁷ Deus ex machina, puisque Danielo n'apparaît qu'à la fin et parce qu'il transforme un dénouement apparemment tragique (la guerre) en un dénouement heureux en expliquant (voir à la page 318) que la guerre est le seul espoir d'Orsenna.

d'Orsenna) confirme et qualifie la prédiction du sermon: une naissance se prépare depuis longtemps, celle de la ville et de son peuple:

Quand on gouverne, il faut toujours aller au plus pressé, et le plus pressé ...c'était toujours cette chose inexistante ...cette chose endormie dont la Ville était enceinte, et qui faisait dans le ventre un terrible creux de futur. Nous la portions tous (314)!

Dorénavant la réponse à la question "Qui vive ?" de la page 321 est assurée.

La rose.

Le thème de la naissance ou de l'attente de la naissance a une amplification importante dont le développement est aussi celui décrit dans la Figure 1: celle de la fleur--son éclosion (A), sa germination (N), son fruit (B). La fleur est "la rose rouge emblématique d'Orsenna (108)".

Vanessa réincarne cette rose: "elle était ... une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serré sur son cœur lourd (164)". Cette fleur, quoique offerte, n'est pas encore en état d'être fécondée puisqu'elle a le cœur serré. Ce ne sera qu'avec l'accomplissement du rôle de Vanessa que la germination aura lieu. Au moment où elle transmet le rôle principal à Aldo (à la page 167), qu'elle lance Aldo dans la voie qui mènera à la renaissance d'Orsenna, nous savons que cette rose portera fruit car c'est le moment de la germination: "Elle [Vanessa] était la floraison germée à la fin de cette pourriture (168)". Le sermon nous le confirme: "C'est au plus noir de l'hiver que nous a été remis le gage de notre Espérance, et dans le désert qu'a fleuri la Rose de notre salut (176)." Or

cette "Rose " représente, traditionnellement, la Vierge⁸ qui, elle, a porté fruit en donnant naissance au Christ et, par ce rédempteur, au monde. Vers la fin du sermon l'officiant confirme cette germination de la "rose noire" au "fond de l'hiver", à l'heure noire où Orsenna se meurt: "Heureux qui sait se réjouir au cœur de la nuit ...car les ténèbres lui porteront fruit (179)."

De même que la naissance d'Orsenna aurait eu lieu sans Vanessa et Aldo--car la ville les aurait inventés s'ils n'avaient pas été là (voir à la page 314)--de même la fleur, lourde du fruit qu'elle portera, ne se soucie pas de la cause de sa germination; Vanessa le dit:

'Quelque chose est venu, voilà ce qui est--qu'ai-je à y faire? Quand un coup de vent par hasard a poussé le pollen sur une fleur, il y a dans le fruit qui grossit quelque chose qui se moque du coup de vent (254).'

Ce qui importe à ce moment est la certitude de l'existence du fruit.

L'acte initial d'Aldo dans la confirmation de la prédiction de la naissance est la traversée au Farghestan. En même temps il croit voir les grains du fruit porter fleur autour de lui comme un signe qui confirmerait que son acte mène à la naissance: "...le sentiment ...de la bonne route faisait fleurir autour de moi le désert salé (207)". A la fin du roman, à la fin de l'attente, au seuil de la naissance d'Orsenna par la guerre, ce n'est pas la mer (le "désert salé") qui fleurit, mais le désert lui-même, un désert fertile après tout--de même que la rose d'Orsenna, quoique apparemment moribonde, a été fécondée--portera fruit, et renaitra par les grains de ce fruit: "...c'était ...comme si, sous le choc des millions de pas de l'armée mystérieuse, à l'infini autour de moi le désert fleurissait (319)."

⁸ Par extension, elle est aussi la dame idéale dans la tradition de

La trahison.

Lié aux thèmes de la naissance et de la fleur, parallèle dans son évolution est le thème de la trahison. Nous le voyons dès la première description de la rose d'Orsenna où il s'agit d'un portrait du traître Piero Aldobrandi: "...il écrasait une fleur sanglante et lourde, la rose rouge emblématique d'Orsenna (109)." La rose est sanglante à cause de la défaite sanglante d'Orsenna trahie par la famille des Aldobrandi, mais en même temps elle est lourde du fruit qu'elle portera car, ironiquement, le traître l'a fécondée. Lors du chapitre "Noël" la liaison entre la rose (devenue la "Rose"(176)) et la trahison (la "suprême Désertion (178-179)") est renforcée--ainsi que leur importance que les majuscules soulignent à ce moment central. Dans le contexte de Noël la Rose (c'est-à-dire la Vierge et Orsenna) symbolise la promesse d'une naissance: "...c'est au cœur même de la nuit que nous a été remis le gage de notre Espérance, et dans le désert qu'a fleuri la Rose de notre salut (176).'" Or l'exhortation à la foule d'abandonner tout afin de pouvoir assister à cette naissance implique la nécessité d'une désertion, à l'exemple de ces rois mages qui sont partis "'laissant tout derrière eux (178)'". Le sermon implique que seul celui qui participe à cette "'Désertion'" verra le fruit de la fleur: "...je vous invite à leur suprême Désertion. Heureux qui sait se réjouir au cœur de la nuit, de cela seulement qu'il sait qu'elle est

l'amour courtois. L'association de Vanessa avec cette dame idéale a déjà été suggérée par la scène aux jardins Selvaggi (voir les pages 51-52).

grosse, car les ténèbres lui porteront fruit (178-179)". Inspiré par l'exhortation du sermon, Aldo désertera son pays pour aller au Farghestan; il cèdera à la tentation de trahir son pays; il causera la guerre et, par elle, une nouvelle floraison d'Orsenna. Le vieux Daniello l'explique vers la fin du livre: "'Le monde ... fleurit par ceux qui cedent à la tentation (311).'"

Dans Le Rivage des Syrtes les traîtres par qui le monde fleurit sont Vanessa qui guide Aldo vers la trahison, et qui est en rapport avec l'ennemi; Aldo qui cède aux charmes de Vanessa et à l'attraction fatale du Farghestan pour violer la frontière en temps de guerre (car Orsenna et le Farghestan sont en guerre depuis le début du livre (voir à la page 12); Daniello par son acquiescement qu'il avoue à la page 311, et le vieux Aldobrandi qui refléurit avec Orsenna, et par chaque mouvement de son nouveau peuple en train de naître lui-même: "Entouré d'une ébauche de petite cour obséquieuse, une silhouette se levait et semblait fleurir (288)".

Le poète.

Comme nous l'avons déjà vu, ces personnages qui font naître Orsenna sont plutôt les poètes de l'événement que des traîtres --Vanessa le dit: "'Ceux qu'Orsenna appelle inconsidérément, transfuges et traîtres, je les ai quelquefois nommés en moi les poètes de l'événement (250).'" Les véritables traîtres sont ceux qui refusent de désertir la vieille Orsenna mourante, de détruire l'équilibre précaire maintenue pendant trois cents ans (vois à la page 48), ceux qui empêchent la renaissance d'Orsenna--tel Marino, ce "veilleur de

de nuit (121)" opposé à tout changement, qui doit disparaître (voir à la page 276) afin que la naissance puisse détruire le calme moribond de la nuit qu'il cherche à protéger. Ainsi le développement du rôle de Marino est en corrélation inverse avec celui du rôle d'Aldo: le pouvoir de Marino baisse à mesure que celui d'Aldo augmente. Tout au début Marino commande, Aldo est subalterne. Cependant nous devinons déjà le pouvoir latent de poète en Aldo, car non seulement il est sensible aux poètes d'Orsenna qui savent ranimer dans l'imagination la guerre entre les deux pays (voir à la page 15), mais aussi lui-même est poète--"un peu romanesque (49)", "un peu imaginatif (79)". Cette "imagination est de trop dans les Syrtes (47)" et c'est par elle qu'Aldo menace Marino dont la fonction aux Syrtes est de maintenir l'équilibre (voir à la page 47) pour que rien ne bouge: Marino reconnaît en Aldo "une cause de trouble, en attendant d'être une source de danger (48)". Il ne se trompe pas; c'est justement cette imagination d'Aldo, chatouillée par les cartes, par l'excitation à Maremma, et par la vue du Tängri, qui détermine la réaction positive à l'exhortation du sermon de participer à la naissance d'Orsenna en allant de l'autre côté de la mer. Immédiatement après ce sermon Aldo remplace Marino provisoirement à bord du Redoutable et devient lui-même le "poète de l'événement (250)". A la fin du livre Marino, défaillant, meurt, tué métaphoriquement par son remplaçant Aldo, destructeur de la paix dont Marino était le gardien. C'est alors que le commandement passe, réellement cette fois-ci, à Aldo. Ainsi Aldo atteint la position que Marino occupait au début du roman.

Le sens.

Le chapitre "Noël" est le point tournant (voir N de la Figure 1) non seulement dans les rôles d'Aldo et de Marino, mais aussi en ce qui concerne le sens. Vanessa dit à Aldo: "'As-tu remarqué ...quand une chose va naître, comme tout change brusquement de sens (242)?'" Lors de cette veille de la naissance nous sommes pris entre deux sens: celui, dénoncé par l'officiant, du "Sommeil" et de la "Sécurité (176-177)" qui est celui de Marino (alias Hérode à la page 177 du sermon) qui commande au début du chapitre central; celui, loué par l'officiant, qui se dirige vers "l'Avènement (178)"--c'est-à-dire l'avènement d'Aldo (alias les Mages à la page 178 du sermon) qui commandera à la fin de ce même chapitre.

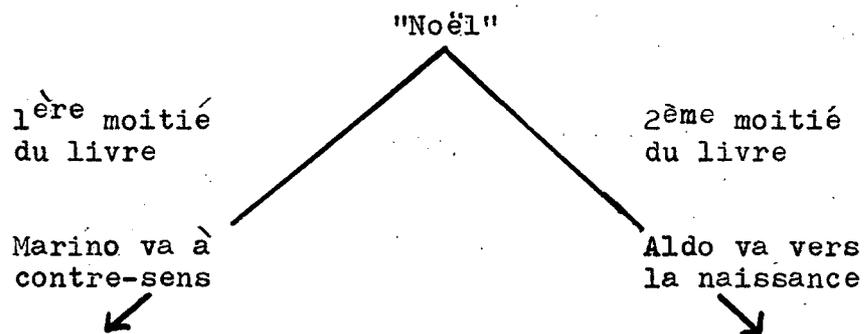


Figure 4.

Illustration schématique de la position centrale de "Noël" par rapport aux deux sens opposés.

Maremma, lieu où le sermon est délivré, est aussi entre deux pôles car, à l'extrême sud des territoires d'Orsenna, elle subit à la fois l'influence d'Orsenna et du Farghestan (l'influence farghienne se

manifeste à la présence dans la ville des "Bédouins" venus de "là-bas"--nom qui désigne le Farghestan). Le sermon, qui décrit les deux sens opposés, qui dénonce l'un et suggère l'autre, est instrumental dans l'orientation d'Aldo vers la bonne voie.

Même si, dans la première moitié du livre avant le point culminant "Noël", le sens du commandant Marino prévaut, l'orientation future d'Aldo, prochain commandant, se fait pressentir (voir A de la Figure 1). Peu après son arrivée aux Syrtes il s'oriente:

Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud: un magnétisme secret m'orientait par rapport à la bonne direction (69).

Or, nous le savons, le Farghestan se trouve au sud. Cette orientation, lors de la croisière, deviendra le sens, non seulement d'Aldo, mais de tout le peuple d'Orsenna, car Aldo implique tout son pays dans la violation de la frontière. Nous avons ici, c'est-à-dire à la page 207, la démonstration (voir B de la Figure 1) de la "bonne route" pressentie à la page 69 qui, en effet, va au Farghestan; la démonstration, également, de l'attraction magnétique pressentie à la page 69 et maintenant vivement éprouvée: "Un charme nous plaquait déjà à cette montagne aimantée ...la flèche noire du navire volait vers le géant illuminé (216)." Pendant cette croisière le Redoutable traverse un équateur métaphorique (la frontière) et, comme Vanessa le remarque, tout change de sens--c'est-à-dire de sens relatif, car à partir de ce moment tout converge vers le pôle de l'autre hémisphère: "il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent (207)". Dorénavant le pôle de l'ancien hémisphère n'exercera plus son influence

retardatrice; l'accélération vers l'événement s'accroît à mesure qu'Orsenna s'approche: "Une espèce d'accélération s'emparait de la ville; une envie secrète, une admiration qui ne s'avouait pas toujours s'attachait maintenant à tout ce qui semblait marcher en avant (294)".

Le sens de cette accélération est celui du sermon (voir N de la Figure 1): celui de la "Voie ouverte (179)"--ouverte car aucun empêchement ne vient plus freiner le passage du peuple d'Orsenna. Elle est la voie de la renaissance d'Orsenna comme elle était la voie des Mages vers la renaissance d'un peuple par la naissance du Christ, le passage de la mer rouge (voir à la page 198) par lequel le peuple élu a traversé de l'autre côté pour se reconstruire un nouveau royaume.

Le bateau.

Cette voie ouverte traverse la mer. Il s'ensuit que le bateau jouera un rôle important dans Le Rivage des Syrtes. Nous en avons le pressentiment dès le début. Peu après l'arrivée d'Aldo aux Syrtes le bref aperçu d'un petit bâtiment piquant vers l'horizon (voir à la page 41) constitue le premier événement important du roman--souligné, comme il l'est,⁹ par un mystère qui aiguillonne notre curiosité. Ce bâtiment déclanchera la sortie du Redoutable et le réveil de ce navire longtemps endormi: il deviendra une "bête réveillée(57)"; l'éveil de tout l'équipage jusqu'alors endormi, lancé maintenant "vers un horizon aventureux (57)": l'atmosphère

⁹ Voir à la page 41: "je vis glisser ...au travers des flaques de lune, l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment. Il ...piqua vers le large et se perdit bientôt à l'horizon."

devient celle "subtilement magnétisée de l'action (57)".

Le sens de chaque sortie en bateau sera toujours vers l'horizon (voir à la page 41), à savoir vers le Farghestan. A chaque sortie Aldo s'en approchera davantage; en même temps Orsenna, par l'intermédiaire d'Aldo, s'approchera progressivement d'un éveil de vie car la guerre vers laquelle il va automatiquement en s'approchant du Farghestan réveillera Orsenna (voir le Chapitre 12). La sortie en bateau avec Vanessa emmène Aldo jusqu'à Vezzano, à mi-chemin entre les Syrtes et le Farghestan; le sermon l'en approchera davantage dans son imagination par l'exhortation à abandonner "sa barque au fort du courant" tout en lui indiquant sa destination: "l'autre rive (179)". Ce rapprochement imaginé et souhaité sera réalisé dans le chapitre qui suit le chapitre central: le Redoutable traversera la mer des Syrtes pour aller jusqu'au Farghestan. Même s'il n'aborde pas réellement le Redoutable aura accompli l'exhortation du sermon car il est allé jusqu'à la naissance en ce qu'il est allé de l'autre côté de la frontière jusqu'à attirer les coups de canon qui sont le signe de la renaissance inévitable de la guerre.

L'évocation du rôle du bateau métaphorique est parallèle à celle des bateaux réels que nous venons d'examiner. Par exemple l'Amirauté se réveille au début du roman, sous l'influence d'Aldo, pour se diriger, elle aussi, vers l'horizon, pour s'aventurer sur la mer comme un navire:

Ce navire [l'Amirauté] endormi que Marino s'employait si bien à ancrer à la terre appareillait, sous mon regard neuf, comme de lui-même vers les horizons, --sa navigation immobile me paraissait obscurément promise, --je le sentais tressaillir sous moi comme le pont d'un bon navire reconnaît soudain le pas d'un capitaine aventureux (35).

La navigation promise de l'Amirauté devient de plus en plus probable à mesure que croît l'influence d'Aldo; celle de Marino diminue, car c'est lors de l'absence de Marino et sous le commandement d'Aldo que l'Amirauté paraîtra comme un navire prêt à partir vers l'horizon:

"...ancrée au bord de la lagune ... la forteresse semblait soudain mise à flot (130)". L'aspect de la forteresse fait pressentir le but de la traversée: le Tängri, par les similarités entre les deux. Prenons d'abord la description de l'Amirauté:

Comme la première neige qui touche d'un doigt plus solennel la cime la plus haute, sa blancheur irréelle la consacrait mystérieusement, l'enveloppait d'une légère vapeur tremblée qui fumait vers la nuit lunaire, la marquait de l'incandescence d'un charbon ardent (130).

L'Amirauté ressemble à une cime très haute; le Tängri l'est--nous l'apprenons à la page 150-151. Les deux sortent de la mer, paraissent purs (voir "première neige", "consacrait" de la description de l'Amirauté, et "pûrete de neige", "virginité (151)" de la description du Tängri). L'un et l'autre sont irréels (voir l'Amirauté "irréelle", comme un "fantôme", et le Tängri qui "ne parlait pas de la terre (151)"), énigmatiques (voir "mystérieusement" dans la description de l'Amirauté, et "la cime énigmatique (151)" du Tängri) au clair de lune ("nuit lunaire (130), "ciel lunaire (150)"). L'Amirauté qui "fumait" rappelle la trainée du volcan; "l'incandescence" de l'Amirauté préfigure "la pyramide brasillante (151)" du Tängri.

Ainsi l'Amirauté et le Tängri sont comme deux pôles (voir à la page 107) semblables, et le bateau qui voyage de l'un à l'autre rétablira le contact entre eux en même temps qu'il rétablira un

contacte guerrier. Ce rétablissement de contact sera comme la récréation d'une vie: les hommes à bord, habitués à la vie ensommeillée de l'Amirauté, deviennent inhabituellement excités (voir à la page 206); le bateau endormi des vasières se charge "d'une électricité subtile (214)". Cette récréation de vie sera la confirmation de la naissance attendu du sermon qui, elle aussi, est symbolisée par un bateau: la barque de pêche qui remplace la crèche. Cette crèche est vide (voir "le berceau creux (174)"), mais elle attend d'être remplie par une naissance prochaine. De même la barque "avec tous ses agrès (174)" est parée et prête à partir, à faire la traversée dont le sermon parle: à causer la renaissance d'Orsenna.

Cette barque, ou crèche symbolique, vient entre la description de la mise à flot de l'Amirauté (voir le Chapitre 6) et la description de la croisière (voir le chapitre 9) jusqu'à sa contre-partie: le Tängri. Ainsi l'Amirauté, sous la forme d'un navire, fait sentir (voir A de la Figure 1) un événement par son état d'alerte; la barque-crèche définit la nature de cet événement. (voir N de la Figure 1): une naissance; la traversée en bateau jusqu'au Tängri entraînant la réanimation de la guerre et d'Orsenna, confirme une naissance accomplie au "péril de la mer (174)" par un bateau (voir B de la Figure 1).

Le palais Aldobrandi illustre, lui aussi, la barque symbolique de la naissance du chapitre "Noël". L'éveil de vie à Maremma rayonne du palais Aldobrandi. Aldo, lors de sa première soirée au palais, se souvient de la première sortie du Redoutable, un souvenir

qui rappelle l'éveil de vie quasi-magique que cette première sortie avait déclanchée (voir la référence à l'apprenti sorcier de la page 57):

La faible oscillation des reflets sur les murs, les trainées lumineuses qui se croisaient ça et là au ras de l'eau, le silence tendu dans le noir de cette passerelle endormie au-dessus d'un profond et confus remue-ménage, me rappelaient la nuit du Redoutable, évoquaient l'idée d'un appareillage, d'une croisière tous feux éteints dans l'obscurité (98-99).

La description progressivement animée de ce palais devenu bateau (voir "passerelle endormie", "appareillage", "croisière") fait pressentir (voir A de la Figure 1), tout comme la première sortie du Redoutable la barque-crèche. Lors du chapitre "Noël" cette mise à flot pressentie semble s'accomplir (voir N de la Figure 1): "elle [Vanessa] m'emportait comme à Vezzano, elle mettait doucement en mouvement sur les eaux mortes ce palais lourd (162)". Après le sermon, après la Veille de Noël symbolisée par la barque, et lors de la croisière, Aldo se rappelle le palais Aldobrandi; pendant un instant le Redoutable devient le palais voguant dans le noir vers le Tängri, et Vanessa, sa compagne constante au palais est à côté de lui sur le bateau métamorphosé en palais flottant: "Un instant, le souvenir du palais Aldobrandi, ses portes battantes sur la nuit humide, me revint ...et je serrai les lèvres sur les cheveux sauvages de Vanessa que la nuit reprenait et gonflait dans le lit comme la marée une touffe d'algues (196)." C'est comme si le palais Aldobrandi accomplissait (voir B de la Figure 1) la croisière symbolisée par la barque de Saint Damase.

Aldo, au nom d'Orsenna est responsable de la première sortie du Redoutable et de la mise à flot de l'Amirauté. Vanessa, au nom

d'Orsenna--car elle appartient à l'une de ses plus vieilles familles --réanime le vieux palais. Ces bateaux (réels et métaphoriques) lancés au nom d'Orsenna déclanchent la guerre: la croisière du Redoutable attire le feu de l'ennemi; la remise à neuf de l'Amirauté est interprétée comme un renouvellement d'hostilité, le palais est le centre des rumeurs d'une guerre prochain.. Cette guerre sera elle-même la mise à flot d'Orsenna. Elle était comme "une barque qui pourrit sur la grève (321)"; mais avec l'animation de la guerre anticipée Orsenna devient comme un bateau mis à flot, comme cette barque de la Nativité qui naît "au péril de la mer (174)": son peuple est comme sur la "haute mer (295)". comme des "gens embarqués dans le même bateau ...au moment où il appareille (295)". La barque d'Orsenna fera elle-même la traversée préfigurée par les autres bateaux:

Dans cette société qui se réaménageait, ses amarres coupées, comme sur un paquebot qui lève l'ancre, une attente et un crédit sans mesure se concentraient sur ceux-là seuls dont on espérait qu'ils animeraient la traversée (288)".

Orsenna passera, elle-même de l'autre côté.

Jusqu'au dernier chapitre nous croyons que Vanessa et Aldo sont responsables du lancement d'Orsenna, mais nous découvrons à la fin du livre que c'est Danielo qui l'est: seul son acquiescement a permis à Aldo et à Vanessa de jouer des rôles si importants. Danielo est celui qui a rejeté la barque pourrissante d'Orsenna aux vagues (voir à la page 321), qui a redonné la vie à Orsenna en la remettant "dans le jeu (318)". C'est lui qui a commis l'acte "redoutable (310)" par lequel le monde renaîtra; la sortie du Redoutable au début du livre que nous pensions être la première mise à flot n'est que la

confirmation de celle déjà déclanchée--à notre insu--par Daniello en tant que chef du gouvernement d'Orsenna, que barreur de ce navire qui devait un jour se mettre à flot, quand il a approuvé la nomination d'Aldo aux Syrtes.

Le passage des ténèbres à la naissance du jour.

La mise à flot d'Orsenna en direction de sa renaissance est aussi exprimée par le passage des ténèbres à la lumière. L'expression la plus explicite de ce passage est celle du sermon (voir N de la Figure 1): "Heureux qui sait se réjouir au cœur de la nuit, de cela seulement qu'il sait qu'elle est grosse, car la lumière lui sera prodiguée (179)." Cependant nous avons déjà pressenti (voir A de la Figure 1) la nature de ce passage de la naissance avant le chapitre "Noël". Par exemple l'Amirauté jaillit de sa couaison dans le noir pour apparaître dans la "blancheur irréelle (130)", la blancheur originelle de la pierre maintenant que la patine a été enlevée. Cette apparition est comme une renaissance (voir "cuvé", et "œuf"): "quelque chose au bord de la lagune, longuement couvé dans le noir, avait jailli à la fin sans bruit de sa coque rongée comme d'un énorme œuf nocturne: la forteresse était devant nous (129-130)."

La première vue du Tàngri est aussi une naissance lumineuse du noir: "Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. Un cône blanc et neigeux (150)". Le Tàngri, associé à la lumière (voir "blanc") naît non seulement parce qu'il sort de la mer, mais aussi par ce qu'il n'existe réelle-

ment pour Aldo qu'à partir de ce moment où Aldo le voit pour la première fois. Le contraste entre le Tángri lumineux naissant du noir est encore plus marqué alors que Gracq le compare à un "soleil de minuit (151)".

Tout à fait au début du roman, quand Aldo roule d'Orsenna vers le sud (qui sera le sens de la naissance parce que le Farghestan est au sud), nous avons le pressentiment d'un passage à travers le noir vers la lumière et, en même temps, vers un événement:

Emporté dans cette course exaltante au plus creux de l'ombre pure, je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis...j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation (18)."

Le sens de ce pressentiment sera éclairci lors du sermon (voir N de la Figure 1). Les Mages, comme Aldo, voyagent aveuglement à travers la nuit vers l'"Avènement (178)". L'avènement sera la naissance du Christ, l'aube symbolique: "la Porte du matin (179)" après le "ténébreux passage (179)". La deuxième moitié du roman sera le développement et la confirmation effective de ce passage (voir B de la Figure 1). Aldo poursuit son voyage au sud en allant au Farghestan; le Tángri lumineux naît du noir: "dans la nuit...cette lumière sortie de la mer ...(217)"; le feu du canon jaillit du noir; la guerre renaît dans cette nuit. Grâce à cette guerre imminente Orsenna se ranime (voir le dernier chapitre) dans la nuit devenue fraîche, comme au moment qui précède l'aube. Sur le point de renaître, Orsenna, à la fin du livre, est "entrée en scène (315)"; pour que l'action commence elle n'attend que la lumière, qui sera l'aube de sa renaissance. Tout à fait à la fin

du roman nous savons qu'Orsenna sortira de sa nuit pour renaître à la lumière car Aldo, qui accomplit le destin d'Orsenna, marche à travers la nuit, entouré déjà des "flaques de lumière d'un théâtre vide (322)"--lumière annonciatrice du commencement de l'action, de l'aube métaphorique. Puisque nous savons qu'Orsenna est entrée en scène et que la rampe est allumée nous pouvons en déduire que l'action, qui signifie la renaissance d'Orsenna, est sur le point de commencer--tout comme Aldo est à un pas de combler l'attente de cette "nuit vide (322)", c'est-à-dire l'attente de ce qui vient après la nuit: l'aube, la renaissance d'Orsenna à la fin de ce "ténébreux passage (179)".

Le Rivage des Syrtes est toute l'histoire de "l'angoissant passage (174)" à travers le noir vers l'aube. Au début du roman le lecteur avance à tâtons à travers le noir conscient seulement de l'attente de quelque chose, comme Aldo à la page 18. Le passage est une expression de l'attente; la nature des deux nous sera révélée lors du sermon: le passage vers la naissance. Ce passage, qui trouve son orientation lors du sermon, sera plus rapide dans la deuxième moitié du roman, car Aldo n'avance plus aussi aveuglément que dans la première moitié du roman: grâce à la révélation du sermon il sait quelle direction prendre. L'accomplissement de ce passage sera l'accomplissement du sermon.

Or le sermon décrit les événements qui précèdent la naissance,

non la naissance elle-même. Aussi Le Rivage des Syrtes est-il l'élaboration de ce tableau central qui décrit le tâtonnement du pressentiment vague de quelque chose (voir A de la Figure 1); la révélation de la nature de cette chose attendue (voir N de la Figure 1); le passage de ceux qui vont jusqu'à cette naissance (voir B de la Figure 1). En dehors du sermon, en dehors du Rivage des Syrtes, à un pas au-delà de la fin, est la naissance, la fin du passage de l'attente.

CHAPITRE IV

UN BALCON EN FORÊT:

UN MONDE SUSPENDU ENTRE LE DÉBUT ET LA FIN DE L'ATTENTE.

Une définition de l'attente.

Afin d'examiner la structure de l'attente telle qu'elle paraît dans Un Balcon en Forêt¹ il conviendrait d'abord de définir ce que nous entendons par attente. Une attente est la durée entre un moment A et un autre moment X.² Ainsi dans la Figure 1 la ligne qui sépare A et X représente l'attente:



Figure 1.

A représente le début de l'attente, c'est-à-dire le moment où celui qui attend prend conscience ou pressent la possibilité d'un événement futur et commence à le guetter. X représente cette éventualité en laquelle l'attente se terminera: une éventualité dont on est sûr, mais qui reste indéfinie--d'où la curiosité et la crainte, le suspense de l'attente.

¹ Julien Gracq, Paris, 1958.

² Nous avons choisi X plutôt que, par exemple, B parce que la nature précise et le moment de la fin de l'attente sont des inconnus.

Un Balcon en Forêt est l'image de cette définition.

Un Balcon en Forêt est l'image de cette définition d'une attente car c'est l'histoire d'une période d'inaction guerrière et de guet entre A une étape de guerre (antérieure aux événements du récit) qui fait pressentir X: le renouvellement de la guerre qui aura lieu à la fin du récit. Tout au début d'Un Balcon en Forêt le lecteur est averti qu'il s'agit d'une attente par le quatrain suivant du Parsifal de Wagner qui précède le récit proprement dit:

'He! ho! Gardiens du bois
Gardiens plutôt du sommeil
Veillez du moins à l'aurore.(7).³

L'attente des quatre hommes sera essentiellement un état de veille, car leur maison forte est un avant-poste de la guerre et ce sont eux qui doivent prévenir l'armée française de l'avance allemande. Ainsi ce quatrain pourrait représenter A puisqu'il met le lecteur dans un état d'alerte où il attendra, comme les hommes de la maison forte, l'événement guetté: X.

La vie en balcon d'Un Balcon en Forêt est une illustration métaphorique de l'attente. Cette période dans la vie des quatre hommes (l'aspirant Grange et ses subordonnés Olivon, Hervouët et Gourcuff) est une période de vacances, de vie paysanne idyllique, presque irréelle, insérée dans le cadre de la stricte vie militaire de guerre. Le monde d'en bas, la guerre elle-même ne semblent guère exister pour ces militaires devenus pseudo-militaires dans leur balcon.

Non seulement la vie en balcon est une étape suspendue, comme

³ Sauf indication contraire, tout rappel de page placé entre parenthèses et immédiatement après une citation réfère à Un Balcon en Forêt tout le long de ce chapitre.

l'attente, entre A et X, mais aussi le balcon lui-même. Car le balcon, c'est-à-dire le fortin, est suspendu entre deux armées ennemies, entre deux frontières militaires. Géographiquement il est suspendu entre deux vallées (celle de la Meuse du côté français, celle au-delà de la frontière belge du côté allemand) et repose sur un haut plateau dont les supports sont deux falaises.

La nomenclature souligne cet effet de balcon suspendu: Le Toit est le "nom que donnait Grange à ce haut plateau de forêts suspendu au-dessus de la vallée (39)"; "Les Hautes Falaises" est le nom officiel de la maison forte juchée sur le Toit, un nom qui, phonétiquement, fait penser à une maison perchée sur de hautes falaises. Plus que tout, le surnom de "balcon", dont le titre du récit souligne l'importance, est évocateur: un balcon--soit de maison soit de théâtre--étant placé en saillie, donne toujours l'impression d'être suspendu. L'existence de ce balcon, placé dans un "no-man's land", un "terrain vague (11)" de la frontière, coincé entre deux armées opposées, durera tant que l'attaque n'aura pas eu lieu; ainsi son existence est-elle directement liée avec la durée de l'attente. De même son anéantissement. Dès que l'attente est terminée par l'attaque le balcon s'effondre--les supports des deux côtés ne le soutiennent plus: du côté français il n'y a pas d'ordre de retraite et la cavalerie française se retire en déroute sans soutenir le fortin (voir: "On n'est pas soutenus", répété à la page 156 et à la page 161); du côté des allemands vient l'attaque qui fait crouler le blockhaus.

L'évolution parallèle de l'attente et de la vie en balcon.

Le développement de l'attente et du balcon évoluent parallèlement. L'attente s'intensifie à mesure que le temps passe: les quatre hommes savent que la réanimation de la guerre viendra avec le printemps. Ils savent également que leur balcon en forêt ne survivra pas à la prochaine bataille et malgré, ou peut-être à cause de cela, ils créent une vie de famille artificielle dont le fortin est le foyer--comme s'ils essayaient d'oublier l'inquiétude de l'attente et de rendre la vie en balcon plus réelle, plus permanente qu'elle ne pourra jamais l'être.

Le resserrement de l'attente dans l'imminence de l'attaque rend le balcon de plus en plus isolé jusqu'au moment de son écroulement à la fin de l'attente. Au début de l'attente il ressemble, aux yeux de Grange, à un donjon: "Il se faisait l'effet d'un vidame débonnaire descendu de son donjon pour boire au frais avec les manants de sa châtellenie (33)"; il y communique librement avec le monde extérieur. Plus loin ce donjon tend à se refermer sur lui-même--l'accent n'est plus sur la libre circulation, mais plutôt sur la protection qu'il offre à ceux qui l'habitent:

Depuis la neige, ses relations avec Moriarmé [i.e. l'autre monde, la vallée, le commandement militaire] devenaient de plus en plus celles d'un vassal qui relève à volonté le pont-levis de son donjon et qui prend ses distances. Le fortin ne vivait plus de la vallée: les boîtes de conserves ...formaient une espèce de stock de siège (109)".

A mesure que l'hiver avance, que le printemps et la guerre approchent, cette impression de siège se développe; nous assistons à la veille d'un siège d'Alésia (voir à la page 153)--place forte gauloise aussi bien fortifiée contre les attaques qu'un donjon--où les

femmes et les enfants, comme au Toit, furent renvoyés: "Le Toit avait rajeuni ainsi qu'une ville à la veille d'un siège qui vient de jeter dehors ses bouches inutiles ...Grange sentait ...passer le printemps amer et stimulant de la guerre (111)..." Au printemps (le mois de mai) le siège s'ouvre: "'En somme on ouvre le siège d'Alésia (153)'" remarque Grange, conscient de la proximité du danger qui entoure le "donjon", "C'était comme s'il fût devenu urgent d'alerter quelqu'un, d'actionner un signal d'alarme (153)". A mesure que le siège continue le fortin perd de plus en plus sa solidité de donjon, son assurance de ville bien munie de provisions et solidement fortifiée; l'oppression du siège transforme le donjon protecteur en une cage qui les emprisonne, comme pour séparer à jamais les quatre hommes du monde extérieur: "Les hommes tournaillaient dans le blockhaus comme des bêtes en cage (226)". Cette cage les emprisonne avec tant d'efficacité qu'elle deviendra comme leur tombeau: un "caveau de famille (79)", un "mastaba (21)" non moins solide que le donjon protecteur du début.

Grange lui-même, seigneur du donjon, commandant de la maison forte qui est pour lui "son foyer (36)", "sa maison (109)", entourée de "ses bois (49)", se sent de plus en plus retranché du monde d'en bas à mesure que la guerre l'opprime--lui et ses trois hommes. Au début cette solitude dans l'attente est agréable, elle lui donne une impression de liberté: "il était libre, seul maître à son bord dans cette maisonnette (22)". Il ressent cette liberté heureuse comme une personne en vacances pour qui chaque jour est comme un dimanche tranquille:

Une atmosphère de grasse matinée, un vide de dimanche campagnard habitaient la pièce; dans les intervalles des bruits de casseroles, le silence, si peu habituel à la vie militaire, se recouchait au milieu de la chambre avec un ronron de bête heureuse (23).

Le fortin et ses occupants sont si éloignés de la guerre que leur façon de vivre est aussi libre que s'ils n'en faisaient pas partie: Grange et ses hommes sont aussi à l'aise dans leur balcon éloigné que les paysans en dehors de la guerre: "C'était une vie presque paysanne, qui végétait très ralentie à l'extrême pointe d'un des nerfs les moins alertés parmi le grand corps de la guerre (26)". Pour Grange la maison devient de moins en moins austèrement militaire et de plus en plus calfeutrée à mesure que l'hiver avance:

Dans quelques semaines ce serait la neige. Il y aurait des jours où la camionnette ne monterait plus: avec un frisson de plaisir il se voyait reclus aux Falizes, enfermé dans son alpe auprès du poêle rouge (50)...

Il s'y plaît à tel point qu'il refuse l'offre que lui propose le capitaine Varin de quitter cette "machinette qu'on vous a louée en forêt (82)", comme on loue une maison de vacances, car, dit Grange: "Je me plais ici (82)". Même l'avertissement de Varin qui y voit "un piègé à cons (82)" ne peut ternir le plaisir qu'il a à habiter ce nid haut juché qui est l'image de la vie actuelle de Grange "déserteur (139)": "Il y voyait l'image de sa vie ...il n'y avait autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessus de la terre vague (52)."

La saison avance; Grange et ses hommes deviennent de plus en plus indépendants de la vallée à cause de la neige, s'éloignent davantage d'une vie militaire pour adopter une vie paysanne; en

hiver "Les Falizes remplacèrent l'intendance ...les fermes approvisionnées pour le long hiver du plateau ...fournissait tout le nécessaire (110)". De même la vie de Grange se libère de toute attache:

Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir comme par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre. Si légèrement qu'il se sentit engagé dans la vie, la guerre avait tranché le peu de liens qu'il se reconnût (110).

Cependant, à mesure que l'hiver tire à sa fin et que le printemps se laisse pressentir (et avec lui le renouvellement de cette guerre qui, pour l'instant, hiverne), cette vie confortable et chaleureuse dans sa stabilité paysanne devient de moins en moins réelle, de plus en plus fragile: leur vie de fortin se transforme en "un monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide (114)". Plus loin l'isolement commence à prendre un aspect plutôt suspect:

Souvent, en rentrant dans sa chambre, il [Grange] trouvait sur sa table le courrier ...il n'aimait plus les nouvelles: il était comme les isolés qui ont laissé quelque part derrière eux une mère ou une sœur très âgée, et dont la promenade quotidienne subtilement dépiste le facteur (123).

En regardant la carte de la région sur laquelle on pouvait piquer les drapeaux français, allemands et belges le moment venu, le bien-être de Grange est ébranlé: il est "choqué" lorsqu'il se rend compte de la précarité de sa position dans ces bois pris entre les fronts ennemis: "on eût dit ...un cercle de mouches attendant autour du fromage qu'on en retirât la cloche (127)". Le dégel arrive et l'activité commence: "le printemps s'agitait un peu trop (150)". Grange se trouve "au milieu de l'énorme cirque des bois, empli d'une chaleur plombée d'un jour tamisé d'aquarium (151)" très

éloigné de la vallée de la Meuse, abandonné par ce monde qu'il avait tant de plaisir à quitter au début de son séjour:

Le monde lui paraissait soudain inexprimablement étranger, indifférent, séparé de lui par des lieues. Il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cautéleusement son apparence encore intacte au fil de la rivière louche et huileuse, et désespérément, intarissablement, s'en allait--s'en allait (151).

Leur monde à part n'est plus le monde heureux de la vie paysanne et de vacances du début, mais un monde menacé où on les abandonne à leur solitude opprimée et suffocante de chaleur lourde (voir "plommée") et de prison aux parois transparents d'aquarium. A cause de leur isolement en balcon ils ne peuvent rien faire pour arrêter la fuite d'eau de la vie déliquescence d'en bas dont ils dépendent pour leur soutien--de même que la vie des poissons dans un aquarium dépend de la présence de l'eau. Grange se demande: "Qu'est-ce qu'on attend ici (151)?" ; en même temps il sent que cette attente est aussi précaire que l'est le balcon, car il n'y a pas de réponse à sa question; rien, sinon une observation qui vient renforcer leur isolement: "le monde lui paraissait ...étranger (151)..." Se multiplient alors les pressentiments pour chasser toute possibilité de mener cette vie calfeutrée d'alors: "la maison lui pesait aux épaules; il ne se sentait à l'aise qu'à l'air libre (152)". Même cet air libre disparaît peu après; dorénavant il n'y aura que "cette obscurité pleine de pressentiments (161)", "qu'une attente pure, aveugle (162)". La guerre reprend et "l'incendie de la jungle (203)" qui fait fuir la cavalerie française comme des buffles entouré les hommes sur leur balcon et les cerne comme dans une cage: leur solitude recherchée dans l'attente tire à sa fin ironique et

désastreuse: "cette solitude cernée lui donnait la fièvre. Il [Grange] 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 (227)."

Grange semble rechercher cette solitude croissante de balcon malgré le fait qu'il se rend compte de l'artificialité de l'existence en balcon dont l'isolement est aussi provisoire que l'attente. Ses pressentiments de mauvaise augure des le début montrent qu'il a conscience de la précarité de cette position. Par exemple: "l'intention secrète (14)" du colonel alors que celui-ci affecte Grange à la maison forte; le soir de cette nouvelle il devient d' "humeur très sombre (15)"; en pensant à la maison forte il a l'impression de "quelque chose de peu rassurant (15)"; il sait qu'il attend le "bout du rouleau (93)" et que l'existence du balcon n'est que provisoire comme le sommeil avant l'aurore guettée par les gardiens dans la citation de Parsifal à la page 7, comme un rêve, comme des vacances. Sa lutte contre toute communication avec le monde extérieur est aussi artificielle que l'est le balcon--artificiel, lui, parce que son existence ne peut être que provisoire. De même l'attente, dont l'existence du balcon dépend, n'est que provisoire. C'est-à-dire que ce qu'il a pressenti (voir A de la Figure 1) aura lieu (voir X de la Figure 1) quoiqu'il arrive et que le balcon et l'attente ne sont que la durée entre A et X, ne sont que ce qui sépare le pressentiment de l'événement de l'événement même.

Ainsi, parallèle au balcon du Toit entre deux vallées, deux frontières militaires, deux falaises, deux armées, deux batailles,

cette attente est suspendue entre le pressentiment (A) du caractère de prison du fortin et sa transformation en prison (X). Au début du roman, en apprenant qu'il doit séjourner à la maison forte des Hautes Falizes, il ressent un malaise: "il trouvait au mot quelque chose de peu rassurant, qui faisait songer à la fois à la maison d'arrêt et à la Force, qui était aussi une prison (15)." A la fin cette prison se réalise: ils sont emprisonnés derrière les barreaux de la cage verte, obligés de rester dans le fortin car personne ne les aide à s'en évader.

Au début du récit Grange (voir les pages 35-36) pressent l'attaque de la fin (X) alors qu'il descend dans le blockhaus et braque le canon anti-char sur la route entre le fortin et la frontière (A). Pendant l'attente ses rêves renforcent ce pressentiment de la défense du fortin en cas d'attaque: "C'était presque toujours un rêve de routes. Il rêvait de chars glissant vers le fortin, par la longue trouée devant l'embrasure. Il rêvait de ce qui serait (101)." Juste avant la fin il regarde la maison qui devient pour lui "une fenêtre toute seule en face d'une route par où quelque chose doit arriver (225)". En effet les chars allemands, à la fin du roman, arrivent par cette route et anéantissent le fortin (X).

Lors de ses premiers jours au fortin il le décrit comme "un caisson qui peut basculer (34)"--voir A de la Figure 1: il basculera au moment où les allemands tireront dessus--voir X de la Figure 1. Le fortin ressemble aussi à un tombeau (voir "caveau de la famille (78)" et "mastaba (21)"; il sera transformé en tombeau véritable car deux hommes y mourront à la fin.

Les extensions métaphoriques du balcon-attente.

Le monde des contes.

L'isolement du balcon-attente (c'est-à-dire ce qui sépare A et X dans la Figure 1) suspendu entre le début et la fin de l'histoire a plusieurs extensions métaphoriques. Il devient la "maisonnette de Mère Grand perdue au fond de la forêt (22)": maison et forêt deviennent aussi isolées du monde réel que l'est le monde des contes. La forêt des Ardennes symbolise celle des contes: son silence est celui d'une "forêt de conte (19)" (n'importe laquelle) aussi bien que celle du Petit Chaperon Rouge à la page 22, du Chat Botté à la page 209 ou de la Belle au Bois Dormant à la page 157 où tout, y compris l'armée, semble faire la sieste en attendant le réveil magique de l'événement, sieste qui ne sera interrompue que lorsqu'arrivera par l'allée le prince qui doit délivrer ce monde de son sommeil artificiel: "Ce vide, ce sommeil des routes inoccupées sur les arrières de la bataille, c'était étrange, improbable, un peu magique: une allée du château de la Belle au Bois Dormant (198)." De même le sommeil de l'attente--sommeil artificiel entre deux moments d'activité militaire, cet isolement artificiel de balcon du monde d'en bas attendent le réveil de la guerre, attendent le renouvellement de contact avec le monde réel. De même que le prince du conte arrive par l'allée pour interrompre le sommeil du château et pour réintégrer ses habitants à la vie, de même les chars allemands, responsables de la réintégration du balcon au monde réel, arrivent par l'allée qui mène à la maison forte.

Le monde magique.

Un monde magique, semblable à celui des contes par ce qu'il évoque d'irréel est aussi une extension de l'image du balcon. Comme les contes, la magie ne concerne pas le monde réel, mais plutôt un monde à part, surnaturel. Mona appartient à ce monde à part. Par sa ressemblance à la petite fille du Petit Chaperon Rouge (Grange la rencontre dans les bois, elle porte une pèlerine à capuchon, avec cette "gravité comique des petites filles qui jouent à la visite (58)") elle appartient au monde des contes. Par sa double nature de fée et de sorcière elle appartient aussi au monde de la magie: "C'est une fille de la pluie, pensa Grange ...une fadette--une petite sorcière de la pluie (53)," et cette forêt où il l'a trouvée est elle-même magique comme une forêt de Brocéliande autour de sa fontaine (voir à la page 161). Ce monde magique transforme la vie en vie magique: leur séjour en balcon en forêt est "pareil à ces vacances magiques qu'ouvre aux collégiens un incendie ou une épidémie (84)"; ils y vivent dans une "tranquillité magique (248)", dans un "silence merveilleux (248)".

Ce monde magique est aussi ambigu que le monde des contes. Dans le monde des contes le loup vers lequel va la fille du Petit Chaperon Rouge est méchant même si elle, la fille, est bonne; une méchante fée a voulu tuer la princesse de la Belle au Bois Dormant, une bonne fée a transmué cette mort en sommeil. Dans le monde magique Mona est démonsse (voir à la page 65) et "sorcière (53)", aussi bien qu'une "espèce fabuleuse (116)", une licorne--symbole de l'innocence et de la pureté protectrice contre tout mal. Les forêts magiques sont tantôt envahies d'une "tranquillité douce, magique (248)",

tantôt menaçantes comme "une lande de sabbat (153)". La vie en balcon oscille entre une vie merveilleusement heureuse, "perdue et charmante (61)" et une vie d'apprenti sorcier (voir à la page 65) et de jeu sinistre avec la mort: une vie enchantée à l'ombre du mancenillier (voir à la page 22). Comme le balcon, ce monde merveilleux est précaire, tenu en équilibre par l'attraction des deux forces du bien et du mal.

Le monde littéraire.

Pareil à ce monde magique par ce qu'il a d'un monde à part est le monde littéraire. Grange compare sa vie avec celle du monde des livres:

Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir comme par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre (110).

Encore une fois ce monde est suspendu dans un présent irréel entre le passée (voir A de la Figure 1) et l'avenir (voir X de la Figure 1). L'exemple le plus frappant de la vie en balcon littéraire qui, par ses descriptions de vie poétique en forêt, de forêt devenue jungle (comme la forêt des Ardennes à la page 128) entre deux armées, ressemble à celui d'Un Balcon en Forêt est celui des Cosaques de Tolstoi:

Quelquefois il se représentait deux armées de sentinelles, continuant indéfiniment leur faction de chaque côté d'un border devenu une jungle d'herbes folles: c'était l'idée qui lui plaisait le plus; le souvenir des Cosaques lui donnait une espèce de poésie (94).

L'autre pays littéraire qui décrit métaphoriquement cette vie de balcon en forêt est celui, encore plus idyllique, plus imaginaire

que celui des Cosaques, du Domaine d'Arnhem de Poe (voir à la page 10): un paradis sur la terre et pourtant isolé d'elle par sa supériorité. De même le monde du balcon est un monde paradisiaque dans le monde terrestre, séparé, pourtant, de ce monde qui l'entoure par sa supériorité géographique (voir sa position dominante) et métaphorique (un monde de vacances sans souci, en dehors de la guerre).

Le monde des rêves.

Le monde de rêverie qu'habite Grange est une autre variation métaphorique du thème du balcon-attente. Comme l'attente, comme le balcon suspendus entre A et X (voir la Figure 1) la vie sur le Toit est une vie irréaliste de rêveur suspendue entre deux moments de réalité. Au début du récit, alors que Grange monte au Toit il entre comme un étranger venu du monde d'en bas dans l'atmosphère irréaliste de rêve: "...son esprit flottait dans un vague plaisant: il ne souhaitait que continuer à rouler dans la matinée calme, entre ces fourrés mouillés (20)". Le fortin au centre des bois paraît tout aussi irréel qu'eux:

Le bizarre accouplement de ce mastaba de la préhistoire avec une guinguette décatie de la pire banlieue, au milieu du bric à brac de bohémiens en forêt, avait quelque chose de parfaitement improbable (21-22).

Très vite Grange pénètre ce monde et, influencé par "l'air plus léger des rêves (99)" de ce "chantier rêveur (199)", devient lui-même rêveur: "Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée (52)". L'attente elle-même est comme un mauvais rêve, dont Grange est le protagoniste:

"...on n'attendait rien, sinon, déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves (93)". La forêt qui entoure le balcon symbolise le vague nocturne de rêve: "Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine; on et dit que le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille (162)".

De même que l'attente est rendue précaire, par le pressentiment de ce qui arrivera, de même l'intrusion possible de la réalité risque à chaque instant de faire tomber ce balcon artificiel de rêve et avec lui "tout un capital de songeries (132)". Car Grange rêve à ce qui aura lieu: ainsi ses rêves sont-ils le pressentiment de la fin de l'attente, de l'écroulement du balcon, de ce moment au-delà du monde de la rêverie quand de nouveau Grange regagnera le monde réel. Par exemple, dans le rêve des routes et des chars qui glissent vers le fortin, nous lisons: "Il [Grange] rêvait de ce qui serait (101)"; ou, dans celui du téléphone:

Il rêvait ...à ce qui se passerait--en somme, à la guerre ...--si un jour, loin, très loin derrière la maison forte perdue au bord d'un monde rendu aux fantômes et aux surprises, le téléphone de Varin était coupé (131).

A la fin du récit Grange ne peut plus se réfugier dans ce monde de rêverie car la guerre du monde réel le détruit en même temps qu'elle détruit le fortin. Tout à fait à la fin Grange semble se rendre compte de l'impossibilité de la coexistence des mondes réel et ir-réel car, rentré dans le monde de la guerre et blessé il voit dans le miroir son double; cette "ombre voile (251)", sortie des "limbes vagues (252)", qui est l'image imprécise de Grange rêveur ne peut plus coïncider avec lui (voir à la page 252) car l'image

appartient à un autre monde que Grange a maintenant quitté et où il ne peut rentrer.

Le monde du sommeil.

Associé à ces descriptions de rêverie et de rêve est le sommeil, période de semi-conscience entre deux étapes (voir A et X de la Figure 1) de veille et une autre variation métaphorique du balcon-attente (voir plus loin à la page 126 de ce chapitre la Figure 2). Nous en avons un exemple dans la comparaison du Toit au bois dormant du conte. Dans ce récit "tout le monde dort (134)", et puisque l'armée dort (voir: "la sieste de cette armée au bois dormant (157)") la guerre dort, elle aussi: elle est "cette guerre qui hivernait(157).

De même que pour le monde des rêves, ce monde du sommeil est suspendu entre deux étapes d'activité: celle de l'automne (A); celle du printemps (X)--voir la Figure 2. Jamais la possibilité du réveil n'est oubliée. La citation préliminaire du Parsifal de Wagner à la page 7 montre comment, dès le début du récit, la veille (1) et le pressentiment du jour (2) font partie du sommeil (3):

'He! ho! Gardiens (1) du bois
Gardiens (1) plutôt du sommeil (3)
Veillez (1) du moins à l'aurore (2)!!'

Ces gardiens veillent la nuit sur les bois, c'est-à-dire la forêt qui entoure le balcon, analogues à la nuit qui protège le sommeil et le rêve; ils veillent aussi sur le sommeil, comme pour l'assurer. En même temps ils veillent à l'aurore qui détruira ce balcon de sommeil et de rêve en les réveillant. De même les quatre hommes du fortin sont des "gardes champêtres (156)", des "forestiers (42 et 69) qui montent une "garde sommeillante (161)" pour protéger leur balcon en

forêt du monde extérieur tout en sachant que le balcon basculera puisqu'il est un avant-poste de la guerre et, par ce fait même, un "piège à cons (82)".

Dans leur vie au fortin ils réussissent à être gardiens du sommeil aussi bien que gardiens quasi-sommeillants dans leur vie extra-temporelle de paysans, ou de dimanche (voir à la page 153), car le fortin ressemble au château endormi de la Belle au Bois Dormant où le temps s'est arrêté et où les gardiens d'un petit monde endormi sont eux-mêmes endormis. Quoiqu'endormis et dans un monde clos de sommeil comme "un cerveau débranché par le sommeil (124)", "la nuit de guerre éveillée (103)" et celle de la forêt qui les entoure--forêt qui n'est "jamais tout à fait noire (38)", toujours éclairée par les activités de fausse guerre (par exemple les phares, à la page 40, d'un côté, les sunlights pour la fabrication des fortifications de l'autre, à la page 39)--trouble ce sommeil.

Le sommeil du fortin, comme celui du château magique est artificiel, "obsédé d'une ruminant pesante (124)", entouré d'un monde "douteux et mal sûr (41). La veille, la connaissance qu'ils sont entre deux moments d'une guerre qui ne dort que provisoirement rend ce sommeil faux: "ce faux sommeil du corps qui, toute la nuit équilibre le roulis léger d'un rapide en marche (95)." La forêt autour d'eux, comme la guerre qui les entoure, elle non plus, ne dort qu'en apparence: par ses bruissements elle ressemble à une marée qui balaie la terre portant ensemble la veille et le sommeil (voir à la page 103). La nuit aussi, associée inévitablement à l'état de sommeil, ne dort pas réellement: "La nuit ne dormait pas; on sentait

que la terre aux aguets l'avait revêtue comme un camouflage (40)". A mesure que l'attente dure, que l'hiver avance, que le balcon s'isole du monde, le sommeil des quatre hommes devient de plus en plus artificiel--si bien qu'en plein hiver (nuit métaphorique) le sommeil n'est que faux-semblant, précieux et intense comme tout ce qui fait partie de cette vie de balcon précisément à cause de sa précarité:

L'hiver ...c'était un temps volé qui dormait mal, mais meilleur à prendre que tout autre, pareil à ces vacances magiques qu'ouvre aux collégiens un incendie ou une épidémie (84).

Paradoxalement cet état de "garde sommeillante (161)" est précédé et suivi de deux états de sommeil alors que le séjour en balcon est flanqué de deux étapes d'activité guerrière. Le sommeil du début est celui d'un domaine d'Arnhem (voir à la page 10) ou, moins idyllique, d'un "terrain vague (11)" et désert à cause de la guerre, de vie désœuvrée: "...des soldats en kaki somnolaient (11)". Le sommeil, après la destruction du fortin reflue pour s'installer d'une façon beaucoup plus finale que le sommeil du début: "La terre autour de lui était morte comme une plaine de neige. La vie retombait à ce silence (252)". Le sommeil qui atteint le héros du roman après l'annihilation du fortin est également final par sa suggestion de mort: Grange, blessé, a de plus en plus de fièvre; la vie semble quitter son corps alors qu'il se regarde dans le miroir: "la vie ne se rejoignait pas à elle-même (25)"; enfin vient le sommeil final qui est aussi la phrase finale du roman: "Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit (253)." La vie de balcon, examinée de ce point de vue paradoxal, semble non pas une étape de som-

meil entouré d'activité, mais une étape d'éveil relatif, de "garde sommeillante" qui s'insère entre deux étapes de sommeil: à la fin la vie en balcon, comme le balcon même s'écroule et le Toit est envahi de nouveau par le sommeil qui régnait au début du récit.

Le monde du théâtre.

Après cette parenthèse, et pour retourner aux variations métaphoriques dont l'auteur illustre le thème du balcon-attente, examinons l'aspect théâtral qui, lui aussi, suggère un monde à part, un entr'acte dans le théâtre plus grand de la guerre. Les hommes du fortin sont sur le Toit comme des comédiens sur l'estrade; ils ressemblent à des bûcherons, des charbonniers "qui avaient végété là en attendant que le rideau se lève (70)". Le drame n'a pas encore commencé car le rideau sépare la scène du reste du théâtre:

Devant lui [Grange] il y avait ce rideau baissé encore, mais remué de souffles et traversé de lumières, contre lequel les feux de la rampe attendaient de flamber (111).

Ce moment d'inaction protège alors que les comédiens attendent derrière le rideau n'est que provisoire--comme l'attente de la vie en balcon; le canevas est rédigé, chacun sait que le drame se déroulera ainsi: entre deux moments de guerre, une étape de "camping" (le camping symbolise, à son tour, l'isolement du monde civilisé, le petit monde portatif du nomade, images du monde dramatique):

Il [Grange] essayait un moment de s'imaginer la guerre qui venait, c'est-à-dire qu'il s'efforçait de bâtir un canevas ...qui compartât la continuation indéfinie du camping en forêt (94)."

Grange doit s'efforcer de bâtir ce canevas paisible. L'effort néces-

saire montre que ce canevas n'est pas celui du drame présent. Ils sont tous au courant du canevas actuel; ils n'ont que trop de facilité à le retenir, certains que la guerre éclatera de nouveau à la fin de l'hiver. Le canevas se déroule tel qu'il avait été senti; arrivent les avions de reconnaissance, précurseurs du drame de la guerre et les lumières de la scène sont allumées; bientôt les rideaux s'ouvriront et la pièce se déroulera dans ce "théâtre de la guerre (188)": "...une main rapide venait de courir, allumant la rampe (188)." Le drame commence accompagné par le "bruit de fond de la guerre (223)"; le Toit, "fleuri de ses fumées (195)", a un aspect de "spectacle naturel (195)" et tout d'un coup une porte (comme des rideaux) s'ouvre sur cet autre monde qu'est le monde du théâtre--Grange vient de prendre conscience qu'en effet la guerre a réellement commencé: "Avec ~~les~~ blessés de la cavalerie' soudain on touchait; les mots ;...poussaient une porte sur une terre neuve (195)." Parallèle au rideau de théâtre est celui qui entoure le monde du fortin pour le séparer du monde d'en bas, un rideau que Grange franchit à contre-cœur lors de ses descentes à Moriarmé, mais dont l'efficacité est renforcée par l'échelle retirée:

Quand Grange avait signé les décharges, le rideau retombait pour deux jours sur le monde habité; on se sentait dans ce désert d'arbres haut juché au-dessus de la Meuse comme sur un toit dont on eût retiré l'échelle (29).

Autour de la forêt du Toit la brume forme un rideau aussi solide que celui des murs qui séparent la vie monastique de la vie mondaine: "la forêt cloîtré par la brume (52)". Cette forêt est "le rideau des arbres (152)" et le devient de plus en plus--nous l'avons déjà vu--si bien qu'elle finit par emprisonner ceux qu'elle entoure:

"Il eût cédé un an de sa vie pour déchirer le rideau des branches, ...autour de laquelle la terre prenait feu (227)".

"Balcon", dans un contexte théâtrale a un sens plus spécifique que le balcon ordinaire suspendu au-dessus du monde d'en bas. Sens qui, ironiquement, est l'inverse de celui d'une estrade de théâtre que nous venons d'examiner. Il s'agit du balcon dans la salle qui domine la scène tout en étant assez éloigné d'elle, c'est-à-dire un poste d'observation pour spectateur. Paradoxalement le balcon en forêt est aussi un balcon selon cette dernière définition. Bien que la maison forte soit au milieu de l'action, puisque d'un côté viennent les avions allemands, de l'autre le contre-feu français et les troupes françaises, les quatre hommes restent en dehors de l'action qui se passe loin d'eux--soit à Moriarmé où les bombardements ont lieu, soit au-delà de la frontière belge alors que les deux fronts s'engagent. Mais la distance qui les sépare de l'action permet aux hommes d'avoir une aussi bonne vue d'ensemble que le spectateur du balcon. Les hommes du fortin sont comme des concierges en dehors de l'action: "Grange se faisait l'effet d'être le concierge, un peu haut perché, de ce béton vacant que visitait seulement de temps à autre une commission officielle (29)". Ou encore:

Grange et Olivon s'étaient assis un peu en retrait du bord de la route ...ils regardaient passer les blindés ... On voit les concierges, par les soirées d'été, s'établir à califourchon sur leur chaise basse, au bord du trafic qui s'écoule sur la chaussée: à leur manière, ils fuyaient, eux aussi, leur loge sans air (71).

Le monde insulaire.

Le balcon, c'est-à-dire le monde du fortin, est isolé dans son attente comme une île dans la mer. De même que Grange essaye de reconstruire artificiellement un canevas où l'action prédéterminée n'aura pas lieu, de même il essaye d'isoler cette île dans une mer sans marée ni vagues menaçantes: en somme dans une mer artificiellement calme qui ne pourrait jamais menacer la stabilité de l'île qu'elle entoure de tous les côtés. Leur vie au fortin est comme une "île déserte de la guerre (23)", une "île au milieu de la menace vague qui semblait monter de ses bois noirs (31)". A mesure que le balcon se retranche du monde l'élément de menace (c'est-à-dire la mer, la guerre, les bois) s'efface. Les hommes du fortin se font une vie domestique qui n'a aucun rapport avec la guerre. Pour Grange le temps passé avec Mona, qui pour lui symbolise la possibilité d'une vie domestique tranquille, coupée du monde à la manière de celle des Cosaques de Tolstol (voir à la page 4 et 95), est comme "une île heureuse (84)".

Cependant, pareil au sommeil et à la nuit qui sont aux aguets (voir à la page 40), cette île semble faussement protégée des dangers qui se font sentir de tous les côtés comme cette "île bretonne où il avait dormi si mal (108)" à cause des phares qui éveillaient la nuit, ou comme "cette île flottante de Jules Verne que le dégel, un jour après l'autre, rapétissait (127)". Cette île, tout comme des vacances d'épidémie provisoires est d'autant plus chérie qu'elle cessera bientôt d'exister. Juste avant l'attaque allemande qui fera s'écrouler le balcon, la qualité fatale (voir le mancenillier dont le

nom vulgaire est "arbre de mort") du danger qui menace la sécurité de l'île devient de plus en plus apparente: "La pensée du château magique, de l'île préservée, reflleurissait malgré soi, se glissait encore comme un espoir fou (229)." Il sait que son espoir est fou car immédiatement après il dit: "'On sera fixé avant la nuit (229)'".

La permission, miroir du balcon.

La permission de Grange au milieu du roman, qui interrompt le séjour en balcon, complémente cette image de monde suspendu entre A et X. Grange est si habitué à sa vie en balcon que lorsqu'il redescend dans le monde, la vie "réelle" qu'il y voit lui semble tout à fait irréelle: "On eût dit que la zone de la vie s'était terrée insensiblement comme au temps des glaciers (142)." Comme le balcon, ce monde ressemble à un monde presque sevré du monde réel qui ne vit que par quelques attaches et qui, comme lui, est entouré de l'orage de la guerre:

Ce nœud de routes qu'elle [Paris] avait été et qui maigrissait maintenant ... battant seulement du sang appauvri ... écoutant par moments du fond de ses rues vides le grondement d'orage vague qui montait des frontières (142)."

La campagne de la Vienne, visitée par Grange, ne lui semble guère plus réelle que Paris: la ville de province où il séjourne lui semble "décroché du temps (144)"; de même la vie du fortin ou "le temps faisait halte (104)". Il vit dans un monde magique où la littérature (voir El Desdichado⁴ de Nerval évoqué à la page 144), les contes

⁴ Il s'agit de la ligne suivante de Nerval qui paraît à la page 144 d'Un Balcon en Forêt: ainsi: "...le Prince d'Aquitaine à la tour abolie...".

(voir Barbe Bleue de Perrault à la page 144) et le monde fabuleux tout à fait irréel d'Épinal se mêlent, le tout baigné d'une lumière étrange d'un autre monde puisqu'il ne l'a jamais vue auparavant:

La ville ...lui semblait ...rafraîchie par une image d'Épinal fabuleuse. Une lumière étrange, jamais vue, hésite un instant sur un coin du quinzième siècle. La herse du château de Chinon se relève au son des trompettes, en grand cortège, on voit sortir des voûtes, comme la séquence médusante d'un jeu de tarots, le Prince d'Aquitaine à la tour abolie, flanqué de la Pucelle et de Barbe Bleue (144).

Comme pour la vie de balcon en forêt "les gens ici ne parlaient pas de la guerre, et ne feignaient même pas de s'y intéresser particulièrement (145)." Les deux balcons se sont libérés de leurs attaches. Deux mondes libres comme des vacances: Grange est en vacances dans le Chinonais; la vie du balcon est comme une vie de vacances où le temps semble s'être arrêté: "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 (104)."

Non seulement Grange vit-il lors de sa permission dans le monde réel comme si c'était un monde de balcon, mais aussi il ne peut s'empêcher de s'évader du monde réel pour rentrer, dans son imagination, dans le monde du Toit. Ainsi: "Assis, désœuvré, à la petite table de vannerie de sa chambre gaie et claire qui donnait sur les peupliers de la Vienne, il retombait dans une de ses rêveries préférées du Toit (146)."

Cette permission, ce miroir du balcon en forêt et le balcon en forêt lui-même se ressemblent surtout par une qualité de monde à part, de temps arrêté, et par la juxtaposition des deux: la permission venant au milieu du récit est flanquée presque symétriquement de chaque côté par la description du balcon en forêt.

Ainsi l'on pourrait faire le schéma suivant (voir la Figure 2)

basé sur la Figure 1, pour montrer les différentes métaphores utilisées par Gracq pour illustrer le balcon de l'attente;

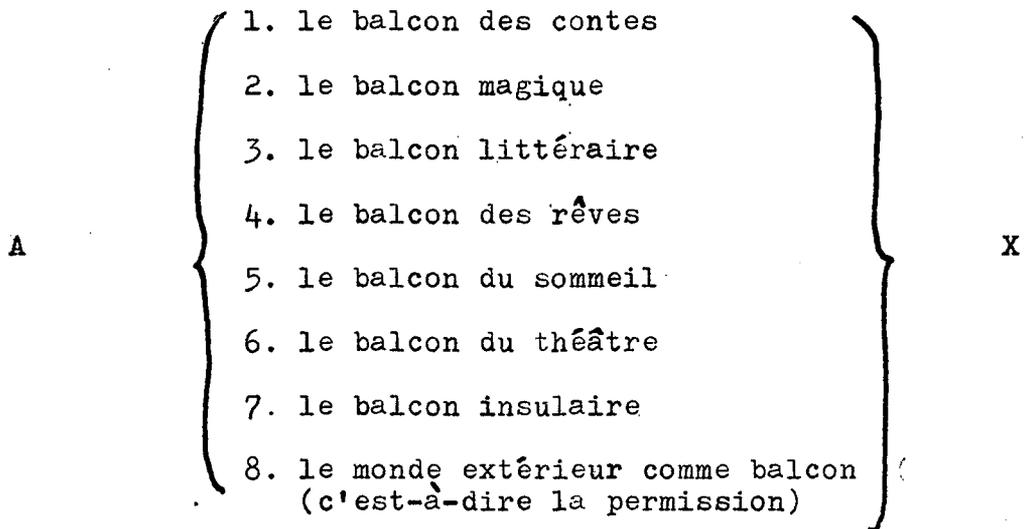


Figure 2.

Schéma basé sur la Figure 1 pour illustrer les extensions métaphoriques de la ligne entre A et X qui représentait le balcon de l'attente.

Le mouvement lors de l'attente vers le balcon pour le détruire.

L'attente et le balcon remplissent un espace temporel et spatial qui sera anéanti dès que le pressentiment (A) rejoint l'événement (X). Le mouvement qui anéantit l'espace (c'est-à-dire ce que la ligne entre A et X représente dans la Figure 1) vient de l'extérieur: à savoir de A et de X.

Par exemple, le balcon représente l'attente entre deux moments A et X, de guerre, ainsi:

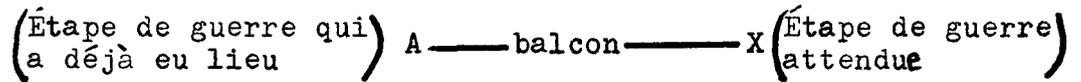


Figure 3 (i)

Avec le passage du temps les deux bouts de l'attente, A et X, se rapprochent et l'existence du balcon devient de plus en plus menacée:

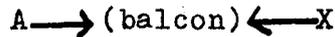


Figure 3 (ii)

La guerre reprend; l'attente et le balcon sont anéantis:

A X

Figure 3 (iii)

La forêt vient détruire le balcon tout comme la guerre dont elle est souvent l'image (voir la "forêt de la guerre (60 et 70)". Le balcon est placé au milieu de la forêt, comme au milieu de la guerre (voir la Figure 3 (i)). Cette forêt, comme la guerre est menaçante,

cette menace semble monter vers le balcon (voir la Figure 3 (ii)) : "la menace vague ...semblait monter de ses bois noirs (31)". Avec l'approche de la guerre la menace se transforme en hostilité: "les bois même, autour d'eux, semblaient devenir hostiles, fourmiller brusquement (235)". Le balcon cède devant l'envahissement de la forêt et celle-ci le fait couler (le fortin devient une épave) car elle le recouvre comme l'eau de la mer et se rejoint à elle-même au dessus du balcon (voir la Figure 3 (iii)) : "le silence de la forêt, si difficile à chasser, reflua dans la pièce, aussi paisiblement que l'eau dans une épave couchée sur les grands fonds (134)."

La mer, image de la guerre et de la forêt, répète les mêmes mouvements qu'elles. Elle entoure le balcon (voir Figure 3 (i)) : le "flot de la guerre (179)" qui entoure une "île déserte de la guerre (23)"; le "grand large des bois qui les cernait (100)" au fortin. Le balcon se trouve entouré de cette marée montante aussi fragile qu'un château de sable (voir la Figure 3 (ii)) :

Et le lendemain il y aurait aussi ces châteaux de sable où le cœur battait plus fort qu'ailleurs de seulement se tenir, parce qu'on savait, et en même temps on ne croyait pas, qu'y battrait bientôt la marée (140).

Rien ne peut repousser la mer montante. Alors que la guerre éclate elle vient battre contre les falaises qui paraissaient soutenir si solidement le balcon:

Sur cette basse faite d'un rongement lourd, ce croulement de falaise attaquée par les vagues ...se détacherait un bruit plus proche ...un ahannement de moteurs qui se gonflait par intervalles (228).

Le balcon s'écroule: le monde du fortin "s'abîmait, sourd et aveugle, à travers des épaisseurs de sargasses molles (24)". En même temps

que le balcon s'abîme la mer, de nouveau unie, recouvre cette île métaphorique (voir la Figure 1 (iii)).

Le passage lors de l'attente du balcon vers sa propre destruction:

L'île flottante.

Si le balcon qui sépare A et X paraît suspendu dans un vide temporel--c'est-à-dire: s'il paraît immobile, il ne l'est pas toujours. Par exemple, cette île qui était immobile et qui ne pouvait qu'attendre que la mer vienne l'envahir est aussi une île flottante, mobile: elle est l'image du passage du temps entre le moment A , le début de l'attente, et le moment X ,la fin de l'attente:



Figure 4.

Le passage du balcon à travers la durée de l'attente.

Cette "île déserte (23)" de la guerre ressemble à "cette île flottante de Jules Verne (127)", et son passage d'un climat froid à un climat chaud qui la lézarde est un mouvement parallèle à celui du temps sur le Toit de l'hiver au printemps du dégel: "L'hiver vieillissait-- on sentait sa tranquillité se lézarder, comme cette île flottante de Jules Verne que le dégel, un jour après l'autre, rapétissait (127)."

Le Bateau.

Semblable au mouvement de l'île est celui du balcon comparé au

navire qui traverse la mer de même que les hommes au balcon traversent avec la progression du temps la durée de l'attente qui sépare A de X. Le fortin lui-même ressemble à un bateau (voir "carré" employé au sens nautique à la page 41), et Grange à un de "ces officiers mécaniciens viellis dans le métier qui préfèrent descendre fumer leur cigarette dans les fonds du navire (33)." Ses hommes constituent "l'équipage (141)" et tous, ils regardent le monde "au travers d'un hublot épais (92)". Les quatre hommes sont "comme les passagers dans l'embellie des nuits chaudes, ...qui font route vers les mers grises et tâchent d'oublier que le vent un jour fraîchira (25-26)." Même s'ils pressentent la fin de l'embellie rien ne semble pouvoir arrêter leur passage: "Il lui [à Grange] semblait que dérivait sous lui, sans que rien pût l'arrêter, une coque géante, déjà soulevée par la respiration de la mer (90)." Le navire s'éloigne de plus en plus de la terre à mesure qu'il avance, si bien que tout lien est coupé:

Il [Grange] se plaisait à sentir la maison forte autour de lui dériver à travers la nuit en ordre de marche, étanche, toute close sur elle-même, comme un navire qui ferme ses écoutilles (140-141)."

Comme dans Le Bateau Ivre de Rimbaud (voir à la page 218) rien ne peut arrêter cette course folle du navire vers le large. Sous l'influence de Mona, Grange refuse toute possibilité de s'arrêter en faisant sauter les amarres:

Il commençait à comprendre ...ce que sans le savoir elle était venue démuseler dans sa vie: ce besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du lâchez tout (211-212).

La course--à l'opposé du séjour dans l'arche (voir les pages 219, 216) qui n'est qu'une attente immobile entourée d'eau qui monte et qui

redescend sans les résultats désastreux d'Un Balcon en Forêt--est comme celle du Manuscrit dans une Bouteille de Poe (voir à la page) où un vaisseau fantôme, avec un équipage de morts, est pris dans un courant qui l'entraîne au bout du monde et à une fin désastreuse. Lorsqu'ils se rapprochent des régions de la guerre, le navire (c'est-à-dire le fortin) se rapproche de son anéantissement; le "nauffrage de la maisonnette (216)", tout comme le vaisseau fantôme de Poe qui, à mesure qu'il avance vers le pôle sud, court vers sa propre destruction. En sortant de la maisonnette détruite Grange semble sortir du navire de même qu'il sort d'un rêve pour se retrouver sur la terre ferme du monde à la fin d'un long voyage:

"...il continuait à glisser sur une lisière crépusculaire indécise, comme on marche au bord d'une plage la nuit.
'Mais maintenant je [Grange] touche au fond. Il n'y a rien à attendre de plus. Je suis revenu (250-251).'

La glissade.

L'attraction fatale qui semble attirer la vie de balcon vers sa fin désastreuse est aussi traduite dans ce roman par le mouvement d'une glissade qui semble aller inévitablement de A (le pressentiment au début de l'histoire) à X (l'événement pressenti qui a lieu à la fin). La citation suivante montre l'équipage en train de glisser vers son destin:

...on n'attendait rien, sinon, déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves et qui, si on eût cherché à la préciser ...se fût appelée peut-être le bout du rouleau (93).

Comme pour le navire le passage est cauchemardesque, car tout contrôle est perdu dans cette glissade. Tout ce qu'ils peuvent attendre est, non l'arrêt à mi-chemin, mais l'arrêt final qui aura lieu quand il

n'y aura plus de fil sur le rouleau (voir la métaphore du poisson ferré qui approche la mort à mesure qu'il épuise le fil et que le moment où le hameçon doit s'enfoncer approche à la page 152).

Cette glissade est maladive dans sa progression: le "sommeil bien ivre" l'a déjà suggéré et la même idée vient renforcer cette impression dans la citation suivante par l'emploi de "nausée flottante" alors que Grange parle de ses sentiments pour Mona et de la sensation qu'il éprouve lorsqu'il est dans le navire du blockhaus:

Il n'y avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, ...qui était peut-être l'essentiel. C'était ce qu'il appelait, quand reprenait ce léger vertige, 'descendre dans le blockhaus (147)'.

La progression de la maladie vers la mort.

La maladie, en allant de A a X , développe d'un vertige de fièvre anodine en maladie grave menant à la mort. Au début le monde du balcon est comme un "monde des maladies indolores, mais fâcheusement évolutives--du pronostic réservé (74)." Le lieutenant qui visite le fortin est comme "un visiteur dans une chambre de malade (79)". La maladie, comme celle infligée au monde par la guerre, est vague: une "maladie de langueur (93)". Mais le caractère insidieux de la maladie qui règne dans le royaume du Toit se manifeste graduellement avec le passage du temps (comme le passage de la nuit qui va vers l'aurore, et celui de l'hiver qui mène au printemps):

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 (122).

L'attente tire à sa fin car la guerre approche et avec elle la peste et la mort. Grange pense à "tout le morne grincement de la machine (207)" de la guerre; rien que d'y penser lui donne le haut-le-cœur.

Si la terre n'échappe pas à la mort la vie du balcon n'y échappe pas non plus: la vie du balcon est détruite en même temps que le balcon. Deux hommes y sont tués (Hervouët et Olivon); Grange semble blessé à mort. Grange, que la fièvre gagne depuis le début de l'attente (A) sent que l'attente est finie: "on n'attend vraiment personne (218)"; l'événement a eu lieu et le passage parallèle de la maladie (c'est-à-dire la maladie dormante) ne durera que très peu de temps avant d'arriver à X. Déjà, conscient de l'événement, la fièvre dormante se fait sentir par la légèreté irréaliste du corps de Grange:

Il savait bien qu'une lame de fond venait de balayer la terre loin au-delà d'eux, mais il n'en sentait que le dos lisse qui glissait sans bruit au-dessous de lui, et l'ivresse soudaine de sa propre légèreté (218).

Dès que l'attaque a lieu, la fièvre de Grange devient grave; elle se terminera par la mort apparemment, de même que l'attaque du balcon précède immédiatement la destruction de celui-ci et de la vie en balcon (c'est-à-dire la façon de vivre et la vie même). Blessé par le feu des allemands Grange essaiera de se sauver. C'est alors que la fièvre devient de plus en plus réelle: non plus la fièvre vague et quasi-imaginaire de l'attente, mais des douleurs lancinantes, des sueurs, une perte de sang énorme (voir à la page 240) et la nausée--réelle, cette fois-ci. En cherchant l'abri de la maison de Mona il semble sentir qu'il va bientôt mourir; c'est alors que, près

de la fin de sa vie, il jette un coup d'œil retrospectif sur le cours de sa maladie et, par extension, puisqu'ils sont parallèles, sur l'attente qui était cette vie en balcon:

Il essayait de se rappeler en plissant le front ce qu'il avait guetté de sa fenêtre tout l'hiver dans le lointain de la route avec cette fièvre, cette curiosité malade. 'J'avais peur et envie, se dit-il. J'attendais que quelque chose arrive. J'avais fait de la place pour quelque chose ...' Il savait bien que quelque chose était arrivé, mais il lui semblait que ce ne fût pas réellement (250).

L'irréalité des événements qui, pour Grange, entourent la fin du balcon en forêt démontre la proximité de sa propre mort.

L'attente dans Un Balcon en Forêt est à la fois passive (voir les Figures 1, 2, et 3), et active (voir la Figure 4) par son évolution. Un paradoxe semblable existe pour ce qui concerne le sujet de ce récit: est-ce une description de l'attente (passive) ou de la guerre (active)? Car, bien que Un Balcon en Forêt ait pour sujet la guerre, le sujet véritable est l'attente; c'est par l'attente des quatre hommes dans leur balcon que le lecteur prend conscience de la guerre qui les entoure; une guerre dont l'évocation est d'autant plus forte et riche qu'elle est imaginée dans toutes ses nuances possibles sans être figée en une image rigide: la guerre proprement dite. L'imagination ne connaît pas les bornes de la réalité; elle peut envisager tous les aspects de cette guerre à la fois proche et lointaine. Voilà la raison pour laquelle Gracq choisit de décrire l'attente dans la guerre plutôt que la guerre elle-même. Cette guerre imaginée et pressentie est la guerre pour lui, de même que le

pressentiment de l'action en attendant cette action est l'action.
 C'est en parlant de la musique de Wagner, dont il imite le style dans ses écrits, que Gracq explique le mieux le paradoxe de l'action pour lui:

...le leit-motif wagnérien me paraît une conquête artistique importante, un moyen supplémentaire d'expression très enrichissant. ...une possibilité de faire transparaître à chaque instant tout à l'heure à travers maintenant-- un décalage entre le texte et la musique qui permet de faire prévaloir à chaque instant la préparation, le pressentiment, sur l'expression. Et pour moi, ce qu'on appelle l'action, c'est cela, et dans mes livres, ce n'est que cela.

⁵ Cette citation est tirée d'une lettre de Gracq à Boie en réponse à la question que lui pose Boie: "Vous reconnaissez l'influence que Wagner a eue sur vous. Comment cette influence s'est-elle exercée?" La lettre intégrale, qui paraît à la page 198-199 de Hauptmotive im Werke Julien Gracqs de Boie, est reproduite dans l'appendice.

CHAPITRE V

"LA ROUTE": UNE ATTENTE ET UN VOYAGE

Afin de définir le sujet de ce chapitre il est nécessaire de partir de la conclusion que la route symbolise une attente qui est en même temps un voyage, une attente active. Le développement de plus en plus métaphorique du style de Gracq dans "La Route"¹ nous amène à cette conclusion. Ce chapitre décrira le développement stylistique dans ses rapports avec la structure. Il montre comment, par le développement stylistique, son sujet principal, la route--qui au début est représenté dans son unité, c'est-à-dire la route sur toute sa longueur et dans ses parties constituantes (les dalles, les bouts de route)--se transforme en une route unie métaphorique, sinon allégorique: une Route qui représente l'attente-voyage.

La route est une représentation de l'attente.

L'attente dans ce récit est représentée par une route,² et par le voyage qu'elle décrit. Il s'agit d'un long voyage--déjà commencé au début du récit et qui n'est pas encore terminé à la fin--de "la Crête" déjà franchie jusqu'à "la Montagne" à jamais lointaine. Les majuscules des deux sommets qui délimitent le voyage en indiquent la qualité symbolique. Sur le plan symbolique leur ressemblance est comme le pressentiment du but: la Crête qui marque le début de l'attente, et le but même, la Montagne qui représente la fin de l'attente

¹ La Presqu'île (Paris, 1970), pages 9-31.

² La prédominance croissante du style métaphorique, sinon allégorique (voir la section "La synthèse") va justifier la représentation de la route en tant qu'expression métaphorique du voyage-attente.

sont deux sommets semblables et pourtant différents. Le voyage de "La Route" correspond à l'attente en ce sens qu'il décrit l'espace qui sépare la Crête de la Montagne tout en le comblant à mesure qu'il le décrit, à mesure qu'il avance. Or tout espace traversé est à la fois spatial et temporel. Aussi l'espace que la route traverse est-il celui du voyage et de l'attente.

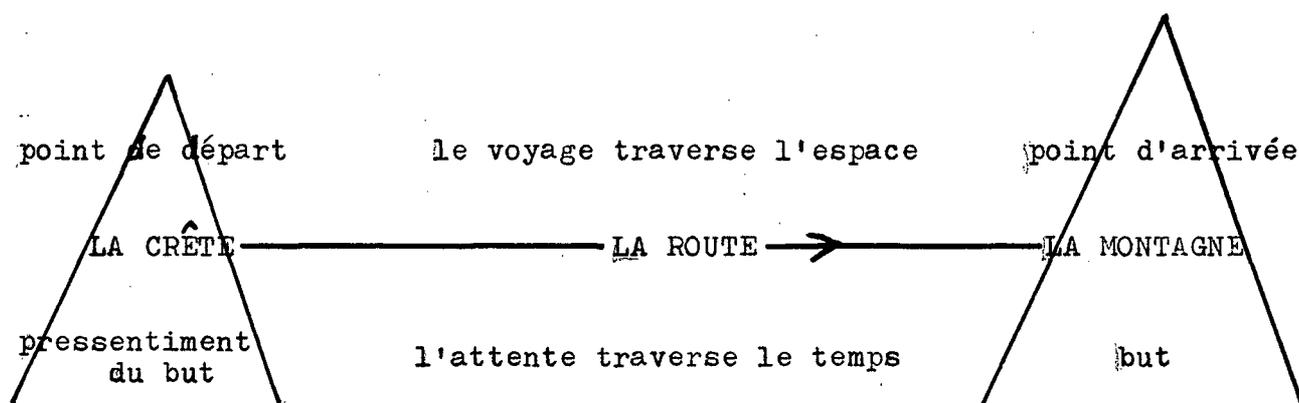


Figure 1.

La route décrit parallèlement le voyage et l'attente.

Si la route décrit l'évolution du voyage-attente la structure du voyage-attente correspondra à celle de la route. Or dans ce récit la structure de la route est intimement liée au style qui la décrit. Gracq décrit cette route à la fois comme une route unie--c'est-à-dire une route vue rétrospectivement dans son ensemble ("chemin (9)",³

³ Sauf indication contraire, tout rappel de page mis entre parenthèses et placé directement après une citation réfère à "La Route" lors de ce chapitre.

"ligne de vie (9)", "fil mince sans nœuds (10)", "digue (10)", "ruban (15)")--et comme une route tronçonnée dont le narrateur, chemin faisant, décrit les sections--même les sections les plus menues (voir "chemin pavé", "tronçonnée et ressoudée (9)", "joints du dallage (15)", "fragments de chaussée (10)", route "variée et changeante (15)"). Ces deux aspects de la route sont traités de deux façons. Il s'agit d'une description concrète et d'une description métaphorique; le premier paragraphe du récit nous le montre:

Ce fut, si je me souviens bien, dix jours après avoir franchi la Crête que nous atteignîmes l'entrée du Perré; (a) l'étroit chemin pavé qui conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont-Harbré-- (b) la dernière ligne de vie, vint fois tronçonnée et ressoudée, qui joignait encore par intervalles le Royaume à la Montagne cernée et lointaine (9).

A comparer les deux versions parallèles (a) et (b) de cette exposition de "La Route" on s'aperçoit que l'auteur, bienqu'il décrive un seul objet, la route, décrit, en fait, deux choses différentes. La première chose qu'il décrit est une route réelle: (a) un "étroit chemin pavé" qu'on pourrait prendre soi-même, un chemin mesurable en "centaines de lieues" qui va d'un endroit relativement spécifique, la lisière des Marches, à un autre, les passes du Mont-Harbré. Le style ici est un style concret qui raconte des faits. La deuxième chose (b) qu'il décrit est un "grand chemin"--une "ligne de vie" symbolique et incommensurable, car elle relie deux endroits symboliques: le Royaume et la Montagne. Quoique la route de (b) prenne racine dans la route de (a), étant le développement de (a), elle ne lui ressemble aucunement. De même le style employé dans cette deuxième description (b) ne ressemble pas au style de la première, étant un style métaphorique. Ainsi Gracq nous avertit, dès la première phrase, qu'il faut

s'attendre à suivre deux routes: la route concrète et la route métaphorique.

Ceci nous amène à examiner la route unie et tronçonnée dans son aspect à la fois concret et métaphorique, et à en faire par la suite la synthèse; c'est-à-dire: interpréter "La Route". En fait c'est adopter la méthode de l'auteur: d'abord il nous décrit la route en termes concrets, description où sont ajoutés maintes métaphores de la route, et finalement, nous ayant donné ces points de repère dans chaque domaine, il laisse, en plein chemin, le lecteur à la recherche de la signification des deux routes. Ainsi le lecteur, qui s'est identifié avec le "je" anonyme de l'histoire dès le début, puisque c'est à travers ses observations, ses aventures que la route se déroule, se trouve, à la fin du récit, comme le narrateur, en train de faire un voyage plutôt métaphorique dans ce sens qu'il cherche lui-même à aller plus avant pour découvrir la signification de la route en tenant compte de tous les indices déjà donnés.

La route unie: style concret.

La route unie, c'est-à-dire le "fil continu", est décrite fort peu en termes concrets. Peut-être le meilleur exemple de description concrète est-ce la section (a) de la première phrase du récit déjà citée. Mais même celle-ci semble insuffisante pour communiquer ce l'auteur veut nous en dire puisqu'il l'enrichit immédiatement par la métaphore (b) de la même phrase. Ensuite vient l'interjection: "L'étrange--l'inquiétante route!" qui n'est ni concret ni métaphorique,

mais sert à faire le pont entre la métaphore à la fin de la phrase précédente et la description concrète qui suit, qui sert à mettre en lumière une seule unité--la route elle-même, effet qui sera souligné par les italiques de "grand chemin" et par le superlatif "seul" qui le caractérise. En réalité la description concrète de cette route unie évolue rapidement vers une description métaphorique:

...le seul grand chemin que j'aie jamais suivi, dont le serpentement, quand bien même tout s'effacerait autour de lui de ses rencontres et de ses dangers--de ses taillis crépusculaires et de sa peur--creuserait encore sa trace dans ma mémoire comme un rai de diamant sur une vitre (9).

C'est comme si une description concrète de la route elle-même était incapable d'évoquer, seule, la route telle que Gracq la sent, car pour lui cette route n'est pas une chose inanimée, mais une route qui vit comme une personne, qui a des "rencontres", une route qu'il ne veut pas voir comme une route morte, figée à jamais, mais comme une route continuellement en état de métamorphose. Même avant la fin de la deuxième phrase du récit ce "grand chemin" s'est métamorphosé en "rai de diamant", s'est changé en route intangible et métaphorique. La métamorphose existe même sur le plan du style concret car "l'étroit chemin" du premier paragraphe devient "l'étrange--l'inquiétante route" pour redevenir un chemin, mais un "grand chemin". La quatrième phrase du récit:

A travers trois cents lieues de pays confus, courant seul, sans nœuds, sans attaches, un fil mince, étiré, blanchi de soleil, pourri de feuilles mortes, il déroule dans mon souvenir la traînée phosphorescente d'un sentier (9-10) ...

commence comme si, peut-être, nous allions avoir une description concrète de ce chemin tel qu'il est dans la réalité: "à travers trois cents lieues de pays confus"; les deux clichés: "blanchi de soleil, pourri

de feuilles mortes" sont d'une banalité rassurante. Cependant "courant seul", isolé par les virgules, souligne un peu trop le rôle actif de la route pour une description tout à fait concrète; "nœuds", "attaches", et "fil" nous ramènent au style métaphorique.

La route unie: style métaphorique.

La route, vue dans son ensemble, est comme "un rai de diamant sur une vitre (9)"--comme une trace soigneusement creusée et impossible à effacer; mais l'image n'est pas seulement l'image de la route rappelée, c'est aussi l'image du souvenir de la route qui, comme la route à travers le paysage, a creusé sa trace dans la mémoire du narrateur aussi fermement que le diamant a rayé la vitre. Dès le début du récit la route métaphorique est identifiée avec le souvenir de la route. Le narrateur ne prétend pas décrire la route telle que tout le monde pourrait la voir, mais une route qu'il a vue, dont le souvenir emmagasiné est enrichi des associations évoquées en lui par elle: la route telle que nous la voyons à travers les métaphores est une route personnelle.

Pour le narrateur une des qualités principales de la route semble être celle d'une route continue dégagée, qu'il voit comme "une trace", "un rai", "un fil...blanchi de soleil", une "traînée phosphorescente"; Malgré les feuilles mortes qui la recouvrent, malgré l'obscurité, la nuit, et les "taillis crépusculaires", les herbes qui la cachent, malgré la distraction des dangers qui pourraient faire oublier la route par moments...malgré tout ceci, l'empreinte de la route est ininterrompue et indélébile dans son souvenir. Cette route n'est nullement touchée par ces menaces noires auxquelles elle s'oppose par sa blancheur ("rai

de diamant" et "blanchi de soleil"), une blancheur quasi-surnaturelle ("la traînée phosphorescente") qui la rend visible jour et nuit, comme un guide à travers l'obscurité métaphorique d'un "interminable bois noir", à travers la mer Rouge (voir à la page 12).

L'unité de la route domine dans la mémoire du protagoniste au point que le fil de celle-ci semble indélébile, et le serpentement de la phrase autour des jalons rythmiques des virgules dans la première partie communique au lecteur le serpentement de la route sur toute sa longueur:

A travers trois cents lieues de pays confus, courant seul, / sans nœuds, / sans attaches, / un fil mince, / étiré, / blanchi de soleil, / pourri de feuilles mortes, / il déroule dans mon souvenir la traînée phosphorescente d'un sentier ...comme si, entre ses berges de nuit, je l'avais suivi d'un bout à l'autre à travers un interminable bois noir.

Pour le lecteur, comme pour le narrateur, l'impression dominante et finale est celle d'une route qui, en dépit des serpentements, des tâtonnements, va tout droit: cette impression domine à tel point que la route laisse dans l'obscurité tout ce qui l'entoure et attire à elle toute l'attention comme une "traînée phosphorescente" dans la nuit. Le style de cette phrase imite cette impression d'une route au centre d'un champ de vision: "A travers" situé au début de la phrase attire l'attention sur quelque chose qui se distingue parce qu'il n'est pas une masse globale ("pays confus") et parce qu'il la coupe; ensuite, par son action ("courant") isolatrice ("seul") opposée à l'immobilité du pays. Cette impression de mouvement est rehaussée par la négation imaginaire de tout obstacle: "sans nœuds, sans attaches", pour passer, comme d'une vitesse à une autre, à l'aspect affermatif: "un fil mince, étiré". Nous avons l'impression d'une vitesse plus rapide

et relativement aisée, maintenant qu'il n'y a plus d'obstacles à surmonter, qu'il n'y a plus le frein de la répétition de "sans", et aussi par la sémantique d' "étiré" suggérant un mouvement égal sans effort, suggestion qui est soulignée par la forme passive. En même temps qu'un mouvement en avant, nous revoyons dans "fil" et "étiré" la route sur toute sa longueur.

La direction de la route est automatiquement déterminée par le voyageur-narrateur qui la décrit en même temps qu'il l'emprunte pour aller du Royaume à la Montagne. Ainsi le voyage du narrateur, représentant du sens de la route, devient une métaphore de la route. Par extension le voyageur-narrateur devient une métaphore de la route: c'est lui, aussi bien que la route, que l'on voit "à travers trois cents lieues de pays confus courant seul". Par son style l'auteur souligne l'identité et l'interchangeabilité de la route avec le voyageur. La route est souvent décrite en des termes qui feraient plutôt croire à un voyageur: "la Route indéfiniment s'enfonçait amicale et vaguement fée ... pas à pas écartant devant nous comme une main le rideau des branches (17)". Le "R" majuscule fait penser à la personnification, "enfonçait" et "écartant" à des actes, "amicale et vaguement fée" à une personnalité, "main" au corps humain, et "pas à pas" au mouvement humain. De nouveau, à la page 14, la route paraît humaine, et, comme tout voyageur, étrangère: "la route qui avait traversé ce pays en étrangère ..."

D'autre part on pourrait dire que le voyageur n'est qu'une métaphore pour décrire la route, car celle-ci est le sujet principal du récit; le narrateur-voyageur semble n'exister que pour évoquer la route

sous prétexte de faire un voyage. En effet nous connaissons le voyageur très peu car il ne se manifeste qu'à travers sa description de la route -- toute action du groupe de voyageurs n'est qu'en fonction de la route (s'ils remarquent des maisons abandonnées c'est parce que la route les fait passer par là, s'ils entrevoient des indigènes, ou rencontrent des femmes c'est parce que ces groupes vivent autour de, ou sur la route), et pour faire connaître la route elle-même.

La métaphore suivante personifie la Route, mais cette fois il s'agit paradoxalement d'un être "désincarné", le messager "énigmatique", étrange, inquiétant du surnaturel: l'Ange:

...à une trouée plus claire devant soi dans les buissons, à je ne sais quel alignement soudain plus rigide des arbres dans l'éloignement, quelle suggestion encore vivante de direction, la Route, de loin en loin, désincarnée, continuait à nous faire signe, comme ces anges énigmatiques des chemins de la Bible qui, loin devant du seul doigt levé faisaient signe de les suivre, sans daigner même se retourner (12).

La route devient la Route, personnification de la route; mais ce n'est plus en termes uniquement humains qu'elle nous est décrite, car elle s'est métamorphosée en ange--forme à la fois humaine (le "doigt levé") et divine ("désincarnée"). Comme la "traînée phosphorescente" dans le deuxième paragraphe il s'agit ici d'une route qui se distingue par sa clarté ("une trouée plus claire") comme une lumière qui guide, comme ces anges traditionnellement entourés de lumière, ou qui, se transformant en lumière, symbole de la divinité, guident le peuple choisi en leur montrant un chemin à travers une obscurité réelle ou métaphorique -- ceci fait penser immédiatement à l'Exode du peuple élu guidé hors d'Egypte à travers la Mer Rouge vers la Terre Promise. La situation dans "La Route" est semblable: ces voyageurs sont "une race élue (28)"

guidée hors du Royaume par une route qui coupe à travers une nature résistante pour aller vers la Montagne.

Nous avons déjà l'habitude de voir tout ce qui entoure la route réduit à l'obscurité ("l'interminable bois noir"). Voilà que, par association métaphorique, cet entourage vague et noir se transforme, pour la deuxième fois, en mer. La première fois est lorsque le voyage le long de ce chemin traversant le "pays confus" est comparé à une traversée: "On s'engageait dans celui-là comme on s'embarque sur la mer (9)".

L'image de la mer pour décrire ces "trois cents lieues de pays confus" souligne le miracle de la route (comme dans la métaphore des anges de la Bible) qui a pu tracer un chemin sur une masse qui y résiste avec autant de force naturelle que la mer. La nature qui entoure la route est comme la mer qui lutte à recouvrir la digue qui la fend; ainsi le protagoniste, avançant le long de la route, a l'impression que "la sauvagerie des bois ...les arbres allaient se refermer sur sa fente étroite, mais la digue de pierre, le mur invisible que le chemin enfonçait sous lui (16)" empêche cette mer de sauvagerie de la cacher en se rejoignant au-dessus d'elle. Ceux qui habitent cette nature sauvage sont ceux qui ont "le goût du large (24)" et qui "[s'ébattent] maintenant au large"; on entend "au long de la Route un murmure de vent et d'eaux libres". En parlant des maisons reprises par le "retour vers la sauvagerie (17)" tout est décrit en termes maritimes, comme si les voyageurs étaient à bord d'un bateau au grand large où les épaves sont des maisons abandonnées: "...nous passions en vue d'une de ces épaves déjà sombrées dans les remous de l'écume verte (20)".

La route qui traverse si miraculeusement cette étendue liquide prend plusieurs formes. Dans la phrase au début du récit, déjà citée:

"On s'engageait sans celui-là comme on s'embarque sur la mer", elle est à la fois le voyageur à bord du bateau et le bateau lui-même. Dans l'avant-dernier paragraphe du récit elle est "cette espèce de sillage éveillé" pour les femmes qui, comme "ces oiseaux de mer qui se balancent sous le vent des navires, mais les abandonnent l'un pour l'autre, comme si le frais remous d'écume du voyage les captivait plutôt que le voyageur (27)", suivent à la fois le voyageur et le bateau, symbole du voyageur et du voyage; symbole aussi de la route qui écarte la sauvagerie tant qu'il y a "le remous du long voyage (27)", de même que le sillage écarte la mer tant que le bateau avance. Une autre métaphore qui compare la route à un bateau traversant la mer vient à la fin de la première section avant la rencontre avec les femmes. L'auteur y décrit les indigènes habitant autour de la route comme des pirates au large: "pilleurs d'épaves", prêts à saisir tout équipage peu sûr de sa route. Même si le grand chemin n'est pas plus défini qu'une route de mer, il existe, et une fois que le voyageur s'y embarque c'est comme s'il s'était engagé à le parcourir sur toute sa longueur, "d'un bout à l'autre". Car pour le voyageur qui ne veut pas sombrer au grand large il n'est pas question de s'embarquer pour faire simplement un bout de route puisque s'arrêter équivaut à la mort aux mains des pirates et qu'il n'y a pas de retour en arrière étant donné la "direction (12)" de la route.

La nature donne l'impression de vouloir éliminer, non seulement la route, mais tout signe de civilisation: "...on aurait dit parfois une grève où la marée est venue recouvrir et délayer des travaux (17)." Pour le narrateur cette ancienne route est presque un symbole historique de la civilisation de l'homme, une "ligne de vie" à travers l'Histoire,

le "seul grand chemin" . Sa "construction soigneuse (10)" rappelle une "chaussée romaine" qui survit à travers les âges pour servir encore à la génération actuelle qui, ici, s'en sert comme route domestique et, dans le cas du groupe du narrateur, comme chemin de voyage. Elle va depuis le "vieux Pays (24)"--l'ancienne civilisation--à travers un paysage qui rajeunit à mesure qu'elle s'éloigne du Royaume, de "la vie ancienne et confortable (24)", pour reverdir, s'ébrouer, redevenir une terre neuve comme "la grève à peine ressuyée de la mer (25)"--la civilisation qui se renouvelle à mesure qu'elle avance à travers l'étendue des pays et du temps. C'est par ce mouvement constant et sur toute sa longueur, vers le rajeunissement et la liberté, dont le symbole ultime est la Montagne, que la route lutte contre l'anéantissement par la sauvagerie.

L'autre ennemi de la route, et qui pourrait causer son anéantissement, est la mort. La mort qui pèse sur le souvenir, essayant de retenir le voyageur (ou la route) en le faisant penser, non pas à sa destination, mais au passé. Or le voyageur qui s'arrête coule comme une barque au large, la route qui s'arrête se laisse effacer comme un sillage par la mer si le bateau n'avance plus. Le seul moyen de lutter contre la mort est de ne pas lui donner prise; la route l'emporte sur la mort comme sur la nature par le mouvement en avant qui résiste à tout obstacle: "Ici, où les amarres étaient coupées, les bouchons dansaient, et la mort avait cessé de poser des questions (25)".

La route cherche à vivre avec autant de détermination qu'un être humain et sa lutte, comme sa façon de traverser le pays est décrite comme si elle était humaine: "A se défendre ainsi tout seul ...contre

l'assaut des arbres, des betes, des plantes sauvages, le Perré avait dû beaucoup composer ...comme les conquérants", prenant, comme eux "les moeurs et le vêtement du pays conquis (14)". Ici le mouvement se manifeste dans des termes, non d'un mouvement en avant, mais d'une vie en mouvement, une route protéenne qui se métamorphose pour prendre les différentes formes des pays qu'elle traverse: "...elle s'était incorporé quelque chose de la substance même du pays traversé, au point d'en devenir presque méconnaissable (15)".

Les divisions de la route: style concret.

Passons maintenant à l'examen des divisions de la route. Dans les deux premiers paragraphes, qui introduisent la description détaillée de la route depuis son commencement, les allusions à ses divisions concrètes sont d'abord: "pavé", ensuite "blanchi de soleil, / pourri de feuilles mortes". Fidèle à cet ordre préliminaire, l'auteur nous donne d'abord une description concrète des éléments les plus petits de la route que "pavé" nous a déjà suggérés. Quand, après la vue d'ensemble, l'auteur entame la description détaillée de la route dans le troisième paragraphe, la première description concrète est un développement de "pavé", mais cette fois-ci il ne se contente pas d'indiquer les divisions superficielles; il démonte la route, nous montre les éléments de cette "maçonnerie compacte" qui consiste en de

"...petits blocs anguleux, ou parfois, près du lit des rivières, de galets ronds, pris dans une sorte de béton, sur laquelle on avait aplani et rejointoyé un pavage de grosses dalles plates (10)."

grosses dalles plates (10)."

Devant nos yeux, si nous suivons son ordre, qui est celui de l'assemblage,

il a reconstruit, à partir de menus morceaux une "maçonnerie compacte", un ensemble: "L'ensemble figurait à peu près le sommet d'une étroite digue (10)". Depuis la fondation cachée de "petits blocs" il guide nos yeux, suivant toujours le procédé de l'assemblage, jusqu'à la surface de "grosses dalles".

"Pavé" nous fait voir une suite de dalles rejointoyées; par extension il nous suggère des sections de route plus grandes. L'auteur lui-même semble indiquer ceci car, si le lecteur se rappelle que le deuxième paragraphe liminaire (voir les pages 9 et 10) est un développement du premier, "pavé" du premier paragraphe a son équivalent dans le développement "blanchi de soleil, / pourri de feuilles mortes" du deuxième paragraphe--les deux étant une description des divisions de la route en termes non-métaphoriques.

Examinons donc les descriptions concrètes des divisions de la route. Partant de l'exemple que l'on vient de citer la division à discuter est celle d'une alternance de lumière ("blanchi" et "soleil") et d'obscurité (l'humus noir des feuilles pourries, la suggestion de noir dans "mortes" et l'assombrissement de la route par une épaisseur de feuilles qui vient cacher sa blancheur). Le contraste entre les sections claires et les sections obscures de la route est repris à la page 15 où le protagoniste parle de "son pavage clair ...sa netteté sèche", et ensuite, à la page 16, de "ce chemin perdu ...Pavé disparu ici sous un terreau noir". Le contraste principal est indiqué par "clair" et "noir", le contraste dérivé par "netteté" et "perdu ...disparu". Ces contrastes ont leur écho dans la description de ce qui est contigu à la route. La campagne à travers laquelle elle passe: une plaine

inondée de lumière, sans protection contre le soleil, et ensuite une forêt obscure aux "voûtes vertes" où, le soleil n'arrive même pas; tantôt les "campagnes crayeuses", tantôt la forêt au "terreau noir".

La métamorphose du voyageur suit celle de la campagne et de la route. De voyageur blanchi par la poussière des plaines--blanc comme son entourage et camouflé par lui--il se transforme en voyageur sombre dans la pénombre d'une forêt dans laquelle même le bruit des pas est camouflé: "le pied s'enfonçait sans aucun bruit". L'alternance de clarté et d'ombre a aussi sa répercussion sur ce que fait le voyageur: "Le pas des chevaux sous les voûtes vertes s'étouffait aussi soudainement qu'on passait du soleil à l'ombre (16)".

L'autre façon dont la route est coupée en sections est par le changement dans la configuration du terrain:

Par endroits, le soubassement de la chaussée dominait maintenant d'assez haut en talus les prairies des vallées, montrant à nu tout un hérissonnage de blocs--ailleurs, le dallage submergé plongeait sur d'assez grandes distances et se perdait sous les terres rapportées (12).

Comme pour les sections de lumière et d'ombre, la chaussée est dégagée ("dominait ...les prairies des vallées") ou cachée ("submergé", "plongeait ...sous les terres rapportées"). Ici la division est presque une double division: une division horizontale en sections dégagées et cachées, et la suggestion d'une division verticale due, non à une cassure nette, mais à un mouvement ondulé qui a le même résultat qu'une coupure verticale puisqu'il révèle la profondeur de la route. "A nu" souligne l'idée de la révélation d'une chose normalement cachée, et le "hérissonnage de blocs" est la chose même qui ne se révèle normalement

que lors d'une coupure verticale.

A mesure que le voyageur avance et que la route se déroule les sections horizontales deviennent de plus en plus importantes. Après le démontage initial de la route le narrateur remarque que "...les dalles de la surface gardaient des traces anciennes d'ornières qui mor- daient la roche d'une gouttière usée, incrustée maintenant de lichens gris (11)". Ici nous avons deux divisions: une division en dalles et une, plus grande, en bout de route. Ce bout de route est suivi d'un autre--qui en est le développement: une "gouttière usée, incrustée maintenant de lichens gris" et apparemment morte, semble néanmoins donner des preuves de vie: "...des passages marqués de traces plus fraîches de roues ou de sabots (13)". On n'aperçoit plus de lichens-- signe de la désuétude, et la couleur dominante n'est plus le gris neutre --sorte de non-couleur indicatrice de la non-activité de la route morte. Au contraire, les "traces plus fraîches" nous montrent qu'il y a une activité sur cette route qui ne laisserait pas aux lichens le temps d'y pousser, et combien moins d'incruster les ornières. Cette activité se manifeste, non seulement par les traces des roues, seules traces à sur- vivre le long de la première section, mais aussi par les traces des sabots.

Cependant, cette section de "charroi menu et tout à fait domes- tique (13)", au lieu d'annoncer une activité de plus en plus animée, représente un reste de vie humaine qui se meurt: "même ces petits craquements humains de chemin creux mouraient". Après cette section la civilisation des hommes semble mourir: "...c'étaient les bêtes libres qui prenaient la un dernier relai". De "route domestique" apparte-

nant a la civilisation mourante du très ancien Royaume elle devient "cette éclaircie dans les bois" dont se servent les animaux libres. "Éclaircie" indique la liberté de la route elle-même--route qui n'est plus soumise aux besoins d'une civilisation domestique, car elle ne sert pas de route, mais d'éclaircie sauvage. C'est comme si la route, comme les "bêtes libres" qui l'empruntent, avait trouvé la liberté--cette liberté qu'elle ne pouvait trouver que lorsqu'elle serait sortie du Royaume et libre du joug de la civilisation du Royaume. Maintenant, étant libre, ce chemin doit "se défendre ...tout seul". Ainsi dans la section suivante nous voyons que "la belle ordonnance sévère de la route ...s'était défaite (14)". Elle se déroule librement "passant des friches aux pays de forêts, aux marais, aux collines caillouteuses (15)", semblant retrouver une force vitale qui lui permet d'évoluer, sans aucune aide humaine, en harmonie avec le paysage traversé: "elle s'était incorporé quelque chose de la substance même du pays traversé".

A prendre ses distances, on s'aperçoit que la route, vue sur toute sa longueur, se divise en deux grandes sections horizontales: l'ancienne section prise dans la civilisation du Royaume, et la section de renouvellement où elle se déroule librement, en dehors du Royaume. Cette deuxième section, brièvement décrite en gros lorsque la route vient de franchir la frontière que constitue le bois des bêtes libres, est subdivisée ensuite. Les deux premières subdivisions ont déjà été examinées: le "pavage clair" qui traverse les "campagnes crayeuses (15)" et le "chemin perdu sous ...un terreau noir (16)". A mesure que l'on avance, l'attention du protagoniste semble s'égarer de la route:

les descriptions concrètes de ses différentes sections sont moins en termes de la route elle-même qu'en termes de ce qui l'entoure: le paysage et les indigènes. Des dalles rejointoyées nous passons par des bouts de route du troisième paragraphe, par des sections de route inextricablement mêlées à la campagne proprement dite (elles se sont camouflées en campagne crayeuse ou boisée); car lorsque le narrateur décrit la route en termes "des pays qu'elle traversait (17)", la route semble avoir dépassé ses limites pour ne faire qu'un avec le pays qu'elle traverse. De façon semblable, la description concrète de ses divisions s'est métamorphosée en description métaphorique où la route est décrite à travers des extensions métaphoriques de la route: le pays et les habitants.

Les divisions de la route: style métaphorique.

Ainsi que pour la première description concrète des divisions de la route (celle de la "maçonnerie compacte de petits blocs anguleux (10) la première description métaphorique des divisions à partir du commencement de la route au paragraphe trois, est une description qui suggère de menues divisions: "[elle] commençait bazarrement ...comme une règle qu'on laisserait tomber sur un échiquier ..." Les cases blanches et noires de l'échiquier font penser aux blocs divers dont la route est construite--surtout qu'ici le commencement est comparé à "ces fragments de chaussée romaine ...", et que cette comparaison laisse entendre qu'il y aurait deux extrémités coupées (c'est un fragment) et que, par conséquent, la maçonnerie intérieure serait exposée. La comparaison avec la chaussée romaine souligne la vétusté de cette route (dans la description concrète "incrusted de lichens" joue le même rôle)--cette

métaphore de vestige de chaussée romaine revient à la page 13:

De façon ~~dis~~continue, et sur des parcours de faible longueur, on avait continué à l'emprunter par endroits, comme un laboureur fait cahoter sa charrette sur un bout de voie romaine qui traverse son champ . . .

Il s'agit d'une description doublement métaphorique. Il y a la métaphore des bouts de voie romaine comparés avec les "parcours de faible longueur", indicatrice, comme la métaphore précédente, de l'âge de cette partie de la route. Deuxièmement, la métaphore du rôle des bouts de route toujours empruntés par "on", les indigènes, pour leur "charroi menu et tout à fait domestique" comparée au rôle de ces bouts de voie romaine pour le laboureur qui les emprunte.

De même que la civilisation du Royaume est une civilisation mourante, les métaphores qui décrivent la première grande section sont inspirées de la mort. L'auteur compare l'ensemble de la première grande section de la route à un fossile:

C'était une route fossile: la volonté qui avait sabré de cette estafilade les solitudes pour y faire affleur le sang et la sève était depuis longtemps morte (11).

Ou encore à "une ligne de vie usée qui végétait encore au travers des friches comme sur une paume"--morte également puisque la ligne de vie est "usée" et en voie d'être effacée par la végétation active autour d'elle, tout comme la ligne de vie sur une paume disparaît après la mort. Nous savons que cette première grande section de la route est morte et, même s'il reste par endroits des signes de vie, elle doit mourir ainsi qui "ces petits craquements humains de chemin creux mouraient (13)". La circulation du sang, la ligne de vie sur une paume, les craquements humains, toutes ces métaphores sont des métaphores humaines où le

narrateur semble voir cette partie de la route comme un vieillard mort, ou presque mort--métaphores qui décrivent la civilisation mourante que cette route traverse, civilisation très ancienne où l'on vit toujours dans un système féodal ainsi qui le suggèrent des termes féodaux comme "miliciens des Marches", "fortins", et "fiefs" à la page 24. Le Royaume est presque mort, et avec lui, cette première partie de la route; mais ailleurs la vie continuera. La route aussi, bien que morte dans sa première partie, retrouvera plus loin les forces de la vie.

Ceci nous amène à la métaphore suivante: "cette éclaircie dans les bois (13)". Elle correspond à la prochaine étape--celle qui succède à la mort. De la mort humaine imminente, nous entrons dans le monde animal, car c'est pour les animaux que la route est une éclaircie. Après "le grand vide blanc de la journée"--journée symbole de la vie et qui, dans le contexte des métaphores humaines décrivant la route à travers le Royaume comme un être mourant, représente à la fois la vie du Royaume et la vie de la partie correspondante de la route--la route passe "dans le chien et loup du crépuscule", dans la tombée de la nuit, dans le noir de la mort. Par chemin "creux" et "vide blanc" nous savons déjà que cette vie mourante n'a plus rien à offrir; le seul espoir pour la continuation de cette route est donc dans ce qui suit le vide blanc: le crépuscule des bois. Lorsque la route entame cette étape c'est comme si elle revenait à une forme de vie primitive où les habitants sont des êtres non-civilisés, d'abord parce que ce sont des animaux, et ensuite parce qu'ils sont "libres" sans aucun joug de la civilisation. Mais si la nature de cette étape est manifestée par les animaux indigènes et par l'aspect crépusculaire et "ensauvagé"

des bois de cette section de campagne elle l'est aussi dans une métaphore directe où la route, personifiée et devenue Route, se métamorphose pour revenir, elle aussi, vers un état de vie libre, sauvage, élémentaire, pour retourner à travers le temps à son état primordial où chacun de ses blocs, chacune de ses dalles était un élément pleinement naturel:

On eût dit que soudain la Route ensauvagée, crépue d'herbe, avec ses pavés sombres dans les orties, les épines noires, les prunelliers, mêlait les temps plutôt qu'elle ne traversait les pays, et que peut-être elle allait déboucher, dans le clair-obscur de hallier qui sentait le poil mouillé et l'herbe fraîche, sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes (14):

Du monde réel elle semble mener à l'univers imaginaire, univers qui ressemble au monde mythique en dehors de la civilisation, où les hommes parlent aux bêtes, où Pan est à la fois homme et bête, où Circé et Comus transforment les hommes en bêtes et les bêtes en hommes.

Peut-être la route est-elle, à partir de cette transformation, une route imaginaire et purement métaphorique. Car à partir de cette étape de renaissance, la route est décrite en des termes de plus en plus métaphoriques.

Autrefois une route, chose inanimée, soumise à la civilisation de l'homme, elle se libère maintenant; elle rompt les chaînes de l'esclavage de l' "ordonnance": "La belle ordonnance sévère de la route qui avait traversé ces pays en étrangère s'était défaite." Elle avance avec autant d'indépendance qu'une étrangère--non pas "comme une étrangère", mais encore plus assimilée à l'idée d'une voyageuse: "en étrangère". Ensuite, toujours par la métaphore, elle paraît encore plus agressivement active--elle ressemble à un conquérant et c'est elle, et non le pays, qui a fait l'effort d'adaptation: "Comme les con-

quérants qui se sont tant bien que mal adaptés en prenant les mœurs et le vêtement du pays conquis".

Nous avons aussi l'impression d'une vitesse accélérée. Passant à travers le Royaume la route avançait péniblement: "par petits bouts (11)", à un rythme saccadé où chaque secousse correspondait à un nouveau bout de route et où la route semblait parfois être prise dans les marais des Marches, étouffée par la stagnation lourde du Royaume où tout végète, où même le signe d'aller plus avant est "engourdi (11)". Au-delà du Royaume la route semble avancer librement et sans freins--au lieu de décrire un petit bout de route à la fois, le narrateur prend du recul pour décrire plusieurs étapes en une seule phrase: "...en passant des friches aux pays de forêts, aux marais, aux collines caillouteuses (14-15)..."

Son indépendance, également, se manifeste de plus en plus--conséquence inévitable de sa nouvelle liberté qui l'oblige "A se défendre ...tout[e] seul[e]". De l'homme mourant de la première partie elle est devenue jeune; sa jeunesse lui a donné les forces de lutter contre la "sauvagerie des bois (16)". Comme la route, si toutefois nous considérons les pays qu'elle traverse comme son extension métaphorique, le pays sort de son état de torpeur, se libère de la prise de l'homme et retrouve sa sauvagerie originelle: "maintenant une broussaille hirsute y [sur la route] menait son sabbat dans le plein jour des clairières ...les taches cultivées se résorbaient (19)". Ou encore dans la description suivante où elle retrouve une agressivité animale (voir "poilues et griffues"): "...le bouillonnement des herbes folles, comme l'émeute servile de ces plantes lépreuses, poilues et griffues, couleur

de poussière (20)". Comme la route, cette nature, autrefois engourdie commence à s'animer; elle renaît à la vie: "Ici la terre avait reverdi, elle s'ébrouait, le poil frais, toute nette des écorchures de ses vieilles sangles desserrées (24)..."--la terre reverdie a retrouvé l'état de son printemps.

La nature n'est pas la seule extension métaphorique de la route; il y a l'homme aussi qui, comme la route, comme la nature, s'est libéré; il forme un groupe nomadique en dehors du Royaume: des nomades "coupés de leur gros (23) qui, "plutôt que de suivre leur aîné au vieux Pays qui tenait si bien son cadastre, avaient décroché leur fusil et gagné la forêt." La ressemblance de ces hommes libres à la nature libérée est soulignée dans la métaphore suivante: "...ces petits clans qui repoussaient ça et là comme des plantes folles". L'homme libéré ressemble, comme la nature (voir "la terre s'ébrouait, le poil frais"), aux animaux; dans ce cas l'animal représentatif est le cheval: "l'homme aussi rajeunissait, lâché dans la brume d'herbes comme un cheval entier". Cette métaphore qui lie ensemble la nouvelle liberté des animaux, de la nature et de l'homme est particulièrement à propos pour refléter la nouvelle liberté de la route, puisque le cheval était la bête domestique par excellence de l'ancienne civilisation et parce que le premier bout de route était "un chemin cavalier (11)", où se laissaient voir les ornières des charettes que les chevaux devaient tirer.

L'accélération de la route oragailleardie avançant à travers le pays transforme la nature en une masse indistincte, un "bouillonnement":

elle prend une forme de plus en plus liquide (voir "écume verte (20)") pour se métamorphoser en "eaux libres" (26) de la mer. La route, pour traverser cette mer, devient comme une digue et l'on rencontre, de temps à autre, de petites moraines de cailloux--comme autant de "barques amarrées au bord d'un quai". Plus on avance, plus les étapes se distinguent mal, si bien qu'ici la route est, non seulement une digue, mais aussi une barque qui refuse "L'embaras du cadavre ...et tout ce qu'il traîne après lui de redoutablement enchevêtré (25)". Ainsi elle coupe les amarres du passé et de la mort pour flotter librement sur les "eaux libres" de la mer, autrefois nature, qu'elle traverse.

Même les habitants de la route évoluent parallèlement: avant l'étape en question ils étaient décrits comme des groupes nomadiques restant à l'écart de la route et n'allant jamais très loin; maintenant ils sont devenus des pilliers attirés vers la route pour la raison que c'est là qu'ils prennent leur gibier. La métaphore suivante, les comparant à des pirates au large, nous montre qu'ils ont évolués, parallèlement à la route et à la nature, vers une vie nautique: "leur attitude ...était celle des pilliers d'épaves vis-à-vis de ce qui défile en vue de leurs écueils (25)".

L'étape suivante est la culmination de ce long voyage: "C'était le temps de Pâques (26)". La métamorphose vers la nouvelle vie, commencée dans l'obscurité de la forêt à la limite du Royaume, s'achève, car la route est entièrement ressurgie de la mort, elle entre dans son printemps:

...les bois dans le brouillard de verdure jaune étaient pleins d'appels de coucous, mais c'étaient ces bouches seules tout à coup sur le chemin plein de fondrières et d'eaux neuves qui nous apprenaient que la terre fleurissait (27).

Cette dernière étape est décrite comme si la route avait pris davantage de vitesse, car jamais il n'y a eu autant d'animation et de mouvement qu'ici lorsqu'elle est décrite comme un "sillage éveillé"; sillage où nous perdons toute conscience des bornes le long de la route. Devant cette vitesse, où la route semble quitter la terre représentée déjà bien vaguement par "les bois dans le brouillard (27)", même cette mer de nature s'effacera, toute notre attention étant concentrée sur la route filante devenue sillage. C'est comme si, cette fois, la route avait réellement passé au-delà de la terre et du monde, car ici "on respirait comme nulle part".

Les indigènes restent, mais eux aussi--ou plutôt elles, puisque ce sont des femmes--vivent sur la route plutôt que dans les environs: une race de voyageuses. Cette race vit dans l'animation de la route comme "dans le remous du voyage". Leur légèreté fait penser aux oiseaux de mer "qui se balancent un moment sous le vent des navires, mais les abandonnent l'un pour l'autre, comme si le frais remous d'écume du voyage les captivait plutôt que le voyageur (27-28)". Tout comme les oiseaux elles sont entièrement libres, sans attache aucune, leur vie étant un voyage perpétuel. Le voyageur aussi est devenu totalement libre; ces femmes ne le retiennent en rien et, puisque c'est par le voyageur que la route avance pour le lecteur, elles ne ralentissent en aucune façon le déferlement de la route: "Elles ne cherchaient jamais à retarder ou à retenir (30)". Au contraire, elles aident le voyageur sur son chemin, car elles sont comme: "les converses du long voyage, résignées aux tâches les plus pauvres (31)", et cherchent, comme lui, une spiritualité qu'elles pressentent:

Ce qu'elles cherchaient, ce qu'elles voulaient gauchement

rejoindre ...ce n'était pas ceux qui passaient sur la Route, c'était peut-être un reflet sur eux passionnément recueilli de choses plus lointaines--de cela seulement peut-être où la Route les conduisait (29-30).

Ainsi, puisque la spiritualité est le contraire de la matière, nous avons l'impression que le voyageur et ces femmes cherchent, au moyen de l'accélération de la vitesse à s'envoler vers un but spirituel qui, représenté par la Montagne, exige une ascension, une légèreté spirituelle qui nous ont déjà été suggérées au début de la dernière étape par le mot "Pâques"--métaphore suprême du printemps, de la libération, et de l'ascension.

La synthèse des deux structures et des deux styles de "La Route".

Lorsque nous arrivons au moment de faire une synthèse des descriptions concrètes et métaphoriques des divisions de route, nous découvrons une dominance métaphorique. Parties des descriptions des plus menues divisions (les blocs de la maçonnerie), les sections deviennent de plus en plus grandes. Puis on passe des bouts de route domestiques, "coupée d'éboulis", à des sections plus longues, ou, bien qu'elle soit submergée par des terres rapportées, elle ne disparaît jamais tout à fait:

...même submergée sous les éboulis, plongée sous les hautes herbes--comme le cheval tâte encore du sabot le fond empierré du gué, on gardait avec elle une espèce de contact singulier (12).

Bientôt ces obstacles disparaissent tout à fait et la route devient un "courant ininterrompu", sans division aucune, coulant droit à travers le paysage vers la Montagne.

La même dominance métaphorique se manifeste lorsqu'on fait la synthèse des descriptions concrètes et métaphoriques de l'unité de la route. Ici la métaphore domine dès le début car n'y a réellement qu'une seule description de ce genre: "l'étroit chemin pavé qui conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont-Harbré (9)" qui est la section (a) du premier paragraphe cité au début de ce chapitre. A partir de ce premier paragraphe l'unité est décrite en termes métaphoriques qui nous montrent, successivement, la route en termes de fil, de traînée phosphorescente, de signe, de voyageur, de conquérante, de digue, de sillage, de bateau en pleine traversée, de vie et de civilisation en évolution.

Puisqu'il y a une dominance métaphorique, faisons ensuite la synthèse des descriptions métaphoriques des divisions et de l'unité. Tout tend vers l'unité métaphorique: même les divisions bien marquées du début du récit et de la route sont rassemblées en une unité composite: "Elle [la route fragmentée] ressemblait aux rivières des pays de sable (12)". Les divisions plus grandes, lorsque la route se déroule librement à travers les pays sont réunies, elles aussi, en une métaphore qui la compare à "un ciel de nuages, avec ses masses confuses et brouillées, sa dérive lente au fil des heures, et cette manière rapide qu'il a de virer tout entier du clair au sombre (17)". Finalement la route devient une unité liquide: "[le] sillage éveillé" qui, étant éveillé, ne sera jamais brisé, car "éveillé" assure un mouvement continu. L'unité métaphorique et les divisions métaphoriques se confondent à la fin du récit dans ce même sillage, car la description métaphorique de l'unité de la route se termine, elle aussi,

par la métaphore du sillage.

Si tout tend vers l'unité métaphorique, et si "tout" représente les différents aspects de la route, la route est elle-même métaphorique. Si la route est métaphorique, "La Route", puisque le sujet de ce récit est précisément la route, est métaphorique, ou plutôt, comme il s'agit d'une longue suite de métaphores: allégorique. Or, selon C.S. Lewis:

The allegorist leaves the given--his own passions--to talk of that which is confessedly less real, which is fiction.⁴

Une interprétation allégorique de "La Route" semble être indiquée non seulement par l'emploi fréquent de la métaphore et, donc, par les implications de ces métaphores (que l'on examinera plus loin), mais aussi par les majuscules, par exemple: la Route, le Royaume, et la Montagne, et par l'anonymité du voyageur-narrateur. Les observations de ce dernier qui dit "je" sur la nature de la route et de son voyage n'ont jamais rien de personnel; jamais il ne se distingue de tel ou tel autre voyageur qui ferait le même voyage, si bien qu'il devient, comme le voyageur allégorique, représentatif de tous les hommes, l'intermédiaire qui permet à chaque lecteur de faire lui-même le voyage.

Paradoxalement le seul personnage qui ait un nom est un des compagnons--compagnons encore plus indéfinis que le "je" puisqu'ils sont traités, non comme des individus, mais comme un groupe (voir "nous" ou, encore plus indéfini, "on") dont toute mention dépend de "je"; des "eux" indépendants d'un "je" n'existent pas. Ce personnage est Hal. Sa fonction n'est pas de nous faire connaître un des voyageurs, ni le groupe des voyageurs, mais de nous mettre en rapport avec "ces flâneurs de la forêt (23)". L'autre fonction de

⁴ C.S. Lewis. The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition. Oxford University Press, 1968, p. 45.

Hal, peut-être secondaire, mais néanmoins importante, est de montrer au lecteur à quel point ces voyageurs sont anonymes et à quel point il lui est facile de s'identifier avec "je" et "nous", car "Hal" --introduit brusquement, sans préambule, souligné par sa position au début de la phrase, par la virgule qui l'isole, par le "h" aspiré, et par le fait que c'est un nom monosyllabique, étranger--choque le lecteur, l'oblige à se rendre compte de l'anonymité à laquelle il s'est déjà habitué. Ayant introduit Hal, l'auteur le laisse tomber aussitôt. Mais l'effet de cassure qu'il a obtenu par son introduction fait réfléchir le lecteur sur l'identité de ces voyageurs: quand "nous" représente-t-il des personnages dans une histoire et quand représente-t-il "l'Homme" ou Monsieur Toutlemonde?

Tout cela nous amène à tenter une interprétation allégorique. La clé de cette interprétation se trouve dans la dernière section du récit --ces deux paragraphes séparés de l'ensemble--presque comme un épilogue. Le mot "Pâques" nous éclaire. Il nous révèle le but spirituel, symbolisé par la Montagne, de ce voyage qui représente plutôt une quête spirituelle, la quête qui part de la mort (le Royaume) pour retrouver la vie dans la renaissance, la résurrection implicite dans "Pâques". On pourrait dire qu'il y a aussi un mouvement de la vie, représentée par le voyageur lui-même, vers la mort. La dernière description de la route avant la coupure qui sépare le récit proprement dit de sa conclusion (voir à la page 26) est une description dans un contexte de mort: "l'embarras du cadavre (25)", le meurtrier et sa victime, les moraines--ces "tombes légères (26)".

Ainsi il existe une sorte de double mouvement de la mort vers la vie et de la vie vers la mort; mais la mort est une mort qui ne pèse

point, qui mène à la resurrection de Pâques. Or, en dépit de ce double mouvement, la vie, réelle ou spirituelle, est toujours victorieuse. Parallèle à ce double mouvement est le mouvement du passé (le vieux Royaume) vers l'avenir (la promesse du printemps et de la Montagne lointaine); de l'avenir vers le passé (le narrateur raconte retrospectivement sa route après avoir déjà fait son voyage--nous le savons car il l'a "suivi d'un bout à l'autre (10) "). Le résultat de la juxtaposition du passé et de l'avenir est le présent. Aussi dans "La Route", où la route relie le passé à l'avenir, nous avons un éternel présent: "On eût dit que ...la Route ...mêlait les temps plutôt qu'elle ne traversait les pays (14)". La conclusion en est une confirmation car la route y est décrite dans le contexte de Pâques, moment où le Christ, par la resurrection, devient esprit, éternel et présent. Entre le passé et l'avenir se déroule l'attente--un présent en devenir comme la route: l'attente-voyage qui traverse le temps et l'espace depuis le commencement de la route jusqu'à sa fin.

CHAPITRE VI

"LA PRESQU'ÎLE":

UNE ATTENTE CIRCULAIRE ET ITINÉRANTE.

Dans le récit "La Presqu'île"¹ la presqu'île est à la fois 1) une représentation symbolique de l'attente et 2) un décor qui s'accorde à l'attente. Elle en est le symbole par ce que elle est en dehors du continent quoique rattachée à lui: l'attente, où prédomine l'imagination de Simon, est en dehors de la réalité (c'est-à-dire de la présence réelle d'Irmgard, du paysage actuel), mais rattachée à elle par ce qu'Irmgard et le paysage sont l'inspiration de l'imagination de Simon. La presqu'île est un décor accordé en ce qu'elle reflète le vide des neuf heures désœuvrées d'attente aussi bien que la plénitude de ce vide rempli par l'imagination libre et vagabonde de Simon. De même que tout ce récit se passe à l'intérieur de la presqu'île sans franchir l'isthme, de même "La Presqu'île se limite à décrire l'attente sans jamais aller au-delà, car la réunion finale d'Irmgard et de Simon n'a jamais tout à fait lieu.

La presqu'île, symbole de l'attente.

La nature de l'attente.

"La Presqu'île" est l'histoire d'une attente. Tout le long du récit Simon attendra Irmgard: depuis la salle d'attente du début

¹ Julien Gracq, La Presqu'île (Paris, 1970), pages 35-179.

jusqu'à: "Comment la rejoindre (179)?"² de la dernière phrase. La toute première phrase nous donne l'image de cette attente car elle décrit Simon à l'intérieur de la salle d'attente de la gare de Brévenay. Tout ce qu'il voit, il le voit à travers la porte vitrée de la salle d'attente:

A travers la porte vitrée de la salle d'attente, Simon devinait sur la droite, projetée sur le quai et contre le vitrage, l'ombre de la marquise ajourée dont on apercevait l'amorce des stalles poussiéreuses (35).

Le premier paragraphe se termine, comme il a commencé, par une description d'une personne en train d'attendre:

Sur le banc de bois ...une vieille...était assise ... il était difficile de penser qu'elle fût entrée là et qu'elle en sortît jamais: elle semblait plutôt attendre, dans la lumière oblique de la croisée, sur le fond des bruns poisseux d'atelier, un peintre qui cherchât le caractère (36-37).

Ce tableau est à la fois un tableau symbolique de l'attente et un miroir qui renvoie une image de celui qui le regarde: Simon et la vieille sont l'image l'un de l'autre: le début et la fin du premier paragraphe se complètent. Ce premier paragraphe est l'ouverture du récit: il présente le sujet--l'attente--et préfigure une forme où le début et la fin (voir la dernière phrase "Comment la rejoindre?") du récit sont deux expressions complémentaires de la même attente.

Irmgard, but principal de l'attente.

Simon, tout le long de son voyage dans la presqu'île roulera "pelotonné dans cette attente vague (62)", qui est celle de l'arrivée d'Irmgard par le train de 19 h 53. Tout ce qu'il verra, tout ce

² Tout le long de ce chapitre, sauf indication contraire, tout rappel de page placé immédiatement après une citation et entre parenthèses réfère à "La Presqu'île".

qu'il fera sera coloré par la pensée qu'il va vers elle (voir: "il savait qu'il courait à elle (153)"): sa décision même d'aller à la mer est due à elle--il y va pour meubler "l'après-midi longue à vivre (50)" sans elle et, secondairement, mais encore sous l'inspiration de l'arrivée proche d'Irmgard, pour y "retenir une chambre pour la première nuit (50)". Il roule comme "dans l'intimité de la veillée (147)" d'Irmgard--même la chambre d'hôtel qu'il a louée à l'avance semble se préparer pour cette veillée, car lorsque Simon ferme la porte avant de repartir vers la gare pour rencontrer Irmgard, c'est comme si Simon, s'étant allongé sur le lit et ayant évoqué Irmgard (voir les pages 123-129) avait préparé la chambre à cette veillée: "les meubles ...se reconnaissent déjà pour une veillée (130)".

La torche, symbole de l'attente d'Irmgard.

La veilleuse, symbole de l'attente, existe sous la forme de la torche de la raffinerie de pétrole: une veilleuse de jour comme à la page 42, et de nuit comme à la page 175. Cette flamme est mentionnée pour la première fois immédiatement après la déception de l'arrivée du train sans Irmgard; elle est la première chose qu'il cherche ensuite:

La petite déception du train s'effiloçait déjà. Par-dessus les bâtiments de la gare, il chercha des yeux à travers la brume de chaleur, la torche jaune de la raffinerie, et soudain il l'aperçut, tordant dans le vent qui la rabattait, comme un bout d'un mât de pavillon, sa somptueuse écharpe de suie bouillonnée (42).

La flamme vient remplacer la déception de la non-arrivée d'Irmgard et tout le long de l'itinéraire elle, (et sa "somptueuse écharpe de

suie") réapparaît, haute et visible de partout comme sur un mât (voir les pages 42 et 54) ou sur une hampe (voir à la page 145). Elle est à la fois guide--comme le pilier de feu et de fumée dans La Bible³ (Exode, Chapitre 13, strophe 21), et symbole, comme la veilleuse et le pilier biblique qui emmène les enfants d'Israël vers la Terre Promise, de l'espoir dans l'attente.

Plus que tout, l'association de cette "torche (145, 174, 175)" avec la torche dans le Tristan und Isolde de Wagner⁴ confirme, par analogie, l'importance de cette flamme dans l'attente de Simon: pour lui, comme pour Tristan, la flamme symbolise l'attente dans l'amour. Dans Tristan und Isolde le signal de la fin de l'attente et de la réunion imminente vient lorsque, la nuit tombée, la torche est jetée à terre; dans "La Presqu'île", aussi, la torche semble avoir été jetée par terre: "la torche qui brûlait au ras du sol (174)" dans la nuit. C'est à ce moment que Simon associe consciemment les deux torches:

La torche vivait seule au-dessus de la campagne figée par la nuit. De nouveau, comme à Penrun, le souvenir de Tristan revint flotter dans son esprit ...il sentit monter le rythme bousculé, effréné qui passe dans l'orchestre quand Yseult renverse la torche à terre, et en retrouva le nom: ce devait être l'Impatience de l'Amour. Et de nouveau il fut amoureux (175).

³ Voir aussi Un Beau Ténébreux à la page 34 ou il s'agit du phare de la Torche et le pseudo-passage de la mer Rouge.

⁴ Zurich, 19 , pages 397-400, Acte II, Scene 1. (Tristan, caché dans les ténèbres attend qu'Isolde jette la torche à terre, ceci étant le signal convenu pour lui faire savoir qu'il peut approcher). Isolde, la torche à la main, chante: "'La torche! fût-elle le feu de ma vie je l'étouffe sans trembler!" (Elle jette à terre la torche qui, peu à peu, s'éteint)". (Traduction de l'Édition Eulenburg).

C'est aussi le moment où Gracq nous révèle définitivement la signification de cette flamme qui revient comme un leitmotiv wagnérien tout le long du récit--leitmotiv toujours associé à Irmgard; même si la flamme n'est pas toujours une torche; par exemple: "sa crinière fourchue, attisée par le vent, dansant comme la flamme d'un feu de bois sur la grisaille des vagues (73)." Parce que Simon l'aime et court vers elle, la flamme s'associe également au bonheur de la revoir:

Il avait beau battre le briquet, il sentait bien que le bonheur de la revoir n'était en ce moment que cette flamme désinvolte et espiègle qui vivait toute seule et s'attisait du vent frais, de la bonne route, du soir battant et encore ouvert (147).

Ici nous voyons que le leitmotiv de la flamme représente non seulement Irmgard, et tout ce qu'elle incarne pour Simon, mais qu'elle peut aussi lui être substituée.

La mer: but secondaire de l'attente.

Le but final de l'attente de Simon est de retrouver Irmgard, mais il y a aussi un deuxième but: retrouver le pays de son enfance. Ce pays, Simon l'appelle "la contrée de la mer (103)". C'est afin d'y arriver qu'il traverse la presqu'île et semble s'éloigner d'Irmgard, car Kergrit, le centre de cette contrée de la mer, et Brévenay (lieu de la rencontre d'Irmgard) sont aux extrémités opposés de la presqu'île. Ainsi le but immédiat de ce voyage semble être la mer car elle est le symbole de l'ancien pays des vacances: "Il ne pensait plus rien, sinon qu'il roulait vers la mer, sur cette route vide. Vers la mer sans savoir pourquoi (62)." La mer est à mi-chemin dans

l'itinéraire de l'après-midi, car à Kergrit il fera demi-tour.

Pendant la première moitié de l'attente--c'est-à-dire de l'itinéraire --Simon braque son attention sur le but immédiat: "Again to sea (83)".

La mer exerce une attraction fatale pour Simon de sorte qu'il semble s'y diriger malgré lui: "A mesure qu'il avançait, de savoir la mer à quelques jets de pierre, son esseulement abruti prenait pour Simon le charme d'un piège (85)". Simon lui-même reconnaît le pouvoir de la mer sur lui: "Je n'aime pas tellement la mer, pensa-t-il tout à coup--, pourquoi l'aimer? Simplement je n'y résiste pas (89)".

L'arrivée à la mer marque la mi-temps de l'attente: la fin de la journée (le soleil se couche à la page 129), le commencement de la nuit: "la nuit proche s'adossait à la promesse de l'après-midi déclinante (116)". Cette crête entre jour et nuit, entre l'aller et le retour est marquée aussi par la mer étale de la marée haute et la foule nomade du Kergrit qui, refoulée par la mer se serre sur une grève étroite, paraît plus dense que d'habitude--comme une foule de fête (voir à la page 113, la scène telle qu'elle paraît, et à la page 97, la scène telle que Simon se l'imagine en exagérant l'aspect de "point suprême, de fête complète").

Avant même que Simon ne se remette en route vers Brévenay cette crête est passée: l'après-midi le cède au soir:

Une pente neuve de l'après-midi s'annonçait. Le soleil en face du balcon était encore haut, mais la gaze de brume qui montait de la mer s'était épaissie et commençait à le voiler. La mer avait cessé de grésiller sous la lumière tombant d'aplomb; elle paraissait plus vaste, touchée d'un gris d'ardoise cendreuse qui l'élargissait et qui semblait laisser glisser sur elle une pensée triste (128).

Ce n'est plus la mer attirante du jour qui monte vers lui, mais une

mer triste et repliée qui se retire avec la marée: "La mer, qui le fascinait le jour se repliait pour lui la nuit comme l'éventail dans le poing fermé (157)." Les promeneurs se retirent comme la mer et semblent reconnaître que le moment culminant est passé:

Les promeneurs du quai en s'éloignant s'arrêtaient avant de tourner l'angle des ruelles, et jetaient vers la plage, en se retournant, le coup d'œil distrait qu'on adresse, le spectacle fini, à la scène vide: la journée déjà touchait à ce creux inoccupé, étale, au bout duquel les deux de la côté allaient s'allumer (129)."

Simon, comme les promeneurs, quitte la mer pour retourner vers la terre: il retraversera la presqu'île pour rejoindre Irmgard.

Le bateau, image de l'attente de la mer.

Si Irmgard et la réunion imminente avec ^{celle-ci} sont représentées par le leitmotiv de la torche, la mer et le pays d'enfance de Simon le sont par celui des bateaux. Tout le long du voyage des images de bateaux reviennent nous rappeler que ce voyage a un double but: Irmgard et la mer. Simon visitera deux fois la mer: à la fin de l'après-midi et plus tard, le soir, avec Irmgard. Souvent il compare le voyage en voiture à un voyage en bateau si bien que chaque arrêt lui paraît être un échouage (voir à la page 93) sur la route devenue fleuve: "Une fois échoué sur la berge du fleuve grondant (55)..." Le voyage de Kergrit à Brévenay est comme "une croisière de nuit (99)". Après la déception du premier train, Simon, déjà poussé sur la pente d'une journée qui va vers le train de 19 h 53, oscille entre la hâte et la détente: "Comme un moteur qui atteint à son régime de croisière le silence le rendit à son réglage intime (48-49)". Tout le voyage ressemble à quelque croisière en bateau (ou en arche comme dans la

citation suivante) et la terre se transforme en mer:

Il aimait ces jambes de coton, ce vertige léger que lui donnait la vitesse brusquement suspendue, cette marée de silence montée de la campagne qui se refermait sur lui: c'était chaque fois comme s'il débarquait de l'arche, et retrouvait la terre toute neuve, le tintement de l'eau, les doigts distraits du vent dans les feuilles--il ne savait quoi de frais, de respirant et de délacé: 'J'ai besoin de jeter ces ancres (167)'.

Tout le long du récit Simon "Voyait au long de sa route glisser sur la terre des échouages paisibles où la tentation lui venait de jeter l'ancre, mais il ne s'y arrêtait pas (176)." Cependant, ses arrêts, même à Kergrit, son brefs et ce ne sera que lorsqu'il aura rencontré Irmgard après cette "dérive" un peu hagarde qui avait été sa journée (132)", qu'il pourra songer à jeter l'ancre pour s'amarrer à quelque rivage. Ce rivage est représenté métaphoriquement par Irmgard: "Il sentait que le soir apportait Irmgard, l'approchait de lui aussi accore et ferme qu'un rivage (132)", par la fin de l'attente (c'est-à-dire la dérive) et littéralement par le rivage de Kergrit où il se propose de la ramener. Ainsi le bateau viendra à terre avec l'arrivée d'Irmgard en même temps que la torche sera jetée à terre.

Les deux but sont liés.

Si les deux lietmotifs correspondants aux deux buts du voyage de Simon sont deux fils parallèlement tissés dans le récit ce n'est pas par hasard. Les deux buts--Irmgard et la mer--sont toujours et également présents dans le récit. En ce sens le récit est "l'ouverture (52)", de ce qui se passera lorsque le récit se terminera: Simon amenera Irmgard dans le pays de ses vacances; Irmgard et la contrée de

la mer seront ensemble comme elles l'étaient déjà dans l'imagination de Simon tout au long du récit.

C'est en pensant à Irmgard et à leurs vacances ensemble, si proches, qu'il décide d'aller "lui ouvrir les routes (51)". Tout ce qu'il fait, il le fait comme si Irmgard était là, car c'est la préfiguration de ce qu'ils feront tout à l'heure:

Aujourd'hui par là serait ce soir pour Irmgard et pour lui le chemin de la mer; entre les chaumières coiffées encore de vrai chaume, le long des clos touffus écrasés entre les arbres, il allait lui ouvrir les routes (51).

Elle est tellement présente dans l'imagination de Simon qu'elle semble sauter dans la voiture à côté de lui, comme aux pages 59 et 68, et c'est ensemble qu'ils roulent vers la mer. Arrivé à Kergrit Simon semble s'enfermer dans sa "loge de mer (116)" avec Irmgard: ainsi Simon réunit la mer et Irmgard.

Certains parallèles nous démontrent à quel point les deux images obsédantes d'Irmgard et de la mer sont co-existantes. Par exemple, le charme que la chose désirée prête à ce qui la préfigure est également intense dans le cas de la mer et d'Irmgard:

Il trouvait un charme neuf à ces friches déteintes, éclairées déjà par la mer qu'elles voilaient encore (100);

La mer ...mieux que présente: annoncée (105)...

Irmgard était déjà là--mieux que présente, disponible-- puisqu'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle, son après-midi de tout un affairément précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle (50).

Une image qui illustre ce charme précurseur est celle de la "fête complète" que Simon imagine juste avant d'entrer dans Kergrit. Ce tableau est à la fois la fête complète de la mer et d'Irmgard: au

moment qui représente pour Simon la "gloire des plages (97)", Vénus, évocation idéale de celle qu'il aime, sort de la mer dans toute sa beauté. La scène de la mer atteint "à une espèce de point suprême de fête complète, écumeuse et ~~buettée~~, où se mêlaient, à l'heure même où Vénus sort de la mer, l'exubérance des corps jeunes, l'orient de la perle, la tombée d'une charge de cavalerie (97)". De même que la mer et Irmgard sont évoquées ici ensemble, de même, nous l'avons déjà vu, elles seront goûtées ensemble dans la chambre d'hôtel où Simon, en compagnie d'Irmgard imaginée semble rejoindre la mer: "La chambre s'ouvrait sur la mer, juste en face du port--mais plutôt comme s'ouvre sur le décor une avant-scène de théâtre, tellement l'impression de proximité était forte (116)". Ils sont si proches d'elle que Simon a l'impression d'être non au bord de la mer mais sur la mer:

Quand on s'éloignait vers la porte, les entrelacs paresseux des mouettes se nouaient seuls dans l'encadrement et paraissaient la balancer sur l'eau. Le plancher était récuré comme un pont, blanchi de lessive et de sel--on eût dit que les murs murs même venaient d'être rincés à grande eau (116-117).

En allant vers la mer et vers Irmgard Simon éprouve une sensation identique. En pensant qu'il va vers Irmgard "il ne sentait en lui que le bien-être d'un caillou qui dévale une pente (57)". Il décrit son voyage vers la mer ainsi: "C'était une pesanteur qui lui était particulière; dès qu'il approchait un peu près de la côte, il y tombait comme un caillou tombe de la main ouverte (84)". Il envisage les deux buts en termes de promesse. Se dirigeant vers la mer "Il voyageait vers la promesse du sommeil: nulle, engloutissante, sans bords (84)"; les nuages évoquent la promesse d'Irmgard:

L'après-midi qui commençait maintenant son déclin prenait sous sa courtepointe de nuages la tiédeur close d'un lit refermé. Il lui sembla soudain que la promesse d'Irmgard venait à lui dans cette douceur protégée (93).

Il est intéressant de remarquer que de même que le voyage vers Irmgard incorpore celui vers la mer, de même l'image du lit, de la douceur, et de la nuit (elle arrive de nuit) évoque d'abord Irmgard et secondairement, par les associations de Simon, la mer.

Les deux buts sont aussi, dans l'imagination de Simon, comme une ligne d'arrivée glorieuse:

A chaque tournant, maintenant, une à une les maisons, les arbres, les bouquets de pins, les villas, allaient se ranger pour lui faire signe, comme la foule, clairsemée d'abord, qui se masse peu à peu loin déjà avant la ligne d'arrivée. Le bout de la route--le pays--la mer (103).

Si près maintenant de la fête que le train du soir approchait de lui de toute sa vitesse il lui semblait que le paysage autour de lui aurait dû arborer quelque signe précurseur, quelque chose comme ces cortèges chantants, ces rues jonchées, ces charrettes endimanchées qui signalent l'approche des assemblées de village (82).

Une autre--funèbre celle-ci--qui démontre la liaison entre la mer et Irmgard dans l'imagination de Simon est celle de la mort. Roulant vers la mer Simon pense à Irmgard telle qu'il l'a connue dans son pays à elle:

Cette dernière image d'Irmgard tout à coup vint le saisir ...si proche à cette heure, elle l'éloignait de lui: qu'elle ne fût pas la maintenant, tout de suite, c'était comme l'élancement aigu, désespéré, du souvenir d'une morte, comme s'il n'allait plus jamais la revoir (74).

Fuyant la mer en route vers Irmgard, la mer, si vivante de jour, semble mourir pour Simon: "La mer qui le fascinait le jour se repliait pour lui la nuit comme l'éventail dans le poing fermé (157)." C'est comme si, allant vers la mer, la mer, but immédiat, devient positive

et Irmgard, but éloigné, négative; allant vers Irmgard, celle-ci qui est maintenant le but immédiat, redevient positive, et la mer, (but d'il y a quelques heures, mais maintenant absente) est rendu négative: ce semble être un rapport inversement proportionnel.

Au terme, comme au cours du voyage, la mer et Irmgard seront liées car Simon, comme un marin qui approche du "havre dernier (76)" après une longue dérive, "sentait que le soir apportait Irmgard, l'approchait de lui aussi accore et ferme qu'un rivage (132)". Enfin, lorsqu'ils seront ensemble sur le rivage du pays des vacances d'été et qu'il n'aura plus d'attente à remplir, plus de voyage à faire, il pourra succomber au désir que lui inspirent "ces échouages paisibles où la tentation lui venait de jeter l'ancre (176)". Comme le marin à bord d'un vaisseau près du rivage voit danser dans l'écume des bouchons, Simon voit Irmgard--l' "ondine" (74)": à la fois humaine et marine:

...il aperçut la valise et la robe claire, que la vague des voyageurs charriait à sa lisière même, dansante et légère sous la buée des lampes, comme un bouchon dans l'écume (179).

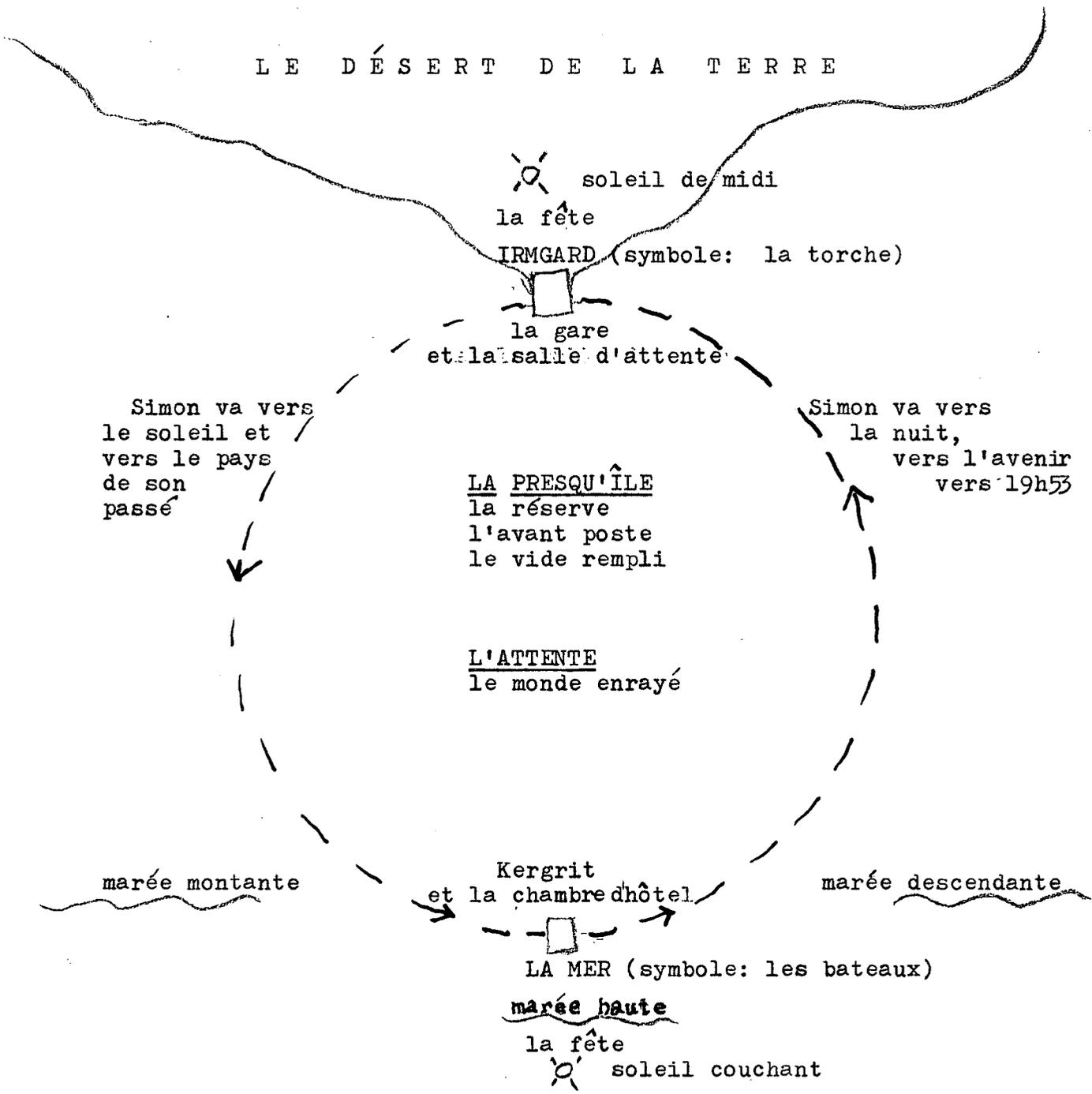


Figure 1.

Une représentation schématique de l'itinéraire circulaire de l'attente et de la presqu'île.

L'attente "circulaire".

L'attente, et le voyage qui la représente pourraient se décrire graphiquement ainsi (voir la Figure 1). La forme circulaire de la figure correspond non seulement à l'aller et au retour d'un itinéraire circulaire, mais aussi à la forme de la presqu'île--la péninsule qui se raccorde à la terre par un isthme. La gare de Brévenay, flanquée du côté de la terre par un désert stérile (voir à la page 36) à perte de vue, et du côté de la presqu'île par une contrée aux aspects variés --le marais, les bocages, les villages, la mer--est cet isthme: l'unique point de départ et d'arrivée, le point entre la terre et la presqu'île. Cette gare réunit aussi le monde de tous les jours avec le monde de Simon--la réserve douce-amère de son enfance; le monde réel avec le monde des rêves d'enfance où Simon voudrait que le temps n'ait pas de prise: "il avait toujours regardé d'instinct la Bretagne⁵ comme une réserve à la quelle il n'était pas question qu'on pût toucher (66)." La presqu'île est le monde perdu de son enfance et l'endroit où Simon choisit de passer le temps qu'il a à perdre entre deux trains: deux fois le monde du temps perdu. Il remplira ce présent creux, c'est-à-dire la presqu'île, avec les souvenirs de ce pays de son passé et avec les images de l'avenir (car c'est ici que viendra la grande Irmgard).

⁵ Étant donné la forme générale de la Bretagne on peut supposer que la "presqu'île" représente la Bretagne, ou que la Bretagne est homologue à la presqu'île. Par extension le sens des remarques de Simon sur la "presqu'île" peuvent alors s'appliquer à la Bretagne; ainsi: notant la laideur de la presqu'île--et surtout la laideur moderne de Sainte-Croix-des-Landes à la page 65--il constate que "la lèpre s'y met (66)".

La gare est la limite d'un côté, la mer de l'autre--pour Simon les deux pôles sont également importants: au fûr et à mesure qu'il s'approche de l'un, l'autre perd son pouvoir d'attraction et semble mourir. Cependant la seule véritable interruption dans ce cercle est le pôle de la gare car non seulement il est l'unique point d'accès à cette route circulaire, mais il est aussi, pour Simon, le commencement et la fin du cercle alors que la mer n'est qu'un point d'arrêt. D'autre part, le pôle de la mer pourrait être considérée comme un point d'interruption tout aussi important que celui de la gare si on tient compte du fait qu'elle aussi sera visitée deux fois et qu'elle est la destination des deux voyageurs. Mais puisque la deuxième excursion vers la mer est en dehors du récit, et que dans le récit même seul Brévenay est visité deux fois, nous devrions peut-être dire que dans le récit Brévenay est l'unique point d'interruption.

Sur la question des deux pôles il faut peut-être indiquer que Simon, allant vers la mer va vers le soleil--le soleil lui paraît dans toute sa gloire au coucher du soleil à Kergrit (réellement à la page 113, et dans son imagination à la page 97). En route pour Brévenay il s'éloigne du soleil pour rouler vers la nuit (voir à la page 175).

Il y a une autre façon de représenter graphiquement le voyage de Simon:

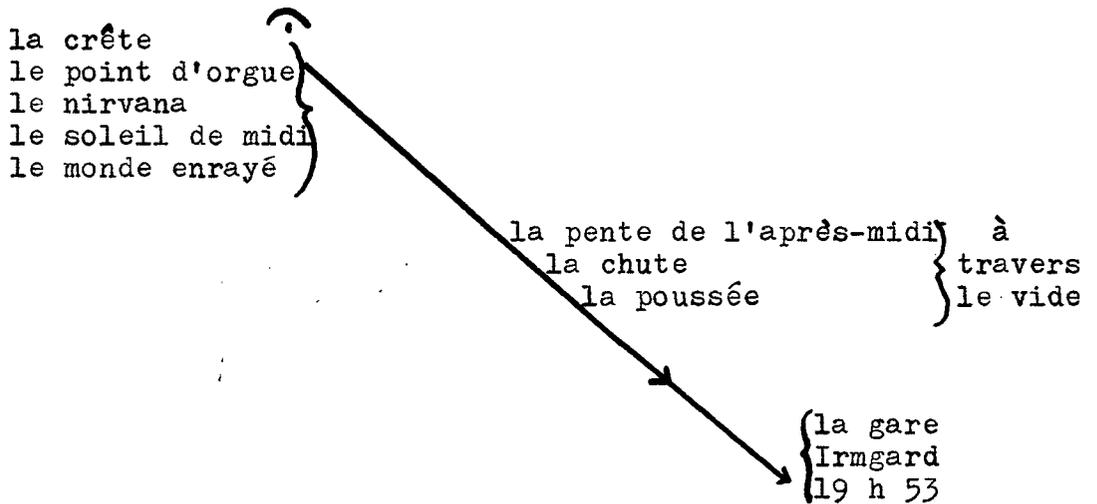


Figure 2.

L'attente en glissade.

L'attente en glissade.

Ici le point de départ et le point d'arrivée sont séparés par un long aller. Le point de départ est le moment de la déception à la suite de la non-arrivée d'Irmgard par le train de midi: le moment au milieu de la journée avant le commencement de l'après-midi: "Le soleil stupéfié et morne de midi, le petit nirvana cruel suspendu au milieu de la journée (42)." En termes de l'attente de Simon c'est le moment du désœuvrement et de la déception: "Il se sentait tout désœuvré; le train vide l'avait rejeté à une planète de rebut, au monde blafard et enrayé des heures creuses"; un "blanc presque parfait de quelques secondes (45)"; le "point d'orgue" qui suspend l'action.

Ce moment vide précède "le long versant de l'après-midi (42)".

Dès que Simon se réveillera de son inaction il semble dévaler la pente depuis la crête jusqu'en bas:

Un instant il regarda sans se réveiller encore sa main qui se posait sur la clé de contact; le moteur ronronna, une vie sourde et urgente anima soudain la voiture, et il comprit que le point d'orgue mystérieux qui venait se poser sans règle au milieu de ses journées était derrière lui: il roulait (45).

Avec la mise en mouvement de Simon tout semble reprendre:

Dès que la voiture eut passé la crête, son humeur commença à s'éclaircir. Le soleil avait reparu ...Le grand ciel blanc des pointes de Bretagne hésitait déjà sur la pente de l'après-midi; au fond de la perspective, contre le mur de la station-service, les ombres des voitures commençaient à glisser plus nombreuses (46).

Ce mouvement de glissade du haut vers le bas réapparaît pendant le récit. Par exemple nous avons déjà cité les exemples (voir aux pages 84 et 57) où Simon, allant vers la mer et vers Irmgard, se compare à un caillou qui tombe de la main à la terre. Ailleurs il se sent comme un skieur:

Un moment il souhaita se confier jusqu'à la gare à cette pente ombreuse et froide--maternelle--les yeux fermés, les oreilles sifflantes, comme un skieur qui se laisse couler de sa montagne jusqu'à l'hôtel (143).

Ou encore comme le plongeur:

Il essaya de penser à Irmgard ...Il se sentait tomber comme un plongeur en chute libre, les muscles de la poitrine bloqués, les yeux fixes, la gorge sèche--regardant l'eau monter vers lui et durcir comme un mur (166-167).

L'arrivée--l'hôtel, le mur--ce qui arrête la chute libre est la mer (voir à la page 84), et la nuit: "...au bout de la pente ...la gare du soir plus secrète où il reviendrai--les lumières--le train (42-43)", et, avec la nuit, l'arrivée d'Irmgard.

Ce qui préoccupe Gracq, ce qui forme le corps du récit n'est ni le point de départ au début du récit, ni l'arrivée suggérée tout à fait à la fin, mais plutôt la glissade qui sépare les deux dont Irmgard "n'était peut-être que le nom de passage (143)". Elle sert de ressort pour fournir la pousée nécessaire qui donnera l'impression d'une pente qui relie Simon au train du soir:

Le silence le rendit à son réglage intime: il ne fut plus qu'un buissement liquide et égal, celui de la pendule qui poussait maintenant, seconde après seconde, la journée sur sa pente vers le train de 19 h 53. Il continuait à ne pas penser à Irmgard; elle n'était en lui que la pesée à peine sensible d'un ressort faiblement tendu, une poussée aveugle et dévorée qui se laissait distraire, mais ne se relâchait jamais tout à fait (48-49).

Le mouvement en avant est aussi inévitable que le passage du temps: le voyage et l'attente son synonymes dans ce mouvement de glissade.

La presqu'île, décor de l'attente.

L'attente et le vide.

Selon l'humeur de Simon ce voyage-attente dans la presqu'île est tantôt vide, tantôt rempli. Il commence par être vide:

C'était fini ...le train de 12 h 53 retournait à l'élément ...Il [Simon] n'était pas vraiment triste, seulement un peu vide, comme une maison repeinte et proprette qu'on n'est pas venu habiter; simplement la chose n'avait pas eu lieu (40-41).

Ce vide crée par la déception du train qui n'apporte pas Irmgard est un vide spatial. (comme l'espace vide à l'intérieur de la maison qui attend qu'on vienne l'habiter), et temporel: une durée de neuf heures.

Simon lui-même est vide--vide comme une maison--car, ayant fait de la place pour Irmgard qui devait arriver, cette place reste inoccupée pendant les neuf heures de l'attente--neuf heures passées dans un état d'impatience amoureuse qu'il compare également à une maison: "Il entrevoyait bien que cet amour il aurait fallu savoir l'aménager, l'habiter comme une maison calme (175-176)."

Parallèlement les maisons que Simon voit sont vides elles aussi. Les "villas fermées pour la saison (87)" sont évacuées en cette fin de saison. Le relais de Pen-Bé--premier arrêt--est comme un "castel sommeillant (47)" vu de l'extérieur; lorsqu'il y entre l'impression est confirmée: "il s'assit en saluant le vide inhabité (48)" où regne un "silence d'aquarium (48)". Même la vieille dame aux cheveux blancs ne donne aucune impression de vie--elle ressemble plutôt à une statue dont l'acte de tricoter serait tout à fait mécanique, elle semble pouvoir continuer à tricoter tant que le temps durera: "Une vieille dame ...tricotait pour la petite éternité de l'heure de la sieste (47-48)". Le deuxième arrêt qu'il fait devant une maison est sur la route de Blossac. Elle est encore plus vide que le relais: "Un caveau que la mort même avait évacué à bout de concession (81)!" Cette description à la fin d'un long paragraphe ne surprend guère car dès le début du paragraphe lorsque Simon s'engage dans l'avenue l'impression de vacuité ne cesse de grandir. Au fond de l'avenue devrait se dresser la demeure, mais il n'y a qu'une ouverture de créneau, et encore un "créneau désert (79)". Le silence, accentué par l'absence du ronronnement de la voiture, la pesanteur ensommeillée de la campagne

qui rappelle le "castel sommeillant (47)" font naître l'impression d'une "vacuité morne (80)". Cette atmosphère influence si bien Simon que le but de son attente devient creux: "Il n'y aura plus rien, songea-t-il, le cœur lourd--pourquoi viendrait-elle (80)?"; au lieu de l'espoir qui l'emplissait il n'y a rien. Arrivé à l'emplacement de la maison il voit une "esplanade vide", une "lice", une "clairière". Afin de rehausser l'impression de ce vide exceptionnel (car la vie, comme la mort ont évacué cette ancienne résidence) l'auteur ne s'arrête pas à une description de la clairière; il va jusqu'à décrire les vestiges d'une maison pour en évoquer plus vivement l'absence en nous rappelant qu'elle existait autrefois. L'absence dont Gracq décrit la preuve visible--"l'emplanture des cloisons (81)", le carrelage de la cuisine--est soulignée par une description hypothétique de la maison qui a dû se dresser ici. Il la rebâtit dans son imagination et, de là dans l'imagination du lecteur, pour l'évoquer telle qu'elle a pu être:

Sans doute une de ces gentilhommières de l'Ouest, laide-
ment rebâties après la Chouannerie, dont le fisc a raison
avant la vieillesse, et dont l'héritier besogneux, devant
le tableau devenu sans remède des toits crevés, des fenêtres
pourries, a préféré faire table rase (81).

L'hôtel de Kergrit où il s'arrête entre l'aller et le retour lui paraît désert également: "L'Hôtel des Bains faisait la sieste ... Simon attendit longtemps devant le bar abandonné ...les servantes ... avaient sans doute congé (114)..." Lorsque Simon, sur le chemin de retour y repense, la chambre même dans "l'hôtel déserte" lui paraît un "étroit espace clos (153)".

La voiture, comme Simon et les maisons qu'il décrit, reflète, elle aussi, la solitude de Simon car la place à côté de lui est vide: cette voiture est une "maison roulante (146)" qui attend d'être habitée par la présence réelle d'Irmgard. Lorsqu'il baisse la vitre en s'arrêtant, ce vide est doublé d'un autre: "Le silence vaste et grillé de la campagne entra dans la voiture par la vitre ouverte (44)."

Les villes sont vides ainsi que leurs rues: "Le bourg de Malassac semblait inoccupé; le vide campagnard de l'après-midi était assis au milieu des rues (76)"; "Les rues de Brévenay étaient vides; une atmosphère de sieste nauséuse y tombait (43)...". Les rues de Kergrit aussi: "cette citerne de froid et de silence entre ses margelles de pierre (138)...". Les routes de la campagne de même: "Il roulait vers la mer sur cette route vide (62)"; ou encore: "Il ramena son regard vers la route grise et déserte. L'été était loin. Les champs autour de lui étaient vides (60)."

La presqu'île, c'est-à-dire l'ensemble: ses maisons, ses églises, ses bourgs, ses rues, ses champs, son marais Gât--ce "palus vide (71)" aussi désert et morne qu'une Terre Gâte (voir l'allusion à la page 51) est vide. Elle est décrite comme une "réserve (66)", "une maison compliquée", "une tanière protégée où les échos du monde n'arrivaient pas (63)", "une planète de rebut (45)".

Quant au vide temporel, cette planète qui, pour Simon, représente la presqu'île est un "monde blafard et enrayé des heures creuses (45)". Comme ce monde, son après-midi--c'est-à-dire la durée de son attente --est "comme un petit gouffre privé" où le temps n'existe plus: "Il vit devant lui son après-midi s'étendre libre, vacante (44)..."

Parallèlement l'après-midi de la presqu'île est vide aussi: la meule du temps n'y tourne plus, la vie même semble s'en être retirée--un royaume de Morphée:

Métiers fantomatiques et menus, mouvements vagues de dormeurs à l'ombre de la meule de l'après-midi. La vie est ailleurs, très loin. Ici, on repose (65).

La saison contribue à cette impression de vide car Simon va à contre-courant se dirigeant vers la mer alors que la presqu'île se vide des estivants venus l'habiter pendant la saison des vacances: "Il prit conscience qu'il était seul, roulant absurdement vers la mer dans cette fin de vacances que chacun achevait de désert (66)." Il arrive comme "tard-venu (79)" au moment où la seule période vitale s'achève: la campagne elle-même relâche la vie pour retourner à son hibernation où, comme dans le "castel sommeillant " ou le "Château Perilleux (85)" l'heure s'est arrêtée:

Le vent et le soleil s'épuisent, songea-t-il, à tenir précairement la campagne éveillée; dès qu'ils cessent, elle se recouche comme une bête vautrée, le mufle entre les pattes --tout entière en proie à la rumination de la pesanteur (79).

Même sur la côte le temps s'est arrêté avec la vie:

'Quelle côte hargneuse!' pensa-t-il. On eût dit, non pas des villas fermées pour la saison, mais plutôt un avant-poste précaire, et finalement intenable, d'où la vie s'était repliée sans esprit de retour ...! Hargneuse--désolée' pensa-t-il encore (87).

Dans le paragraphe suivant le manque de vie est souligné, lorsqu'il descend de sa voiture et claque la portière, par la suggestion graphique de désolation (la ruine) et de mort (le cimetière):

Quand il descendit, une rafale de vent fit du claquement de la portière une petite détonation sèche, lourdement cernée de silence, comme quand on s'arrête pour visiter une ruine isolée ou un cimetière (88).

L'atmosphère du vide.

La conscience du vide et de sa propre solitude semble souvent s'accompagner d'une atmosphère morbide et même produire en Simon un état de non-espoir:

Il regardait les lumières rouges qui fuyaient au ras du sol dans les intervalles des arbres, prêtant l'oreille aux chocs inégaux qui montaient derrière la crête des maisons: leur lassitude vacante, ennuyée, agissait sur son esprit mécaniquement. "On n'attend personne..." La terre restait opaque, il n'y avait pas de chemin ouvert, pas de voie frayée pour ce qu'il attendait--rien que ces rouges et froides étoiles filantes, ce monde gourd et distrait, cette gare rêveuse qui attendait pesamment de s'endormir ... Le monde restait sans promesse et sans réponse (170).

De jour (car dans la citation précédente il faisait nuit) le sentiment du vide de la tristesse et du non-espoir ne diminue guère: "A perte de vue, dans le désert des voies, il ne se faisait pas un mouvement, tout était ennui et sommeil: la tristesse aride de midi tombait sur la gare (36)." Ou encore, ramenant son regard vers la route grise et déserte il se rappelle cette fin de saison, cette période où se laisse pressentir la tristesse de l'hiver:

L'été était loin. Les champs autour de lui étaient vides; dans les flaques figées des ornières qui se coulaient ça et là entre les fougères, dans la fraîcheur pénétrante et immobile de l'air mouillé; il traînait quelque chose de la tristesse inoccupée des fins de dimanche; de nouveau, il se sentit seul (60).

Ce paysage de "haies et boquetaux, champs de choux, solitude sans échappée(60)" lui rappelle sa propre solitude, semble, comme lui, "veuf et morose", une campagne "transposée en mode mineur (60)".

Parfois le non-espoir de Simon devient désespoir et dans ces campagnes à "l'aspect si peu vivant (82)" il croit voir une promesse de fête proche retirée pour le rejeter cruellement à sa solitude:

...la campagne autour de lui n'était plus que repliement et deuil ...Il se sentait un moment étrangement rejeté. Il regardait des deux côtés du chemin défiler les champs de choux, les mares, les haies sans oiseaux--une terre sans accueil qui se recouchait, qui semblait maussadement retirer sa promesse (82).

Ce qui n'était que deuil et promesse retirée devient, aux moments suprêmes de désespoir et de solitude, mort et condamnation de toute promesse comme dans l'exemple suivant--Simon vient d'évoquer l'image d'Irmgard:

Qu'elle ne fût pas la maintenant, tout de suite, c'était comme l'élancement aigu, désespéré, du souvenir d'une morte, comme s'il n'allait plus jamais la revoir. Il regarda autour de lui et ne vit plus un moment qu'une planète éteinte, où toute promesse était condamnée (74).

L'hostilité que Simon rencontre dans la presqu'île est une autre menace à la promesse vers laquelle il court, comme si tout s'était conjuré pour faire avorter la promesse de l'attente avant que Simon puisse atteindre le terme de l'attente, le bout du voyage, le fruit de la promesse: Irmgard:

A mesure que l'heure passait et le pressait, que le désir qu'elle fût la devenait presque angoissé, c'était comme si les choses se fussent murées hostilement contre la possibilité. Le soir s'installait, gris et douceâtre, calfa-tait d'une poussière fine la pièce close, aussi exactement comblée de silence qu'un aquarium de son eau. La journée fermait. Il n'y avait pas de place ici pour un vivante. Il n'y avait jamais eu de place (130-131).

Dans l'exemple suivant, Simon, par la métaphore qu'il utilise, démontre qu'il a conscience de cette hostilité, qui, encore ici, essaye de créer un vide et d'isoler Simon au point où même le réconfort de sa rêverie et le confort d'une chambre lui son ôtés:

Ce vent léger ...l'alertait sans raison; sa turbulence emplissait la chambre, dérangeait la rêverie épaisse dans laquelle il aimait se pelotonner quand il pensait au

corps d'Irmgard ... Cette visitation froide et légère; sa pensée s'engouffrait malgré lui dans la brèche limpide de la fenêtre qui aspirait comme une couche le fil bleuâtre de sa cigarette. 'Comme une chambre bombardée--songea-t-il --que le souffle déménage et qui rend son âme d'un coup dans la rue (126-127).

La plénitude de l'attente.

Cependant, si le voyage et l'attente, comme la chute du caillou et du plongeur à travers un vide, reflètent le vide du désœuvrement de Simon, le paradoxe de ce vide est qu'il constitue le cadre d'une plénitude imaginaire: Simon meuble les neuf heures d'attente d'une imagination d'autant plus fertile qu'elle n'est pas limitée par la présence réelle d'Irmgard.

Le vide que Simon sent en lui en voyant que le premier train n'apporte pas Irmgard est rempli par la prolifération imaginaire de deux choses: le souvenir d'Irmgard et celui de la presqu'île. Irmgard imaginée est "mieux que présente, disponible--puisque'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle, son après-midi de tout un affairement précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle (50)." Il fait revivre les souvenirs qu'il a d'elle: "Irmgard courant sur le béton d'un brise-lame, les cheveux au vent, pareille à un petit corsaire dans son chandail rouge (73)... ", "Irmgard penchée avec lui à une fenêtre de l'hôtel"; "Irmgard allongée sur la bruyère rousse et violette d'une friche de la Sologne (72)". Il évoque l'atmosphère qui l'entoure:

Elle ne laissait pas place à la tristesse, mais plutôt à une douceur frileuse: toutes les images du Nord, qu'Irmgard appelait si naturellement autour d'elle et qui étaient un peu son climat et sa saison calme (72).

Il l'imagine dans le train au moment actuel, et comme elle sera lorsqu'il l'aura ramenée à Kergrit: "Irmgard essaierait l'élasticité du lit d'un coup de reins (123)..." Ou bien il peut la faire "paraître" à côté de lui:

En un éclair il sentit à la fois auprès de lui la place vide et Irmgard y bondir soudain à son côté comme s'il l'avait touchée d'une baguette, dans la posture même, tout à fait désinvolte et garçonnière, qu'il aimait (59).

De même que Simon évoque et, par conséquent se trouve être accompagné dans son imagination par l'Irmgard du passé, du présent et de l'avenir, de même il évoque la presqu'île dans ses trois phases correspondantes. La presqu'île est "l'ancien pays de ses vacances d'été (51)" où il retrouve la monde de son enfance, monde dont l'image se reforme toujours la même:

Un hameau perdu, noyé dans le labyrinthe des haies loin des grandes routes, une auberge où il avait échoué, bloqué par l'averse tenace: la chambre au carreau rouge, au loquet de fer, la table couverte d'un tapis de serge, le pot d'aspidistras, l'armoire ventrue et close, d'où sortait une faible odeur d'iris ...au-dessous de lui, à travers le carreau sonore, il entendait l'hôtesse, au-dessus d'une bassine, faire tinter un à un, interminablement, des haricots (75-76).

Ce tableau lyrique de la presqu'île de son enfance est vivement contrasté avec le pays tel qu'il le voit maintenant: "une des plus laides campagnes de la France (85)". Les églises sont laides (voir aux pages 55, 65, 100 et 101) ainsi que les villes et villages; par exemple Saint-Clair-des Eaux à la page 69 ressemble à une "denture senile", Sainte-Croix-des-Landes forme "une antenne de laides cabanettes de parpaings qui, toutes, élevaient uniformément de guingois au-dessus des jardinets le râteau de leur mât de television (65)";

la vase grise des chenaux d'où pointent "des casseroles, des piquets de clôture, des boîtes de conserve, des fils de fer rouillés (95)" est répugnante. Mais même cette laideur attire l'attention de Simon et lui fait oublier le néant de son attente. Parfois la presque-île --ou plutôt ses bruits et ses odeurs (comme dans l'exemple suivant) viennent le combler: "l'odeur amère et iodée du goémon ...le comblait soudain comme une nourriture (92-93)". La presque-île, dans l'imagination de Simon, est aussi le pays de ses futures vacances avec Irmgard; il l'imagine telle qu'elle sera:

Dès avant Saint-Clair-des-Eaux, la nuit serait tombée; la farouche petite route bretonne refermerait de chaque côté ses branches sur la voiture. Le vent cesse sur la côte avec la nuit, et la nuit serait tranquille et noire (98).

Nous avons déjà vu que Simon se compare à une maison vide et comment les maisons où il s'arrête sont désertes. Cependant à mesure qu'il oublie sa solitude il semble penser plutôt aux maisons habitées. Croisant les travailleurs à la fin de la journée, passant devant les dernières maisons ouvrières vers lesquelles ils se dirigent Simon a l'impression de se diriger, lui aussi, vers sa maison: "à l'unisson ...de cette foule grise il sentait tout à coup qu'il rentrait (155)". A Kergrit, lorsqu'il quitte la chambre qu'il reviendra occuper avec Irmgard et qu'il a déjà occupée avec elle dans son imagination, il sort de l'hôtel comme quelqu'un qui sort de chez lui pour retourner bientôt au foyer familial: "comme un homme qui boucle la maison de famille et siffle son chien, les mains dans les poches, avant la promenade sur le mail (131)". Rassuré par l'arrivée imminent d'Irmgard, heureux dans sa compagnie évoquée, la maison devient le foyer où celui qui rentre est attendu; comme un tableau intime Gracq décrit la scène de "sécurité tiède (164)" dans cette maison où la mère et la fille

attendent le père: "cette complicité féminine, tendre et clandestine, baignait précocement la pièce qui attend l'homme pour dîner (164)".
 Finalement, Simon lui-même, sachant que la solitude et l'attente tirent à leur fin (car il ne lui reste qu'une demi-heure avant l'heure du train), se met à la place de l'homme qui rentre dans un foyer du même genre: "il rentrait sagement, la journée finie, à l'heure même où la soupe fumante entre portée à deux bras dans la salle à manger, éclairant la pièce comme une lampe allumée (168)."

La voiture, comme les maisons, semble se remplir à mesure que Simon oublie sa déception et sa solitude en imaginant Irmgard à côté de lui: "Irmgard sauta dans la voiture toute chaude et nue ...Il roula ...blotti dans sa propre chaleur comme dans une maison fermée(68)."
 La campagne l'emplit, elle aussi: "Par la vitre ouverte, Simon respirait l'odeur surie et encore chaude, de fleurs rouies et de parc rouillé, du premier automne"; ou encore: "Il arrêta sa voiture un moment avant d'entrer dans Kergrit, et, sans même ouvrir la portière, il coupa le contact pour laisser les bruits familiers l'emplit: il entendit le bruissement des pins (105)".

Son imagination peuple les villes vides. Juste avant d'entrer dans Kergrit, centre de son pays des vacances, il ressucite les images de son enfance pour créer un Kergrit d'autrefois où "la foule de baigneurs se bouscule et se piétine avec ces gestes des bras levés qu'on voit aux bords du Gange ...l'armée des toiles de tente rayées ...le bruit de foule pareil à un bruit de forêt (97)'... " assiégées par le tonnerre de la marée montante à l'heure glorieuse du soleil couchant.

Ce tableau chargé semble réunir toutes les images du Kergrit de son enfance et, bien que le Kergrit actuel soit presque vide--car la saison tire à sa fin--l'imminence de cette ville représentative de son pays excite son imagination à la repeupler telle qu'il l'a connue; l'attente, symbolisée par le vide du morne intérieur, où il ne retrouve rien de son pays, est fini provisoirement car il arrive maintenant au pays même et la plénitude de la promesse de le revoir le remplit dans cette scène de "fête complète (97)".

La campagne de "son royaume au bord de la mer (104)", comme Kergrit, est remplie d'une agitation vitale: "Ces approches de la plage masquées jusqu'au dernier moment lui faisaient battre le cœur plus vite: plus vivantes, plus éveillées presque que la mer (104)". Au lieu de lui sembler déserte et morte la campagne se réveille, communique avec lui:

Il y trottait le nez au vent, collé de toute sa peau, sans avoir besoin de les déchiffrer, à mille effluves prémonitoires--et de tous ces signes c'étaient les plus humbles peut-être qui lui parlaient le plus secrètement; quelque chose de frais, de lavé et de carillonnant qui peu à peu réveillait les verdure noires comme une matinée de dimanche (103-104)".

De même que les choses vues n'ont plus l'apparence vide que leur prête la dépression de l'esseulement de Simon de même la durée de l'attente--c'est-à-dire les neuf heures--se remplit elle aussi, car ces heures pleines de rêveries ne peuvent être des heures creuses. Elle se remplit, comme nous l'avons vu, d'images du royaume de son passé, de l'itinéraire présent et de la promesse de l'avenir du soir qui lui apportera Irmgard. Malgré les moments où Simon croit que

l'heure est vide il a conscience de l'acheminement constant de l'heure vers le rendez-vous de Brévenay: "une poussée aveugle et dévorée qui se laissait distraire, mais ne se relâchait jamais tout à fait (49)". Alors qu'il commence à dévaler cette "pente vers le train de 19 h 53, (49)", et que le temps n'est plus vide pour lui, le monde qui l'entoure semble pris dans un engrenage temporel semblable:

...il voyait le dos des carapaces noires couler maintenant par-dessus la haie sans presque discontinuer. Le monde se remettait en marche à petit bruit, la jointure béante qui raccorde à l'après-midi l'heure du déjeuner achevait de se refermer (52)".

La mer obéit, par son flux et son reflux, au passage du temps; elle reflète, lors de la marée haute, la plénitude de la "fête complète". Elle semble non seulement indiquer le passage du temps, mais le représenter:

Simon vit ...une bavure brillante et saliveuse; la mer montait ...le Temps lui-même, avec une indolence feutrée et traîtresse, mordait sur la grève avec cette langue crissante; avant même qu'il eut regardé sa montre, le sentiment panique qu'il se faisait tard le jeta à sa voiture (94).

La saison non plus n'est pas entièrement vide; elle reflatte à la page 113 avec cette conscience du temps, non mort comme l'hiver, mais plein de vie et de promesse: "'L'été n'est pas fini,' songea-t-il tout ragaillard (97)."

Le long de l'attente il existe une alternance de temps vide et de temps comblé; mais à mesure que Simon s'approche de l'heure du rendez-vous la conscience du passage du temps s'aiguise. De plus en plus il remarque l'heure et à des intervalles de plus en plus courts.

Déjà à Kergrit, ayant parcouru la moitié du chemin qui constitue l'attente "il sentait contre son poignet le trottinement de l'aiguille qui mangeait les secondes une à une (116)." Sur le point de se remettre en route vers Brévenay il a le sentiment que "l'heure passait et le pressait (130)". En route, "le sentiment de l'heure murissante, du temps en route irrésistiblement vers son fruit, logeait en lui comme dans une femme grosse (134)".

Non seulement il a conscience du passage du temps mais ce temps, creux autrefois, se resserre (voir le "resserrement imminent de l'heure (152)") et donne l'impression de se resserrer autour de Simon comme s'il était au centre du vide temporel: "il lui semblait que l'heure le pressait, le cernait (154)". Le resserrement enveloppe Simon qui, entrant maintenant dans Brévenay, lieu de la fin de l'attente, semble sortir de la glissade à travers le vide pour rentrer dans le temps:

C'est commencé: la meule du temps qui tournait à vide brusquement a agrippé son grain, fait éclater d'un coup une cosse de tumulte et de rumeur (171)."

L'atmosphère de la plénitude.

La conscience de la plénitude de l'attente s'accompagne d'une atmosphère de "liesse", alors que l'impression d'attente vide est liée à la tristesse. Par exemple, lorsqu'Irmgard vient, dans l'imagination de Simon, remplir la place vide à côté de lui dans la voiture, la joie de Simon trouve son expression dans la "claque rieuse (59)" et le badinage rituel. Ou encore, lorsque Simon, ayant quitté la

Terre Gâte déserte de l'intérieur, rentre "chez lui" dans son territoire (voir à la page 102), il se laisse envahir par les odeurs et les bruits familiers (voir aux pages 103, 105, 115). Le vent, la mer et le soleil semblent tous refléter le bonheur de Simon:

Le vent et le sel donnaient maintenant au soleil une espèce d'alacrité mordante ...les lames de la fin de marée haute montaient à l'assaut de la grève excitées et joueuses (109)".

Décontracté par la joie qu'il éprouve en entrant dans le royaume de la mer il se laisse emplir par les odeurs: "le ciel de Simon s'était remis au beau temps; l'odeur de saumure chavirante et pourrie ...lui plaisait (95)." conscient de la proximité de la mer, rempli de l'image de cette "cuve pleine à craquer (86)" Simon sent en lui une embellie malgré le fait que le soleil vient de disparaître: "l'embellie qui s'était faite en lui continuait ...clairement maintenant on approchait (100)".

Tandis que la tristesse du vide s'allie au non-espoir, à la promesse retirée, et à la mort, la joie où l'embellie de la plénitude s'allie à la promesse et à la fécondité. La promesse d'une route qui mène Simon à Irmgard (voir "invitante comme une femme") et au rendez-vous de nuit (voir "ombre") produit en lui une embellie (1) pareille à celle du temps (2):

Le soleil avait reparu (2) ...il regardait la route ... soudain invitante comme une femme à l'ombre ...'La bonne route' ..., songea-t-il--et il se fit en lui une embellie (1) (94-95)".

Si l'embellie en Simon le dispose à un optimisme qui découvre la présence d'une promesse, la conscience de cette promesse peut aussi

produire en lui une "embellie". Ayant fabriqué dans son imagination le tableau de la fête complète qui représente pour Simon la promesse d'un magnifique coucher du soleil à Kergrit où il doit arriver prochainement, cette promesse augmente sa bonne humeur et le rend "tout ragaillard (97)", optimiste au point où, malgré la saison presque automnale, il prévoit d'autres embellies, car "L'été n'est pas fini(97)".

L'association de bonheur et de grossesse est un développement de la promesse que nous venons d'indiquer. La grossesse suggère à la fois la promesse et la naissance. La suggestion de naissance nous intéresse particulièrement dans le contexte du bonheur et de l'attente féconde car elle s'oppose directement à la suggestion de mort liée avec la tristesse de l'attente vide et stérile. Simon, si heureux au "moment le plus glorieux de la journée (133)"--il s'agit du coucher du soleil--qu'il en a la tête légère se compare à une femme grosse: "Le sentiment de l'heure mûrissante, du temps en route irrésistiblement vers son fruit, logeait en lui comme dans une femme grosse (134)".⁶ La suggestion de grossesse est double ici car il y a non seulement la grossesse de la femme, mais aussi celle, semblable, de la plante qui portera fruit.

Le concept de la grossesse se manifeste non seulement dans le fruit en train de se former mais aussi dans la promesse de la fleur car elle, comme le nouveau-né, comme le fruit, est signe d'une vie en

⁶ "L'annonciation champêtre (179)", qui rend Simon heureux à l'idée du retour d'Irmgard suggère aussi la grossesse par association avec l'annonciation semblable qu'elle évoque: celle de l'ange Gabriel qui annonce la naissance du Christ aux bergers. Dans La Bible, comme ici, une averse de lumière inonde les champs (voir les "vergers (172)"), les étoiles brillent, l'atmosphère est "bénigne (172)" --car la nouvelle est bonne, et il s'agit d'un miracle (voir: "le sentiment ...miraculeux du retour d'Irmgard").

croissance, bien que cachée. Simon, arrivé dans Kergrit et "profondément heureux (119)" se sent "comme une plante qui va fleurir (119)." Dans l'hôtel son bonheur devant la promesse du rendez-vous avec Irmgard lui fait imaginer un monde qui s'entrouve comme une fleur pour révéler ce qui était la promesse du bouton:

Il se sentait mieux presque qu'heureux: dispos. Le rendez-vous de Brévenay, la nuit proche s'adossaient à la promesse de l'après-midi déclinante--le monde s'entrouvait comme une fleur après la journée incertaine, plus belle d'avoir été mouillée (116)."

L'attente: ce qui vient avant.

Cette dernière citation est l'image de toute l'attente. La "journée incertaine" reflète l'alternance de bonheur (le soleil) et de tristesse (la pluie qui a mouillé la fleur); de l'espoir de la promesse et du désespoir; de la plénitude et du vide. Elle reflète aussi l'alternance rythmique: les arrêts qui "à la manière du diapason de l'accordeur (151)" le réajustent au monde qu'il traverse, et le mouvement de la voiture roulante à l'intérieur de laquelle Simon s'isole du monde extérieur. La floraison si belle dont cette alternance est cause ressemble aussi à l'attente de Simon. La fleur qui s'entrouve fait pressentir la fleur en pleine floraison; de même l'attente laisse pressentir l'événement qu'elle précède. Pendant l'attente Simon pressent la réunion avec Irmgard lorsque son imagination évoque Irmgard; son voyage vers la mer préfigure celui qu'ils feront ensemble tout à l'heure. Cette attente, comme la fleur entrouverte, est une ouverture: "Il irait revoir la mer

avant elle...il la précéderait dans son plaisir, C'était une ouverture qu'il allait jouer pour lui tout seul (52)." Comme dans le cas de l'ouverture de la fleur entrouverte, la promesse du plaisir à venir vient enrichir l'attente qui précède et préfigure l'événement même. Simon le reconnaît:

Il en allait pour lui comme pour ces images d'Épinal dont les taches colorées ne viennent jamais meubler que très approximativement le contour des silhouettes; l'émotion ne coïncidait jamais tout à fait avec sa cause: c'était avant ou après--avant plutôt qu'après (100).

Pour Simon la mer qu'il ne voit pas encore est "mieux que présente: annoncée (105)". Irmgard, presque arrivée, mais pas encore là, est, elle aussi, "mieux que présente, disponible (50)"; Simon va pouvoir meubler et peupler cette absence si bien qu'elle en deviendra plus vivante que si Irmgard y était réellement.

Pour Gracq, comme pour Simon, l'attente est plus riche que l'événement même car elle laisse transparaître "toute à l'heure à travers maintenant".⁷ Afin que tout à l'heure puisse paraître à travers maintenant le vide présent de l'attente est nécessaire car elle fait de la place pour le pressentiment de ce qui est à venir.

L'itinéraire de la presqu'île que Simon le voit sur la carte est un bon exemple du vide présent et nécessaire que l'avenir imaginé vient meubler et animer:

⁷ Boie, Hauptmotive im werke Julien Gracqs (Konstanz, 1966), page 198.

Les itinéraires le fascinaient; c'était un avenir clair et lisible qui pourtant restait battant, une ligne de vie toute pure et encore non frayée qu'il animait d'avance (50-51)".

"La Presqu'île" est cet itinéraire. Il l'est littéralement: Simon le parcourt pendant les neuf heures de l'attente, et métaphoriquement: l'attente présente est remplie par le pressentiment de l'avenir.

CHAPITRE VII

"LE ROI COPHETUA":

L'IMPORTANCE DE L'ÉCLAIRAGE DANS UNE ATTENTE CONVERGENTE.

Nous allons examiner d'abord l'attente commune de deux personnes, la femme et le narrateur, d'un ami commun: le musicien-aviateur Nueil qui doit rentrer lors d'une permission à la Toussaint de 1917. Cependant Nueil n'arrivera jamais et l'attente se transforme graduellement en l'attente mutuelle de la femme et du narrateur qui se rapprochent l'un de l'autre dans une sorte d'attente convergente. Ensuite nous examinerons l'éclairage tel qu'il est décrit dans ce récit, car il nous a semblé jouer un rôle important lors de cette attente. Son importance se manifeste, en particulier, dans les deux tableaux du récit: Le Roi Cophetua et La mala noche, ainsi que dans l'encadrement de l'attente centrale des deux personnages.

"Le Roi Cophetua"¹ est l'histoire d'une double attente. Le narrateur et la femme attendent Nueil chez lui à Braye-la-Forêt; la femme et le narrateur s'attendent (voir la Figure 1 (a) à la page 208).

L'attente du narrateur.

Pour le narrateur l'inquiétude engendrée par l'attente semble, jusqu'au dernier moment, se centrer autour de l'arrivée de Nueil et nullement autour de la femme--du moins c'est ainsi que le narrateur

¹Julien Gracq, La Presqu'île (Paris, 1970), pages 183-251.

raisonne: par exemple c'est l'inquiétude engendrée par l'attente de Nueil qui le pousse à aller au bureau de postes pour avoir des renseignements à son sujet: "l'inquiétude tomba sur moi [le narrateur]. Il devenait impossible d'attendre sans nouvelles dans cette maison (255)".² Plus tard l'image de Nueil l'obsède tellement dans son attente désœuvrée qu'il le voit dans son imagination dans le salon près de lui: "Un moment, pendant que je retournais vers le salon je me représentai vivement Nueil travaillant à son piano, tous portes ouvertes, dans le salon (237)". A mesure qu'il se concentre davantage sur cette présence imaginaire, elle commence à s'amplifier et le narrateur ressent comme la qualité même de l'atmosphère créée par Nueil quand celui-ci est là: "Cette qualité de silence qu'avait dû conjurer autour de lui, ... pendant des années, le travail particulier du maître de la maison semblait revenir imprégner l'atmosphère des pièces avec le calme de la nuit avancée." C'est comme si la pièce était hantée par le fantôme de Nueil: dans le "vide gelé et sonore" le narrateur imagine qu'il le voit, qu'il l'entend, et, finalement, qu'il sent sa présence par cette qualité particulière de l'atmosphère imprégnée d'un calme nocturne. Le mot "revenir", évocateur de "revenant" nous persuade qu'en fait il s'agit du fantôme de Nueil dans l'imagination du narrateur. Dans le paragraphe suivant la tension dans l'attente est encore accrue:

Je n'imaginai plus rien: les nerfs tendus, je regardais sur le plafond du couloir bouger cette lueur qui marchait vers moi. Je n'attendais rien: la gorge serrée, je n'étais plus qu'attente; rien qu'un homme dans une cellule noire qui entend un pas sonner derrière sa porte (237-238).

² Tout le long de ce chapitre, sauf indication contraire, tout rappel de page placé entre parenthèses après une citation réfère au "Roi Cophetua".

Nous sommes portés à croire que la lueur doit être le fantôme de Nueil puisque le narrateur, dans le paragraphe précédent, vient de nous montrer à quel point Nueil occupe son esprit. Cependant c'est cette lueur même qui, tout en étant le foyer d'une attention presque hypnotisée, est le pivot qui guide l'œil de l'imagination de Nueil-fantôme vers la femme, porteuse de lumière:

La lueur hésita, s'arrêta une seconde sur le seuil, où le battant de la porte ouverte me la cachait encore; puis la silhouette entra de profil et fit deux pas sans se tourner vers moi, le bras de nouveau élevant le flambeau devant elle sans aucun bruit (238).

C'est à ce moment précis que l'attente devient, de l'aveu même du narrateur, attente de la femme:

J'ai rarement--je n'ai peut-être jamais, même dans l'amour --attendu avec une impatience et une incertitude aussi intenses ...quelqu'un qui pourtant ici ne pouvait être pour moi qu' "une femme" (238).

Ce n'est que lorsqu'il a reconnu l'objet de son attente qu'il prend conscience de sa cause: le désir--désir dont la nature nous est suggérée dans "même dans l'amour": "Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde, dès que mon pas à côté du sien avait fait craquer le gravier dans la cour (241)". C'est pour elle qu'il décide de rester alors qu'il a perdu tout espoir de revoir Jacques Nueil, but original de l'attente:

--Ne voulez-vous pas attendre? et de nouveau il passa dans la voix [de la femme] une supplication retenue à laquelle il était difficile de résister.
--Soit ...fis-je après une courte hésitation: il me sembla que je n'avais pas eu grande peine à me décider (211).

C'est elle qu'il guette dans le miroir pendant le dîner:

Mon regard se relevait malgré moi sur le miroir bas qui me faisait face--je guettais le moment où derrière moi, dans le rectangle de la porte ouverte, la femme de nouveau s'encadrerait (220).

Ce sont ses mouvements, son corps qu'il observe avec intérêt pendant qu'elle le sert: son dos, le caractère hautain de sa silhouette, la forme de ses jambes: "Dès qu'elle se tenait debout contre la crédence, un peu penchée, le dos tourné un moment, le caractère hautain de la silhouette était souligné encore par les longues jambes nobles qui nacrèrent par-dessous la soie noire (221)."

L'attente de la femme.

De même que le narrateur attend d'abord Nueil et ensuite reconnaît qu'en réalité il attend la femme, de même la femme attend Nueil au début du récit; par la suite son attente, son désir se concentrent sur le narrateur. Lorsque le narrateur la rencontre il doit supposer qu'elle attend, comme lui, l'arrivée de Nueil, car la première chose qu'elle lui dit, sans même que le narrateur lui pose une question, est: "--Oui, M. Nueil vous attend cet après-midi (197)"; c'est comme si sa propre préoccupation de l'arrivée attendue de Nueil lui permettait de deviner la question muette du narrateur. Mais la femme, à la différence du narrateur, semble admettre dès le début la possibilité que Nueil ne revienne pas, car la phrase citée ci-dessus est immédiatement suivie d'une autre--très courte et quelque peu sinistre, peut-être surtout par le fait justement qu'elle forme une phrase indépendante, ce qui donne plus de poids à "mais": "Mais il n'est pas encore arrivé (197)".

Lorsqu'elle apporte la lumière et qu'elle lui parle pour la deuxième fois, la crainte que Nueil ne revienne pas semble avoir augmenté au point d'être devenue une véritable panique: sa réaction à la

question du narrateur le montre: " --Le lieutenant Nueil n'est-il pas encore arrivé? Elle ne répondit pas, et secoua seulement la tête ...une panique avait passé dans son geste (206)." Lorsque le narrateur s'aventure vers la cuisine à la recherche de la femme il lui découvre "une expression perdue (210)" comme si maintenant elle savait que Nueil ne rentrerait pas; toutefois elle ne l'admet pas explicitement et c'est en faisant semblant de croire que Nueil pourrait arriver: d'un moment à l'autre qu'elle le persuade de rester. Pourtant, lui non plus n'est pas dupe de ce mensonge et sait qu'elle essaye de la faire rester, non pas pour qu'il attende Nueil--qui ne reviendra pas, mais pour l'avoir dans la maison avec elle--cette "maison noire (210)" et si vide où elle n'aurait aucun compagnon sans lui. C'est pourquoi elle lui dit que même s'il voulait partir il n'y a plus de train. Le narrateur, tout en reconnaissant la "voix basse et plus précipitée, qui soulignait le pauvre mensonge (211)" décide de feindre la crédulité et de se laisser prendre à la "supplication retenue" de cette voix: d'ailleurs il a autant envie qu'elle de rester avec elle à attendre--il se rend compte qu'il n'a pas eu "grande peine à [se] décider".

La différence essentielle dans l'attente des deux personnages pourrait peut-être se résumer ainsi: le narrateur attend dans le noir, tâtonnant sans savoir au juste ce qu'il attend (même s'il croit attendre Nueil il se trompe de bonne foi), pour lui c'est la nuit physique et métaphorique où il sonde le vide, le silence, où il guette chaque mouvement, chaque changement de lumière, où il reste

à attendre le dénouement qu'il ignore: une attente passive. Pour la femme cette attente ressemble plutôt à un vide à combler entre le début et un dénouement pressenti--elle attend en pleine connaissance de cause; pour elle l'attente n'est qu'une question de temps. Pour elle tout est inévitable, écrit à l'avance comme dans un canevas dont elle aurait connaissance: "simplement ainsi (232)", et c'est donc elle qui prend le rôle actif et qui guide le narrateur comme une maîtresse, bien que servante.

Si nous avons examiné la direction de l'attente, c'est-à-dre une attente convergente où la femme et le narrateur se rejoignent à la fin de l'attente (voir la Figure 1 (a)), reste à examiner sa nature, car c'est justement la nature de cette attente qui détermine sa direction.

La nature de l'attente.

L'attente constitue un vide où le narrateur se sent mal à l'aise. Ce vide est apparent dans la description du salon où le narrateur passe la plus grande partie du temps de l'attente: "La vaste pièce vide appareillait pour la nuit, et je m'y sentais peu à l'aise (200-201)"; ou encore lorsqu'il passe dans les couloirs noirs qui ressemblent au salon parce qu'il "comme dans le salon tout ...paraissait froid et désert (208)". L'impression du vide dans lequel le narrateur se trouve n'est pas limitée au salon et aux couloirs: le vide est la maison elle-même qui, par son obscurité, ressemble à une galerie de mine (voir à la page 208). Ce vide noir et froid sépare le narrateur dans le salon de la femme dans les arrières de la maison, et

devient pour le narrateur synonyme de solitude.

L'immobilité et le silence font partie de l'atmosphère d'attente. L'immobilité est associée ici à la notion de la mort (voir: "rigidité mortuaire", "non le tremblement de la vie (200)"); la mort est associée au froid (voir: "pièce [le salon] gelée et sans vie (207)"). Le silence règne dans la maison "comme dans un ouvroir ou une sacristie (237)". Aucun bruit des pas ne s'entend à cause de la "moquette épaisse où les pas s'étouffaient (219)" partout dans la maison; de là provient le "mouvement silencieux (225)". Comme il y a très peu de conversation, l'impression d'ensemble du narrateur est celle d'un silence complet: "Le silence qu'elle avait gardé tout au long de cette soirée (249)".

L'importance du rôle de l'éclairage dans l'attente convergente.

Lors de cette attente c'est l'éclairage qui joue le rôle principal, comme le souligne le narrateur lui-même:

Quand je reviens par la pensée à cette Toussaint noyée, rien ne me paraît plus essentiel que d'essayer de lui rendre exactement son éclairage; il me semble toujours que rien n'eût pu se passer de même sans cette intimité menacée et fragile, cette atmosphère d'éclosion paisible, à la fois songeuse et funèbre, que lui faisait la lueur tremblante des bougies (216).

En examinant les trois éléments principaux qui caractérisent l'attente convergente du narrateur et de la femme (voir la Figure 1 (b) à la page 208) on voit comment l'attente est anéantie petit à petit par l'éclairage. L'anéantissement graduel de l'attente (et donc de ses trois éléments principaux: le vide, l'immobilité, le silence) entraîne automatiquement l'anéantissement de la solitude, puisque pour le narrateur, comme pour la servante-maîtresse, le but

de l'attente est de s'unir à l'autre personne.

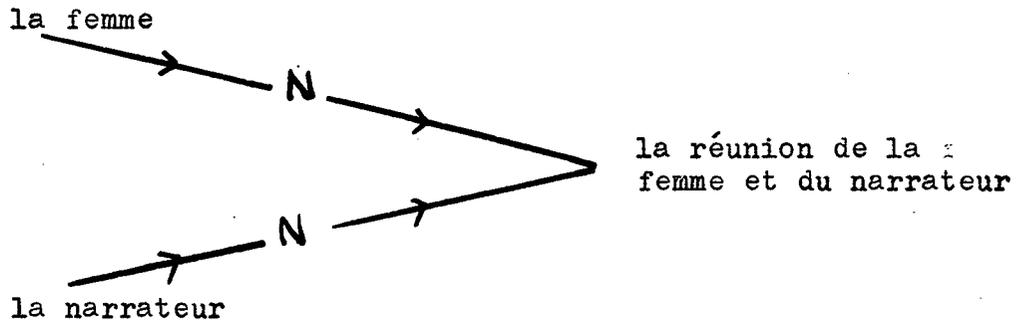


Figure 1 (a).

L'attente convergente de la femme et du narrateur qui passe par la fausse attente (N) de Nueil.

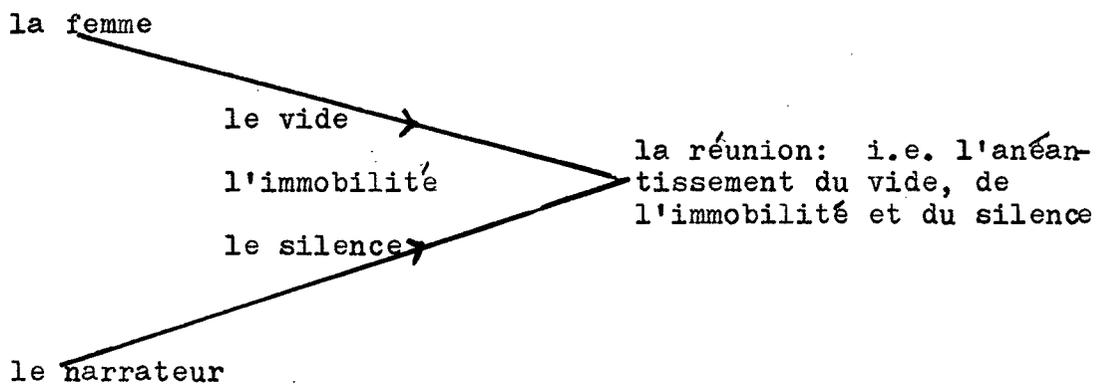


Figure 1 (b).

La réduction progressive des trois éléments de l'attente grâce à l'éclairage à mesure que la femme et le narrateur se rapprochent.

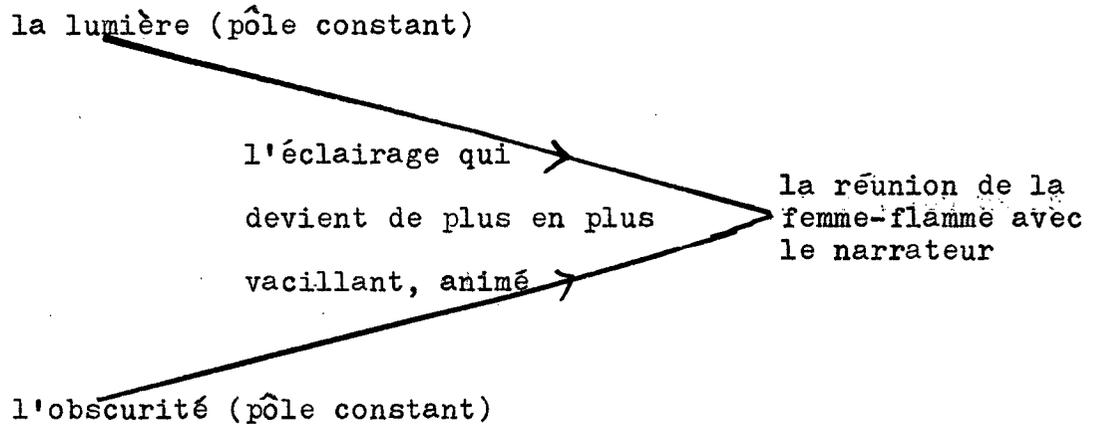


Figure 1 (c).

L'animation progressive de l'éclairage jusqu'à la réunion de la femme-flamme avec le narrateur.

Le vide qui sépare le narrateur et la femme est réduit par le besoin commun de lumière: la femme vient des arrières de la maison où elle était restée seule, jusqu'au narrateur, seul, également, et séparé d'elle par un labyrinthe de couloirs noirs comme dans une "galerie de mine (208)". La raison du rapprochement des deux personnes séparées par le vide est que la femme lui apporte un flambeau. Inversement le narrateur, à son tour, réduit l'espace qui les sépare en apportant la lumière à la femme (voir les pages 209-212). La lumière anéantit le vide qui les sépare parcequ'elle les réunit: en même temps, elle réduit aussi la solitude des deux personnages.

L'immobilité n'existe plus lorsque, alternativement, ils se déplacent pour transporter la lumière à l'autre. Elle cesse également

à cause du vacillement de la flamme de la bougie, source de cette lumière: ce vacillement de la "lueur tremblante de la bougie (216)" met tout en mouvement--introduit le changement: "la lueur changeante y plantait une scène de lumières et d'ombres, un théâtre irréel (217)." C'est précisément dans cette scène de lumière en mouvement que les deux personnages vont se rapprocher. D'ailleurs tout au long de l'attente, comme dans une pièce de théâtre, le narrateur, au fûr et à mesure qu'il approche du moment de son union avec la femme, a de plus en plus l'impression qu'il joue un rôle dans un canevas pour deux personnages, que seule la femme connaît d'avance: "elle m'imposait son rituel sans parole: elle décidait, elle savait, et je la suivais (240)."

La mort et le froid--associés à l'immobilité--sont également éliminés par le mouvement de la lumière. La "coque protégée et tiède (217)", métaphore qui décrit la flamme de la bougie, contredit toute idée de froid, "vivace" qui qualifie la lumière à la page 217, suggère une vitalité qui résiste à la mort.

De même que le noir du vide et la solitude que le narrateur y éprouve poussent le narrateur à vouloir mettre fin à cette obscurité, l'immobilité le pousse à chercher l'opposé de l'immobilité (et aussi de ce qui lui est associé: la mort et le froid). Or le contraire de cette immobilité, il le trouvera dans la présence de la femme: car c'est en elle qu'il découvre réunis le mouvement, la vie et la chaleur (humaine). C'est par le moyen de la lumière qu'il peut observer ses mouvements et avoir conscience de la chaleur vitale de sa présence: "Quand elle s'approchait de moi pour me servir, le dos de ma main un instant se brûlait à distance à la faible et forte

chaleur de son bras nu (222)." Voici un exemple de la façon dont il guette avidement, non seulement la présence de cet être vivant, mais aussi ses mouvements ("s'approchait", le rapprochement implicite de son bras nu). Le même exemple démontre sa conscience de la chaleur humaine--conscience qui se manifeste non seulement par le fait qu'il remarque la chaleur de son bras, mais aussi par une chaleur correspondante chez lui: "le dos de ma main se brûlait", qui semble avoir été allumée par la chaleur du bras de la femme car c'est "à la chaleur de son bras" que sa main se brûle. C'est comme si la peau du dos de la main de l'homme et du bras de la femme comblait la distance qui les sépare par une chaleur commune.

Dire que grâce à l'éclairage le silence (troisième élément de l'attente et de la solitude) diminue pour rapprocher le narrateur et la femme semble impossible, puisque, en fait, le silence augmente à mesure que l'attente s'intensifie. Néanmoins ceci est vrai en un sens puisque leur façon de se "parler" n'est pas un échange verbal, mais une communication non-verbale qui s'intensifie à mesure qu'elle devient de moins en moins verbale. La phrase suivante servira d'illustration:

J'inclinai le flambeau et j'allumai sa bougie aux miennes: il se fit sur le mur une onde de lumière plus chaude, et nous nous mîmes à sourire un instant, les yeux fixes, le visage penché vers la lueur, comme lorsqu'on choque les verres avant de boire (211-212).

L'éclairage, qui est cause de ce contact non-verbal (ils se sourient, le contact implicite des verres choqués) est aussi le symbole de l'union car la lumière des deux flambeaux vient d'un seul flambeau pour se confondre de nouveau en une seule lueur, une seule "onde de

lumière".

L'éclairage, par son animation progressive, est l'image de l'attente convergente.

L'éclairage, en même temps qu'il joue un rôle important dans la réunion des deux personnages en train d'attendre, est aussi l'image de ce rapprochement (voir la Figure 1 (c) à la page 209). Les deux pôles de l'éclairage vont se rapprocher, s'animer au cours de l'attente. Au début du récit l'éclairage est fixé à deux pôles: la lumière du jour où le narrateur voit la villa et son parc (voir à la page 199) et "la nuit noire de campagne (204)" où il "voit" grâce à une conscience affinée des bruits.

Cependant, bien que nous ayons conscience de ces deux pôles, il n'est que rarement question d'un éclairage total ou totalement absent. La lumière du jour, lorsque le narrateur arrive à la Fougeraie, baisse déjà; le narrateur ne voit que "le demi-jour endeuillé du parc (198)". A l'intérieur de la maison, il y a encore moins de lumière: "Ce côté de la pièce qu'éclairait seulement un grand feu de bois était déjà plongé dans une demi-obscurité (200)." Quant à l'obscurité de la nuit, elle non plus, n'est jamais totale pour le narrateur; même lorsque l'électricité est coupée et que le narrateur est "surpris par l'obscurité brusque (203)" il y a toujours une lueur de jour à l'extérieur--lueur qui vient habiter la pièce au moyen du miroir qui la reflète: "Je regardais, dans la glace de la cheminée qui me faisait face, se ternir peu à peu, toute seule maintenant dans la pièce,

une dernière flaque de jour couleur de tain (204)." Il y a aussi le feu dans l'âtre qui émet une faible lumière. Peut-être plus révélatrice que toute description est la métaphore suivante qui, en comparant la nuit--qui n'est d'ailleurs "pas exactement la nuit (204)" --à une veillée, associe l'idée d'une flamme de bougie avec celle de la nuit, nuit qui ne sera donc jamais tout à fait noire:

La journée oppressante finissait, et ce qui lui succédait n'était pas exactement la nuit: il me semblait plutôt que c'était--égale et calme comme une petite flamme bougeante au milieu des pièces endormies--la veillée (204).

L'éclairage dans "Le Roi Cophetua" est plutôt celui qui oscille entre le blanc et le noir, jamais tout à fait blanc ni tout à fait absent; jamais constant, mais plutôt vacillement de "la lueur tremblante des bougies (216)". L'éclairage vacillant de la flamme, sera la source de lumière dès la tombée de la nuit et tout au long de l'attente centrale. C'est précisément parce que la lumière de la bougie n'est jamais égale ni constante, oscillant sans arrêt selon le mouvement de la flamme, que l'éclairage est si remarquable. Remarquable par son pouvoir hypnotique:

La flamme d'une bougie est pour le regard désœuvré ce qu'est pour l'oreille qu'elle ensorcelle une mélodie arabe, avec ses longues tenues de notes hautes, la débâcle de ses soudains gargouillis flûtés, et de nouveau ce rétablissement uni et monocorde, où on dirait qu'on peut s'accouder (218).

Remarquable aussi par les effets de lumière qu'il produit: "La lueur changeante dans le salon plantait une scène de lumières et d'ombres, un théâtre irréel (217)!" Une scène qui est sans cesse en mouvement où les ombres imitent le moindre mouvement de la flamme:

Les rafales du dehors forçaient par moments les joints des portes avec une violence telle que les menues flammes se couchaient, et que le roulis des ombres chaque fois se

balançait sur le plat des murs (216-217).

Grâce aux ressources du vocabulaire, même les ombres imitent le mouvement des flammes: le mouvement des "rafales" qui affecte celui des flammes correspond au roulis des ombres; le mouvement des flammes qui se couchent "comme ces longues herbes racinées qu'étire un ruisseau jaseur (217)" se reflète dans le mouvement de "roulis" et la répétition implicite ("chaque fois") de "se balançaient".

Ces flammes, par le mouvement qu'elles créent dans l'éclairage semblent réveiller les objets inanimés--comme si la lumière déclenchait en elles une vie longtemps dormante: "De l'ombre de la pièce sortait seulement par instants le reflet laqué d'un pan de meuble, et semblaient remuer sur le sol les grosses chenilles grises du tapis de haute laine (206)". Lorsque le narrateur passe dans la salle à manger "où la lumière des bougies tirait d'un sommeil gelé les reflets de l'argenterie (119)", les flammes semblent réveiller l'argenterie en lui rendant des reflets et avec une sorte de mouvement vital, tout le contraire du "sommeil gelé" semblable à la mort. Dans le passage suivant, la secousse de la flamme semble éveiller la glace qui "s'allume": "je secouai un instant au-dessus de moi la flamme des bougies; de nouveau le reflet d'une glace s'alluma au-dessus de moi (208)". L'effet de vie soudainement engendrée est d'autant plus impressionnant que la glace, par le verbe réflexif "s'alluma" semble s'allumer toute seule, s'animer. De même, au début du même paragraphe, grâce au flambeau qui les tire de l'obscurité, "la glace dans le fond de la pièce, la longue flaque du piano s'animèrent et se

mirent à vivre (208)". Lorsque le narrateur suit la femme dans l'escalier "le mouvement des lumières animait tout l'escalier, allumait l'un après l'autre les miroirs, les panneaux lisses qui faisaient de cette maison un palais des glaces éveillé jusqu'en ses recoins par la moindre étincelle (240)." "Animait" et "éveillé" suggèrent le don de la vie par la lumière; "étincelle" le mouvement, résultat de cette nouvelle vie; "étincelle" suggère aussi, peut-être, la première étincelle du feu prométhéen, source de la vie, tout comme la flamme est ici la source vitale. Cette flamme semble même capable de faire revenir les morts à la vie car le salon devient "cette pièce hantée": "Le flambeau à la main, je me mis à errer de l'un à l'autre des rayonnages où étaient rangées les partitions. Le silence des tapis épais accentuait le caractère clandestin de mes allées et venues: tout à coup, il me sembla qu'une ombre allait et venait avec moi dans le salon (234)". Cette lumière déjà animée semble s'incarner en la femme. La "lueur dansante qui s'éveillait au fond du couloir (204)" a déjà montré une association entre la lumière animée et la femme qui s'avance, car la lueur dansante est le signe qui les représente toutes deux: la bougie parce que le narrateur sait qu'elle ne peut avancer seule, la femme parce qu'il devine qu'elle apporte la lueur et que les mouvements de la lueur correspondent aux mouvements de la femme. Plus tard en rentrant du bureau de postes il guette la lueur dans la fenêtre éclairée et ensuite son mouvement à travers la maison vers lui: "La lueur alertée quitta le mur de lierre, commença à glisser de croisée en croisée vers le perron. Elle allait assurée

et sans hate, indifférente au regard, sans agitation de surprise, sans retard non plus de coquetterie (232)." Nous savons qu'il s'agit de la bougie au début de la phrase, mais à mesure que sa lueur avance et que le narrateur la décrit en utilisant des verbes actifs tels que "quitta", "commença à glisser", "allait", le lecteur pense de plus en plus à cette lueur en termes humains--car les adjectifs, comme les verbes, semblent indiquer qu'il s'agit d'une personne: "alertée" suivie de "quitta" suggère une suite de réactions humaines; "assuré", "indifférente", "sans agitation de surprise" suggèrent les états émotifs d'une personne et nullement d'un objet. Par sa position même le dernier mot de la phrase: "coquetterie" nous convainc définitivement que cette lueur représente une personne.

L'éclairage, important dans le rapprochement de la femme et du narrateur lors de leur attente puisqu'il s'incarne en la femme, décrit le rapprochement de la femme et du narrateur. Dans le passage suivant où l'attente du narrateur atteint son paroxysme, où son angoisse devant le noir du vide est si grande qu'il a l'impression d'être prisonnier dans une cellule noire, c'est la lueur qui vient le libérer de la nuit, et la femme le libérer de la cellule:

La gorge serrée, je n'étais plus qu'attente; rien qu'un homme dans une cellule noire qui entend un pas sonner derrière sa porte. La lueur hésita, s'arrêta une seconde sur le seuil, où le battant de la porte ouverte me la cachait encore; puis la silhouette entra de profil et fit deux pas sans se tourner vers moi, le bras de nouveau élevant le flambeau devant elle sans aucun bruit (238).

De nouveau la femme est introduite par la lueur de la bougie--comme si la lueur était le leitmotif de la femme³ --et de nouveau elle est

³ De même dans "La Presqu'île" la torche est le leitmotif d'Irmgard et de la réunion avec Irmgard.

associée avec cette lueur puisque nous savons, par l'arrivée de la lueur, que la femme arrive en même temps. Lorsque la femme et la flamme animent par leur mouvement l'escalier pour le transformer en "un palais de glaces éveillé (240)" la femme semble être si étroitement liée à la flamme qu'elle ne s'en distingue plus: "La plante étroite des pieds blancs et mats ondulait et volait devant moi de sa marche en marche comme une flamme vive, dardée un instant et aussitôt replongée dans les plis de la lourde étoffe de suie (240)". Son corps correspond au corps de la bougie; le blanc de la plante des pieds à la flamme, le mouvement de tout le corps au mouvement de la flamme d'une bougie qu'on déplace, l'alternance des pieds blancs et de la robe foncée qui les recouvre au vacillement dans l'éclairage d'une flamme de bougie, et finalement, la robe qui enveloppe les pieds blancs ressemble (voir "étoffe de suie") à la suie produite par la flamme. Du point de vue stylistique c'est autant à la flamme qu'à la femme que le narrateur s'unit: "Le remous de cette torche onduleuse qu'un vent semblait soulever et emporter vers le haut sans toucher le sol m'aspirait silencieusement (240)".

Après l'union, la nouvelle vie.

Il semble que sa double union avec la flamme et plus tard avec la femme (car en fait l'union du narrateur et de la flamme annonce celle du narrateur avec la femme) prodigue au narrateur une nouvelle vie. Il échappe à sa solitude, à l'obscurité isolatrice de l'attente car il rejoint la femme qu'il attendait. Il échappe à la mort méta-

phorique de l'esclave parce qu'il n'est plus l'esclave du désir: il parle du "détachement un peu hostile qui vient avec la fin du désir (248)". Il va également échapper au rôle d'un mort. Car il semble que la femme voudrait lui imposer le rôle de Nueil qui est probablement mort. Elle est en effet pour le narrateur ce qu'elle était pour Nueil: la servante lors du repas et elle voudrait bien être sa maîtresse. Cependant le narrateur sent qu'on veut lui faire tenir le rôle du mort absent: "j'avais été dès le début, dans le déroulement de ce service insolite--le lit, la table--présent et nécessaire, et pourtant intimement exclu (246)." C'est la femme qui lui permet d'échapper à ce rôle; elle semble lui indiquer le chemin: "je commençais à marcher sur une route qu'elle m'avait ouverte (249)!" Il y a paradoxe parce que c'est elle qui veut l'obliger à prendre le rôle d'un mort, mais c'est aussi la femme-lumière qui libère le narrateur de la mort-nuit. La liberté recouvrée est double: il retrouve à la fois la lumière et la vie. Il sort de la nuit pour redécouvrir la lumière naturelle du soleil d'une matinée "radieuse", "un soleil jeune et encore mouillé (250)."

La lumière du soleil joue le même rôle que la bougie dans la nuit car c'est le soleil maintenant qui supprime la nuit et ramène la vie avec une nouvelle journée d'une "fraîcheur baptismale (250)". "Baptismale" souligne cette impression de renaissance et de purification. De même que la vie du jour renaît avec la lumière du soleil, la vie semble renaître: une atmosphère de printemps règne--le soleil est "jeune", la matinée "radieuse", les oiseaux chantent. Le printemps souligne l'impression de résurrection pour le narrateur qui re-

vient à la vie du chaos des enfers.⁴ Tout lui paraît neuf car il voit tout avec les yeux d'un autre "moi" qui vient de renaître: "les villas ...sortaient du matin une à une au long de ma route, neuves et lavées (250-251)." Ou encore: "je regardais à travers les vitres petites la forêt matinale: quelque chose qui n'était pas seulement la pluie l'avait rafraîchie, apprivoisée, comme si la vie pour un moment était devenue plus aérée, plus proche (251)."

⁴ Voir à la page 249 la comparaison de l'histoire d'Orphée et Eurydice avec celle de la femme et du narrateur: ici, il semble que les rôles aient été inversés. La femme prendrait le rôle d'Orphée qui descend dans la nuit de l'enfer chercher son Eurydice (c'est-à-dire l'homme dans "Le Roi Cophetua") mort (e); elle y trouve un remplaçant (le narrateur) choisi par le mort lui-même--puisque c'est Nueil qui l'a invité--et le mène hors de la nuit de l'enfer en lui apportant la lumière, en le libérant de l'angoisse de sa solitude, de son attente en le guidant, en le "prenant en charge": "Encore maintenant je la suivais presque, protégé de tout faux pas tant que je mettais les miens dans les siens l'un après l'autre--étrangement pris en charge, étrangement charmé (249)." De même elle l'amène hors des régions basses de la maison noire: "pris en charge seulement ...je montais les marches derrière elle (240)". Au contraire d'Orphée, la femme "ne se retournait jamais (249)", ce qui permet au narrateur de sortir de l'enfer de cette "cavée perdue (95)" dans laquelle il était descendu, et de revoir la lumière du jour. Le narrateur a le sentiment de commencer à marcher sur une route que la femme lui a ouverte. Il veut à tout prix continuer dans le bon chemin qui sort de l'enfer par la grille qui est la barrière finale qu'il franchit et ferme derrière lui sans même se retourner. Ce chemin se poursuit par la route qui mène de la maison au village.

Le tableau du Roi Cophetua.

Tout le long du récit l'éclairage, si important dans la description de l'attente convergente de la femme et du narrateur, est souligné par des échos. C'est en partant d'un examen des deux tableaux du "Roi Cophetua" que nous nous proposons d'examiner ces échos.

Le tableau central--celui qui rappelle au narrateur l'histoire du roi Cophetua et de Pénélophon⁵ --est l'image centrale du récit: il décrit la réunion de deux personnes dans un éclairage où le noir et le blanc se rapprochent, un éclairage qui fait vivre ce rapprochement car il met en valeur l'expression émotive de cette blanche réunis dans l'amour, comme le prouve l'allusion à "When King Cophetua loved the beggar maid" (224)." "More" serait-il un calembour pour indiquer à la fois le teint foncé de l'homme et la mort? Car Nueil est probablement mort: même s'il ne l'est pas, nous l'associons avec la guerre de l'hiver de 1917 où des milliers de combattants moururent et en tout cas avec le Jour des Morts, jour du récit où le narrateur se rappelle Nueil puisqu'il l'attend.

En contraste avec la suggestion noire du More mort--suggestion qui est transférée au narrateur lorsqu'il assume le rôle de Nueil auprès de la femme et qu'il descend aux enfers pour renaître, la jeune fille ressemble à la Vierge en blanc devant "un roi mage (223)" au visage basané ou à "quelque Vierge d'une Visitation (224)". En tant que telle, elle représente la promesse de la vie: car c'est lors

⁵ Voir Percy's Reliques of ancient English poetry ed. Henry B. Wheatley (London, 1889), Vol.1, Book the Second, page 189. Ce poème, qui est la source de la citation de Shakespeare ("When King Cophetua loved the beggar maid") Romeo and Juliet, Acte II, Scene 1), nous apprend le nom de la mendicante.

de la Visitation que la Vierge apprend qu'elle donnera naissance au Sauveur. Ainsi que la Vierge ("ancilla sua"--sa servante--comme elle se désigne lorsqu'elle improvise le Magnificat et en même temps reine par ce qu'elle sera la mère du roi des hommes) la mendicante du tableau est à la fois servante, par sa position sociale (voir les haillons déchirés et poussiéreux qu'elle porte) et reine puisqu'elle devient la femme du roi. Et alors la même robe est transformée en "robe de noces (224)". Parallèlement la femme du récit est la servante-maîtresse: servante lorsqu'elle revêt des "ornements blancs (221)" pour servir; maîtresse, habillée d'un manteau de nuit foncé (voir à la page 239), parce qu'elle a le rôle de maître féminin: "elle m'imposait son rituel sans paroles: elle décidait, elle savait, et je la suivais (240)"; ensuite parce qu'elle le séduit en maîtresse-amante.

L'éclairage du récit sans lequel "rien n'eût pu se passer de même (216)", qui assure le rapprochement de la femme et du narrateur --est ce qui rapproche la mendicante et le roi du tableau: il met en valeur la jeune fille au centre du tableau et de là, guidé par son regard établit la liaison avec le roi qu'elle regarde; ce regard, parce qu'il attire l'attention sur le more, le fait sortir du coin ténébreux du tableau pour le rapprocher d'elle: "De la pénombre qui baignait le coin droit ...je vis alors se dégager peu à peu un personnage ... [au] visage basané (223)". Comme l'éclairage du récit-- "cette intimité menacée et fragile ...que faisait la lueur tremblante des bougies (211)"--l'éclairage du tableau révèle l'intimité menacée et fragile du couple. La citation suivant le montre:

Une tension ...flottait autour de la scène inexplicable: honte et confusion brûlante, panique, que semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection--aveu au-delà des mots--reddition ignoble et bienheureuse--acceptation stupéfiée de l'inconcevable (224).

"Menacée (211)" se reflète dans le sentiment de panique qui pousse la fille à chercher une protection dans la "pénombre épaisse du tableau (224)" qui l'entoure; "fragile (211)" se reflète dans la ténuité d'une émancipation à laquelle elle ose à peine croire:

"acceptation stupéfiée de l'inconcevable (224)". L'intimité est celle des émotions mises à nu: "la honte et la confusion brûlante, panique", d'une scène où deux personnes communiquent "au-delà des mots".

Il faudrait remarquer aussi que le narrateur, parce qu'il observe ce tableau à la lumière du flambeau rapproché, le voit dans l'éclairage vacillant de l'action centrale: parce que cet éclairage influence l'action, elle influence également la façon dont il voit le tableau. En ceci nous pourrions dire que le tableau pour lui ne sera que la projection de son état présent--et, puisque cet état est déterminé par l'éclairage, de l'éclairage du récit: autrement dit, le tableau serait une sorte de miroir.

L'interprétation du narrateur semble suggérer cette possibilité:

Depuis des années, à cette table, servait-elle Nueil ainsi silencieusement, rituellement, gestes et regards noués dans un malaise tendre et oppressant que le tableau condensait et consacrait comme un miroir rechargé et envoûté le visage qui s'y reflète (229).

Semblable à ce tableau-miroir de Nueil et la femme, est le vrai miroir accroché à l'autre mur de la salle à manger et placé en face du narrateur de sorte qu'il lui est possible d'y guetter l'arrivée

de la femme: dans ce miroir doivent s'encadrer les silhouettes de la femme et du narrateur.⁶ Par la description du miroir il ressemble tout à fait à un tableau: "Les menus objets de la pièce s'y reflétaient avec cette même netteté de chambre noire qui envuôte les tableaux des intimistes hollandais (219)." Comme le tableau du Roi Cophetua il s'agit dans le pseudo-tableau du narrateur et de la femme d'un éclairage sombre qui, comme les tableaux des intimistes hollandais, dégagé des ténèbres ambiantes une scène éclairée où la lumière semble émaner du centre et attirer l'œil sur cette scène centrale. L'éclairage qui permet de déchiffrer les deux tableaux et celui qui permet au lecteur de déchiffrer le tableau animé représentant le narrateur et la femme est le même: celui, vacillant de la bougie qui les tire du noir pour montrer visuellement et silencieusement l'expression des émotions.

Le tableau animé que l'on voit s'encadrer dans le miroir, bien qu'il existe à côté de l'autre et que le vrai tableau soit l'original, en est le prototype: la scène du roi Cophetua et la mendicante est dans le passé, la liaison entre Nueil et la femme est également dans le passé: le tableau est "figé"; comme un objet de musée il représente le passé, et la mort conséquente du passage du temps. Pour nous convaincre que l'image du premier tableau est morte l'auteur le compare à une effigie par moyen de laquelle on croyait pouvoir tuer par sorcellerie son ennemi en la transperçant d'épingles: "Le tableau faisait toujours sa tache sombre sur le mur, figé dans

⁶ Le narrateur sent souvent qu'on veut lui imposer un rôle comme pour le faire entrer dans un tableau; par exemple, il dit: "Je la [la servante] regardais, et il me semblait que je me regardais aussi me pencher sur elle. Je me sentais entrer dans un tableau, prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière."

une solitude de musée, irradiant la pièce comme une figurine transpercée d'épingles (235):" Le miroir est la représentation véritable du prototype où rien n'est encore figé, rien n'est mort. Autre contraste parallèle: le vrai tableau--prototype "mort"--fait une tache sombre sur le mur nu et le pseudo-tableau vivant que représente le miroir est "d'une eau si claire et si parfaitement transparente jusqu'au bord que la simplicité de l'encadrement ne paraissait plus (219)". Il sort du noir de même que la scène représentée est une scène vivante qui repousse la mort.

Le tableau de *La mala noche*.

Le deuxième tableau est *La mala noche* de Goya (voir les pages 214-215). Comme pour l'ensemble du récit il s'agit de deux personnes lors d'une attente nocturne mal définie (voir l'impression trompeuse que la femme et le narrateur attendent Nueil) maintenue par le désir: les deux femmes se réunissent "au fond de cette nuit sans lune (214)" sur la lande; le manque d'action, l'attitude caractérisée par "l'anonymat sauvage du désir (215)" inassouvi, le regard qui "cherche quelque chose qu'on ne voit pas (215)" suggèrent un état d'attente aiguillonné par le désir tout en soulignant le manque de définition ("quelque chose" est doublement indéfini par ce qu'il se cache dans la nuit).

Le tableau imite l'éclairage du récit⁷ en ce qu'il réunit les

⁷ Le procédé inverse a peut-être eu lieu dans l'esprit de l'auteur, car le récit paraît imiter l'éclairage du tableau: le tableau semble inspirer le passage sur l'importance de l'éclairage dans l'attente (216) puisque celui-ci suit directement la conclusion de l'épisode de *La mala noche*.

deux pôles de l'éclairage: "une forme noire, une forme blanche (214)". Par sa forme symétrique cette description reflète l'ambivalence qui est la clé de ce tableau, et de ce qu'il représente.

La représentation de l'éclairage dans ce tableau est l'expression ambivalente non seulement de l'attente indéfinie (s'agit-il de sabbat ou de rendez-vous amoureux?) et de l'éclairage du récit (ni tout à fait nuit ni tout à fait jour), mais aussi de la femme. La femme qui incorpore les deux pôles de l'éclairage, les deux femmes opposées de la gravure: complice à la fois du noir et de la lumière, habillée tantôt en blanc et tantôt en noir, servante-maîtresse, fraudeuse et sincère: "Car ce rôle n'était qu'à moitié un rôle: je savais qu'elle ne le jouait pas froidement (248)", celle qui sera "ouverte en deux par le sommeil sur sa fraude". Du commencement à la fin cette ambivalence ne se résoudra pas, les deux côtés de sa nature co-existeront; elle sera toujours "une question, une énigme pure (238)".

Comme les deux femmes de Goya, "sur le fond opaque, couleur de mine de plomb, de la nuit de tempête qui les apporte", la femme ressort de l'obscurité dans laquelle la maison est plongée grâce à la coupure d'électricité "d'un fond constamment obscur". Elle tient à la lumière par son rôle éCLAIREUR (elle apporte la lumière au narrateur), par sa métamorphose en "torche onduleuse (240)", et par son pouvoir d'ouvrir au narrateur la route qui le mènera hors de la maison de nuit à la lumière du jour. Elle se rattache à la nuit:

Elle semblait tenir à la ténèbre dont elle était sortie par une attache nourricière qui l'irriguait toute; le flot répandu des cheveux noirs, l'ombre qui mangeait le contour de la joue, le vêtement sombre en cet instant encore sortaient moins de la nuit qu'ils ne la prolongeaient (239).

Le même élément d'énigme est également réparti parmi les deux femmes du tableau: la silhouette noire s'occupe-t-elle de "Sabbat (1)--enlèvement (2)--infanticide (3)?" ; la silhouette blanche exprime-t-elle "de l'effroi (1), de la fascination (2) ou de la stupeur (3)" ? Les deux opposés s'équilibrent par leur ton énigmatique et les trois possibilités d'interprétation (indiquées par les chiffres entre parenthèses) pour chaque femme.

La femme noire qui semble incorporer "Tout le côté clandestin, litigieux, du rendez-vous de nuit" incarne tout ce côté suspect; s'oppose à la femme blanche qui représente le contraire, qu'on pourrait appeler le côté franc, car même si elle cache son visage, elle ne peut cacher son désir; comme si, malgré elle, la vérité lui échappait. De même que "Les lourdes jupes ballonnées ... de la silhouette noire (214)" cachent "tout le côté clandestin", de même le jupon clair, si léger que le vent le fait claquer "comme un drapeau (215)", si fin qu'elle "dessine en les encapuchonnant les contours d'une épaule, d'une tête ...", au lieu de les cacher, révèle cette femme dans sa nudité physique (on voit le contour de son corps et ses jambes nues) et morale, car son désir est découvert: "Les contours ... sont tout entiers ceux du désir." Pour rehausser le contraste entre les deux femmes "Mais" est placé au début de la deuxième phrase--cette comparaison consiste en deux phrases contrastées--pour attirer l'attention sur la contradiction de ces deux phrases juxtaposées.

La femme du récit a, elle aussi, un côté clandestin et un côté franc. Elle cache parfois son visage, ce "profil perdu (238)", "ce visage tapi et fuyard (243)" (voir le "visage ombré, mongol et clos (214)", de la femme noire de Goya). Même lorsqu'elle se livre au narrateur elle se cache: "Elle baissa la tête davantage, la masse des cheveux noirs bascula et retomba en rideau devant le visage. Ce visage dérobé une dernière fois comme derrière une grille m'intimidait (242)." C'est comme si elle se dérobait pour protéger quelque secret--secret que le narrateur ne peut deviner, même quand la grille de cheveux est écartée: "Les yeux fermés [elle semblait] se recueillir autour d'une image secrète (243)". Des fois elle le regarde franchement sans se dérober, par exemple lorsqu'elle rencontre le narrateur pour la première fois et qu'il voit si bien ses yeux et son visage qu'il peut décrire ainsi son expression: "devant mon hésitation, une acuité soudaine, plutôt qu'un sourire, se fixa un instant dans les prunelles, comme si les avait effleurées une fine pointe (197)." En entrant dans l'obscurité de la cuisine avec le flambeau il la surprend un instant dans un moment de nudité morale, moment où elle trahit, par son "expression perdue (210)" ses véritables sentiments; nudité qui lui rappelle la nudité physique, car elle est "comme une femme qu'on surprend à sa toilette ", de même que la nudité physique de la femme blanche de Goya rappelle sa nudité émotive et l'empêche de cacher, elle aussi, ce sentiment d'être perdue, (voir son "élégance perdue (215)"). Le parallèle entre la femme blanche et le côté franc de la servante-maîtresse est souligné par les italiques de "perdue" dans les deux cas.

Un autre aspect de ce côté clandestin est l'élément magique. Le narrateur a l'impression de participer à un rite: "Comme si j'avais été dès le début, dans le déroulement de ce service--le lit, la table--présent et nécessaire, et pourtant intimement, paisiblement exclu (246)." "Cet étrange rituel (246)", "rituel sans paroles (240)" est à la fois sinistre comme la magie noire et la femme noire de Goya, et heureux, comme la magie blanche et la femme blanche nullement sinistre, de Goya. Sinistre par les associations de la femme avec la nuit et par le souvenir de phrases qui rappellent la magie noire, telle: "...une figurine transpercée d'épingles (235)"; heureux par le pouvoir bénéfique de cette femme qui s'associe également à la lumière, et mène le narrateur qu'elle a "étrangement charmé (249)" hors des enfers.

Les deux femmes de Goya sont décrites comme deux silhouettes: "la silhouette noire" et "la silhouette blanche". La femme est introduite comme une silhouette, elle aussi: "La silhouette que j'avais devant moi (197)"; pendant tout le récit elle est souvent décrite comme une silhouette.⁸ Mais il ne s'agit jamais de silhouette blanche, toujours de silhouette noire sur un fond blanc, ainsi qu'aux pages 232 et 240, ou noire comme à la page 239. Serait-ce précisément parce

⁸ Voir à la page 190, où Nueil, comme la femme, est aussi une silhouette dans l'esprit de l'auteur; or Nueil est mort, le tableau du roi Cophetua représente Nueil et la femme transpercés d'épingles. La "silhouette" s'associe-t-elle avec la mort? La femme serait-elle une silhouette parce que sans Nueil elle va "mourir" c'est-à-dire devenir une autre personne que celle qu'elle était quand il était là? En effet il semble y avoir des indications qui confirmeraient cette hypothèse: notamment à la fin du récit lorsqu'elle ressemble à une "noyée (243)", et qu'elle reste dans les enfers, c'est-à-dire la maison, tandis que le narrateur quitte la maison pour renaître.

que à ces moments-là son apparence semble au narrateur plus théâtrale que franche, et qu'elle veut se cacher des regards qui pourraient la démasquer?

En général les deux côtés de la femme, bien que co-existants, ne se manifestent pas en même temps avec une force égale: tantôt c'est la femme noire qui domine, tantôt la femme blanche. Cependant il y a quelques exceptions surtout vers la fin du récit, assez logiquement d'ailleurs puisque ce n'est que vers la fin qu'il peut l'examiner sans qu'elle essaye de se cacher dans le noir ou en jouant un rôle; car maintenant qu'elle dort il la regarde à son aise et le sommeil lui révèle toute sa dichotomie: "...ouverte en deux par le sommeil (248)".

Cette même amphibologie qui se manifeste physiquement est révélée lorsque le narrateur la regarde dormir: "Elle dormait allongée ... la tête un peu tournée de côté versant encore à demi la masse des cheveux sur le visage. Un bras passé par-dessus le drap qu'il écartait laissait un des seins découvert (245)". Un côté du visage, un bras, un sein sont découverts; l'autre côté du visage, l'autre bras, l'autre sein restent cachés. Ou encore, et rappelant plus vivement l'éclairage par le mouvement constant, par la suggestion d'animation (les reflets bougent comme si c'était de l'eau) et de mort (elle ressemble à une noyée), cette description de la femme moitié éclairée, moitié enténébrée:

La lumière oblique des bougies jetait au travers du lit froissé des ombres d'encre d'où émergèrent un sein, un genou, le pli d'une hanche--le visage restait noyé ... [par]...cette lumière vacillante qui la mêlait aux plis du drap comme une noyée (243):

Passons ensuite au cadre du tableau. Dans le texte la description du tableau de Goya est encadré d'un côté par un passage préliminaire (A) qui forme la première moitié du paragraphe, de l'autre par une conclusion (B): le paragraphe qui suit. Tous deux renvoient au tableau dans la mesure où le tableau est leur expression métaphorique. "La mauvaise nuit" (A) et l'obscurité épaisse" (B) se réunissent dans "La mala noche ... nuit sans lune (214)". La "lande perdue (214)" est le "no man's land" qui donne une "impression d'isolement (213)" de (A), et la solitude (voir le verset "désert de la cour") et "nul ne venait (215)") de (B). "La nuit de la tempête" du tableau est "cette tempête noire (213)" dans (A) et "la tempête (216)" de (B). "Le vent" fou de Goya se manifeste dans (A) par les sautes de vent et dans (B) par les "sautes de la tempête (216)" apportées par le vent, et par "la rafale (215)". Mais ce qui rend cet encadrement si noir et sinistre, ce qui s'exprime dans le fond obscur, dans la tempête--bref, dans l'atmosphère sinistre qui explique le titre du tableau, est la guerre, cette "énorme tuerie (186)". Bien qu'elle soit refoulée jusqu'à l'horizon (voir à la page 216), dans l'esprit du narrateur elle est toujours là: "Le roulement de la canonnade tambourinait (213)" (A), "le grondement qui venait du nord (216)" (B); toujours menaçant par sa proximité et un rapprochement possible: "on eût dit qu'il n'y avait plus rien entre moi et cette percussion lourde qui heurtait à la porte (213) (A), "...à travers les sautes de la tempête l'oreille se heurtait à lui [le bruit de la guerre] (216)" (B). "Se heurtait" (A) et "heurtait" (B) démontrent la force de cette impression de proximité en la décri-

vant en termes de contact physique.

Cependant l'encadrement du tableau, contrairement au tableau même, n'offre aucune variété d'éclairage: il est uniformément sombre. Uniformément sombre aussi est la nuit qui met en valeur l'éclairage, qui à son tour crée l'image du tableau de Goya: "La mala noche ... dans la pénombre vacillante des bougies, les images y glissaient sans résistance (214)."

L'encadrement de l'attente centrale.

L'encadrement du tableau nous mène à considérer l'encadrement du récit central: c'est-à-dire l'attente de la femme et du narrateur dans la maison de Nueil. L'introduction (I) (pages 183-197) et la conclusion (C) (pages 250-251), à la différence de l'encadrement du tableau de Goya, ne sont pas uniformément noires, mais reflètent l'éclairage ambivalent de l'attente centrale par la présence du noir et du blanc.

Le récit central est comme une "mauvaise nuit (214)", une "rêverie bizarre (213)" déclanchée, et ensuite façonnée, par l'éclairage qui s'insère dans la mauvaise nuit plus vaste de la guerre et de l'hiver; comme une arabesque imaginaire, une pièce de théâtre au milieu du monde réel, mais isolé de lui par un éclairage magique. La division entre le monde extérieur et celui du récit central est nettement marquée: "On traversait alors, après le vacarme parisien, ces forêts nobles et vides qui barricadaient les avancées de la vie civile comme un rideau de silence un peu initiatique (192). Non seulement

Paris est "coupé de moi [le narrateur] par ces forêts trempées (213)", mais aussi la guerre est coupée de lui par le même rideau de forêts qui encerclent le petit village: "de villas enterrées sous les branches (135)"--surtout la Fougeraie, "cette cavée perdue dans les feuilles (195)" et qui fait de ce terrain le "no-man's land" entre deux pôles.

Ce "no man's land" est également entre deux pôles de lumière: la lumière sombre d'une journée morne (voir à la page 189) de pluie --si sombre que même la pluie paraît noire (voir "la pluie noire" à la page 187 (I)) et la lumière "radieuse (250)" (C). La lumière sombre détermine la nature du paysage: "la campagne noire (192)" et "le paysage ...couleur de mine de plomb (188)" (I); "la forêt matinale ...rafraîchie (251)" et "les villas ...neuves et lavées" (C). L'atmosphère noire de la guerre et de la mort prédomine dans l'introduction car il s'agit (voir les pages 183-186) de la guerre de l'hiver noir de 1917: "Cette dernière saison de veille qui descendait avec les pluies de novembre était peuplée de fatigues pesantes, de rêves prophétiques et sans joie, qui montaient sur la terre remuée sans la réchauffer (186)". En contrasté avec "les fatigues pesantes", le manque de joie et de chaleur, la conclusion décrit une énergie renouvelée, une vie qui semble "plus aérée (251)" et la promesse de chaleur lorsque le narrateur constate qu'il va faire beau: "Il allait faire beau (251)".

La mort prédomine dans l'introduction. Par exemple, tout un peuple est décrit comme s'il s'approchait de la mort: "l'âme triturée ...et usée par des années de martèlement violent (186)"; ou encore,

la description des cimetières à la page 187: "La promesse de la vie prédomine dans la conclusion: "La vie s'était remise en ordre (250)", le soleil est un "soleil jeune", tout est imprégné d'une "fraîcheur baptismale".

L'eau s'associe avec cette mort dans l'introduction. Les cimetières épongent la pluie noire à la page 187, pour devenir "la marée figée ...des drapeaux rouges subitement noircis par la première neige (188-189)". La neige, comme la marée, est du domaine de la pluie. Ces drapeaux sont noircis à la fois par la neige et par la mort qui convertit les drapeaux de guerre en drapeaux de deuil; une fois qu'ils sont noirs ces drapeaux s'associent avec la marée et avec la neige, c'est-à-dire avec l'eau. Peut-être l'exemple le plus frappant est-ce le suivant: "Il me semblait que la terre entière moisissait lentement dans la mouillure spongieuse, s'affaissait avec moi dans un cauchemar marécageux, qui avait la couleur de ces marnières noyées où flottent le ventre en l'air des bêtes mortes (189)." Il y a tellement d'eau que la terre elle-même est devenue spongieuse et ne cache plus les mort qu'elle cachait autrefois lorsqu'ils y furent enterrés; d'autre part les morts sont tellement nombreux qu'ils ne peuvent être enterrés tout de suite. Par contre l'eau se dissocie du renouvellement de la vie dans la conclusion car le chemin qui mène le narrateur dans le "nouveau" monde, c'est-à-dire le monde rafraîchi, est "déjà sec (250)".

Jusqu'à présent nous avons insisté sur l'aspect noir de l'introduction contrasté avec l'aspect lumineux de la conclusion afin de démontrer comment cet encadrement reflète l'éclairage de la parenthèse (voir à la page 251). Mais ne pas dire que la première partie donne,

en même temps que l'aspect noir, un aspect clair, laisserait croire qu'il y a une symétrie parfaite: une introduction où prédomine le noir; une conclusion où prédomine la lumière. En réalité l'introduction contient les deux éléments de l'éclairage. En ceci elle préfigure le récit central.

L'introduction évoque la lumière (et non uniquement la nuit) quand, par exemple, le narrateur se rappelle une avant-guerre perdue: une période "aux étés plus ensoleillés que nature ... jeune, joueuse, éventée, aventureuse, détachée comme aucune, où jamais les routes de France ne s'ouvrirent si fraîches (191)". Ici, par les mots que nous avons soulignés, est préfigurée la conclusion. C'est le souvenir de Nueil qui rappelle au narrateur cette atmosphère lumineuse; mais de même que la partie de la phrase omise y jette une ombre par l'introduction du sinistre: "...butinés déjà par les frêles insectes de toile et de bois étrangement annonciateurs ..." De même Nueil a un autre côté voilé de mystère: Nueil le compositeur, inconnu, qui cache sa musique (voir à la page 191). Un autre mélange de noir et blanc est évident dans la description du cimetière: "...comme des émeutes florales énormes, crevant, épongeant ça et là pluie noire (187)".

Pour conclure nous prendrons la description à la page 233 de la colombe et du corbeau (picturale elle aussi), car, comme dans l'introduction et la conclusion, elle sort du temps du récit central: "Aujourd'hui encore, au creux d'une nuit d'hiver, il m'arrive de me ré-

accouder pour quelques instants aux bras de ce fauteuil en dérive",
 pour regarder les événements de la parenthèse dans le contexte de la
 guerre: "Le monde dément de la guerre est autour de moi ...", et de
 la paix: "La nuit calmée est soudain comme une porte qui s'ouvre".
 Le narrateur y voit cette guerre et cette paix, la pluie noire et
 l'aube dans un langage où prédominent le noir (par exemple: "saison
 noire", "pluie noire", le corbeau, "la nuit calmée"), et la lumière
 (par exemple: "aube", la colombe blanche, la "porte qui s'ouvre"
 dans la nuit):

Une liberté confuse se lève derrière cette pluie noire et
 ce jour désastreux, comme une aube du déluge où battraient
 mêlées l'aile de la colombe et celle du corbeau.

Comme lors du déluge la colombe de Noé reviendra triomphale, aussi
 triomphe la paix. La vie sur terre recommencera, la vie du narrateur
 et de tous les hommes reprendra; le corbeau et la mort seront
 oubliés maintenant que les eaux baissent. L'arche de Noé fut
 entourée d'eaux noires et de menace: la maison du récit central de
 même; à l'intérieur les mouvements du battement des ailes mêlées de
 l'oiseau blanc et de l'oiseau noir, comme le vacillement de lumière
 et d'ombre, co-existent. Cette co-existence traduit celle des deux
 préoccupations du narrateur: la guerre et la paix qui, comme l'éclai-
 rage, guident son imagination lors d'une attente nocturne.

CONCLUSION

Un examen de la nature de l'attente dans l'œuvre romanesque de Gracq a deux résultats: il nous fait spéculer sur la nature possible de la fin de cette attente; elle nous persuade par la suite que puisque la fin n'est jamais sûre d'avoir lieu, jamais définie c'est l'attente elle-même, après tout, plutôt que sa résolution, qui constitue la préoccupation principale de Gracq et qui mérite toute notre attention.

Spéculons, toutefois, d'abord. La fin de l'attente semble impliquer souvent la mort. Le dernier chapitre d'Au Château d'Argol s'intitule "La Mort"; Heide y trouve la mort, et vraisemblablement le même sort échoit à Herminien lorsqu'il éprouve "la toute-puissante défaillance de son âme"¹ en quittant Argol. Son éloignement tuera Albert qui a déjà senti qu'il ne pourra plus vivre sans Herminien. Allan, installé près de la fenêtre ouverte à la fin de Un Beau Ténébreux attend sa dernière heure. L'imminence de la guerre à la fin du Rivage des Syrtes implique la mort prochaine de l'ancien peuple d'Orsenna; lors de la reprise de la guerre dans Un Balcon en Forêt l'aspirant Grange, blessé à la fin, va peut-être mourir. A la fin logique de la "Route" est la "Montagne" lointaine; or l'arrivée à la "Montagne", étant donné les implications métaphoriques de la route qui est une "ligne de vie", correspondrait à la fin de la vie, à la mort. Lorsque "Le Roi Cophetua"

¹ Au Château d'Argol, page 182.

se termine, il est à croire que Nueil, le pilote de guerre qui devait venir en permission, est mort; toutefois les événements du récit se sont déroulés pendant le Jour des Morts et il est question de la bataille de Kaiserslautern où beaucoup d'aviateurs ont trouvé la mort.

Cependant dans certains cas la résolution par la mort semble sous-entendre son opposé: la naissance. Dans Le Rivage des Syrtes le peuple d'Orsenna, quoique moribond, laisse prévoir sa renaissance imminente car à la fin un nouveau centre vital se réunit déjà autour d'Aldobrandi, un cœur nouveau commence à battre. Dans "La Route" la montagne lointaine, même si elle représente la mort en termes métaphoriques, est au contraire glorieuse. La route qui y mène va vers une terre promise, vers la liberté, vers des hauteurs merveilleuses; elle guide le voyageur vers le rajeunissement du printemps et la résurrection de Pâques qui sont évoqués dans l'avant-dernier paragraphe. "Le Roi Cophetua", lui aussi, fait ressentir un renouvellement de vie: après le Jour des Morts vient une Toussaint aussi radieuse qu'une journée de printemps.

Ceci nous ramène à l'attente même, car cette ambiguïté finale s'est déjà fait pressentir par la façon dont l'auteur traite le thème de l'attente; elle est à la fois attente et voyage, aussi le rythme oscille entre l'immobilité et le mouvement. Parallèlement le but est tantôt décrit en termes d'une chose qui sera révélée à celui qui l'attend, tantôt en termes d'une chose que le voyageur ira lui-même découvrir. Le thème de la fièvre est une amplification de

l'attente et révèle une ambiguïté semblable. Dans Le Rivage des Syrtes par exemple la fièvre est à la fois celle, néfaste, qui aboutira à la mort et celle, propice, qui ranime par ce qu'elle fait battre plus rapidement un cœur autrefois sclérosé. Il en est de même pour la nuit. La nuit est en même temps celle de la mort, par exemple Marino s'engloûtit dans la nuit pour trouver la mort, et celle qui donnera naissance au jour, celle du ventre qui nourrit et protège la vie en puissance: l'Amirauté jaillit de la nuit comme d'un œuf couvé, Orsenna va renaître de la "nuit vide de l'attente".²

Nous voyons que cette ambiguïté, parce qu'elle nous empêche d'interpréter de façon définitive aucun des écrits de Gracq, et combien moins la fin de ceux-ci, est essentielle au suspense qu'il aide à maintenir. Peut-être est-ce surtout cette dialectique, cet équilibre tenu chez Hegel qui intéresse Gracq plutôt que le problème du bien et du mal dont il est question au début d'Au Château d'Argol. Car il semblerait que Gracq aussi ait essayé de faire tenir ensemble des opposés: ceux de la vie et de la mort, de l'imaginaire et du concret, du monde magique et du monde réel. Parfois il en fait si bien la synthèse que nous ne savons plus faire la distinction entre les deux opposés. Car Herminien, blessé et cadavérique, semblait mort lorsque Heide et Albert l'ont retrouvé au rond-point, et pourtant nous allons le voir bouger de nouveau et reparler; est-il fantomatique et imaginaire, ou vit-il encore? La "Route" qui part, non

² Le Rivage des Syrtes, page 322.

de la Crète, mais de la Crète, est-elle imaginaire ou réelle? Le monde d'Un Balcon en Forêt, quoique les événements soient situés historiquement, ressemble autant à quelque monde enchanté qu'au monde réel. Gracq nous montre que le monde "réel" n'est pas aussi stable, aussi terre-à-terre que nous voudrions le croire, et c'est peut-être par là qu'il se rattache le plus nettement au courant surréaliste.

Une autre observation générale que nous pouvons faire sur l'ensemble de l'œuvre romanesque avant de passer aux remarques générales sur la structure du thème de l'attente concerne le style. Depuis Au Château d'Argol jusqu'au Roi Cophetua il semble y avoir une certaine évolution stylistique. Gracq s'éloigne du monde des romans noirs surtout évident dans Au Château d'Argol, et du monde merveilleux de la Table Ronde pour évoquer davantage le monde quotidien; par exemple Un Balcon en Forêt, par ses descriptions de la vie militaire, est un pas dans cette direction--quoique dans l'ensemble l'atmosphère du roman reste plutôt onirique; peut-être que le meilleur exemple est la description du paysage banal et parfois laid de la presqu'île bretonne. Les "fantômes nullement chimériques",³ présents surtout dans les deux premiers romans, cèdent la place à une imagination moins dramatique, plus plausible et pour cela non moins envoûtant.

³ Un Beau Ténébreux, Préface.

Quant aux structures de l'attente elles sont, comme nous l'avons dit dans l'introduction, différentes. Néanmoins nous pouvons discerner quelques ressemblances qui valent peut-être la peine d'être relevée. Par exemple l'attente représentée comme une glissade vers une chose longtemps attendue et maintenant inévitable réapparaît dans "La Presqu'île" lors de la glissade de Simon à travers le temps vers le train du soir, et dans Le Rivage des Syrtes lors de la glissade décrite à la fin par Daniëlo maintenant que l'engrenage est mis en marche et que tout concourt à la guerre. Semblable à la glissade en pente est la glissade vers l'horizon ou vers les hauteurs lointaines qui semble répondre à quelque force magnétique. Telle est la glissade sans cesse accélérée dans le sillage d'Allan vers l'horizon attirant dans Un Beau Ténébreux; telle est la glissade dans "La Route" où la route semble glisser à la fin sur les eaux vers la montagne; telle aussi est la glissade du Redoutable qui vole à travers les vagues à une vitesse sans cesse accrue vers la cime aspirante du Tängri. Une autre structure commune est le passage itinérante de "La Route", de "La Presqu'île" et du Rivage des Syrtes. Dans "La Presqu'île" et Le Rivage des Syrtes cet itinéraire est en même temps circulaire car on retourne au point de départ. Il y a l'attente qui ressemble à une quête linéaire divisée en étapes comme dans Au Château d'Argol où les divisions correspondent à l'étape décrite dans chaque chapitre, comme dans "La Route" dont nous avons signalé la division en différentes sections, comme dans Le Rivage des Syrtes où chaque chapitre décrit

une nouvelle étape dans l'aventure d'Aldo. L'attente convergente réapparaît dans Un Beau Ténébreux où un groupe est réuni par un seul homme qui les tire après lui comme des fils d'Ariane, dans "Le Roi Cophetua" où deux personnes vont l'un vers l'autre, dans Au Château d'Argol au sens où trois personnes semblent se diriger vers la réunion dans la mort. L'attente au balcon, c'est-à-dire dans un monde à part, dont le meilleur exemple est Un Balcon en Forêt, revient dans tous les écrits. Le monde d'Au Château d'Argol est retranché du monde--comme le balcon sur le Toit d'Un Balcon en Forêt: la route qui y mène est presque impraticable. Le décor d'Un Beau Ténébreux est cette plage en forme d'amphithéâtre qui tourne le dos au monde. La presqu'île est presque retranchée de la terre. Dans "Le Roi Cophetua" le séjour dans la maison de Nueil semble parodier l'excursion en enfers d'Orphée et Eurydice. La "Route" se déroule dans un monde allégorique. Les Syrtes ressemblent à un "purgatoire" en dehors du monde et du temps. Au sens où l'univers gracquien est celui de l'attente, tous les écrits évoquent un monde à part, extraordinaire parce qu'il n'est jamais tout à fait le monde objectif du sens commun, mais celui hautement subjectif de la personne qui attend. Extraordinaire surtout parce qu'il est enrichi de ce qui fait pressentir, à travers maintenant, tout à l'heure, dans toutes ses nuances possibles, avant que la réalité ne vienne le figer, l'appauvrir.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Principales

Livres: en ordre chronologique:

- Gracq, Julien. Au Château d'Argol. Paris, 1938, et 1945.
- Un Beau Ténébreux. Paris, 1945, et 1982.
- Liberté Grande. Paris, 1947.
- André Breton, quelques aspects de l'écrivain. Paris, 1948 et 1966. Des extraits sont parus pour la première fois sous le titre: "André Breton ou l'âme d'un mouvement," Fontaine, No. 58 (mars 1947) pp. 854-878.
- Le Roi-Pêcheur. Paris, 1948.
- Le Rivage des Syrtes. Paris, 1951, et 1981.
- Prose pour l'étrangère. Paris, 1952.
- Penthésilée (traduction de Kleist). Paris, 1954.
- Un Balcon en Forêt. Paris, 1958.
- Liberté Grande -- La Terre Habitable -- Gomorrhe -- La Sieste en Flandre Hollandaise. Paris, 1958. Certains des textes sont parus auparavant:

"Pour galvaniser l'urbanisme," Confluences, No.25, (sept.-oct.), 1943, pp. 461-464.

"La Barrière de Ross -- Les Nuits blanches -- Isabelle Elisabeth." Les Quatre Vents, No. 2, 1945, pp. 80-84.

"Robespierre -- Les affinités électives -- Venise Transbaikalie -- Le vent froid de la nuit," Fontaine, oct. 1945.

"L'appareillage ambigu -- Au bord du beau Bendene -- Le Grand Jeu -- Les trompettes D'Aïda -- Le passage clandestin," Les Quatre Vents, No. 4, 1946, pp. 88-93.

"Les Hautes Terres de Sertalejo," Horizon (Nantes), 2e année, No. 8, sans date, pp. 5-7.

Gracq, Julien. Liberté Grande -- La Terre Habitable -- Gomorrhe -- La Sieste en Flandre Hollandaise. (Suite):

"Roof-Garden," Almanach surréaliste du demi-siècle, No. 63-64, mars-avril, 1950, p. 90.

"La Terre habitable," Collection Drosera, No. 2, 1951.

"Gomorrhe," Le Surréalisme même, No. 2, printemps 1957, pp. 26-27.

"Moïse -- Intimité," Néon, No. 3, mai 1958, p. 2.

Préférences, Paris, 1961. Les textes suivants sont parus séparément:

"Lautréamont toujours," Combat, juill. 1946.

"Lautréamont toujours," Les Chants de Maldoror et œuvres complètes, précédés d'un essai de Julien Gracq. Paris, 1947. Un fragment parut dans La révolte en question, No. 1, sous le titre: "La révolte de l'adolescent".

"La Littérature à l'estomac," Empédocle, 2e année, No. 7, jan. 1950, pp. 3-33.

La Littérature à l'estomac. Paris, 1950.

"Spectre du Poisson Soluble," André Breton -- Essais et témoignages. Neuchâtel, 1950, pp. 175-188.

"Les yeux bien ouverts," Arts, No. 496, déc. 1954, pp. 1-12.

"Les yeux bien ouverts," Farouche à quatre feuilles. Paris, 1955, pp. 75-116.

"Pourquoi la littérature respire mal." Conférence (École normale supérieure), mai 1960.

"Le Grand Paon," Les Cahiers du Sud, No. 357, sept.-oct. 1960, pp. 163-172.

Lettrines. Paris, 1968. Des extraits sont parus auparavant sous les titres suivants:

"Notes I," Mercure de France, No. 1207, mai 1964, pp. 3-17.

"Notes II," Mercure de France, No. 1208, juin 1964, pp. 213-228.

Gracq, Julien. La Presqu'île. Paris, 1970. Déjà paru séparément:
 "La Route," Le Nouveau Commerce, No. 2, 1963,
 pp. 5-23.

Autres écrits en ordre chronologique:

Gracq, Julien. "Un Cauchemar," Le Surréalisme en 1947, Catalogue de
 l'Exposition Surréaliste Nationale, Paris, 1947, pp. 32-34.

_____ "Le surréalisme et la littérature contemporaine,"
Nieuw Vlaams Tydschrift, mai 1950, pp. 1126-1152.

_____ "Réponse à une enquête sur la diction poétique,"
Cahiers d'Études de Radio Télévision, No. 12, 1956, pp. 300-303.

_____ "Quand il n'est pas songe, le roman est mensonge,"
Le Figaro Littéraire, 20 oct. 1962.

_____ "Rauneunde Muschel Bretagne," Merian, avril 1963,
 pp. 3-5. Repris sous le titre: "Tableau de Bretagne," dans
Mercure de France, fév. 1964, pp. 263-267.

_____ "Sur Jean-René Huguenin," Tel Quel, No. 12, 1963,
 pp. 3-5.

_____ "Béatrix de Bretagne," préface à Béatrix, Paris, 1951.

_____ "Edgar Poe et l'Amérique," Paris, 1953.

_____ "Réponse au jeu 'Ouvrez-vous?'," Médium, No. 1,
 nouvelle série, nov. 1953, p.

_____ "Le Printemps de Mars," Penthésilée (préface).
 Paris, 1954.

_____ Réponse à l'enquête parue dans L'Art Magique, 1957,
 pp. 82-83.

_____ "Symbolique d'Ernst Jungér," Cahiers d'Études de
 Radio Télévision, 1959.

_____ "Ricochets de conversation," Les Diaboliques de
 Barbey d'Aurevilly (préface). Paris, 1960.

Sources Secondaires.

Livres qui traitent de l'œuvre de Julien Gracq (ordre chronologique):

- Picon, Gaëton. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris, 1949, pp. ~~138-141~~, 297, 308.
- Arland, Marcel. Nouvelles lettres de France. Paris, 1954, pp. 102-103.
- Albères, René-M. Bilan littéraire du vingtième siècle. Paris, 1956, pp. 119, 160-1.
- Poulet, Robert. La Lanterne magique. Paris, 1956, vol. I, pp. 167-172.
- Boisdeffre, Pierre de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris, 1958, pp. 179, ~~358-362~~.
- Brodin, Pierre. Présences contemporaines. Paris, 1958, pp. 274-275.
- Albères, René-M. L'Aventure intellectuelle du vingtième siècle. Paris, 1959, p. 305.
- Balmas, Enea. "Gracq ovvero il mito dell'ambiguità," Situazioni e Profili. Milano, 1960, pp. 114-132.
- Bédouin, Jean-Louis. Postface à l'édition d'Un Beau Ténébreux parue au Club Français du Livre. 1960, pp. 235-242.
- Howlett, Michel J. Écrivains d'aujourd'hui. Paris, 1960, pp. 271-273.
- Albères, René-M. Histoire du roman moderne. Paris, 1962, pp. 374-5.
- Nadeau, Maurice. Le roman français depuis la guerre. Paris, 1963, pp. 72-74.
- Poulet, Robert. Aveux spontanés. Paris, 1963, pp. 115-116.
- Boie, Bernhilde. Hauptmotive im Werke Julien Gracqs. München-Allach, 1966.
- Leutrat, Jean-Louis. Julien Gracq. Paris, 1967.

Articles sur l'œuvre de Julien Gracq (ordre chronologique):

- Lebreton, Georges. "Un Beau Ténébreux," Nef, juin 1945, pp.134-135.
- Maulet, Pierre. "Un Beau Ténébreux de Gracq," Renaissances, No. 16, nov. 1945, p. 169.
- Nadeau, Maurice. "Un Beau Ténébreux par Julien Gracq," Fontaine, t.88, No. 43, juin 1945, pp. 419-421.
- Picon, Gaëton. "Les romans. Un Beau Ténébreux," Confluences, No. 5, juin-juill. 1945, pp. 546-551.
- Pfeiffer, Jean. "A propos de Un Beau Ténébreux," L'Arche, 3e année, No. 16, juin 1946, pp. 168-173.
- Blanchot, Maurice. "Grève désolée, obscur malaise," Les Cahiers de la Pléiade, avril 1947, pp. 134-137.
- Hoog, Armand. "Le Roman surréaliste," La Gazette des Lettres, No.39, juin 1947, pp. 8-12.
- Jaloux, Edmond. "Julien Gracq," Psyché, juill.-août 1947, pp.882-884.
- Marcel, Gabriel. "Le Roi Pêcheur," Nouvelles Littéraires, mai, 1949, .
- Laabah, Ilmar, "Les trois hypostases de J. Gracq," Rixes, No. 1, mai-juin 1950.
- Anonyme. "Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes," Indications, 10e série, 3e fasc., 1951.
- Sigaux, Gilbert. "Le Rivage des Syrtes ou la légende de l'inquiétude," La Table Ronde, No. 48, déc. 1951, pp. 119-120.
- Boutang, Pierre. "Le Rivages des Syrtes ou le Nihilisme de l'inquiétude," Aspects de France, déc. 1951.
- Buaraud, Georges. "La quête du Graal dans la littérature et l'art moderne," Cahiers du Sud No. spécial "Lumière du Graal," 1951, pp. 289-291.
- Dort, Bernard. "Le Rivages des Syrtes," Cahiers du Sud, No. 34, 1951, pp. 339-342.
- Kanters, Robert. "Mythologies romancées," La Gazette des Lettres, 3e année, No. 15, déc. 1951, pp. 83-85.
- Bol, Victor-P. "Les romans de Julien Gracq," La Revue Nouvelle, juin, 1952, pp. 637-639.

- Carrouges, Michel. "Châteaux frontières," Preuves, jan. 1952, pp. 58-59.
- Delincé, Robert. "Racine et Julien Gracq," La Gazette des Lettres, 8e année, No. 17, 15 fév. 1952, pp. 80-81.
- Hoog, Armand. "Littérature contemporaine et mythologie," French Review, mai 1952, pp. 430-436.
- Thiébaud, Marcel. "Parmi les livres," Revue de Paris, jan. 1952, pp. 152-154.
- Béguin, Albert. "Le Roman légendaire," Esprit, jan. 1954, pp. 133-139.
- Leutrat, Jean-Louis. "Bref essai sur l'univers humain des œuvres de Julien Gracq," Cahiers du Sud, No. 382, 1955, pp. 248-281.
- Baudry, Jean-Louis. "Gracq, poète-romancier," Revue de Synthèse Historique et Synthétique, oct.-déc. 1957, pp. 469-478.
- Joullia, Pierre. "Julien Gracq et le Rivage des Syrtes." Allocution prononcée à l'Assemblée Générale de "Beaux Livres--Grands Amis", Nancy, 1957.
- Bourin, André. "Julien Gracq au balcon," Nouvelles Littéraires, sept. 1958, pp. 1,4.
- Huguenin, Jean-René. "Un grand entretien avec Julien Gracq," Arts, sept. 1958.
- Viatte, Auguste. "Julien Gracq des Syrtes aux Ardennes," La Revue de l'Université de Laval (Québec), mars 1959, Vol. XIII, No. 7, pp. 700-703.
- Weber, Jean-Paul. "Glisser à la mer," La Nouvelle Revue Française, mai 1961, pp. 886- ; juillet 1961, pp. 105-108.
- Riese-Hubert, Renée. "Julien Gracq et la solution poétique," Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, No. 14, mai 1962, pp. 195-207.
- Leutrat, Jean-Louis. "La fascination de la nuit," Artsept, No. 1, jan.-mars 1963, pp. 95-100
- Anonyme. "Elegant jottings," The (London) Times Literary Supplement, No. 3415, août 1967, p. 723.
- Catel, Maurice. "Une œuvre rare, un peu confidentielle," Biblio, No. 35, vol. 7, août-sept. 1967, p. 16.
- Dumur, Guy. "Un écrivain qui aime son époque," Le Nouvel Observateur, No. 124, mars-avril 1967, pp. 32-33.

- Franck, Jacques. "Julien Gracq: Lettrines," Revue Générale Belge, No. 7, juill. 1967, pp. 109-114.
- Galey, Matthieu. "L'avant-garde c'est le talent," Arts-Loisirs, No. 85, mai 1967, pp. 18-19.
- Jean, Raymond. "Pamphlétaire, professeur d'histoire et promeneur surréaliste. Julien Gracq et ses Lettrines," Le Monde (des Livres), No. 6954, mai 1967.
- Kanters, Robert. "La soirée avec Monsieur Gracq," Le Figaro Littéraire, 22e année, No. 1104, juin 1967, pp. 19-20.
- Matthews, J. H. "Julien Gracq and the theme of the grail in surrealism," The Romanic Review, LVIII, No. 2, avril 1967, pp. 95-108.
- Nadeau, Maurice. "Un esprit libre," La Quinzaine Littéraire, No. 29, juin 1967, pp. 3-4.
- Steinmetz, J.-L. "En lisant les Lettrines de Gracq," Annales de Bretagne, No. 74, 1967, pp. 437-443.
- Villelaur, Anne. "La dent dure et l'élan amoureux," Les Lettres Françaises, No. 1189, juin-juill. 1967, p. 5.
- Alter, André. "Six entretiens de Julien Gracq. Entendre le silence," Les Cahiers Littéraires de l'O.R.T.F., 7e année, No. 7, déc. 1968-jan. 1969, pp. 43-44.
- Desportes, Jean-Philippe. "Julien Gracq: communication et distance," Critique, 21e année, No. 250, mars 1968, pp. 293-302.
- Fabre-Luce, Anne. "Dialectique de l'imaginaire dans le Rivage des Syrtes," Revue des Sciences Humaines, XXXIII, fasc. 129, janv.-mars 1968, pp. 125-133.
- McLendon, Will I. "Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq," The French Review, XLI, No. 4, fev. 1968, pp. 539-548.
- Broome, Peter. "Julien Gracq's Surrealist hero," Forum for Modern Language Studies, V, No. 1, jan. 1969, pp. 50-67.
- Denis, Ariel. "La description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq," Revue d'Esthétique, XXII, fasc. II, avr-juin 1969, pp. 155-166.
- Turris, Gianfranco de. "Nel Castello di Argol," L'Italia che Scrive, LII, No. 1, jan. 1969, p.9.

- Anonyme. "Travelling in style," Times (London) Literary Supplement, No. 3568, juill. 1970, p. 765.
- Blot, Jean. "Julien Gracq et le maniérisme," La Nouvelle Revue Française, 18e année, No. 213, sept. 1970, pp 84-88.
- Boie, Bernhilde. "Description d'un lieu privilégié du monde romanesque de Julien Gracq," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 53-58.
- Bour, Jean-Antoine. "Quelques thèmes 'préromantiques' du Rivage des Syrtes," The French Review, No. 43, hiver 1970, pp. 107-115.
- Boyer, Philippe. "Julien Gracq: La Presqu'île," Esprit, 38e année, No. 396, oct. 1970, pp. 653-655.
- Chambers, Ross. "Le Rivage des Syrtes, ou l'origine des signes," Revue des Sciences Humaines, fasc. 137, jan.-mars 1970, pp. 141-154.
- Clouard, Henri. "La revue littéraire," La Revue des Deux Mondes, No. 7, juillet 1970, pp. 147-156.
- Crickillon, Jacques. "Un Beau Ténébreux ou le rêve du médium." Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 59-66.
- Dalmas, André. "L'attente," La Quinzaine Littéraire, No. 95, mai 1970, pp. 3-4.
- De Decker, Jacques. "Le Grand Jeu de Julien Gracq," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 67-75.
- Denis, Ariel. "Après la fin des temps," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 76-80.
- Fouchet, Max-Pol. "Pouvoirs de la légende," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 109-114.
- Freustie, Jean. "La Presqu'île, par Julien Gracq," Le Nouvel Observateur, No. 286, mai 1970, p. 43.
- Gaubert, Serge. "Connaissez-vous Gracq?" Public, No. 4, mars-mai 1970, p. 14.
- Hubin, Christian. "Trois raisons de préférer Gracq," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 3-13.

- Kanters, Robert. "Les chemins de Julien Gracq," Le Figaro Littéraire, No. 1249, avril-mai 1970, p. 16.
- Lalou, Étienne. "La magie en parenthèses," L'Express, No. 983, mai 1970, p. 63.
- Leutrat, Jean-Louis. "Le passager clandestin," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 14-29.
- Linze, Jacques-Gérard. "Propos sur Julien Gracq," Revue Générale, No. 5, mai 1970, pp. 33-34.
- Lorris, Robert. "Le pays gracquien," The Romanic Review, LXI, No. 3, oct. 1970, pp. 187-197.
- Mambrino, J. "Julien Gracq," Études, No. 333, 1970, p. 137.
- Moore-Rinvolucre, Mina. "Gracq, homme de lettres," Modern Languages, No. 51, 1970, pp. 156-159.
- Nourrissier, François. "La Presqu'île de Julien Gracq," Les Nouvelles Littéraires, 48e année, No. 2224, mai 1970, p. 2.
- Plard, Henri. "Affinités électives: Jünger et Gracq," Marginales, 25e année, No. 134, oct. 1970, pp. 35-52.
- Taymans, Marie Dominique. "La Presqu'île," La Revue Nouvelle, 26e année, LII, No. 9, sept. 1970, pp. 206-208.
- Villelaur, Anne. "Sur la grève," Les Lettres Françaises, No. 1332, avril-mai 1970, p. 8.

Livres généraux:

- Alquié, Ferdinand. Philosophie du Surréalisme. Paris, 1955.
- Antoine, Gérard. "Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle critique," Les Chemins actuels de la critique. Paris, 1968, pp. 159-174.
- Audoin, Philippe. Breton. Paris, 1970.
- Barthes, Roland. Sur Racine. Paris, 1963.
- S/Z (essai). Paris, 1970.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Paris, 1918.

- Breton, André. L'Amour Fou. Paris, 1937.
- Manifestes du Surréalisme. Paris, 1963.
- Nadja. Paris, 1928.
- Poèmes. Paris, 1948.
- Dostoevskii, Fedor Mikhailovich. Crime and Punishment. London, 1929.
- Hegel, Georg. The Philosophy of History. (Trad. J. Sibree). New York, 1901.
- La phénoménologie de l'esprit. (Trad. J. Hyppolite). Paris, 1939.
- Hölderlin, Friedrich. Anthologie bilingue de la poésie allemande (Trad. R. Lasne). Verviers (Belgique), 1967, Vol I.
- Jünger, Ernst. On the Marble Cliffs. (Trad. S. Hood). Harmondsworth, 1970.
- Lautréamont, Comte de. Oeuvres Complètes. Paris, 1945.
- Lewis, C. S. The Allegory of Love. A Study of Medieval Tradition. London, 1968.
- Nadeau, Maurice. Histoire du Surréalisme. Paris, 1964.
- Nerval, Gérard de. Oeuvres. Paris, 1952.
- Novalis, F. Anthologie bilingue de la poésie allemande. (Trad. R. Lasne). Verviers, 1967, Vol I.
- Percy. Percy's Reliques of ancient English poetry. Ed. Henry B. Wheatley. London, 1889, Vol I, livre 2.
- Perrault. Contes de fées. New York, 1945.
- Poe, Edgar Allan. Works. New York, 1903.
- Poulet, Robert. Les Chemins actuels de la critique. Paris, 1968.
- Radcliffe, Ann. The Mysteries of Udolpho; a romance interspersed with pieces of poetry. London, 1966.
- Richards, Ivor, A. Practical Criticism, a study of literary judgement. New York, 1956.
- Principles of Literary Criticism. London, 1944.

- Rimbaud, Jean N. Oeuvres complètes. Paris, 1963.
- Rousset, Jean. La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris, 1954.
- _____ Forme et signification; essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris, 1962.
- _____ "Les réalités formelles de l'oeuvre." Les chemins actuels de la critique. Paris, 1968.
- Sarraute, Nathalie. L'Ère du soupçon. Paris, 1956.
- Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1948.
- _____ Questions de méthode. Paris, 1960.
- Shakespeare, William. Complete Works. London, 1954.
- Spengler, Oswald. Decline of the West. New York, 1961.
- Tolstoy, Lev Nikolaevich. The Cossacks; The death of Ivan Illyich; Happy ever after. (Trad. R. Edmonds). Harmondsworth, 1960.
- Verne, Jules. Works. New York, 1911.
- Wagner, Richard. Lohengrin (libretto). Éditions Eulenberg, London, 19--.
- _____ Parsifal. London, 19--.
- _____ Tristan und Isolde. London, 19--.
- Weston, Jessie. From Ritual to Romance. New York, 1957.

APPENDICE

Ici sont reproduites quatre lettres que Gracq a écrites en réponse aux questions qui les précèdent. Les questions lui furent posées par Bernhild Boie et celui-ci les publia dans l'appendice de son livre sur Gracq.¹ Les chiffres qui précèdent chaque lettre sont ceux utilisés par Boie; sur cinq lettres nous en reproduisons quatre.

- 1 Que pensez-vous de Spengler? A-t-il eu une influence sur vous?

J'ai dû lire le Declin de l'Occident vers 1946 ou 47, sans doute au moment où j'écrivais le Rivage des Syrtes. Je suis par ma formation universitaire historien, et par là certains points de vue de Spengler m'étaient déjà familiers. Il est clair d'ailleurs que l'œuvre d'un écrivain comme Malraux--directement ou indirectement --a puisé dans Spengler, et cette œuvre m'était connue. Je crois que la lecture de Spengler, qui a été pour moi passionnante, (je considère d'ailleurs Spengler comme un poète de l'histoire plutôt qu'un philosophe) a autorisé pour moi et un peu légitimé l'accent que je mettais depuis longtemps sur certaines périodes de l'histoire qui me parlent plus que d'autres: je veux dire les périodes de décadence: celles où une civilisation s'endort et meurt toute seule--sans avoir besoin de chocs extérieurs--on pourrait dire de vieillesse. (Avant la lecture de Spengler, la Fin du monde antique de Ferdinand Lot, m'avait déjà beaucoup frappé.) En fait, de toutes les périodes historiques, c'est celle de la fin de l'empire romain qui me passionne le plus, parce qu'elle est à la fois crépuscule et aurore: et très clairement c'est à une période historique de ce genre que se réfère un passage comme le serman de Noël du Rivage des Syrtes. Spengler m'a intéressé en ce sens qu'il donnait dans son livre à un thème de ce genre une puissante orchestration.

- 3 Quelle influence a eue sur vous le roman noir? A-t-elle continué à s'exercer après le Château d'Argol?

J'ai lu avec beaucoup de plaisir Le Moine de Lewis, le Château d'Otrante de Walpole, les romans d'Anna Radcliffe. Plutôt j'ai remonté vers ces livres à partir des ouvrages d'Edgar Poe, que

¹ München-Allach, 1966, pages 197-199.

j'ai lus très jeune (vers 12 ou 13 ans) et dont la lecture a été pour moi déterminante. Aucun d'entre eux n'a eu pour moi l'importance qu'ont eue les nouvelles d'Edgar Poe. J'aime surtout dans ces romans les accessoires mis en œuvre: châteaux en ruines, fantômes, bruits nocturnes--j'ai souvent rêvé d'un livre où ils seraient mis en œuvre moins naïvement. Le souvenir de ce matériel que j'ai toujours jugé poétique s'est sans doute effacé pour moi peu à peu après le Château d'Argol.

- 4 Est-ce que la fatalité, au sens du destin grec, joue un rôle dans vos livres?

Rien ne m'est plus étranger, plus indifférent que les mythes grecs où la fatalité entre en jeu, par exemple l'histoire d'Oedipe. L'homme prisonnier d'une mécanique montée d'avance par des mains étrangères ou hostiles ne me touche guère: je ne m'y intéresse pas et je n'y crois pas. Ce qui m'intéresse sous le nom de fatalité --mais le mot convient-il bien encore ici?--c'est l'homme que la volonté, ou le désir, ou sa nature profonde--ou peut-être même la nature tout court--mènent, mais mènent plus loin que là où consciemment il croyait aller. (Balzac, dont les personnages sont menés le plus souvent par ce que j'appelle "l'exubérance anarchique de la volonté" est plein de ces fatalités-là.) S'il y a fatalité dans mes ouvrages, il s'agit sans doute de personnages conduits par des "forces"--forces auxquelles ils adhèrent et auxquelles ils consentent--mais qui recèlent davantage que ce qui leur en est révélé.

- 5 Vous reconnaissez l'influence que Wagner a eue sur vous. Comment cette influence s'est-elle exercée?

D'abord en ce sens que la séduction de la musique de Wagner a contribué beaucoup--à travers Lohengrin et Parsifal évidemment--à m'intéresser au cycle de la Table Ronde, et particulièrement au mythe du Graal, qui a pris pour moi une grande importance. (J'avais 19 ans quand j'ai entendu Parsifal, et je connaissais alors fort peu de chose du mythe du Graal). Cette séduction de la musique wagnérienne agit toujours sur moi, et il n'est pas question de l'expliquer ou de la justifier. Mais Wagner m'a intéressé--disons techniquement--sur un autre point. Ce qui m'intéresse dans un récit, est toujours moins ce qui se passe, que ce qu'on devine, ou ce qu'on pressent, qui vient, qui va se passer: il me semble qu'à chaque moment--je le voudrais du moins--ce qui compte c'est moins ce qui se profile au premier plan que la perspective qui se dessine derrière. En ce sens le leit-motiv wagnérien me paraît une conquête artistique très importante, un moyen supplémentaire d'expression très enrichissant. Je n'y vois nullement, comme on le dit, un moyen didactique un peu pesant

d'expliquer ou de souligner musicalement de quoi il est question-- mais une possibilité de faire transparaître à chaque instant tout à l'heure à travers maintenant--un décalage entre le texte et la musique qui permet de faire prévaloir à chaque instant la préparation, le pressentiment, sur l'expression. Et pour moi, ce qu'on appelle l'action, c'est cela, et dans mes livres, ce n'est que cela.