

# La désertion par les mots : l'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt*

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. La désertion par les mots : l'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt*. La revue des lettres modernes. Série Julien Gracq, 5, Lettres modernes Minard, pp.81-96, 2007, Les dernières fictions : "Un Balcon en forêt", "La Presqu'île", 978-2-256-91122-4. hal-02054872

**HAL Id: hal-02054872**

**<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02054872>**

Submitted on 2 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La désertion par les mots

### L'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre

#### dans *Un Balcon en forêt*

in MAROT P. (éd.), *Les dernières fictions* : “Un Balcon en forêt”, “La Presqu’île”, *Lettres modernes* Minard, Revue des Lettres Modernes. Série Julien Gracq, Caen, 2007, 5, p. 81-96.

Julien Gracq ne passe pas pour un romancier réaliste. Néanmoins, dans *Un Balcon en forêt*<sup>1</sup>, il donne à la diégèse un ancrage référentiel que ne connaissaient pas ses œuvres narratives précédentes. La géographie ardennaise de Moriarmé, malgré les distorsions toponymiques, reste plus aisée à situer qu’Argol et Storrivan, les Syrtes et le Farghestan, et même le littoral bretonnant de Kérantec<sup>2</sup>. Surtout, la drôle de guerre est une réalité historique autrement plus précise que la toile de fond sur laquelle se détache l’apparition de Heide dans *Au château d’Argol*, ces « puissantes explosions révolutionnaires qui s’étaient faites dans ces dernières années anormalement nombreuses, particulièrement dans les péninsules de la Méditerranée et dans l’Amérique » (CA, I, 24), vite oubliées au profit d’un huis clos anhistorique où seul prime le cycle des saisons ; dans *Un beau ténébreux*, le temps est plus celui de la venue de l’arrière-automne que celui de l’Histoire ; *Le Rivage des Syrtes*, enfin, la sublime pour distiller « une espèce d’esprit-de-l’histoire, détaché de toute localisation et de toute chronologie précise » (ÆC II, 1215). Cette nouveauté s’assortit d’une indication générique inédite au seuil du texte : *Un Balcon en forêt* est un récit, non un roman, terme commode dont, faute de précision, on pouvait qualifier les trois proses narratives antérieures.

Assurément, dans *Un Balcon en forêt*, la période allant d’octobre 1939 au 14 mai 1940 subit un traitement qui est plus proche du Waterloo de *La Chartreuse de Parme* que de celui des *Misérables*. Ici, point d’épopée, point de plan panoramique, point d’omniscience érudite. La prégnance de la voix et surtout du point de vue de Grange, personnage focalisateur<sup>3</sup>, entoure l’événement historique d’une myopie, d’un déni, voire d’un onirisme de rêve éveillé, qui se démarque de la narration hugolienne, mais aussi du récit rétrospectif du *Rivage des Syrtes*. Ce n’est pas tant Gracq historien, ou philosophe de l’Histoire, que Louis Poirier, mobilisé comme lieutenant au 137<sup>ème</sup> régiment d’infanterie, qu’on retrouve à première vue dans ce personnage de Grange peu éloigné de son auteur, si bien qu’on a pu voir dans ce recours au récit

hétérodiégétique une mise à distance d'un *récit* d'inspiration partiellement autobiographique<sup>4</sup>, plus que les autres en tout cas.

*Un Balcon en forêt* marque donc une étape significative dans l'évolution de l'écriture gracquienne, entre ce roman hyper-romanesque, hyper-littéraire et, sinon hypertextuel, très intertextuel<sup>5</sup> qu'est *Au château d'Argol*, dont *Un Beau ténébreux* et même *Le Rivage des Syrtes* restent proches à bien des égards, et ce récit beaucoup plus réaliste, en mode mineur, qui a déçu la critique à sa sortie : car Gracq surgissait là où on ne l'attendait pas<sup>6</sup>.

Cet ancrage historique situable s'assortit d'une dimension documentaire, d'une part de mimesis, inédites et remarquables<sup>7</sup>. Le récit ne se réduit évidemment pas à cette dimension réaliste, loin de là, mais elle a été jusque-là quelque peu négligée au profit de la rêverie analogique, de ce que la métaphore raconte, de l'irréalité... bref, de ce qui dans *Un Balcon en forêt* est davantage commun aux autres textes narratifs. Mon propos sera ici de m'intéresser à ce qui, au contraire, peut y annoncer la démarche littéraire des carnets tels que *Lettrines*.

En outre, cette dimension documentaire fait que, malgré la prédominance du point de vue de Grange, en consonance stylistique avec le narrateur hétérodiégétique, on rencontre au sein du récit des variations de niveau et de registre entre personnages, entre Grange et Olivon ou Hervouët notamment, une polyphonie, certes homéopathique, qu'on ne trouve pas à l'identique dans les romans précédents, où la polyphonie est bien plus d'ordre intertextuel que sociolinguistique. Allan et Gérard, par exemple, parlent peu ou prou le même langage ; quant à Albert et Herminien, ils ne parlent pas, *stricto sensu*, en ce sens que le texte ne comporte aucun discours direct. De ce point de vue, le sociolecte de la troupe, condensé en quelques touches notoires d'oral-populaire, marque une rupture. *Un Balcon en forêt* présente ainsi un infléchissement de la fameuse fiche signalétique par laquelle Gracq typifie ses personnages<sup>8</sup> : le halo se précise. Si cette guerre qui ne vient pas fait basculer Grange dans un état de disponibilité, d'attente, de crainte, de vacance, c'est entre autres par son langage que le sentiment en est communiqué au lecteur.

C'est pourquoi il convient de s'intéresser à la façon dont la parole des personnages, rapportée mimétiquement à travers les discours directs, les guillemets et les italiques<sup>9</sup>, crée les points les plus saillants de cette irréalisation du réel à l'œuvre dans *Un Balcon en forêt*, et alimente le sentiment de parodie, de distance, d'étrangeté. Le technolecte militaire ne suscite en Grange que la rêverie analogique, tandis que l'idiolecte de substitution de la maison-forte étoffe cette

irréalité. Les mots de la guerre sont révélateurs de la posture de Grange, et de son environnement humain, social et historique, l'Armée, et les trois compagnons qu'il a censément sous ses ordres.

Grange se juge « *peu martial* » (BF, 111) ; il se demande même : « *Qu'y a-t-il entre la guerre et moi ?* » (223). Certainement pas une langue commune. Comme le dit Varin, Grange a choisi sa façon de désertir (139), et elle est entre autres d'ordre poétique. Le technolecte militaire est caractérisé par l'économie et la précision. L'urgence des situations et la codification des rapports hiérarchiques imposent un usage strictement dénotatif et transparent du vocabulaire. Or, la réception qu'en a Grange est marquée par l'ignorance, le flou des souvenirs de sa période de classes, et penche d'emblée vers la rêverie, les connotations : « *"Une maison-forte, songeait-il, qu'est-ce que cela peut être ?" Il fouilla dans ses souvenirs déjà lointains du règlement sur l'emploi des fortifications de campagne : non, décidément, il n'y avait rien. Cela devait concerner plutôt le code de justice militaire : 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) L'italique marque bien l'étrangeté du vocable, scorie antipathique et objet d'inquiétude. Peu à peu, cependant, une fois que Grange habite ladite maison-forte, devenue familière, la rêverie connotative l'emporte, s'attachant à l'expressivité des mots : « *Puis venait le sentiment vivant – Grange songeait combien le mot était expressif – du bloc étanche, soudé autour de vous [...].* » (33-34). L'idée de *dépaysement* s'avère encore plus riche de promesses, s'agissant d'un homme rappelé sous les drapeaux pour se battre pour son pays : « [...] : *l'idée qu'il était ici aux avant-postes le dépaysement complètement.* » (23-24). Jean Carrière le formule avec justesse : « *Le destin de Grange apparaît comme celui d'un homme qui d'entrée de jeu [...] a précisément refusé de jouer le jeu. Le jeu de la guerre – on parodie quelque chose, mais quoi ? – le jeu falot du monde, le jeu des grandes personnes.* »<sup>10</sup> Et jouer le jeu de la guerre, cela commence par parler sa langue. Grange apparaît systématiquement en retrait de ce vocabulaire, de ces codes, de ces sujets de conversation. Le sentiment autonymique, la mise à distance des guillemets, des italiques, et la rêverie connotative, en sont les indices stylistiques indéniables.

Lorsque Grange s'essaie par politesse au maniement de ce jargon, et s'efforce de sympathiser, de communier avec un officier d'active par une langue partagée, son appréciation est entachée par l'ignorance du bleu. C'est ce qu'illustre son évaluation de la Meuse comme *coupure* ; le terme désigne, selon Littré, un fossé retranché qui, fait en arrière d'une brèche, coupe tout accès aux assaillants :

– *Cela peut s'appeler une très honnête coupure, dit-il pour être aimable : le capitaine était breveté.*

*Le capitaine secoua sa pipe d'un air écoeuré.*

– *Trente kilomètres de front, mais soixante kilomètres de rivière, fit-il avec une humeur brusque. J'appelle ça une ligne mange-tout.*

*Grange se sentit béjaune : il avait dû heurter quelque tabou des popotes d'état-major. (BF, 18)*

Grange est donc désavoué par un expert sur la façon dont il convient d'*appeler* la chose. Significativement, le discours indirect libre intérieur qui clôt la scène fait de Grange l'énonciateur d'un autre mot de l'argot militaire, dans ce qu'il a de moins martial, la *popote*. Le terme *coupure*, d'ailleurs, réapparaît dans les consignes du capitaine :

Les consignes que lui avait transmises le capitaine Vignaud étaient simples. En cas d'attaque, le génie en se repliant devant lui ferait sauter la route. La maison forte avait pour mission de détruire les chars bloqués derrière la coupure et de renseigner sur les mouvements de l'ennemi. Elle l'arrêterait "sans esprit de recul". Un boyau souterrain qui débouchait dans les taillis devait permettre en principe à la garnison de quitter le blockhaus sans être aperçue, et de se replier à toute extrémité vers la Meuse par les bois. Sur la carte d'état-major qui traînait au bord de la table, il pouvait apercevoir de son lit l'itinéraire de repli défilé que le capitaine Vignaud avait tracé au crayon rouge, et qu'il devait reconnaître dès aujourd'hui. (BF, 24)

Le discours indirect libre très neutre qui rapporte ces consignes inclut un cliché du discours d'état-major d'alors, signalé comme tel par les guillemets ; son caractère mécanique et dérisoire est vite signalé par le dernier point, l'issue de secours par laquelle battre en retraite.

La candeur ou le détachement de Grange ont pour toile de fond l'argot des officiers qu'il est amené à côtoyer les dimanches :

*Le capitaine Magnard patronisait les réservistes et les jeunes aspirants avec une rondeur de comédie ; à coups de tapes sur l'épaule et de brûle-gueule qu'il leur poussait familièrement sous le nez, il les "mettait en confiance".*

– *Chez le colonel ? Tu vas te faire appeler Jules... Bessif, mon petit, tranchait soudain dans un coin sa flûte nasale, dans un argot qui sentait la peinture fraîche. [...]*

– *Assez causé du service ! nasillait la trompette minaudière du capitaine Magnard, éméché. Parlons de fesses. (BF, 44-45)*

Il s'agit d'un parler d'hommes, brusque, paternaliste, ostentatoire et factice, qu'incarne ce capitaine Magnard, et plus spécialement les italiques émaillant son discours direct. « Se faire appeler Jules » signifie, familièrement, se faire réprimander ; plus significatif encore est l'adverbe « bessif », qui veut dire « de manière obligatoire, par force » : emprunté à l'arabe « bissif », littéralement « par le sabre », et introduit en 1906 par les soldats d'Afrique, il relève clairement de l'argot militaire<sup>11</sup>. Les italiques inscrivent certes ce décalage de registre. Néanmoins, ils n'affectent pas systématiquement tous les termes argotiques dans le récit ; par exemple, la brusquerie des discours directs de Varin n'en comporte pas : « *Celle-ci vous botte ?* » (47) ; « [...] – *et pour les graissages, va te faire foutre.* » (134) ; « *Une foutue armée, mon cher, et qui m'a tout l'air de vouloir faire avant peu une armée foutue.* » (135). On peut donc voir dans les italiques de Magnard l'indice d'une auricularisation, qui est à l'oreille ce que la focalisation est à l'œil, c'est-à-dire la réception agacée qu'en a Grange. Celui-ci voit, dès le début du récit, la farce, la posture, la singerie, et ce sentiment ne le quitte pas tout au long du récit.

L'autre pôle des paroles sociales dont se démarquent l'idiolecte et la rêverie de Grange est représenté par le parler de la troupe, incarné essentiellement par le caporal Olivon. Avec lui, le sociolecte populaire, et notamment sa stylisation littéraire à travers l'oral-populaire, connaissent un traitement inédit dans l'œuvre gracquienne. Son indice le plus fréquent et le plus visible affecte, de façon emblématique, l'appellatif par lequel le caporal s'adresse à Grange, « *mon yeutenant* »<sup>12</sup> : le grade subit une simplification articulatoire exemplaire du français populaire, le l mouillé [lj] étant simplifié en un yod [j]<sup>13</sup>. On observe en outre une syntaxe elliptique, privilégiant le prédicat au détriment du thème, et faisant notamment l'économie des pronoms sujets : « *Café, mon yeutenant.* » (25) ; « *Sont à leur chantier, mon yeutenant. N'a plus de viande.* » (28) ; « *Manque quelque chose, mon yeutenant [...].* » (189). Les écarts syntagmatiques par rapport à la norme indexent dans l'écrit une syntaxe populaire intonative : « *Ils sont gonflés, les cavaliers. Ils disent que s'il y a un coup dur, ils fileront jusqu'à Liège. Quatre heures, il leur faut.* » (73) ; « *C'est à la flotte à Hitler qu'ils en veulent, mon yeutenant. Les Anglais, ils ne comprennent que ça, le reste ils s'en foutent.* » (169) ; « *Ils se sont bien foutus de nous, les cavaliers, fit Hervouët en crachant par terre.* » (208) ; « *Des livrets matricules, ça doit être, mon yeutenant [...].* » (234). La syntaxe expressive d'Olivon est l'indice grammatical d'un éthos populaire, que le narrateur explicite parfois : « *Sont*

*malins, les Allemands, mon yeutenant. Olivon secoua la tête d'un air buté, morose, en homme qui sait ce qu'il sait... Ont des trucs.* » (76) ; en effet, la tournure prépositionnelle *en homme* amène la tautologie populaire, et ainsi inscrit polyphoniquement, dans cette didascalie narratoire, le point de vue d'Olivon, ses représentations, avec les mots qui sont les siens, bref l'éthos qu'il recherche. Plus tard, c'est encore une locution populaire, caractérisant plus simplement son ton, qui le connote : « *Il [Gourcuff] chasse... faisait Olivon mystérieusement en clignant de l'œil vers Grange, du ton apitoyé d'un père de famille rangé des voitures.* » (114).

Cette oralité expressive préfère donc la juxtaposition à la subordination, la parataxe à l'hypotaxe : « *Il y a des fermes, aux Falizes, le maire est passé chez eux avant-hier. Leur a conseillé d'envoyer les enfants dans l'intérieur, reprit Olivon. [...] il est passé des gros à Moriarmé hier. [...] Des gros, oui – des généraux, fit Olivon avec une moue sans appétit. Pour inspecter. Sont même montés jusqu'à la frontière. Sont passés au bloc des Buttés.* » (74-75). Mais outre les indices d'ordre grammatical, on trouve dans cette dernière citation la trace de la position d'Olivon dans l'organigramme militaire, mais au-delà dans la société : implicitement, Olivon s'y définit comme un *petit*, opposé aux gros – patrons en temps de paix, généraux en temps de guerre. On remarquera que, de ce point de vue, le capitaine Varin s'exprime de la même manière : « *Ils commencent à devenir un peu sérieux... Dans le langage du capitaine, ils ne désignait jamais les Allemands, mais seulement les régions orageuses de la puissance, les grands chefs, contre lesquels il aiguisait son intime sécession d'esprit.* » (137) ; mais le lecteur voit bien, dans la dernière image, qu'il s'agit dans son cas d'une attitude intellectuelle plus que d'une condition sociale.

Cette étrangeté de l'état-major, et la défiance qu'il inspire, est tout entière exprimée par l'hyperonyme où se lit la crainte qu'inspirent aux soldats ses consignes, et plus généralement au peuple la paperasse : « [...] *une gêne qu'on n'arrivait ni à localiser ni à réduire, la même, se disait-il [Grange], qui retardait le sommeil de sa troupe, les soirs où il y avait sur son bureau "des papiers".* » (126). On retrouve ce clivage dans le distinguo opposant le langage militaire qu'on tient à Grange l'officier, singularisé par l'italique, et celui, populaire et débonnaire, que la troupe tient sur lui en son absence, rapporté entre guillemets : « [...] *il ne se passait guère plus de quelques minutes sans qu'Olivon vînt frapper à sa porte, apparemment pour rendre compte (en témoignait un claquement de talons insolite et jésuitique qui égayait Grange) en vérité seulement pour ramener au carré la nouvelle pacifiante que "le lieutenant avait l'air de bon poil".* » (123)

Une alternative est dessinée par petites touches, par l'idiolecte des Falizes, qui opère une démilitarisation de la vie et du discours : « *Quatre fois par semaine, Hervouët et Gourcuff partaient pour leur chantier : [...].* » (27). Ainsi, le passage de la cavalerie, lors de manœuvres, est annoncé par une image référant à l'archétype du spectacle populaire et pacifique, ravalant la garnison au rang d'innocents badauds : « *Ces jours-là, où Olivon frappait à la porte de Grange de bonne heure ("Y a le Tour de France, mon yeutenant") [...].* » (69). La nuance essentielle réside dans le fait que Grange, qui ne communie ni dans la gauloiserie du mess des officiers, ni dans le sociolecte populaire, partage cependant cet idiolecte avec ses hommes : « *Le capitaine lui remit des documents ; [...] c'était, à peu de choses près, le ronron habituel, ce que Grange appelait "la douane" [...].* » (137). L'isotopie marine, notamment, est récurrente dans ces fragments d'autonymie et de discours directs, et ensuite continûment filée dans les passages du récit focalisés par Grange : « *leur chambre [...] que Grange appelait le carré de l'équipage.* » (38) ; « *On est parés, faisait Olivon en hochant la tête devant l'amoncellement du garde-manger ; et le ton était celui d'un subrécargue vérifiant la cambuse d'un navire bloqué par la banquise.* » (109). De surcroît, le mot rare de *subrécargue*, dénommant l'agent, embarqué en supplément de l'équipage normal, qui représente à bord les intérêts de l'armateur ou de l'affréteur et veille à la gestion de la cargaison, est associé à la locution « dormir comme un subrécargue », c'est-à-dire longuement et profondément, le subrécargue n'étant pas soumis comme l'équipage à l'obligation du quart, et donc des veilles nocturnes – ce qui, dans le contexte somnambulique d'*Un Balcon en forêt*, n'est pas dénué de saveur.

Quand elle n'est pas neutralisée, la guerre est occultée, par des procédés d'évitement, d'euphémisation, tels que l'indétermination de l'association du partitif et de l'adjectif substantivé, ou le pronom démonstratif neutre : « *Quand même, se rembrunit-il [Olivon], c'est du mauvais. Ils ont mis de la lourde derrière la Meuse, depuis huit jours. Ça se peut bien que ce soit pour cette semaine...* » (75). Ce démonstratif n'a pas d'antécédent dans le cotexte, c'est un déictique de notoriété dont le référent se trouve dans la situation d'énonciation, suffisamment présent à l'esprit des interlocuteurs<sup>14</sup>. Le procédé est encore plus muettement criant quand le déictique de notoriété est emphatisé par l'italique : « *"Est-ce que ça viendrait par ici ?" songea-t-il [Grange], à la fois étourdi et vaguement scandalisé.* » (195). Grange, qui, on le voit, y a pourtant personnellement recours, ne se prive cependant pas de pousser Olivon à lever le tabou et donner un référent au démonstratif à la première occurrence : « *Que ça soit quoi ?... – Oh ! bien, mon yeutenant... Olivon détourna la tête avec une gêne cette fois*



*un peu scandalisée... Le grand coup, quoi. "Et le soleil n'est pas nommé, mais sa présence est parmi nous", pensa Grange.* » (75). Néanmoins, Grange lui-même, en dépit de sa question faussement candide, joue alors l'évitement, par le recours mental à l'allusion littéraire<sup>15</sup>, il métaphorise et ennoblit la menace sourde et inquiétante. Quant à la réponse évasive d'Olivon, elle explicite le démonstratif par le substantif *coup*, ponctué par la particule orale *quoi*, qui signifie qu'il ne saurait mieux dire. Catherine Chanet a montré combien l'emploi de cette particule permet d'opérer une classification du référent : *quoi* signale la reformulation, la référenciation, la catégorisation<sup>16</sup>, l'appel à un stéréotype ou à une connaissance supposée partagée<sup>17</sup> ; corrélativement, *quoi* montre une grande affinité avec les axiologiques – tels que l'épithète *grand* ici – et signale une évaluation ; et il opère une conclusion. Et de fait, l'emploi du substantif *coup* est récurrent, et son évolution est fort révélatrice, depuis cette hypothèse d'Olivon, plus vague et indéfinie : « *s'il y a un coup dur* » (73), jusqu'à cette exclamation où le déictique se précise dangereusement, où la guerre s'incarne dans un avion : « *Ce coup-ci !... marmonnait Gourcuff en clignant vers l'avion un regard oblique.* » (130). L'ultime occurrence, située « *vers la mi-janvier [1940]* » (129), témoigne bien de la commodité du terme : « *Quand il essayait de se représenter le coup dur, il ne venait à Grange que des images confuses [...].* » (131) ; les italiques la font apparaître comme un écho de l'hypothèse d'Olivon, avec cette différence notoire que l'article indéfini y a laissé la place à un défini dans lequel la guerre, malgré ces précautions, se précise.

Cette distance instaurée entre l'état-major, la guerre, d'une part, et Grange et la troupe d'autre part, n'exclut pas quelques idéologèmes patriotards : « *Vont se faire torcher, les Boches, proclamait Gourcuff [...].* » (172) ; « *Faites pas les marioles, là-dedans ! Les Boches sont à dix minutes.* » (204) ; « *Des péquenots ! souffla Olivon à mi-voix, ahuri. – Des clous ! coupa Hervouët. L'œil collé à la lunette, il caressait méchamment la vis de pointage. C'est un vert.* » (231) – le vert étant ici l'abrègement de *vert-de-gris*, qui désignait métonymiquement les soldats allemands par la couleur de leur uniforme. Néanmoins, ces échos d'un patriotisme auquel Grange se montre d'emblée hermétique semblent de plus en plus factices chez les hommes qu'il a sous ses ordres : « *Après la guerre. Quand on aura pendu Hitler ! cria Gourcuff sans conviction, mais le mot tomba comme une grossièreté, sans soulever d'échos ni de rires.* » (177). Ainsi, quand Olivon revient de son inspection de la camionnette allemande, les *verts* tués par le tir d'artillerie font l'objet d'une ellipse, cadavres euphémisés par deux pronoms laissant encore la référence dans le flou, d'autant plus, semble-t-il, qu'ils sont jeunes : « *Il y en a deux, fit-il essoufflé. Des jeunes.* » (234). C'est que, dans le contexte d'*Un*

*Balcon en forêt*, ces cadavres n'ont pas le caractère éthéré et romanesque de celui de Heide par exemple ; François Van Laere le souligne bien, à leur sujet : « *Dans toute l'œuvre de Julien Gracq, il n'est que deux morts qui ne se portent, ou ne se comportent, pas bien [...] : pour tout dire, deux vrais morts, qui pour un peu iraient jusqu'à sentir mauvais...* »<sup>18</sup>

Cette démilitarisation de l'idiote de la garnison connaît un contrepoint surprenant, lorsque Grange applique par analogie à l'attitude amoureuse de Mona l'archétype de la figure militaire, Napoléon le tacticien : « *En amour, lui disait-il, tu as la tactique de Napoléon : on s'engage et puis on voit.* » (BF, 88). Au contraire, l'imminence de l'affrontement provoque, face à Mona, une crudité et une nudité de l'expression, telles que le récit n'en a jusque-là pas montré – la guerre réduite à sa plus simple expression : « ... *Qu'est-ce que tu as, mon pavot ? fit-elle en se soulevant sur le coude, et en le regardant au visage, un peu alertée. – La guerre... fit-il avec un soupir de fatigue, en accrochant d'un geste familier son casque à la grosse clef de l'armoire. [...] – Comme tu es sot ! dit-elle en l'attirant sur sa bouche. [...] – Non, Mona, je t'assure. La guerre pour de bon.* » (164). Simultanément, l'expression qui, au début du récit, condensait la routine bienheureuse de la garnison, devient alors la métaphore résumant le désarroi de Grange : « [...] *il manquait rarement de descendre dans le fortin pour une courte inspection ; c'était ce qu'il appelait "jeter un coup d'œil au blockhaus".* » (33). Le figement du quotidien sans surprise – cette « *manie bizarre* » – s'exprime dans celui de la locution, dont témoignent les guillemets ; mais à partir de la permission de Grange, c'est une autre bizarrerie, autrement inquiétante, qui est exprimée par une locution figée voisine, associant encore le blockhaus : « *Il n'y avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, dont il ne lui [à Mona] parlait jamais, dont elle restait exclue, et qui était peut-être l'essentiel. C'était ce qu'il appelait, quand reprenait ce léger vertige, "descendre dans le blockhaus".* » (147). Le bizarre qualifie alors, de manière oblique, cette montée de l'angoisse, cette imminence de la vraie guerre. L'évolution séparant ces deux occurrences résume ce qui était alors sourdement à l'œuvre et que l'Histoire a retenu sous le nom de « drôle de guerre ». Ailleurs, feuilletant l'imagier des blindés allemands, c'est l'anglicisme *Weird* (141) qui, mieux qu'un autre mot, permet à Grange d'en exprimer en même temps l'incongruité et la menace.

Dès lors, le vocabulaire de la guerre devient brusquement actuel, et pour tout dire, référentiel ; il *touche* :

– *Quand les civils s'en vont... fit le conducteur avec une moue. Et encore, d'une manière, ce ne serait pas tellement les réfugiés. Par ici, mon lieutenant, vous ne vous rendez pas compte. Vous ne voyez pas passer les blessés de la cavalerie.*

[...] *une petite phrase tournait dans sa tête, une petite phrase pesante et âcre, à arrière-goût de poison : "les blessés de la cavalerie". Ni les avions ni les bombes n'avaient ébranlé son imagination le moins du monde – [...]. Mais avec "les blessés de la cavalerie" soudain on touchait ; [...]. (BF, 193-195)*

Les discours rapportés de Grange témoignent alors de sa militarisation ; le lieutenant, ricanant et colérique, tend à ressembler à Varin, jusque dans son emploi de la troisième personne du pluriel<sup>19</sup> : « *On est en plein comique troupier, se marmonnait-il à lui-même, et on y est bien – et malgré lui une grimace d'hilarité lugubre lui ridait les joues. [...] Qu'est-ce qu'ils comptent maintenant que je vais faire ici ?* » (205) ; « *Il n'y a pas d'ordre : qu'ils se débrouillent pour m'en donner.* » (207) ; « *Ils sont là ! se dit Grange.* » (229). En fin de compte, Grange lui-même se débrouillera pour donner ses premiers ordres du récit ; ils sont caractérisés par une syntaxe télégraphique, l'emploi de l'impératif, un récit attributif<sup>20</sup> inédit et monotone, et sur la fin, une présence du jargon de soldat, avec les métaphores lexicalisées *giclée* et *arroser* pour référer au tir d'artillerie : « *Tu prends le commandement, jeta-t-il à Olivon [...]. Personne dehors jusqu'à ce que je revienne.* » (226) ; « *Vas-y, souffla-t-il.* » (232) ; « *Va voir, jeta Grange à Olivon. Par le boyau et le sous-bois. On te couvre.* » (233) ; « *Envoie une giclée, jeta Grange à Gourcuff, nerveusement. [...] Les taillis dans le fond. Arrose !* » (236). De leur côté, ses hommes aussi *soufflent* (231) ou *jettent* (231) leurs paroles ; s'y ajoute l'isotopie animale : « *Gâfe ! jeta Gourcuff à Hervouët avec un bref aboiement.* » (231) ; « *Dans la gueule ! jappa Gourcuff [...].* » (232).

Néanmoins, persiste le sentiment de la farce, de la singerie : « *Le théâtre de la guerre... songea Grange. Le mot n'est pas si mal trouvé.* » (188). L'ultime ordre de Grange en est encore entaché : « *Ne fais pas l'idiot. File. [...] C'est un ordre, ajouta Grange, d'un ton qu'il sentit malgré lui vaguement parodique.* » (242). Le sentiment d'étrangeté et la rêverie hallucinée qui altéraient les mots de la guerre persistent, portant cette fois sur ceux que l'on tient *post mortem* : « [...] *il pensa qu'Olivon et Hervouët allaient peut-être être décorés : personne ne pouvait dire – personne – qu'ils n'avaient pas défendu le blockhaus. A titre posthume, songea-t-il. La formule tournait dans sa tête mécaniquement : elle lui paraissait un peu abstruse, mais importante, imposante, comme ces sceaux des vieux parchemins officiels*

qui pincent le bout d'un ruban de soie. » (245). L'irréalisation amorcée dès l'arrivée de Grange à Moriarmé demeure malgré la confrontation avec la réalité de la guerre, ses morts, son bruit et sa fureur : « *La lente immersion de Grange dans la région la plus dépeuplée de son être, celle où les mots eux-mêmes finissent par flotter comme des bouchons insignifiants sur l'eau légère qui peu à peu recouvre la conscience lavée de toutes scories, ne peut que confirmer le caractère global de l'imposture et de la parodie.* »<sup>21</sup> L'image des bouchons flottants qu'emploie ici Jean Carrière rend particulièrement bien compte de ces italiques militaires surnageant, mi-étranges, mi-ironiques, dans un récit où ils revêtent une signification sensiblement différente de celle que Gracq accorde aux italiques de Breton, et qu'on donne communément, la plupart du temps à juste titre, à ceux de Gracq lui-même. Dans *Un Balcon en forêt*, nombre d'entre eux condensent l'impossible référence et la réception parodique que Grange accole à l'emploi de ces termes, que lui-même a choisi de désert.

<sup>1</sup> Par égard pour les agrégatifs, mon édition de référence sera, pour *Un Balcon en forêt* seulement, celle de José Corti, 1990 [1958].

<sup>2</sup> Voir à ce sujet les notes de l'édition Pléiade, respectivement *ÆC* II, 1313-1315, et *ÆC* I, 1146, 1190 et 1367.

<sup>3</sup> Voir Elisabeth CARDONNE-ARLYCK, *La Métaphore raconte* (Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XX<sup>ème</sup> siècle », 1984), pp.129-132 ; Alain RABATEL, "De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de la perspective. Un retour critique sur l'omniscience narrative et sur la restriction de champ du personnage", *Protée*, automne 2000, pp.93-104 (pp.93-99 sur *Un Balcon en forêt*), disponible aussi sur [http://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/08-2000c-Protée\\_28-2-Rabatel.pdf](http://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/08-2000c-Protée_28-2-Rabatel.pdf) ; *ÆC* II 1294-1296.

<sup>4</sup> *ÆC* II, 1294.

<sup>5</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, « Points Essais », 1992) ; et Jérôme CABOT, "Argol et le bricolage intertextuel", *JGr4*, 199-219.

<sup>6</sup> Voir "Accueil de la critique", *ÆC* II, 1297-1312.

<sup>7</sup> Sur la guerre, voir *ÆC* II, 1282-1289.

<sup>8</sup> *LI*, II 153.

<sup>9</sup> Sur l'italique, voir Elisabeth CARDONNE-ARLYCK pp.172-187<sup>3</sup> ; Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose* (Paris, Belin, « Lettres Sup », 1993), pp.101-104. Je signale au passage que l'édition Pléiade guillemette des paroles et pensées apparaissant sans aucun marquage énonciatif dans l'édition Corti, ce qui produit une normalisation typographique dommageable que j'ai déjà pointée dans son édition des œuvres d'Albert Cohen. Voir Jérôme CABOT, "Des couacs sur papier bible. Italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen", *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, pp.175-183. Je retiendrai donc ici les choix de l'édition originale.

<sup>10</sup> Jean CARRIERE, *Julien Gracq* (Lyon, La Manufacture, « Qui êtes-vous ? », 1986), p.42.

<sup>11</sup> Jacques CELLARD, Alain REY, *Dictionnaire du français non conventionnel*. (Paris, Hachette, 1980), p.64.

<sup>12</sup> *BF* 25, 28, 69, 72, 73, 75, 76, 167, 169, 189, 234.

<sup>13</sup> Françoise GADET, *Le Français populaire* (Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1992), p.35.

<sup>14</sup> On peut parler ici d'exophore mémorielle, que Fraser et Joly définissent comme une expression qui « fait référence à un objet extradiscursif [...] non physiquement présent, présent seulement à la mémoire du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. » Cité par Anne HERSCHBERG PIERROT, p.259<sup>9</sup>.

<sup>15</sup> A *Anabase* de Saint-John Perse ; voir *ÆC* II, 1320.

---

<sup>16</sup> « La particule invite l'interprète à se construire une image de ce dont on parle, et à recourir si besoin, pour cela, aux représentations qui lui sont propres. » Catherine CHANET, "1700 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain", *Marges linguistiques*, n°2, novembre 2001, pp.69-78 (p.72).

<sup>17</sup> Dans ce cas, *quoi* signale deux phénomènes, « le fait que le locuteur évalue la représentation que son discours est en train de construire, et se demande, en quelque sorte, si les informations qu'il donne sont suffisantes pour permettre à l'allocutaire de reconstruire cette représentation ; le fait que le locuteur invite son allocutaire à convoquer des connaissances stéréotypiques (non fournies par le discours) pour reconstruire cette représentation. » p.74<sup>16</sup>.

<sup>18</sup> François VAN LAERE, "Le guetteur en posture d'éveil", pp.318-359 in *Julien Gracq*, Jean-Louis Leutrat ed. (Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 20, 1972 ; rééd. Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1987) (p.322).

<sup>19</sup> Le pronom, dans le récit, réfère toujours aux Français, et jamais aux Allemands comme on aurait pu s'y attendre (*ŒC II*, 1329).

<sup>20</sup> C'est ce que la tradition critique nomme le « discours attributif » depuis Gerald PRINCE, "Le discours attributif et le récit", *Poétique*, n°35, septembre 1978, pp.305-313. Ce prétendu discours attributif n'est pas plus du discours que n'importe quel événement du récit : « *l'incise insère les paroles dans le texte. Elle est un petit morceau de narration détaché* » Françoise RULLIER-THEURET, *Le Dialogue dans le roman* (Paris, Hachette, « Ancrages », 2001), pp.16-17. Il est donc nettement plus rigoureux de parler de « récit attributif », puisque cela désigne un fragment de *récit* qui *attribue* tel *discours* à un personnage, qui introduit et caractérise son discours direct.

<sup>21</sup> Jean CARRIERE, p.66<sup>9</sup>.