

MARC FROMENT-MEURICE
Au pied de la lettre
ou comment désarmer la critique,
en lisant *Un balcon en forêt*

Pourquoi écrit-on? La réponse devrait aller de soi: pour être lu. Or il est remarquable qu'aucun écrivain sérieux, digne de ce nom, ne l'ait jamais donnée, du moins sous cette forme plate. Il est d'ailleurs rare qu'il réponde à cette demande qui lui fait l'effet d'un inquisiteur, voire d'une inquisition, comme si l'on cherchait à lui extorquer un aveu par la question. Si on lui demandait «pourquoi courez-vous?», la réponse viendrait tout naturellement: pour garder la forme, ou simplement pour faire comme tout le monde, parce que cela se fait. Écrire est une activité apparemment moins aisément justifiable. Quelque chose de vaguement honteux, et qui d'ailleurs se pratique dans le secret, à l'écart de tous. Un peintre vous montrera sans difficultés son atelier, alors qu'un écrivain ne vous laissera pas facilement entrer dans son cabinet de travail; plus rares encore sont ceux qui, comme Francis Ponge, prennent plaisir à exposer ouvertement leur machinerie.

A ce titre, Julien Gracq n'échappe pas à la règle du secret. Il va même jusqu'à refuser de rendre ses raisons: «le pourquoi», écrit-il, n'est jamais un état d'esprit d'écrivain». L'écrivain serait comme la rose d'Angelus Silesius, fleurissant sans pourquoi, ou parce qu'elle fleurit. Du coup, il n'a pas à répondre de ce qu'il fait. Du point de vue de la raison qui exige des comptes, l'écrivain ne fait rien, c'est un fainéant, un irresponsable doublé d'un menteur puisqu'il se prétend inspiré d'on ne sait quelle autre source, divine peut-être, mais occulte et donc d'un culte douteux; à ce titre, le philosophe aura toujours raison de vouloir chasser ces parasites de la cité. Ils ne se contentent pas de ne rien faire (d'utile), ils prétendent en plus être glorifiés, ou au moins lus, achetés, payés en retour de la fausse monnaie qu'ils nous refilent: des mots, oui, rien que des mots, voilà qui nous fait une belle jambe! et encore: moins que la course à pied.

S'il répond, cet imposteur, qu'il fabrique des belles-lettres, nous n'aurions qu'à le prendre au mot: comment une lettre peut-elle être belle? Une lettre n'est jamais là pour elle-même, elle n'est qu'un outil, et il est rare de vanter la beauté d'un marteau. Le nom même de «belles-lettres» ou de «littérature» est un mensonge: il ne s'agit en effet ni de calligraphie ni du cours préparatoire où les enfants apprennent à lire. Bien que, selon Mallarmé, il suffise de connaître les vingt-quatre lettres de l'alphabet pour disposer de

tout le paradis possible de la littérature, il n'entendait pas cela, précisément, à la lettre. Ou alors la lettre est autre chose que la lettre et c'est cela, cette «autre chose» qui n'est pourtant rien d'autre, qui serait la pièce principale du mécanisme littéraire, et que le même Mallarmé appelait rien. Rien, ou la différence de la lettre à la lettre, du même à (soi)-même. Le secret, de soi à soi: incommunicable.

Ne cédon pas trop vite aux sortilèges d'une alchimie douteuse. Que le piège soit attirant, cela même devrait nous en écarter, comme de toute séduction: le chant des sirènes n'a jamais donné lieu qu'aux plus amers désenchantements. Dans un texte intitulé précisément *Wozu?* (à quoi bon, en allemand, en écho à ce qu'écrivait Hölderlin «et à quoi bon des poètes en un temps de misère?»), Gracq écrit: «Un peu à la manière de celle de la vie, la présence, l'existence de la poésie tend à me sembler autojustifiée: elle est "donnée" initialement plutôt qu'on n'y accède, elle constitue une manière d'être plutôt que de connaître: ce qui la rend invulnérable à toute critique. [...] Il n'existe pas de point d'appui extérieur pour la poésie, tel qu'en demandait Archimède pour son levier (c'est pourquoi elle ne soulève rien), mais aucun point d'appui non plus ne permet de la soulever pour l'expulser»¹. On n'aurait donc rien à soulever, pas même le plus petit problème critique? Mais alors à quoi bon — des critiques, et même des lecteurs? Si la critique est désarmée, ce n'est pas parce qu'elle n'aurait pas trouvé la bonne arme, le bon ouvre-boîte ou cheval de Troie pour pénétrer à l'intérieur du texte, mais parce qu'elle s'imagine toujours qu'elle peut y entrer, donc qu'il y a un intérieur, comme dans l'huître pongienne: «A l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger»². Or ce désir d'être, comme l'huître, à soi seul un monde (avec, qui sait, une perle dedans), est miné dès le départ, dans ses fondations mêmes, puisque la littérature repose sur ce qui ne sera jamais qu'un signe extérieur, la lettre, qui ne se tient jamais comme une chose, pour et en soi. Le rêve du Livre qui soit un livre, c'est-à-dire plus qu'un livre: un monde, et peut-être même le monde, ce rêve définit l'impossible qui préside à la naissance de l'objet littéraire, mais qui est aussi la condition de possibilité de son expérience. Le livre est infaisable, comme l'écrivait Nerval, et, à ce titre même, toujours à (re)faire. On peut le vérifier en accolant ces deux déclarations contradictoires, et pourtant toutes deux également vraies, qui soutiennent la «vocation» d'un Gracq: 1. «On écrit parce qu'on a déjà écrit»³ 2. «Rien n'est dit, tant que nous n'avons pas pris la parole, c'est notre exigence absurde et nécessaire quand nous écrivons»⁴. La contradiction peut se

1. *Wozu?*, Le Soleil noir, 1978, p. 100.

2. Francis Ponge, «L'huître», dans *Le Parti pris des choses*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 43.

3. *Libération*, hors série, mars 1985, p. 66.

4. «Entre l'écriture et la lecture», *La Nouvelle Revue Française*, n° spécial Jean Paulhan, mai 1969, p. 741.

résoudre dialectiquement: le *déjà*, en tant que passé, appelle un avenir qui à la fois l'annule et le répète; mais cette résolution semble un peu facile, et surtout néglige une différence dont Gracq lui-même ne semble pas beaucoup se préoccuper: écrire, est-ce prendre la parole? La confiance injustifiable en «l'élément porteur», la langue, cette confiance élémentaire que j'appelle, d'un mot, *langagement*, pourrait bien aussi reposer sur un manquement toujours possible, donc nécessaire, celui de la parole à se donner — du moins comme telle, en un présent irrécusable. Dès lors, un préjugé, peut-être inévitable, se met en place, à savoir qu'il existe quelque chose de tel qu'un objet littéraire, un texte, ou mieux, une œuvre. C'est ce qui permet à la critique d'en parler, donc de se trouver elle-même justifiée dans son existence. Ainsi peut-on lire, en guise d'introduction au premier volume des *Œuvres complètes* de Julien Gracq dans la prestigieuse «Bibliothèque de la Pléiade»: «Voici une œuvre encore en suspens, mais saisie déjà, fixée et cernée dans son devenir»⁵. L'œuvre, ce concept donné ici pour allant de soi, est ce qui permet de saisir dans un concept l'être-présent d'un texte; il est cette présence même, c'est son œuvre que de mettre en présence l'œuvre. Il opère partout et toujours d'avance comme cette fixation, arrêtant l'écriture (dont la présence pourrait bien être insaisissable comme telle), la suspendant en la transformant en un donné: «Voici une œuvre...», *Hic est corpus* — corps ou cadavre? Nulle contradiction entre le suspens et la saisie: c'est un seul et même processus qui lie inexorablement la fixation de l'écriture à la critique, c'est-à-dire au travail de fixation (des contours), de définition, de mise aux arrêts de rigueur, discernant ce qui est de ce qui n'est pas à proprement parler œuvre.

Cela n'empêche pas la critique de noter, presque en passant, que, bien que Gracq n'ait pas «méconnu ou délibérément ignoré [les] problèmes théoriques» qui vont de pair avec la pratique de l'écriture, «la réflexion critique est chez lui guidée par une méfiance instinctive envers tout ce qui ressemble à une "philosophie de la littérature"»⁶. Il suffira de citer Gracq à l'appui de cette «méfiance instinctive» que semblent partager tous les critiques: «Pourquoi donner l'envol à une grue métaphysique de plus?»⁷ Belle métaphore, en vérité. Une «grue métaphysique de plus», voilà ce que serait la théorie littéraire! Au reste, la grue est un animal plutôt sympathique, un drôle d'oiseau qui se tient, quand il ne vole pas, sur une seule patte, qui fait donc le pied de grue; c'est par analogie avec cette station immobile unijambiste qu'on appelle les filles de joie, celles qui «font» le trottoir, des grues. Elles attendent le client pour le soulever jusqu'au septième ciel d'un

5. Édition établie par Bernhild Boie, premier volume publié en 1989. Ci-dessous *O.C.*, I.

6. Introduction, *O.C.* I, *op.cit.*, p. XII. La plupart des critiques littéraires détestent qu'on leur rappelle qu'ils doivent tous leurs outils et concepts à la philosophie laquelle, il est vrai, se paie des airs supérieurs assez insupportables, comme si elle n'était pas, elle aussi, qu'elle veuille l'avouer ou non, de la littérature — donc impure.

7. *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, p. 256.

lit, de préférence un peu dur pour qu'il ne s'attarde pas, et l'y coucher tout en le délestant, au passage de la passe, d'un trop plein de semence et d'argent. Une œuvre, ça doit rapporter, c'est juteux pour le critique. On trouvera que c'est là filer la métaphore un peu trop loin, encore heureux que je n'aie pas évoquer la figure du souteneur, parasite qui exploite les filles ou les «œuvres» afin d'en prélever sa part de plus-value. Reconnaissons toutefois que, sans elles, l'appareil critique se réduirait à rien. Il faut donc bien qu'il y en ait, comme il faut de tout pour faire un monde... Je sais bien que ce n'est pas là ce que «voulait dire» Gracq. Plutôt ceci: la critique, si elle s'avoue trop franchement théorique ou philosophique, risque de faire s'envoler toute la «poésie» de l'œuvre, et de nous rabattre dans un demi-monde douteux, où l'on marchande âprement la valeur des grues, entendez, des auteurs. Car il y en a un, tapi derrière le massif de l'œuvre. Il n'y a, pour le critique, pas le moindre doute quant à son existence, et c'est même lui que l'œuvre cache et révèle tout ensemble: «Dès les premiers récits, une image se forme qui fascine encore des lecteurs d'aujourd'hui: celle d'un écrivain initié dont les écrits, symboliques et magiques, dévoilent des secrets perdus.» Au passage, il faudrait se demander ce que peut bien être un secret perdu. En tout cas, s'il est dévoilé, il ne peut guère rester — secret. Peut-être n'y a-t-il de secret que perdu, peut-être est-ce cela même, le secret? A moins que la révélation que nous attendions (bien que, par ailleurs, Gracq exprime ses doutes: je ne suis pas sûr d'en attendre quelque chose, dit-il de sa pratique) ne fût celle de l'homme caché sous, mais aussi dévoilé par l'œuvre, sorte de miroir magique qui s'effacerait de lui-même en donnant l'illusion qu'elle est quelqu'un? C'est en effet le *credo* (*in unum deum*: l'Auteur) entonné par toute la critique: l'œuvre serait la clé d'une vie qui elle-même donnerait la clé de l'œuvre. Ou bien encore, l'écrivain est un initié par cela même qui l'initie à lui-même: l'œuvre le fait devenir, enfin, tel qu'en lui-même il était déjà (mais secrètement).

Cependant, avec Gracq, l'œuvre n'initie à rien qui soit «l'homme», même transfiguré. Aucune Révélation ne s'y promet. Au contraire, une ligne de démarcation stricte sépare l'œuvre du «reste», qu'on l'appelle «vie», «réel» ou «homme»: «Quand il n'est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge, quoi qu'on fasse, ne serait-ce que par omission, et d'autant plus mensonge qu'il cherche à se donner pour l'image authentique de ce qui est»⁸. La fiction, «songe», doit se présenter comme telle, c'est ainsi seulement, en s'avouant ouvertement pour ce qu'elle est, qu'elle est «parfaitement établi[e] dans sa vérité», et non en cherchant à se donner pour vraie, «image authentique de ce qui est». Ce rejet de la mimesis extérieure maintient pourtant en place la valeur de vérité, d'authenticité, de présence, et substitue seulement à la théorie plate du réalisme une théorie plus riche, mais non moins mimétologique,

8. *Lettrines*, Corti, 1975, p. 88.

fondée sur l'analogie, comme en témoigne cette autre déclaration, toujours tirée de *Lettrines* (p. 27): «Un monde pénétré, éveillé jusqu'à la moëlle par le son intelligible, purgé miraculeusement de tout élément opaque — un monde qui n'est pas celui de la vie, mais qui lui ressemble seulement, dans la mesure à la fois très importante et très incomplète où une cloche ressemble à un chaudron.» La critique a certains droits d'en conclure à une «poétique de la transfiguration», mais il faut souligner l'élément décisif, la ressemblance par analogie. Une cloche n'est pas un chaudron, et, si elle lui ressemble, c'est de manière très incomplète: elle a quelque chose en plus, un certain supplément, «dont personne ne doute sérieusement» que la littérature l'apporte à la vie. La cloche est supérieure au chaudron en ce sens qu'elle fait entendre quelque chose de plus, un «son intelligible», du sens donc, ce dont le prosaïque chaudron semble incapable, vu qu'il ne sert qu'à faire bouillir la marmite et nourrir matériellement son homme. Cependant, on pourra aussi bien dire que la cloche littéraire n'est qu'un chaudron de plus, un chaudron magique, si l'on veut, mais malheureusement toujours déjà percé, au moins par la critique (qui, il est vrai, se doit de tout cribler de trous), dans la mesure où, pour reprendre une autre image à un magicien qui parlait volontiers au nom de la poésie ou de son «essence», peut-être toute explication est-elle comme une chute de neige sur la cloche qui appelle à la communion poétique, qu'elle désaccordera par son trop-plein de flocons, de «sens»⁹. Ou empêchera l'œuvre de s'entendre parler, dans sa «pure présence», pure, c'est-à-dire purgée de toute opacité, de toute matière, de toute trace de chaudron qui l'a fait bouillir — et l'œuvre (au noir), c'est ce qui initie en effaçant (blanchissant) toute trace qui la trahirait comme chaudron transformé en cloche. Sonnez, angélus du soir: rien d'autre ne doit s'y entendre. Le malheur, c'est que du sens pur, ça ne s'entend ni n'existe. Ou qu'il y aura toujours trop de traces, de lettres, pour que la littérature soit «pure».

*

J'entre donc, enfin, dans l'œuvre, par le commencement, l'*initium*, puisque l'écrivain est un initié. «Mon cher, écrivait Mallarmé à un auteur lui ayant demandé une préface, un vrai livre se passe de présentation, il procède par le coup de foudre, comme la femme avec l'amant et sans l'aide d'un tiers, ce mari...»¹⁰. Dans cette relation triangulaire un peu trop convenue, l'œuvre doit exclure l'auteur (c'est lui l'empêcheur de tourner en rond, le cocu du lit littéraire) pour séduire directement le lecteur. Mais on pourrait dire que tout tiers cherchant à introduire l'œuvre à son destinataire (nécessairement inconnu), tout médiateur, et par exemple le critique, est

9. Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1973, p. 8.

10. Stéphane Mallarmé, Lettre à C. Guérin, décembre 1894.

un importun. Seulement, le rapport duel-sexuel direct, même s'il a lieu par «coup de foudre», n'a pas lieu d'un seul coup, ou ce coup s'est toujours déjà précédé lui-même d'un après coup qui le coupe de tout accès immédiat à soi, et c'est cela, le coup ou la coupe de la lecture. Si le rapport ne se fait pas par l'entremise d'un tiers — toujours de trop —, l'exclusion de celui-ci n'en permet pas moins d'établir le rapport, et donc réinclut le tiers dans le rapport comme ce qui est exclu. L'exclu, le dehors, revient toujours contaminer l'intimité qui se voulait pure, en tant que sans son exclusion, il n'y a pas de coup (le coup de foudre, c'est ce qui foudroie tout intermédiaire). Comme l'écrit Maurice Blanchot qui voit dans la disparition de l'auteur de ses jours la naissance même de l'œuvre, «si l'œuvre écrite produit et prouve l'écrivain, une fois faite elle ne témoigne que de la dissolution de celui-ci, de sa disparition, de sa défection et, pour s'exprimer plus brutalement, de sa mort, au reste jamais définitivement constatée: mort qui ne peut donner lieu à un constat»¹¹. Mais comment l'œuvre pourrait-elle témoigner, fût-ce de la mort (ou surtout d'elle: quelle mort peut-elle donner lieu à un constat, n'y a-t-il pas un abîme entre mort et décès?), si par ailleurs elle exclut le tiers, c'est-à-dire le témoin? Ou n'appelle-t-elle pas ce témoin impossible, introuvable, le témoin qui doit témoigner de sa propre mort? N'est-ce pas ce dont *Un balcon en forêt* témoignerait?

Un vrai livre se passe de présentation, et pourtant, à son premier livre, Gracq a éprouvé le besoin de nous introduire, par un «Avis aux lecteurs» dont le critique nous dira qu'il a été écrit «après coup en vue de la publication», ce qui ne saurait maintenant nous étonner, les préfaces ou autres avant-dires étant toujours écrits après coup. C'est la loi du genre, mais aussi le principe de l'initiation à l'écriture, un certain après coup, puisqu'on n'écrit jamais que parce qu'on a déjà écrit (et que donc l'on n'écrit jamais au présent). Cet avis commence par reconnaître, sur le mode de la dénégation familière à la logique du supplément, des préfaces y compris (telle que l'a exposée magistralement Hegel dans sa Préface qui dénonce comme inutile toute préface), qu'«Il n'est peut-être pas très nécessaire de présenter un récit...» qu'il va quand même présenter, mais qui n'a pas besoin de l'être, vu qu'il «se» présente, se fait être présent de lui-même. L'avis a pourtant aussi son utilité, comme mise en garde: il entend prévenir le lecteur contre une identification trop rapide d'*Au château d'Argol* à «certains ouvrages d'une école littéraire» (le surréalisme). S'y joue certes la même «puissance transfigurante», celle des «apparitions» «nullement chimériques» et pourtant pas davantage réelles, telle, il faut bien donner des exemples, Nadja «jaillie sur le trottoir» (où elle faisait le pied de grue?), et avec laquelle Mona d'*Un balcon en forêt* pourrait bien avoir une certaine parenté, sans doute est-ce sa cousine des champs, une apparition dans une forêt, au moins de symboles où, selon le poète des *Correspondances*, nous, lecteurs,

11. Maurice Blanchot, *Après coup*, éditions de Minuit, 1983, p. 86.

passons notre temps, puisqu'il y va d'abord du langage. Et pourtant, c'est exactement ce contre quoi l'avis met en garde: il va sans dire, mais encore mieux en le disant, «qu'il serait par trop naïf de considérer sous l'angle symbolique de tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur»¹². Il ne faut pas se livrer à «l'explication symbolique», bannir décidément toute idée d'indication, du moins d'indication supplémentaire, c'est-à-dire qu'il faut se garder de lire du sens en plus de la lettre ou du signe. Ou du nom propre. C'est ainsi que Gracq raconte qu'Argol n'était pour lui, au moment où il avait écrit le livre qu'un «nom lu par hasard dans un horaire d'autocars. Il n'y a pas de château aux environs (il paraît que quelquefois des touristes demandent à le visiter).» De même, nous commettrions une lourde erreur en cherchant à trouver un sens à ce nom de Julien Gracq qu'il a inventé pour remplacer un nom trop commun, trop signifiant aussi: Louis Poirier. Seulement, comment s'en empêcher, si déjà Gracq «lui-même» explique «symboliquement» avoir pris «Julien» comme prénom en référence au héros du *Rouge et le Noir*¹³? Quant à «Gracq», selon Gracq, ce serait l'écho d'une famille célèbre (les Gracques), mais il l'aurait choisi «pour sa seule sonorité», ce qui paraît pour le moins douteux: pourquoi alors le q qui redouble inutilement le c? Cette sonorité n'est pas là pour elle seule, car comment ne pas y entendre la coupure — significative — qui vient interrompre le gra du graphe (anagrammatisé dans Argol)? Ou bien est-ce un coup de griffe, une signature marquante, qu'il est aussi impossible de ne pas remarquer que tel autre poteau indicateur pourtant «malencontreux»?

Ce qui est toujours reproché au signe, c'est moins son arbitraire que l'absence qu'il est chargé de combler mais qu'il ne pourra qu'élargir à l'infini d'une béance sans fond. «La vigueur, d'elle-même convaincante, de "ce qui est donné", comme dit si magnifiquement la métaphysique» — selon une autre grue ou métaphore? au moins un trop(e), un tour de passe: le donné, le présent qu'il faut garder dans toute sa pureté — «dans un livre comme dans la vie, devrait exclure à jamais toutes les dérobades de la niaise fantasmagorie symbolique et nous inciter une fois pour toutes à un acte décisif de purification.» Oui, à condition de savoir si la niaiserie est celle qu'on dit d'un «il va sans dire», ou si la fantasmagorie première ne serait pas celle de ce donné pur et simple, de ces apparitions phénoménales qui excluent toute curiosité, presque impie, d'un Thomas cherchant à aller y voir d'un peu plus près; et si «l'acte décisif de purification» n'est pas appelé, d'abord, par une impureté au départ, dont il faudrait se garder «à tous prix et par tous les airs», comme disait Rimbaud.

On ne se hâtera pas de décider.

12. *Au château d'Argol*, O.C., I., p. 4.

13. «Qui fut, beaucoup plus que le surréalisme, ma grande percée à travers le convenu», écrit-il dans *Lettrines* 2, Corti, 1974, p. 123.

Incontestablement, l'explication symbolique est une niaiserie, puisqu'elle fait comme s'il n'y avait pas de contingent, rien qui cloche entre le nom et la chose, le signe et ce qu'il signifie ou indique; en tout état de cause, le poteau indicateur se borne à montrer le chemin, par exemple de la forêt, mais n'entend pas l'être. Même avec le nom «forêt», nous restons à l'extérieur: une formule est tout, fors¹⁴ le lieu même. Tout, sauf la chose même, sauve. Et c'est celle-ci seule qui compte, «dans un livre comme dans la vie» (mais pourquoi ne dit-on pas: «dans le livre comme dans une vie»?).

Cela reste à voir. Ou reste à savoir si — perdus ou non dans la forêt — l'on peut faire la «rencontre du présent», comme l'écrivait René Char, aussi simplement qu'on rencontre la femme de «sa» vie (ou de son livre?) au coin d'une rue ou d'une phrase. Ou si ces images, du chemin, de la rencontre, ne nous ramènent pas à la croisée des chemins, où se dresse, mâle encontreusement, tel poteau indicateur: un signe dont il faudra bien tenir compte, comme de ceux qui composent tel récit pourtant si expurgé de tout poteau indicateur, *Un balcon en forêt*; lequel, lui, il est vrai, n'est précédé d'aucun avis destiné aux voyageurs égarés. Mais d'un exergue qui sonne lui aussi comme une mise en garde. L'adresse du Parsifal aux «gardiens du bois» (*Waldhüter*) qui ne seraient au fond que des «gardiens du sommeil» (*Schlafhüter*) s'adresse aussi bien au principal héros du récit, l'aspirant Grange qui, au lieu de veiller au grain et de garder le bois sacré des Ardennes, préfère s'y endormir, qu'au lecteur lisant la dernière phrase: «Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit. » Il ne manquera pas, lui aussi, de tirer la couverture du livre comme un drap mortuaire, mais d'une main moins rageuse que la France d'avant la débâcle. Mais, avant de refermer le livre, il faudrait l'avoir ouvert, parcouru. Cela reste à voir: on est déjà en train — de lire: «depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville»... De même qu'on écrit parce qu'on a déjà écrit, on lit parce qu'on a déjà lu. Et lu, notamment, ces autres qui ont déjà écrit, et aussi refermé tous les livres, à l'avance prenant leur congé, et le disant comme ce qu'il y a à lire: on écrit, aussi, pour en finir. Ou pour autre chose...

Je pourrais donc, si j'étais un critique, passer en revue les thèmes, celui du voyage par exemple, remarquer comment tous les récits de Gracq incitent au départ, citer ainsi: «Il n'y a que des départs dans ma vie, songea-t-il. Je n'ai jamais aimé arriver»¹⁵. Je le pourrais, si je voulais arriver quelque part. En finir avec la lecture, et engranger tous les thèmes recensables. Engranger, le mot m'est venu à cause de l'aspirant (à quoi aspire-t-il? au sommeil? à en finir, lui aussi, avec «sa» vie?) Grange. Un nom singulier, bien que plutôt commun, comme Poirier. Les noms engrangent-ils? Veillent-ils au grain, au sel de la terre, et de quelle farine — froment ou blé noir —

14. L'étymologie de «forêt» pourrait être *foris*, «en dehors», qui a donné «fors».

15. *La Presqu'île*, Corti, 1970, p. 144.

sont-ils faits? Laissons ces questions qui ne mènent probablement nulle part, ou risquent de nous faire rater le train; quoiqu'il n'aille nullement à train d'enfer, suivant, comme le récit, le cours d'une «rivière lente», s'y enfonçant toujours plus profondément, «à chaque fois la gorge s'était approfondie entre ses deux rideaux de forêt», et chaque fois la rivière «semblait plus lente et plus sombre, comme si elle eût coulé sur un lit de feuilles pourries¹⁶» (p. 10). Les rivières, comme les lits ou les femmes, peuvent se creuser ou déborder, les gorges s'enfoncer... Vers où? Quel lit ou quel livre de feuilles pourries...?

Comme le train, les lieux sont déserts¹⁷. Des solitudes. On est toujours seul à lire, et à en finir. Solitudes qui ne sont pas nécessairement déplaisantes: de même qu'à la vue d'Argol, le sentiment de solitude, au premier abord oppressant, se dissout en un «singulier sentiment de réconfort, et ... de reconnaissance», de même, les solitudes où vont s'enterrer Grange et nous avec lui, sont-ils des signes de reconnaissance, avant tout: une intégrité s'y promet, un sauf-conduit s'y délivre. La terre, la demeure y est enfin donnée, nue, intacte. «Intact», le mot apparaît après avoir passé les accrocs faits dans son tissu par les hommes et la guerre: «des petites casemates toutes fraîches de brique et de béton», les bunkers qui vont marquer, entamer l'originel comme irrémédiablement souillé. Avant même la guerre, la guerre est déjà là, avec sa pourriture elle a déjà entamé «ce canton encore intact de la Gaule chevelue» (où sont les Gaulois écorcheurs de bête et se beurrant la chevelure?), la rouille a déjà corrodé les fusils tout neufs (ou ne dataient-ils pas d'une autre guerre?), les bunkers sont déjà déposés avant de l'être et la terre déjà «écorchée». L'intact déjà entamé. Ou sinon, le livre.

À la gare de Moriarmé, terminus: tout le monde descend pour la mort armée. On est arrivé, l'usine est en marche, déversant ses troupeaux mornes de morts. La figure du Travailleur est déjà mobilisée à travers cette troupe, ce trop-plein qui va pourtant, bientôt, fondre comme neige au premier soleil de mai. C'est encore la mobilisation totale et pourtant, «toutes choses dans cette guerre frayaient un peu bizarrement», de façon légèrement effrayante, car c'est aussi une totale immobilisation, sous le couvert d'une agitation fébrile, désordonnée dans l'excès d'ordres absurdes. Une guerre pour rire, drôle de guerre pas si drôle, juste bizarre, inquiétante dans son côté rassurant, routinier, familier, *unheimliche*, dirait-on chez les autres, les «barbares». C'est la guerre et il ne se passe absolument rien: on attend Godot sait quoi. C'est la guerre et c'est la vie, on attend juste d'en finir. De pouvoir se dire que c'était cela, la vie.

Une guerre qui fait du bruit, beaucoup de bruit pour rien, ça «tintinnabule» (p. 12) comme des armures rouillées, comme si des fantômes allaient se battre contre d'éternels moulins à vent — singulier combat, qui

16. Toutes les citations de pages renvoient à l'édition Corti, 1958.

17. L'étymologie donne le verbe «desserrer». La serre nous reviendra, avec le bunker. L'angoisse serre la gorge («angustiae», des défilés étroits).

se déroule en profondeur, comme un mal secret, à bas bruit. «A petit bruit, au point mort» (p. 14): le moteur tourne bien, mais à l'arrêt, en rond comme une bête en cage, n'enclenchant sur rien. Ça n'avance pas, et la lecture non plus, ça n'avance jamais à rien de lire, mais faut-il avancer et à quoi cela avancera-t-il, on ne le sait peut-être que trop bien et ne veut pas avancer le mot: le seul qui puisse s'avancer, c'est le dernier. Dans ces conditions, mieux vaut, plutôt, se retirer, prendre du recul. Ce que fait Grange: «Il gardait son quant-à-soi et prenait du recul.» En fait de recul, il sera servi: on l'affecte en un lieu à l'écart, déshérité et «sans importance»; affectation qui, loin de l'affecter, va faire son bonheur. «Une maison-forte, songeait-il, qu'est-ce que cela peut être?» (p. 15). Le mot n'est pas rassurant; il correspond à l'intention secrète des autorités¹⁸: la maison d'arrêt, où l'on est mis aux arrêts de rigueur, en attendant peut-être l'arrêt de mort. Et cependant, «quand il eut soufflé la bougie, tout changea.» La nuit fait son entrée, nuit habitée, solitude partagée: «et autour de soi des lieues et des lieues de forêt.» Nuit ouverte, moins à ciel ouvert qu'ouverte à la belle étoile, à la chance d'une rencontre, de la Belle croisée au hasard du chemin, dans la forêt. «Grange pensa que la moitié de sa vie allait lui être rendue: à la guerre, la nuit est habitée.» La moitié de la vie? Ce n'est pas une question d'âge, car c'est la fin qui va lui être tendue, avec cette autre moitié. Ou cette autre vie: sa part nocturne, cette *vita nuova* qu'un autre pensait pouvoir retrouver de l'autre côté des portes de corne ou d'ivoire qui mènent au Rêve. La lune, dit-on aussi, quand on demande l'impossible: «la lune s'était levée au-dessus de la falaise» (p. 15).

Il faudrait s'arrêter sur cette falaise. Le lieu-dit s'appelle les Hautes Falizes. Falizes, un mot du terroir pour falaises, et qui serait de la même source que faille, ou faillir et falloir où parle un manquement à un devoir, ou ce devoir pour combler la faille. Maintenant (on lit parce qu'on a déjà lu), la falaise renvoie aussi au récit d'Ernst Jünger, *Les Falaises de marbre*. En décembre 1943, ayant à tuer le temps (trois heures d'attente sur un quai de gare, qui ne manquent pas d'engendrer die *Lange-weile*, comme le notera Heidegger en 1929), Gracq achète ce livre à la librairie de la gare d'Angers. Ce n'était pourtant pas ce qu'on appelle un roman de gare, mais faute de grives, on mange des merles (en ces temps de Not, de vaches enragées, on se mettait sous la dent ce qu'on pouvait, rutabaga ou autre ersatz, je n'ose dire du Boche puisque c'étaient plutôt eux qui «nous» dévoraient), et les trains, surtout quand ils n'arrivent pas, mènent à des destinations imprévues. Si je mentionne *Les Falaises de marbre*, c'est, on l'aura deviné, que c'est un livre fortement symbolique, mettant en présence deux figures allégoriques, un Grand Veneur, chasseur et herboriste, en qui il n'est guère difficile de lire le portrait «transfiguré» de Jünger, et un Équarisseur, où

18. «Il devait avoir un dossier à la sécurité militaire», p. 13: Gracq venait de rendre sa carte du Parti. Il restait suspect, et plus tard, le sera encore, pour des raisons inverses.

transparaît encore plus clairement la figure du Führer. Les Falaises indiquent la hauteur — d'esprit, et l'Esprit a toujours eu une secrète affinité avec le mal (Lucifer est le Malin). La liberté humaine (voir l'essai de Schelling) est toujours liée au mal, et par exemple à la guerre, aux «forces du mal», car le mal n'est jamais faible, impuissant ou insignifiant. La force, c'est aussi la force du négatif, et le négatif est tout sauf rien. Les Allemands, qui s'y connaissent depuis Hegel, se chargeront de le démontrer, lorsque les panzers s'enfonceront comme dans du beurre dans ce bois sacré, cette forêt des Ardennes que l'on croyait pourtant bien gardée, voire impénétrable. La maison-forte des Hautes Falaises sera-t-elle à la hauteur, on peut d'avance en douter. Mais peut-être, dans ce duel, y a-t-il deux mesures, de la force comme de la hauteur? Peut-être la victoire reviendra-t-elle à celle qui refuse de se plier à la mesure de la force brute, et la terre, son humilité et sa bassesse, pourrait finir par avoir raison de ce marbre qui se veut incassable, cassant et inaltérable? Mais qui parle de finir? «Il s'endormit, sa main pendant de son lit au-dessus de la Meuse comme du bordage d'une barque» (p. 16). Il s'est laissé glisser de sa hauteur, déborder de son lit, ou du moins laissé pendre sa main, «et déjà demain était très loin». Cet abandon n'est-il que lâcheté, lâchage? Ou ce «lâchez tout» recèle-t-il une ressource secrète, la séduction qui va de pair avec cette peur délicieuse qui ouvre les vannes, désamarré tout, desserre et dé-serre, mène au grand large: «Liberté grande»...? Tout est prêt pour l'aventure: «Assez causé du service! Parlons de fesses.» (p. 45) — Traduisons: assez serré les fesses...

Dans la «paix frileuse d'arrière-saison» (p. 31), il se sent comme dans une «île», «au milieu de la menace qui semblait monter des bois noirs». Il est le «dernier estivant de la saison», le dernier homme aussi, en guerre comme on est en vacances, puisque la guerre semble s'être retirée avant d'être arrivée. Ou elle ne serait qu'un «incident technique» (p. 37), comme il arrive à la radio, où l'on peut écouter les sirènes pacifistes du traître de Stuttgart. La trahison est au centre du récit: en un sens, Grange est lui aussi un déserteur, («je ne déteste pas faire la guerre avec des gens qui ont choisi leur façon de désertre», dira le colonel, plus tard); il se retire de la mêlée, dans les déserts de sa forêt, mais comme il est le déserteur d'une armée de déserteurs, il reste fidèle à son poste, ou il trahit autre chose, et autrement: un secret...? peut-être, mais d'abord quel secret n'est pas un secret de Polichinelle? Le secret, ce serait cela: qu'à le garder, on ne puisse que le trahir; et inversement, qu'à le trahir, à le laisser s'échapper, on le garde comme secret — perdu.

Il y aura d'abord eu la scène de séduction classique, où c'est le «gibier», la fille qui entraîne, séduit le Grand Veneur. Comme un «faon» bondissant, elle s'est fait suivre dans la forêt tout en paraissant «seule, à son affaire». C'est un jeu, bien sûr; elle a juste assez peur pour ne pas se trahir entièrement. «Je t'ai séduit» dira Mona à Grange (p. 67), et l'on se demande si ce jeune faon savait l'étymologie: séduire, c'est mener à l'écart. Le jeu du secret, c'est de sécréter du secret, de se mettre au secret, de s'excréter donc

en tant qu'à part, en un aparté que nul, à commencer par soi, ne peut partager (à la fin, il n'y aura personne). Le for intime est comme la maison-forte: fors soi, forclos. C'est ce dont témoigne ou dépose le bunker, pièce inhabitable: «nue, brute, avec quelque chose de violemment inhabitable» (p. 34). Comme dira Blanchot dans *L'arrêt de mort*: «Là où j'habite, nul n'entre». La description de la pièce suit celle du nom, blockhaus: «venait le sentiment vivant — Grange songeait combien le mot était expressif — du bloc étanche, soudé autour de vous»¹⁹. Le blockhaus bloque, comme un coffre-fort il emmure et obture, et le mot lui-même, bloc, se bloque en se soudant en cette lettre circulaire, close: l'O. C'est le verrou parfait — mot qui vient de l'allemand Wehr, le même que guerre et war, mais aussi que veritas. La «vérité», loin d'être l'ouverture que Heidegger entendait, il est vrai à partir du grec et non du latin, est d'un seul tenant, compacte, un noyau de béton armé qui serre, fait bloc et se soude à soi sans laisser la moindre possibilité à l'autre, c'est-à-dire à l'ennemi de se faufiler à l'intérieur. C'est la défense à l'état brut. Pour minimiser les risques d'invasion, l'espace intérieur sera réduit au maximum: «c'était l'exiguïté de cette pièce qui saisissait d'abord.» «Impression de réclusion»: il est vrai que le bunker ressemble à une prison, par cela même qu'il doit assurer une sécurité absolue, éviter toute intrusion de l'extérieur. Et où est-on plus à l'abri qu'en une geôle?

Mais la guerre a sa logique, et la meilleure défense consiste dans l'attaque, et non le repli: «En amour, lui disait-il, tu as la tactique de Napoléon: on s'engage, et puis on voit» (p. 88). En amour comme à la guerre («à la guerre comme à la guerre», dit-on aussi). Cette tactique, Hitler l'appliquera génialement (déclarer la guerre après que l'ennemi a été écrasé) de 1939 à 1941, mais il l'oubliera par la suite, à mesure qu'il s'installera précisément dans la fausse sécurité de la «forteresse Europe». Le «bloc étanche» est aussi ce qu'il y a de plus fragile, parce qu'il s'expose en tant que caché, et donc à prendre. L'ennemi le plus dangereux, c'est celui qui peut frapper à tout moment, celui qui est mobile et peut surgir de partout, toujours de là où l'on ne l'attend pas, comme l'avait bien compris Bonaparte. J'ai déjà évoqué ce paradoxe apparent en parlant de «l'espace totalitaire»²⁰: les bunkers, en tant que ligne visible de défense, dispositif destiné à contenir et arrêter l'ennemi, étaient à l'avance condamnés, parce que déposés dans une guerre qui ne pouvait plus être de positions. Les lignes Maginot ou Siegfried, plus tard le Mur de l'Atlantique ou même

19. Le mot blockhaus vient du néerlandais *blockhuis*. Huis est le même mot que l'anglais *house* et l'allemand *Haus*, mais n'a rien à voir avec notre huis qui vient du latin *ostium*, devenu en bas latin *ustium* (on a rajouté le h pour éviter de lire vis, force), porte de maison, lui-même dérivé de *os*, la bouche, l'ouverture (cf. *ora*, d'où l'oral et l'origine); l'huis s'employant surtout comme huis clos, il revient à dire la même chose que le bloc, lui aussi un mot néerlandais, qui dit le tronc d'arbre, la bille de bois.

20. Voir M.F.-M., *Solitudes (de Rimbaud à Heidegger)*, Galilée, 1989.

celui de Berlin, ne peuvent que tomber, contournés, tôt ou tard, par cette mobilisation totale, dont l'économie du marché offre aujourd'hui la version la plus agressive.

«Un dé de béton... un caisson qui peut basculer; on devrait coller ici les étiquettes Haut et Bas — espérons que Fragile sera de trop» (p. 34). Mais le plus verrouillé, le plus apparemment imprenable et rassurant, est aussi ce qu'il y a de plus fragile. Le bunker est un colosse aux pieds d'argile; ces «constructions organiques» dont parlait Jünger, analogues aux coquilles d'escargot, dans la mesure où elles se ferment à tout extérieur, à toute existence (si exister, c'est d'abord sortir de soi), ne peuvent être, à la fin c'est-à-dire dès le départ, comme le corps (soma/sema), comme le signe ou la lettre s'ils se coupent de ce qui leur donne lieu d'être, que des tombeaux (les bunkers ne font que reprendre la tradition immémoriale des tumulus et des dolmens dont ils ne diffèrent que par le matériau). La boîte scellée, le coffre, le coffre-fort, qui doit abriter la vie contre toute agression extérieure, assurer l'immunité absolue, s'auto-immunise, c'est-à-dire se fait (de soi-même en tant que l'auto-réduit à soi) tombeau. Au reste, c'est bien dès le départ que le bunker avait cette allure de mastaba. L'inquiétant, ce n'est pas tant l'autre en tant que tel, mais le for intime lui-même: ce que j'appelle l'hôte, l'hôte indésirable qu'est l'intime à lui-même, ou ce que Hegel, parlant de la femme, appelle «l'ennemi intérieur». Contre un tel ennemi, contre ce que Blanchot appelait la «passivité absolue», quelles armes un homme, si guerrier soit-il, pourrait-il inventer, si précisément cet indésirable est ce qu'il désire secrètement — ce que Freud finira bien par reconnaître, bien malgré lui, sous le titre scandaleux de «pulsion de mort»?

Il est vrai, le bunker n'est que la partie basse de la construction. Il y a une superstructure (doit-on dire une superstition, ou plutôt une sur-vie), précisément le «balcon» qui fait saillie, promontoire. Le mastaba ou le corps principal, le bas ou la base, le Grund, se trouve doublé d'une maisonnette typique des «garde-barrière», et d'ailleurs le linge pend à sécher sous le rebord du toit (l'habit fait l'habitation, sinon le moine, qui recouvre comme le guerrier le corps honteux et vulnérable). Il faut bien vivre... ou, du moins, donner le change à l'ennemi (mais quel ennemi, et est-il dans ou hors de la maison?). Cette structure double — «le bizarre accouplement de ce mastaba de la préhistoire avec une guinguette décatie de la pire banlieue» (p. 21) — ne donne pas seulement la structure d'*Un balcon en forêt*, elle se lit comme celle du signe, toujours double: de vie comme de mort. La vie, qui est toujours une sur-vie (une vie en sursis ou en surplomb), repose sur un bas inhabitable et qui pourtant donne lieu d'habiter, cœur mortel et cependant vital, puisque, s'il est touché, c'est *tout* qui est atteint. Le familier, le plafond des vaches, la vie quotidienne, qui marche et danse sur l'oubli de la mort, vit sur, et même de la répression ou de la forclusion de ce qui est sa condition même de possibilité en tant que sa condition d'impossibilité — à mettre au secret, la mort: «ça fait assez caveau de famille, vous ne trouvez pas?», dit le lieutenant à Grange qui lui répond

assez sèchement: «On s'habitue» (p. 79) — à être mort, ainsi que disait la Gradiva? Ou à rien, à vivre sur rien — à survivre? Et toujours au-dessus de ses moyens...

Cette double structure du blockhaus pourrait, bien sûr, et même trop sûrement, être traduite — translatée, transférée — en un schème de la topique freudienne: en bas, l'inconscient, le for intime, qui ne connaît ni le temps ni l'histoire, le sauf qui est fors tout; en haut, vivant sur ce bas qu'il ignore, l'insouciance de la sur-vie, au jour le jour et sans un regard pour la nuit sur laquelle il repose. De fait, comment croire à ce qui est «parfaitement improbable»? La guerre (ou la mort) ne peut pas arriver: «Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien» (p. 24). Remarquable répétition, qui, comme toute répétition, est aussi une altération, avec l'inversion du sujet que demande l'introduction, au début de la deuxième phrase, d'un «peut-être» qui détruit toute la certitude de la première. Du coup, le conditionnel change de sens: d'un futur dans le passé, présentant l'avenir comme une réalité déjà arrivée, donc maîtrisable, à un irréel qui, tout en ôtant la solidité du fait, ouvre à une menace d'autant plus grave qu'elle n'est attachée à rien de réel. C'est le peut-être de la mort, cette possibilité qui ne peut se réaliser, mais qui, en tant que telle, en tant que possibilité d'une impossibilité radicale de tout, ne cesse de grossir et se montre plus forte que toute réalité. Il est bien plus rassurant de se dire qu'il ne se passera rien («il ne m'arrivera rien», disait le «pauvre fou» de Hölderlin), que de se dire qu'en effet, il risque bien de (ne) se passer rien. Prévoir l'incalculable, c'est à quoi tout le monde excelle, en archivant à l'avance («c'étaient les archives notariées de la guerre»), en chassant la moindre lacune dans les calculs de l'état-major. «On eût dit, dit Grange médusé, que la guerre avait déjà eu lieu» — c'est ce que font tous les enfants: on fera comme si on était morts. Faire le mort, n'est-ce pas là aussi le jeu de l'écrivain, se rassurant à bon compte (puisque son livre, ses archives lui survivront)? Mais la protection absolue devient aussitôt, comme l'absolu même, ce qu'il y a de moins rassurant, car on vit «soudé» ou «accouplé» à «ce frais creux noir au-dessous de soi»: le for intime, le creux de l'oreille, labyrinthique. «Et brusquement la maisonnette de fées autour de soi ne rassurait plus tout à fait». Le bunker n'est qu'un «piège à cons» (p. 82): mieux vaut ne pas le savoir. Vivre, si je puis dire, comme un con, sans y penser (ce qui est la seule façon de vivre). Comme le dit Freud dans *Das Unheimliche* (traduisons: «le caveau de famille»): «La proposition: tous les hommes sont mortels, a beau parader dans les manuels de logique comme modèle d'affirmation universelle, aucun homme ne se résout à la tenir pour évidente, et il y a dans notre inconscient actuel aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité»²¹.

21. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de B. Féron, Gallimard, 1985, p. 247.

Parmi les figures du refoulement de la mort, Freud mentionne la création du double, et le premier double du corps aurait été la fiction d'une « âme immortelle » (Freud, *op.cit.*, p. 237). « La création d'un tel dédoublement pour se garder de l'anéantissement a son pendant dans une mise en scène de la langue du rêve », c'est-à-dire de cette seconde vie créée pour protéger la première qui semble menacée d'extinction par le sommeil, « image de la mort », selon Nerval. Aussi ne peut-on s'étonner de trouver, dans *Un balcon en forêt*, le pendant de la double structure du blockhaus (mot lui-même double) dans le récit d'un rêve qui a lieu pendant une brève et unique permission octroyée à l'aspirant Grange. Permission de rêver : il est loin du théâtre des opérations (même si, en l'espèce, on devrait plutôt parler de désopérations, de désœuvrement), et c'est le temps propice à cette autre opération qui préside au rêve, mais aussi bien à la fiction. « Et après tout, se disait-il, devenu de plus en plus rêveur, ce serait aussi une manière de vivre. » Rêveur, il ne rêve pas seulement de cette « caste militaire et violente » semblable aux « nomades armés du désert », « familiers seulement des signes et présages, n'ayant plus commerce qu'avec quelques grandes incertitudes nuageuses et catastrophiques, comme dans ces tours de guet anciennes qu'on voit au bord de la mer » (p. 146-147; écho du *Rivage des Syrtes*). Non, en militaire désœuvré il rêve aussi des femmes, puisque le militaire se définit comme un autre genre de moine, c'est une caste exclusivement masculine, caste coupée de l'autre sexe, sorte de castration voulue comme telle, précisément pour protéger de la castration, de la femme-Gorgone. Le phallus s'y pétrifie, dur comme le béton armé des bunkers-mastabas, en une érection monumentale, mais, comme tous les signes coupés ou les colosses aux pieds fragiles, il ne va pas tarder à tomber : « il n'y avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, dont il ne lui parlait jamais, dont elle restait exclue, et qui était peut-être l'essentiel ». Une sorte de masturbation à l'envers (et toute allusion à une philosophie de l'existence qui commençait à montrer son bout du n(ous) avec la débâcle de 1940 n'est pas exclue) s'y livre, mais vouée à débâcler sec, si je puis dire sans choquer personne, et à y trouver même son plaisir solitaire : secret (mais avec qui se partage-t-il ?). Grange lui a trouvé même un nom, comme Swann parlera de faire catleya : « ce qu'il appelait ... "descendre dans le blockhaus" » (p. 147). Dans le blockhaus, le for intime, cœur du Haus ou Heim, le *Geheimnis* (secret) : la mort ? Mais n'est-ce pas là aussi ce qu'il y a de plus désirable ? Quel homme n'a pas rêvé de faire l'amour avec la mort elle-même, la mort toute nue, pour ainsi dire ? Et c'est bien ce qu'il « fait », si cela peut s'appeler faire (que fait-on quand on rêve, est-ce bien un travail, comme prétend le — trop ? — positif Freud ?) : il rêve, « un rêve voluptueux d'une espèce singulière », jugeons-en plutôt...

Il était pendu, à une potence ou à une branche élevée, en tout cas à une grande hauteur — il faisait soleil — et cette posture, au moins inconfortable, ne semblait

pas entraîner d'inconvénient immédiat, puisqu'il considérait avec un particulier plaisir le paysage illuminé et les têtes des arbres très loin au-dessous de lui. Mais le centre de la joie sensuelle qui l'habitait était bien plus proche. Au-dessous de lui — si court que ses pieds nus par moments effleuraient presque les cheveux blonds — Mona était pendue elle-même par le cou à une corde mince qui lui [Grange] serrait les chevilles. Le vent les balançait tous deux très lentement dans l'air frais et agréable, et par la corde qui étranglait Mona, surtout quand elle était secouée de légères convulsions qui lui soulevaient les épaules, il lui venait, à ses chevilles serrées et aussi au cou où la corde le serrait à mesure, une communication si exquise de son poids vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et le comblait, qu'il éprouvait une volupté jamais ressentie et que l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus. (p. 147-148)

Il serait certes indécent de s'apesantir, lourdement ou d'un poids nu, sur le «sens», presque trop aveuglant, de ce rêve de pendaïson. La langue le dit, sans pudeur: bander comme un pendu. Peut-être même le verbe a-t-il un rapport étroit, serré, avec la liaison (*bond*, *Bund*, bande), soit la copule, ce petit mot (de liaison) qui a fait une si longue carrière dans le vide, et sans lequel pourtant rien n'est. Un lien étroit, aussi, avec le signe dressé comme poteau indicateur: du germanique *bandwa*, «étendard», la bande armée est un groupe d'hommes (de bandits) qui combattent sous la même bannière. Enfin ou pour initier, il existe une autre bande (à faire sauter), du provençal *banda*: donner de la bande, se dit d'un navire qui prend de la gîte (mais pas de la graine). A propos de «bander», le dictionnaire nous met en garde: «l'emploi de l'intr. est rendu impossible par un sens obscène». Impossible — ou interdit? Et quant à l'abréviation, «intr.», cette coupure visc-t-elle à interdire l'introduction (de fait, à ce mot, on lit: latin XII^e, *introductio*, «enseignement»: à quelle enseigne se rallient les bandes ou palmes académiques)? Je ne sais trop de quel côté penche ou pend le bander dit obscène: est-ce du côté des liaisons dangereuses, ou de la guerre — *eros* ou *eris* ou iris? Cela — dépend de qui lit/lie. Mais, comme toujours quand on élit un signe en enseigne insigne, ce sera une affaire de contrebande. Ni vu ni connu, ça (se) passe toujours en secret, en fraude. L'exercice de ce bien, le plus périlleux «donné» à l'homme pour qu'il témoigne être ce qu'il est, homme de parole, soit du langage-ment, finit toujours dans l'indécence finale qu'on attribue à ceux qui s'y pendent. On dit aussi (qui dit quoi? quel on dicte le dicton?) du pendu qu'il épouse la veuve. Selon Balzac, la veuve est ce «nom plein d'une terrible poésie que les forçats donnent à la guillotine». La mort donnée est la Veuve: non seulement celle qui sera toujours sans son homme, ou son home, mais celle qui ne se donne qu'en «se» jouant. Toujours pour rire, car elle ne donne rien, ou rien que son double, hallucination qui fait qu'on prend l'ombre pour la proie, et parce que la seule proie désirable est l'ombre.

C'est ce qui déjà arrive avec la première rencontre de la belle inconnue dans la forêt. Pendant exact du «piège à cons»: donc, au beau milieu de la forêt de symboles à travers laquelle l'homme de parole passe (sa «vie»), il

tombe sur ce qu'il prend d'abord pour une enfant, voire une bête, un drôle de gibier: «Et comme ça, vous êtes en vacances par ici? fit Grange tout à coup, machiavélique.» (Mais c'était lui, d'abord, qui était en vacances en cette drôle de guerre elle-même en vacances. Par ailleurs, selon Baudelaire, la vacance — du latin *vacare*, être vide — définit l'état du poète, mi-guerrier, mi-moine.) «Oh non... Je suis veuve!» — coq à l'âne foudroyant, dont il se souviendra, à l'heure de sa mort, quand il reviendra se coucher sur le lit de Mona: «...il revoyait la route sous la pluie où il l'avait rencontrée, où ils avaient tant ri quand elle avait dit: "Je suis veuve"» (p. 252).

Il fallait en rire, à en mourir de rire... Veuve, Mona, la Solitaire²²? Peut-être la mort est-elle veuve au moment où elle vient, où elle est veuve au moins d'une lettre: comme le dernier mo(r)t... «Veuve», d'abord féminin (il est connu que les femmes survivent mieux), vient du latin *vidua*, vide. La viduité est l'état de veuvage, et le délai de viduité les trois cents jours (comme en 1815) imposés à la femme avant de se remarier, question de légitimité, eu égard à l'enfant qu'elle pourrait porter du défunt... L'homme porte la mort, la femme la vie; mais en définitive, elle ne porte que la vie de la mort. Viduité peut aussi signifier, par extension, la solitude et l'abandon, et «abusivement», nous dit-on, par attraction du vide, la vacance: «leur sonorité vient de leur viduité», écrit Flaubert. Abusivement? Qui abuse de qui: la langue ou l'homme de parole? Quel langage ment lie? Et Grange n'est-il pas jeté en des vacances forcées, cette drôle de guerre à en mourir de rire, qui n'est pourtant pas une guerre juste pour rire, annonçant la dernière vacance: «Aucun signe déchiffrable n'est venu mais l'angoisse est là ...: l'homme ne sent plus ni faim ni soif, mais seulement son courage se vider de lui par le ventre» (p. 198). «C'est drôle... pensa-t-il, perplexe.» Drôle? *Unheimliche*? «Fantastique! se disait Grange, médusé» (où est la Méduse?). «De toucher du doigt le vide incompréhensible qui s'élargissait autour de lui donnait de l'enthousiasme: il s'y jetait.» Il s'y jette comme dans le rêve de la double pendoison (et ça en jette). Là, il pendait, mais pas tout seul: pendait à ses pieds Mona. Double lien (ou *double bind*?), des pieds à la tête: la corde qui retient Mona par le cou est attachée aux chevilles du pendu, de sorte que le poids — nu — du bas érige le haut «dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus». Or les pieds — nus — de Mona faisaient déjà du pied dans la première rencontre: «Enlève-moi mes bottes, fit-elle d'une voix petite et comme embrumée. J'ai si froid aux pieds. Ils sont tout mouillés» (p. 65). Pas seulement les pieds qui sont mouillés: dès qu'il «y colla la bouche», allant jusqu'à lécher les brins de laine des chaussettes qui restaient accrochés, «soudain Mona détendit ses reins d'une secousse affolée de gibier dans le piège» (y est-elle prise par un nœud coulant, un lacet qui va l'obliger à enlacer en retour son chasseur, à

22. Je n'exclus pas le sourire de Mona Lisa... En allemand, la mort se dit au masculin. Ce qui explique le quatuor de Schubert «La Jeune Fille et le Mort».

en faire sa proie — «piège tendre?»), «et se renversant sur le divan l'attira contre elle de ses deux mains ...en quelques secondes elle fut nue, ses vêtements arrachés d'elle par un vent violent». Au milieu de ce tourbillon comparable à une grande lessive, au milieu de ce «cyclône, il y avait cette bouche qui se pendait à la sienne ingénûment, goulûment.» Ce qui nous rapporte à nouveau au rêve de la pendaison: «Tu es comme le perroquet sur son arbre, lui disait-il en riant... — toujours accrochée d'une des pattes et du bec» (p. 89). Haut et bas, à nouveau, mais là encore c'est d'abord le bas qui attire, comme à la fin, lorsque Grange reviendra s'étendre sur le lit de Mona: «Plus bas — se disait-il — beaucoup plus bas» (p. 252).

Quant à ce qui se dresse au carrefour du livre, ce «poignant rêve d'amour, d'une intimité vraiment bouleversante» (p. 148), il sera difficile de n'y pas voir ce qui crève les yeux: une «malencontreuse silhouette de poteau indicateur»; elle pendait au nez de ce gibier de potence qu'est tout lecteur (ou critique) séduit par sa proie, acharné à y lire autre chose — à (sa)voir, non seulement le poteau indicateur, mais une potence, et donc aussi une certaine impotence. À prendre moins (à) la lettre (ce serait lui attribuer l'indécence des pendus) qu'(à) son pied. Le pouvoir de signifier soi et son contraire, pouvoir qui caractérise, selon Freud, l'ambivalence de l'*Unheimliche*, est d'abord celui du langage. Potence, que l'on associe à la puissance comme venant du latin *potentia* («omnipotent»), signifie pourtant, «à l'origine», une béquille, un supplément pour combler une impotence — du pied, ou de la lettre: de et à la base²³. Que ce soit un poteau — latin *postis*, «jambage» — ou une potence, le signe aurait dû s'effacer, ne pas se faire voir ni se signifier, et la mort aurait dû se donner sans reste; mais il reste le témoignage de cet effacement, et le poteau demeure, ne signifiant rien, que sa propre érection vide, de viduité. Poteau malencontreux, parce que coupé du sol ou de soi, dressé comme l'est Grange au-dessus des arbres et de la mêlée, il n'indiquera jamais que la coupure qui le lève comme pur signifiant, comme «la mort», qui ne signifie rien ni personne, rien d'autre ou le tout-autre, l'autre du signe. Car la mort, elle-même, est ce qui n'arrive pas, pas même à soi: «Il n'arrivait rien. Il n'y avait personne» (p. 252).

Je n'irai pas plus loin dans cette lecture qui aurait certainement paru indécente à l'«auteur» — seulement, dès qu'un livre est écrit, il donne congé à son auteur, lui fait part de sa mort, mais aussi de sa survie comme livre. Il faut toujours en finir, couper là et ce n'est rien d'autre que lire jusqu'à la lie, à la fin: ce qui la coupe. Coupe la parole, aussi bien que le commentaire, qui n'arrivera jamais à se taire, tout juste à s'enterrer. Dans un lit.

23. De la même façon, «potable», qui devrait signifier la pleine capacité, terme d'alchimie, ne veut plus dire qu'à peine buvable, passable: ainsi Ponge se lamente-t-il sur l'impotence de la langue française jamais assez franche.

«Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit»: dernière phrase, temps de refermer le livre, de tirer la couverture — mais est-ce bien à soi? Sur cette réinvagination des bords de toutes parts débordés — l'ennemi s'étant introduit dans la place, vide dès le départ, et le gardien ne gardant rien fors ce rien même —, on pourra encore rêver. Un livre finit toujours par se replier sur soi, par emporter son secret dans la tombe. Vide, comme la lettre: veuve. Mais joyeuse?

Marc Froment-Meurice
Vanderbilt University, États-Unis