

De l'opportunité du balcon dans *Siloé* (1941) de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq

Claire Augereau, Académie de Grenoble 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 16, n° 1 : « Littératures francophones & écologie :
regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes
et Olivier Sécardin, juillet 2022

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Claire Augereau, « De l'opportunité du balcon dans *Siloé* (1941)
de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 16, n° 1,
2022, p. 87-102. doi.org/10.51777/relief12345

De l'opportunité du balcon dans *Siloé* (1941) de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq

CLAIRE AUGEREAU, Académie de Grenoble

Résumé

Si la fenêtre a fait l'objet d'études remarquables à propos du roman, le balcon, cette saillie en encorbellement vulgarisée par l'usage du béton dans le domaine de la construction, est demeuré l'apanage des études théâtrales. Cet article se propose de remédier à cette lacune et de montrer la contribution de cet équipement architectural à l'affirmation d'une écriture éco-poétique, avant même que ce terme critique n'apparaisse, et ce dans le cadre du récit. L'étude de la fonction de cet espace circonscrit dans *Siloé* de Paul Gadenne et dans le récit de la drôle de guerre *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq, met en lumière l'immersion de l'individu dans son environnement. En effet, dans un contexte global de remise en cause du statut du savoir, l'expérience vécue en surplomb par les deux personnages principaux de ces deux récits, expérience contemplative qui consiste à scruter un paysage délivré de la présence de l'homme, est moins une confrontation à un panorama qu'un approfondissement de la subjectivité par la médiation du corps, la rencontre de la femme-paysage achevant la communion avec le tout.

Au début du xx^e siècle, la redécouverte des grands espaces donne lieu à l'expression d'une sensibilité propre sur le continent américain : la *Wilderness*. Dans le même temps, la Première Guerre mondiale remet en cause les certitudes positivistes. La confiance dans le progrès, la foi dans les promesses de la civilisation s'amenuisent. Tandis que le spectre d'un nouveau conflit de grande ampleur gangrène cette première moitié du xx^e siècle, les pouvoirs politiques livrent un combat aux enjeux démographiques. La santé de la population devient en effet une priorité nationale après 1918.

Les curieux paquebots construits à la hâte dans les arbres, sorte de bâtiments défensifs dont la cible est thérapeutique, deviennent la figure de proue d'un dispositif global d'enrayement de la tuberculose qui ajoute aux lourdes pertes de la guerre. Ce sont des balcons suspendus au-dessus d'un océan de verdure. Ces sanatoriums, dont la silhouette massive emprunte au monolithisme du blockhaus, sont les effets concrets d'une lutte collective, engagée à la fois sur le plan national et international, face à un ennemi invisible, le bacille de Koch. On songe en particulier à l'une de ces maisons de santé qui s'érigent au cœur des « houles » montagnardes et vouent le malade, tel Simon Delambre, le personnage principal du roman *Siloé* (1941) de Paul Gadenne, à une immobilité salutaire dans l'espoir d'éradiquer la maladie¹. Si Thomas Mann avait donné toutes ses lettres de noblesse à un roman de sanatorium jusqu'à cantonné à une littérature populaire en mettant en scène le séjour de Hans Castorp au Berghof, – offrant un « cinglant démenti à l'*ars moriendi* et au viatique du "préparez-vous à

1. Paul Gadenne, *Siloé*, Paris, Seuil, 1974 [1941]. Désormais S.

mourir²» qui dépeignait la métamorphose d'une fascination pour la mort en désir de vivre – , le titre du roman de Gadenne dit assez bien les prétentions de son auteur : référence à l'Évangile de Jean, la fiction dépeindra dans une perspective connexe le recouvrement de la vue du jeune homme, jusque-là aveuglé par son savoir, abîmé dans une cécité symbolique.

Sans doute les différences sont-elles grandes entre *Siloé*, roman fondé sur la quête d'une guérison, et la diégèse martiale d'*Un Balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq³. Nul tuberculeux en effet dans le roman gracquien, si ce n'est le personnage de Mona, dont le lecteur apprend subrepticement que son passé de malade l'a libérée de toute activité. Point de discipline thérapeutique, faite d'heures de silence ou de prise méthodique de la température sous l'égide d'une sœur-infirmière. Alors que la fin de *Siloé* met un terme à une quête individuelle et sociale, puisque le protagoniste Simon décide d'endosser la responsabilité qui est la sienne et de recouvrer sa place auprès de son père, renonçant par là à ses ambitions égotistes, c'est l'irruption de l'Histoire collective dans la destinée de Grange, le personnage principal d'*Un Balcon en forêt*, qui achève le récit d'une parenthèse salutaire dans l'existence de l'aspirant. Le rideau de la guerre se lève enfin, le roman s'achevant sur l'image d'une blessure douloureuse qui prive le héros de toute possibilité de mouvement.

Pourtant, le choix du titre, pour désigner le poste de garde juché sur un promontoire dans lequel le personnage de Grange repousse l'échéance de l'Histoire, retient l'attention. En effet, comme pour les tuberculeux, la guerre, cette temporalité politique en l'occurrence, semble l'avoir quelque peu oublié dans les confins enneigés de ce « Toit », une maison forte située dans les Hautes-Falizes. Alors même que l'inspiration de Julien Gracq n'est pas absolument vérifiable, il apparaît en revanche que le thème de la vacance, du renoncement temporaire au primat de l'action, de l'éloignement des villes et de l'élévation en altitude fait de ce plateau des Ardennes une abstraction du sanatorium, dont seuls les archétypes consacrés par *La Montagne magique*, puis repris dans *Siloé*, auraient été conservés⁴.

Compte tenu de ces thèmes communs, nous émettons l'hypothèse que les deux œuvres questionnent le dualisme et notamment l'opposition entre *res extensa* et *res cogitans* en développant une écriture *poreuse*, à même de rendre compte d'une immanence. En mettant en scène des hommes passifs, affranchis des contraintes de la vie des plaines, occupants bienheureux d'un gîte en position de surplomb, Paul Gadenne comme Julien Gracq ouvrent un champ d'investigation écopoétique – avant même que le terme ne soit en faveur dans le champ critique sur le sol français – par le biais d'un dispositif spatial nodal, le balcon.

2. Claire de Oliveira, « Postface », dans Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016 [*Der Zauberberg*, 1924], p. 743.

3. Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958. Désormais *BF*.

4. Parmi les *topoi* qui structurent le roman de sanatorium, on peut mentionner la manière particulière de traiter le lieu et le temps : tous les événements se passent sur le site sanatorium, espace insulaire de type hétérotopique qui fait figure d'unité de lieu. Par ailleurs, la temporalité, manière de *nunc stans*, temps éternel ainsi nommé par Thomas d'Aquin, est suspendue : l'attente et la répétition se substituent à l'événement. Voir René Siestrunck, *Le Roman du sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2013 ; Claire Augereau, *Homo immobilis : essai sur le roman de sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2020.

Ces fictions esquissent en effet trois pistes nouvelles dans l'exploration du *topos* qui oppose nature et culture : en premier lieu, elles questionnent l'interconnexion entre le monde sensible et l'intellect du personnage. Le balcon favoriserait l'établissement d'une relation entre l'environnement et l'individu au prix d'une dilution de l'*ego* cartésien dans le Tout.

Mais cette expérience physique expose le personnage à des conditions auxquelles il n'est guère habitué : le voilà placé en position de vulnérabilité, tant sur le plan physique qu'intellectuel. Façonné par la culture qui est la sienne, il se découvre analphabète : il ne sait pas lire le paysage. Il doit accepter d'observer sans les comprendre les éléments telluriques qui s'offrent à lui, oublier ce qu'il sait pour s'engourdir. L'expérience physique de la cure sur le balcon s'accompagne dans le roman d'une réflexion sur la nécessaire pondération de l'intellect : les connaissances ne peuvent en rien venir en aide à l'individu ainsi exposé au grand air.

Ce n'est qu'à ce prix que le balcon ouvre la voie d'accès au paysage vécu comme une unité vivante organique, capable de sécréter une femme-paysage onirique. Qu'il s'agisse d'Ariane ou de Mona, sommets de la rêverie de Simon et de Grange, les deux récits explorent une écriture charnelle, au sein de laquelle corps vivant féminin et éléments naturels se confondent et s'épousent, ouvrant la possibilité d'une manière d'être-*au-monde* qui ne se limite pas à la connaissance.

Le balcon, dispositif « spatialisant »

C'est le motif du balcon, ce promontoire auquel les deux personnages arriment leur salut, qui autorise une analogie entre l'univers des deux romans. L'un, inspiré par le plateau d'Assy, en Haute-Savoie, a pour cadre un paysage minéral imaginaire de type alpestre, Le Crêt d'Armenaz, situé en face du Grand Massif où trônerait un certain Mont-Cabut. L'autre décrit les douces pentes sylvestres des Ardennes, dans la Meuse, dans la période précédant l'attaque du 10 mai 1940. La plate-forme en saillie, présente dans les deux œuvres, allie fonctionnalité et symbolique pour le tuberculeux comme pour l'homme en service. Si cette avancée bétonnée offre un abri temporaire et fait office de *giron* pour l'individu qui trouve là assise et protection, c'est un dispositif architectural qui fait partie intégrante de la prise en charge du curiste dans le roman de sanatorium, aussi empirique le traitement de la tuberculose puisse-t-il paraître. Les longues heures d'exposition au soleil devaient permettre en effet d'assécher le poumon malade, soin largement préconisé par le corps médical avant que l'usage de la pénicilline ne se généralise⁵. Or le roman s'empare de ce promontoire démocratisé par l'usage du béton armé pour en faire le point nodal du récit en l'utilisant à la fois comme un observatoire panoramique privilégié mais aussi comme le lieu d'une expérience d'un décentrement de l'*ego*. Dans *Siloé*, la cure « de repos en plein-air, sur la galerie qui régnait au-devant des chambres et formait balcon » (p. 157) est en effet vécue comme une promotion. Accordée avec parcimonie par le docteur Marchat, elle récompense la bonne conduite et la docilité du

5. Voir à ce sujet l'étude très fournie de Jean-Bernard Cremnitzer, *Architecture et santé, le temps du sanatorium en Europe*, Paris, Picard, coll. « Architectures contemporaines », 2005 et celle de Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut : les tuberculeux du 19^e et 20^e siècles*, Paris, Aubier, 1986.

patient. L'autorisation d'accès à la balustrade est donc présentée comme une étape décisive de la régénération physique et morale d'un homme plus habitué à l'« envoûtement » des bibliothèques feutrées dans lesquelles « l'air ne pénètre pas » et où la lumière, indirecte, est tamisée par une « envolée de piliers » (p. 35). Accéder au balcon, c'est s'affranchir de la nécessité de la médiation d'un objet culturel pour apprécier la beauté, accéder en somme à un sentiment esthétique pré-conscient. « En effet, sans sortir encore de l'étroit espace que limitait la belle balustrade de bois verni et tout en continuant à mener une existence de colimaçon, Simon recueillait maintenant avec une jouissance avide les moindres signes que le monde extérieur faisait parvenir jusqu'à lui » (p. 157). Le patient bénéficie à la fois du chatoyement des rayons solaires et de la distraction que lui offre un paysage, devenu spectacle à percevoir, à déchiffrer, tel un livre.

De son côté, Grange, le personnage de l'œuvre de Julien Gracq, est affecté à la maison forte des Hautes-Falizes. Cet endroit qui le soustrait aux champs de bataille, du moins temporairement, lui offre l'opportunité d'une manière de désertion légale, le récit brochant sur cette drôle de guerre qui laissa les hommes ainsi en faction plusieurs mois durant, à vrai dire « toute une saison » (*BF*, p. 150) : il découvre que son gîte, un blockhaus, une sorte de « bloc trapu » de béton, dispose d'un toit qui constitue le « socle » de « l'étage débordant d'une maisonnette, où on accédait latéralement par un escalier de fer ajouré, pareil au *fire-escape* des maisons américaines » (p. 20).

Ainsi, on s'accordera sur le fait que les deux fictions font de l'« espace » (*S*, p. 157) du balcon, destiné en principe à un agrément temporaire, le lieu d'un séjour long. D'ailleurs, *Un Balcon en forêt* généralise l'appellation à la surface plus vaste du Toit, c'est-à-dire au plateau tout entier des Hautes-Falizes. Dans le récit gracquien en effet, le balcon se confond avec cette terrasse naturelle et sylvestre du haut de laquelle Grange contemple la Meuse, en attendant que le rideau du théâtre de la guerre ne se lève. Grange s'explique lui-même son intérêt pour les lieux par le fait qu'« il lui semblait respirer comme il ne l'avait jamais fait » (*S*, p. 126) et parce qu'il fait resurgir le souvenir de l'appel de la mer tel qu'il le vivait enfant. *Leitmotiv* du roman, cette métaphore n'est pas sans rappeler la quête du souffle et de la respiration au cœur du roman de sanatorium. Le décroisement spatial se manifeste par ailleurs par la récurrence du motif de la porte ouverte, nul espace n'étant à proprement parler forclus, dans *Un Balcon en forêt*, qu'il s'agisse du blockhaus ou de la petite maison de la femme aimée, Mona. Ainsi, le récit de Gracq et le roman de Gadenne ont en commun l'abolition de la limite et l'exploration d'une porosité, le dehors vitalisant le dedans et inversement.

Mais qu'elle « déborde » ou qu'elle règne « au-devant des chambres⁶ », cette aire bétonnée de quelques mètres ou kilomètres carrés se conçoit comme une excroissance d'un corps plus vaste et plus solide, bâtisse ou plateau. Cela explique, par conséquent, sa nature mixte : suspendue au-dessus du vide, elle offre à l'individu un espace qui ne dispose pas des

6. « Une nouvelle ère commença dans la vie de Simon du jour où le docteur Marchat l'autorisa enfin à faire ses cures de repos en plein air, sur la galerie qui régnait au-devant des chambres et formait balcon. On peut le dire, la vie au Crêt d'Armenaz était combinée de telle sorte que le fait de passer la journée sur sa "cure" au lieu de la passer dans sa chambre constituait un changement aussi considérable pour le malade que peut l'être pour un citadin le fait de quitter la ville pour sa maison de campagne » (*S*, p. 157).

commodités intérieures du bâtiment sans pour autant être assimilable à l'espace compris à l'extérieur. Tandis que le garde-corps la sépare du paysage environnant, son sol, rivé au bâti par encorbellement, – du moins est-ce ce que la généralisation du béton armé aura permis –, confirme la solidarité de la construction avec l'édifice ou le lieu dont elle procède. Cette saillie, fruit de l'ingéniosité humaine, conquiert ainsi une surface habitable sur l'air. Cependant, parce qu'elle dispose d'une superficie relativement faible et contrainte, elle réduit le champ d'action du personnage. C'est ce que rappelle le spirituel Jérôme dans *Siloé* lorsqu'il déclare, non sans s'autoriser quelque lyrisme, qu'« ici était la clairière brûlée de soleil où les mains des hommes cessaient de se mouvoir et simplement reposaient le long de leur corps ! » (p. 155). L'image bucolique de la clairière transfère un lexique dévolu d'ordinaire à la description d'un paysage naturel au bâti relativement uniforme. Il est vrai que la forte luminosité qui se refléchit sur la matière brute du béton est tempérée par l'ombre du balcon supérieur. Ainsi, de par son exigüité, l'espace réduit les possibilités de mouvement du corps et invite l'individu à s'adonner à l'inaction. Si le Toit du *Balcon en forêt* est autrement plus vaste, il n'en demeure pas moins qu'il se présente à son tour comme un balcon métaphorique, c'est-à-dire comme un espace en surplomb, éloigné de la civilisation, qui dispense les individus d'agir. Les expéditions nocturnes de Grange et de son compagnon Hervouet sont en effet l'occasion d'éprouver physiquement le suspens du lieu et du temps qu'offre cette portion de territoire. Là, la capacité d'analyse du veilleur cède volontiers le pas aux images rêveuses, moyen de consacrer la capitulation de l'*ego* raisonnable :

Grange regardait, le front tiré par l'attention et par le sentiment d'un suspens étrange. Il y avait un charme puissant à se tenir là, si longtemps après que minuit avait sonné aux églises de la terre, sur cette gâtine sans lieu épaissement saucée de flaques de brume et toute mouillée de la sueur confuse des rêves, à l'heure où les vapeurs sortaient des bois comme des esprits. [...] À perte de vue sur la garenne vague flottait une très fine vapeur bleue, qui n'était pas la fumée obtuse du sommeil, mais plutôt une exhalaison lucide et stimulante qui dégagait le cerveau et faisait danser devant lui tous les chemins de l'insomnie. (*BF*, p. 91)

L'expression « sans lieu » révèle le statut ambigu du Balcon, aussi abstrait soit-il. Ni terrestre, ni aérien, il expose aux effluves de la forêt, lieu de contes et de légendes. Le sommeil qui s'empare de l'homme en faction n'est donc qu'un renoncement à l'analyse et un décuplement de l'acuité sensitive. L'offensive auditive du paysage englobe les personnages qui perçoivent essentiellement des sons variables tant sur le plan de leur source, de leur volume que de leur tonalité : basse continue, bruits secs, aigus puis vibrants de l'aboi modèlent la partition mélodique de ces horizons bruissants, que le roman avait placés d'ailleurs dans son épigraphe sous l'égide de *Parsifal* de Wagner. L'imprécision de l'identification des sons pour les deux personnages en faction autorise la fusion des images, la mer venant se superposer au paysage forestier à la manière d'un palimpseste, d'autant que des réminiscences d'enfance à la plage interviennent, comme cela se reproduira plusieurs fois dans le roman. Ainsi, la métaphore du bateau à la dérive, qui court dans le roman et qui fait l'objet de commentaires abondants, scelle l'idée d'une sortie de la civilisation. Voué à attendre la guérison ou la guerre, à moins

qu'il ne s'agisse d'une victoire contre l'état maladif de la civilisation, l'homme au balcon finit par s'accommoder de sa position excentrique qui le libère de ses obligations prométhéennes pour s'adonner à un état providentiel quasi végétatif.

Toutes deux scandées par le cours des saisons, l'hiver occupant la place centrale dans le roman pour évoluer ensuite vers un dégel qui mettra fin à la parenthèse qu'avait ouverte le séjour sur les lieux, les deux œuvres relatent donc en des pages mémorables cette disponibilité, où le personnage libéré de toute activité fonctionnelle décuple ses facultés sensibles dans la paix de la solitude. C'est dire si le jugement de Jean-Yves Tadié formulé à propos du personnage gracquien convient aussi à Simon, que l'immobilité de la cure voue de même à une saine inertie : « Comme un végétal, comme un organisme qui fait corps avec la planète, ou plutôt comme la terminaison de l'organisme de la planète⁷ », le personnage tire profit de l'inaction pour retrouver sa nature de pur réceptacle, corps étendu parmi d'autres éléments de la création, devenant *res extensa* au sens littéral de l'expression. Dans cette expérience de décentrement, où l'extérieur envahit l'intériorité, le jugement raisonnable est relégué au second plan, au profit de la perception : « La solitude l'avait pour ainsi dire muni d'antennes grâce auxquelles il analysait les odeurs, les saveurs, les silences même. Il se sentait des organes nouveaux » (BF, p. 157).

Bénéficiant d'un état de « vacance » inédit, le tuberculeux comme l'aspirant contemplent et deviennent les témoins des progrès du développement de leur acuité. L'expérience empirique prend à ce point le pas sur l'intellect qu'elle offre les dispositions nécessaires pour que s'épanouisse un « *cogito pré-réflexif* », c'est-à-dire « une conscience engagée par son corps dans la chair du monde »⁸. Ce n'est donc pas un hasard si, dans les deux romans, la configuration du lieu rend le paysage omniprésent. Elle oblige à troquer un mode de pensée cartésien, analytique, contre une « pensée-paysage » – nous empruntons cette formule à Michel Collot, qui a baptisé ainsi son ouvrage⁹ – qui abolit la distinction entre sujet et objet et le replace au cœur de son environnement. Le personnage y vit l'expérience d'un affranchissement des limites du corps-propre qui lui permet de supporter l'isolement. Il acquiert une conscience de l'étendue pour se spatialiser.

Cela dit, ne pourrait-on rétorquer cependant que ce motif n'est pas nouveau en matière de littérature et que le balcon se fait l'héritier du motif de la fenêtre, ce *topos* romantique qu'un poème comme « Fenêtres ouvertes » de Victor Hugo emblématise¹⁰ ? Le paysage y sollicite le personnage par le biais des sensations et l'éveille doucement à une conscience au monde ; il s'immisce dans une pièce à la manière d'une intrusion, une manière de procéder qui a déjà fait la fortune de textes aussi importants que *À une jeune fille poète* de Lamartine¹¹.

7. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978.

8. Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014, p. 18.

9. Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.

10. Victor Hugo, « Fenêtres ouvertes », dans *L'Art d'être grand-père – I. À Guernesey [1877]*, *Œuvres complètes, Poésie III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins La Collection », 2002, p. 726.

11. Alphonse de Lamartine, « À une jeune fille poète », dans *Recueils poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1839, p. 157-169.

Or, il est vrai qu'on peut reconnaître cette inspiration dans des passages de *Siloé* comme celui-ci :

La prairie venait à lui, coulant comme une eau verte, intarissable, étoilée de points multicolores ; elle venait se mettre à son niveau, elle venait s'appliquer avec une sorte de douce frénésie contre les barreaux du balcon d'où elle le regardait, lui, l'hôte étranger de cette chambre, l'habitant de cette cabine, le passager aux exaltations solitaires. (p. 176)

Concédonc donc que la préparation de l'arrivée d'Ariane, la future muse de Simon, prend de ces accents romantiques. L'assaut langoureux de la prairie au balcon du malade fait fonction de premier mystère du secret de la vie révélé. Mais la spécificité de *Siloé* comme d'*Un Balcon en forêt* tient au fait que la perspective augustinienne du *Theatrum mundi* est renouvelée : l'enjeu du récit est moins la figuration d'un personnage qui agit sur la grande scène du monde aménagé pour lui, qu'un paysage-personnage qui occupe le premier plan d'une pièce dont l'individu n'est qu'un *decorum*, au point qu'on peut lui attribuer le statut d'actant. D'ailleurs, ce dernier vient au-devant de Simon plutôt qu'il n'est organisé par le regard humain, révélant aussi les vues troubles de la fièvre, à moins qu'il ne s'agisse d'un renversement du point de vue et d'une expérience d'écriture qui s'affranchit ponctuellement de l'anthropocentrisme.

Dès lors, on peut concevoir que la configuration du balcon favorise l'absorption de l'être dans le paysage. Le personnage est lui-même compris dans l'espace perçu tout en étant conscient de ce qu'il ne voit pas ; l'adjectif « défocalisé » paraît en effet rendre compte de ce regard propre à l'individu qui fait l'expérience de l'absence de séparation matérielle entre son enveloppe charnelle et l'objet perçu :

Immergé dans le paysage et invité à le parcourir, le visiteur en a une perception globale, mobile et défocalisée : au lieu de se concentrer sur une zone centrale, son attention s'étend aux marges du champ visuel, qui incluent même l'espace qui se trouve derrière son dos¹².

Le dynamisme intérieur, qui compense l'apathie du gisant, est fait d'images perçues mais aussi d'images occultées, reconstituées et enrichies par l'imagination. Les perceptions de l'individu sont partagées entre des sensations émanant d'un espace visible et celles émanant d'un espace soustrait. C'est particulièrement sensible dans *Siloé*, car « Simon n'avait qu'à lever la tête, et [qu'] il avait devant lui, énormes, tout proches, ces deux géants taillés dans du granit : le petit et le grand Crêt d'Armenaz qui regardaient l'un par-dessus l'autre et au-delà desquels on ne voyait rien » (p. 226). Le chapitre IV de la deuxième section de *Siloé*, intitulé « Paix sur la terre », décrit d'ailleurs, par le biais de Pondorge, ce qui se dérobe aux regards, et qui n'est autre que la route qui mène au Désert, ce reg alpestre précédé de « quelques pans de prairie qu'on devine à peine » et « le hameau, qu'on ne voit pas » (p. 225). En somme, ce qui n'est pas vu se devine, l'individu au balcon apprenant à suppléer par l'imagination à ce que ses sens lui dérobent. Par la même occasion, il accroît l'étendue de la conscience du monde qui est sienne.

12. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011, p. 181.

C'est cette conscience d'une *présence* dont Simon fait l'expérience. La montagne dispose des caractéristiques d'un démiurge, les sommets surplombant en tous lieux le personnage¹³; la chaleur saisonnière irradie et enveloppe à tel point qu'une fois endormi dans sa chambre à la nuit tombée, « il lui semblait que cette flamme l'entourait encore et qu'elle allait l'emporter dans un univers enchanté » (p. 227). On comprend mieux pourquoi le balcon est intéressant pour le romancier : son ouverture justifie la prise de contrôle de la conscience par le milieu qui entoure l'être. Après avoir constaté sa dégénérescence, qui n'est que plus manifeste au contact du cycle naturel, l'*ego* concède de son pouvoir de maîtrise pour mieux sentir la solidarité entre sa propre vie et celle des éléments naturels.

Le balcon, espace de vulnérabilité

Serait-il possible que cette spatialisation de la conscience puisse avoir un coût ? À la différence de la fenêtre, qui offre un « cadrage qui marque ses limites¹⁴ » et qui souligne le contraste entre une lumière tamisée par les obstacles du bâti et une lumière émanant directement de l'astre solaire, le balcon ne sécurise pas le contemplatif. Cet espace perméable place l'individu dans un milieu dont il respire l'air, dont il supporte ou savoure la chaleur comme les intempéries. En somme, la saillie bétonnée rend atmosphère et milieu tangibles. Tantôt le plaisir esthétique est ressenti, tantôt l'« horizon subversif » (S, p. 98) engloutit le personnage, transpercé par le froid. En somme, le personnage fait le constat de sa vulnérabilité.

Plus encore, ce dernier fait l'expérience de son incapacité à déchiffrer le paysage qui s'offre à sa vue.

Certains nuages couraient au ras de la prairie comme des béliers, se gonflaient tout en approchant, bouscullaient les buissons, les arbres, se roulaient sur eux-mêmes, puis s'irruaient par toutes les trouées de la façade, venant lécher les corps, à petits coups, du haut de leurs langues glacées. [...] Deux ou trois moutons égarés, perdant leur laine, cherchant leur chemin, exposaient un instant sur la grisaille du troupeau une blancheur plus nette ; mais un monstre se levait de terre et les absorbait d'un coup de gueule. De petites troupes se formaient à part, puis s'unissaient, et c'était soudain une coalition formidable, sous la poussée de laquelle le bâtiment tout entier s'écroulait, comme balayé. Toutes les formes auxquelles l'œil s'était pris retournaient alors à leur néant et Simon avait l'impression que le vide lui-même se ruait sur lui. (S, p. 98)

À la proue du balcon, on sent plus encore le vent du large et les remous des flots. Le paysage belliqueux menace, s'immisce dans les interstices du bâtiment, découpe le champ du large et pulvérise. Mais cette exposition au spectacle des intempéries est troublante pour l'esprit. Le recours à l'indéterminé « cela » témoigne du déficit du langage en matière de description des phénomènes physiques. Aucune forme n'est apte à rendre compte des mouvements constants des nuées. En somme, le paysage apparaît dans toute son irréductibilité : il est indéchiffrable, voire inexprimable en dehors du champ métaphorique. Le romancier n'a pas d'autre

13. « Mais le Désert était une chose qu'on sentait, qu'on ne cessait pas de sentir présente, même si on ne la voyait pas. Il pesait sur vous, depuis le haut du ciel. » (S, p. 226).

14. Alain Roger, *La Théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 164.

choix que de refondre une matière antérieure, mais pour en brouiller les effets de manière à composer un magma disparate. Aux images consacrées de l'orophobie – et notamment la variabilité, l'instabilité du paysage perçu – se mêlent celles de la description bucolique, combinaison inédite censée suppléer au défaut de langage en matière descriptive. C'est dire combien le roman, déterminé par des schèmes antérieurs, remet au goût du jour, à l'heure des constructions bétonnées, les représentations existantes. La personnification des nuages, métamorphosés en béliers, semble réinvestir le vocabulaire de la pastorale, pour le transposer dans un combat céleste aux accents épiques.

Cette manière de peindre des cieux en rupture permanente, d'oser la juxtaposition d'images peu compatibles trahit la confusion qui règne dans l'esprit d'un personnage façonné par sa culture livresque. Ce conglomérat d'images disjointes n'est-il pas aussi le fait de la perception de l'étudiant en lettres, qui applique le prisme de ce qu'il connaît, issu d'une lecture attentive des *Métamorphoses* d'Ovide comme de *l'Iliade* ? Toujours est-il que cette combinaison curieuse révèle la vigueur des alliances et des ruptures de forces cosmogoniques jusque-là ignorées, et relègue dans le même temps la rationalité au ban d'une logique parfaitement inadéquate en matière expressive. Les plans principalement convoqués pour se repérer dans le panorama, du plus proche au plus lointain, horizontalité et verticalité, ne sont pas opérants pour rendre compte de ce tableau mouvant. Sa lecture est complexifiée par son dynamisme même. Ainsi, au balcon s'invente une poéticité singulière, fondée sur la confusion, qui assimile et recycle des images engrangées antérieurement.

À cette vulnérabilité du personnage au balcon, qui affecte sa raison, s'ajoute l'inconfort de se confronter à un milieu hostile, qui rend inopérants les critères esthétiques classiques. On mesure mieux l'insistance avec laquelle Gadenne accentue le caractère accidenté du décor auquel Simon est confronté. Cette complaisance dans la peinture des aiguilles et arêtes ne vise-t-elle pas à souligner combien le milieu qui accueille le personnage est aux antipodes du paysage harmonieux, jusque-là associé au vallon et aux sinuosités de la rivière, enclin aux arrondis ? Ce sont les figures géométriques, partout assénées, qui tentent de rendre compte d'un panorama dépourvu de l'empreinte humaine. Ainsi, les termes de « pyramide », de « triangle », de « ligne » sont convoqués pour esquisser ses contours complexes.

Le paysage ne cesse d'excéder la forme linéaire qui lui est associée. En effet, les cadrages sont sans cesse dépassés dans *Siloé* : d'abord, la montagne s'immisce par la fenêtre au point d'oser l'intrusion dans la chambre¹⁵. Plus loin, la pyramide des cimes s'émancipe de son volume pour s'amincir ou au contraire étendre son ombre au fil des heures.

Il ignorait tout le reste des paysages : et les Alpes, cette série de soulèvements aigus où l'on croirait toucher à la jeunesse même de la terre, se réduisaient alors pour lui à cette étrange montagne dont les formes, à certaines heures, s'affinaient à l'extrême pour se fondre dans l'éclat du ciel. Mais, si le jour la rendait presque impalpable, par contre le soir lui conférait une grandeur sévère et inexplicable. (*S*, p. 125)

15. « Par cette fenêtre, la montagne entrait tout entière et remplissait la pièce » (*S*, p.141) : « la montagne était revenue, comme un tableau, se replacer contre la vitre » (*S*, p. 140).

Le balcon est l'opportunité de signaler la variété des modulations du paysage, que son seul nom ne saurait nommer. Peu confrontée aux inflexions d'un panorama accidenté, l'écriture gracquienne, façonnée par le lexique géographique, témoigne à son tour de la vulnérabilité du personnage, même si ce dernier en tire parti. Moins minéral que les lieux alpestres, plus forestier aussi, le Toit s'esquisse sous les yeux du lecteur à la manière d'un *no man's land* de verdure qui serait tout entier une énigme, une question.

Enfin, le nombre d'heures passées sur l'aire exiguë en saillie favorise la macération de l'âme et la remise en cause des certitudes quant à la nature des connaissances nécessaires pour vivre. En effet, *Siloé* comme *Un Balcon en forêt* semblent remettre en cause le capital de connaissances accumulé pour s'engager de manière saine dans le monde. Lorsque Simon s'habitue au Crêt d'Armenaz, il finit par relativiser les acquis intellectuels qui faisaient son orgueil : ici, l'expérience empirique supplante principes et théories. Maîtrisant à la perfection ses humanités, candidat sérieux à l'agrégation de lettres, le personnage était convaincu de la suprématie de la pensée. Pourtant, sa cure l'invite à revoir sa prime assurance. Tout ce qu'il a acquis peut-il être utile ? Ce nouveau regard porté sur le monde est vécu comme le constat de sa méconnaissance et du silence de « ses maîtres » (*S*, p. 127) sur cette matière, les *realia*, pourtant vitale. D'abord insensible aux charmes du Grand Massif, déclarant à qui veut l'entendre qu'il est « habitué » à se « nourrir » d'autre chose (p. 115), il finit par en appeler à une subordination du savoir naturel au savoir culturel, sous l'égide de Cheylus, de Jérôme, le spirituel, et même du sarcastique Pondorge, ses compagnons tuberculeux. Ce sont en effet eux qui l'initient à un savoir existentiel.

On n'effleurait ici aucun sujet ayant trait aux sources d'Hérodote ou aux substituts de l'anapeste. Il constata pour la première fois de sa vie avec surprise combien l'éducation qu'il avait reçue l'avait peu préparé à prendre part à une conversation de ce genre. (p. 111)

Qu'en est-il du récit *Un Balcon en forêt* ? Remet-il en cause les savoirs accumulés ? Sur le Toit, Grange le réserviste vit des mois éternels qui lui permettent de demeurer pour un temps en dehors de l'histoire. Son nom, qui désigne dans le lexique rural un endroit où l'on préserve les productions annuelles, semble donc le prédestiner à la fonction de réserviste. Grange, convaincu très tôt de l'intérêt du statut qui est le sien, ne connaît donc pas les mêmes vicissitudes que Simon en matière de connaissances. En retrait, le personnage n'est pas présenté comme un intellectuel ; peu d'éléments sont donnés sur son passé et il s'accommode d'ailleurs relativement de son inertie. Le personnage reconnaît que les scénarios de guerre ne retiennent pas son attention, la forêt faisant office de rideau du grand théâtre de l'histoire :

Mais, à ces événements improbables, l'imagination ne s'accrochait pas. Devant soi, on avait les bois jusqu'à l'horizon, et au-delà ce coin de Belgique protecteur qui retombait en pan de rideau, on avait cette guerre qui s'assoupissait peu à peu, cette armée qui bâillait et s'ébrouait comme une classe qui a remis sa copie, attendant le coup de clairon de la fin de la manœuvre. (*BF*, p. 23)

Les scénarios raisonnables sont balayés, leur pertinence ignorée, et ce au profit d'intrigues façonnées par l'imagination, plus volontiers acceptées. Ce déni de l'imminence de la guerre

est perceptible lors de l'observation de la laie qui se situe en face du Toit. La lunette de pointage dévoile un château fantastique plutôt qu'un théâtre de manœuvres : « la chaussée plate et la double palissade des taillis élagués découpaient en plein ciel sur le vide un créneau blanc, d'un dessin pur, si nettement coupé que le bord en paraissait argenté » (p. 32). Le conte de fées se substitue au déroulement de l'Histoire, l'appréciation du paysage depuis le plateau adverse faisant naître des images bien plus amènes pour le vivant. Grange, écoutant les bruits du dehors, se plaît à se désigner comme un « vassal qui relève à volonté le pont-levis de son donjon et qui prend ses distances » (p. 99), le Toit devient un royaume enchanté.

Disqualifiant par ce moyen l'hypothèse martiale au profit d'un enchantement introspectif, c'est l'étendue même de l'intimité qui s'approfondit. La pensée, excentrique, s'affranchit de l'espace circonscrit du balcon pour se transporter au-delà, et accroître par la même occasion l'étendue de son intériorité. La rationalité des membres du corps militaire auquel appartient Grange indique par ailleurs à quel point le choix de ce dernier est marginal. Sa curieuse assignation en une demeure forestière déplaît, elle se fait même au grand dam de son supérieur Varin. C'est donc le « regard désapprobateur, un peu dégoûté » des pairs qui révèle combien le poste de Grange, qui tient tout au plus de celui d'un « concierge » (p. 27), ne résulte guère d'un calcul raisonnable. Mais ce parti-pris a le mérite de discréditer par la même occasion le point de vue des officiers dans la mesure où il se présente comme une alternative poétique à une logique stratégique dont les incohérences sont manifestes. La dépréciation du fortin, que les supérieurs s'autorisent lors de leur visite, révèle en effet combien il est sain que le personnage s'affranchisse de la parole d'autorité. Il refusera d'ailleurs de quitter les lieux quand il sera encore temps.

C'est donc un mouvement régressif qui anime ce roman, la suspension du balcon au-dessus des arbres équivalant sur le plan symbolique à un report de l'échéance de la guerre, voire à un suspens de l'écoulement du temps. Sur ce point, le motif de la jeunesse, qui revient dans les deux romans, témoigne du mouvement à rebours de l'Histoire, qui séduit Simon comme Grange : « Depuis combien de temps cela existait-il ? Depuis combien de temps y avait-il des étés sur la terre ? », pense Simon (*S*, p. 126). La question rhétorique, aussi naïve qu'elle puisse paraître, n'en traduit pas moins la nécessité de toucher à la genèse du monde, comme le narrateur a l'occasion de l'exposer plus loin :

Cela lui tombait des plus hautes cimes. C'était une force de la même famille que celle qui avait soulevé un jour ces montagnes et qui avait fait saillir sur le ciel ces formes nues. Simon se découvrait une fraternité nouvelle avec ce pays jeune où tout avait encore l'aspect et le rythme du jaillissement originel. (p. 126)

De fait, sur cette saillie située en-deçà des cimes, devient plus tangible la pérennité d'un paysage façonné par des forces telluriques. L'action humaine se relativise donc. De manière similaire, l'ascension au-dessus de la Meuse inspire à Grange la réflexion qu'« on sentait que de toute éternité cette terre avait été crépue d'arbres » (*BF*, p. 18).

Un Balcon en forêt a même la spécificité de consacrer un retour à un mode de vie essentialiste, sorte de « *primitive way of life*¹⁶ ». La densité métaphorique du balcon permet de réécrire un mode de vie pionnier, vécu cette fois sur le Vieux Continent, tributaire du contexte de la guerre car enfin, ce qui échappe au contrôle devient libérateur. Le séjour sur le Toit est un état stationnaire. La peinture de cette étrange condition sublime artistiquement un métier qui faisait partie du patrimoine frontalier, celui de garde-frontière. Ce sujet jusque-là était plutôt l'apanage d'une littérature réaliste, d'inspiration parfois régionaliste, en témoigne la description naturaliste qu'en font Paul et Victor Margueritte dans *Le Poste des neiges* (1899). Dans le récit gracquien, l'attente en faction fait l'objet d'un traitement poétique, le statut du personnage tirant parti de l'ambiguïté du porte-à-faux, de ce suspens au-dessus du cours du monde. En somme, le retour à la « cueillette de champignons » (*BF*, p. 71) s'impose au personnage, le persiflage du colonel Varin ayant le mérite de désigner un retour à une jouissance complète de la liberté.

Il n'est donc pas surprenant que, parmi les multiples images qui enrichissent la description, les deux romans actualisent la métaphore insulaire. Dans *Siloé*, la chambre devient « un milieu clos où le monde extérieur ne parvenait que sous forme de bruits » (p. 105), quand c'est la forêt tout entière qui devient une vaste mer dans *Un Balcon en forêt*. Robinsonnades des temps modernes, *Siloé* comme *Un Balcon en forêt* questionnent la hiérarchie des savoirs utiles : « De même que cet air exigeait qu'on se dépouillât pour le recevoir plus pur, ainsi comprenait-il soudain que son être entier allait avoir à se dépouiller de la croûte sous laquelle il végétait et qui obscurcissait jusqu'à ses sens. » (*S*, p. 123). Relevée par une quête personnelle qui se confond avec une quête spirituelle, la métaphore de la lumière, qui parcourt le roman *Siloé*, s'éclaire ainsi un peu mieux : il s'agit de renouer avec le cycle naturel et de rompre l'imperméabilité d'une croûte occultante, pensée jusque-là nourrie et entretenue, de s'émanciper des carcans de l'intellect pour sortir de l'obscurité. Dans *Un Balcon en forêt*, une métaphore comparable intervient. La contemplation de la pièce où séjourne le réserviste aux côtés de ses compagnons, située au-dessous du balcon, fait songer le personnage à un noyau en tension vers la vie :

C'était l'exiguïté de cette pièce qui saisissait d'abord : l'œil la raccordait mal aux dimensions extérieures de l'ouvrage ; l'impression de réclusion en était rendue oppressante ; le corps remuait là-dedans comme l'amande sèche dans le noyau. Puis venait le sentiment vivant – Grange songeait combien le mot était expressif – du bloc étanche, soudé autour de vous – sentiment que donnait la fraîcheur surie qui tombait sur les épaules, la sécheresse fade, aseptique de l'air, les bavures minces du béton giclant aux jointures du coffrage qui couraient autour du réduit en fines nervures, soudant le sol aux murs et au plafond. (p. 31)

Grange mesure la richesse de l'étroitesse des lieux, leur ambivalence : l'oppression qui pèse sur ses habitants invite précisément à chercher l'air, à sortir de la pièce et à monter sur le

16. Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2014 [1967], p. 142.

balcon pour voir, invitation à la germination scandée par le lexique végétal, comme l'indique l'insistance sur les jointures d'un espace en tension.

Le balcon, dans le roman, est donc une opportunité dont se saisit l'écrivain pour explorer une autre voie que le dualisme en matière de description. Exposant le personnage à une vulnérabilité qui se décline tant sur le plan physique que sensoriel, le balcon immerge le spectateur dans un paysage hostile mais sublime. L'aire bétonnée, en suspens au-dessus du vide, fait naître une méditation sur le temps et invite à relativiser la place de l'homme dans l'Histoire, allant jusqu'à mettre en doute le bien-fondé des savoirs inculqués. Dans la proposition radicale que constitue *Un Balcon en forêt*, le Toit fait même figure d'utopie régressive. Bref, la richesse du porte-à-faux ouvre la voie d'une poétique paysagère.

Le balcon, galerie féconde

Car la mise en scène d'un homme en état de veille, sur un promontoire, autorise naturellement le romancier à filer la métaphore théâtrale, ce que favorise la polysémie du mot. L'image d'un paysage qui fait office de spectacle structure *Siloé* comme *Un Balcon en forêt*. Alors que Simon ne se lasse pas des feux lumineux de la prairie qui s'ouvre sous ses pieds, Grange s'abrite derrière le rideau qui voile l'imminence de la guerre, et dont seuls les feux de la nuit donnent un aperçu. Est-ce à dire que cette lecture remet en cause le principe d'immersion du personnage au sein du milieu alpestre ou forestier ? Il n'en est rien. Dans *Siloé* comme dans *Un Balcon en forêt*, l'observateur en faction depuis la rambarde s'émancipe du dualisme pour fusionner avec l'environnement qui est le sien à la faveur d'une union charnelle avec un *corps-cosmos*¹⁷, organe médiateur du vaste organisme vivant. Historiquement, le balcon est un lieu de parade sociale. Il s'agit à la fois de voir et d'être vu. Que devient cette fonction dès lors que la socialisation du personnage est neutralisée ? Replié sur un quant-à-soi, en un mode de vie qui se limite à assurer sa propre subsistance, en somme, habité par son seul amour propre, le malade comme le soldat vivent au balcon comme en une exaltation lyrique, attisée par la vue d'une femme. Dans les deux textes, le point de vue en surplomb offre donc l'élévation nécessaire pour qu'une rencontre ait lieu. De même que Fabrice Del Dongo contemplait Clélia depuis sa tour Farnèse, l'individu a atteint la discipline morale et physique nécessaire pour ne faire qu'un avec l'atmosphère qui l'entoure.

Dans *Siloé*, il s'agit d'Ariane, la veuve d'un médecin décédé de la tuberculose qui consacre sa vie désormais aux « sacristies » et aux « laboratoires » (p. 184). D'abord croisée dans la salle d'attente du cabinet du docteur Marchat (chapitre VI), Simon la voit de nouveau en contrebas du balcon. La vue d'Ariane en cet endroit coïncide avec les premières sorties du personnage hors de la chambre. C'est cette créature qui conduira Simon à franchir le « mur moral » (p. 174) qui, au sanatorium, sépare sur le papier les hommes des femmes. Dans *Un Balcon en forêt*, le porte-à-faux, d'une dimension égale à la superficie du plateau tout entier, abrite Mona, cette femme-enfant de la pluie.

17. Expression empruntée à Michel Collot, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Les Essais », 2008.

On aurait donc tort de considérer que l'idylle achève la quête des personnages, d'une manière convenue, parce que l'intensité de l'attirance charnelle aurait d'ores et déjà fixé dans la mémoire du personnage le haut prix du séjour de cette parenthèse salutaire dans le cours de leur existence. Dans un cas comme dans l'autre, la femme n'est pas réductible à une Muse. Gracq écrira d'ailleurs, non sans ironie sur le mot, que « Mona était venue démuseler les amarres » (*BF*, p. 191) dans la vie de Grange. De fait, toutes deux libératrices et émancipatrices des carcans du savoir comme de la civilisation, Ariane et de Mona ont ceci de commun qu'elles entretiennent un lien étroit avec le lieu dont elles émanent, invitant en effet le personnage à quitter son promontoire pour poursuivre plus loin son investigation des lieux observés.

En effet, les romanciers se saisissent de l'intrigue sentimentale pour en faire la matière d'une poétique de l'espace : le parterre fleuri ou sylvestre est présenté comme un organisme vivant qui secrète ces créatures, à la consistance douteuse. La première apparition d'Ariane l'associe immédiatement à la nature, qu'elle incarne : « assise devant une fenêtre » (*S*, p. 137), ses traits sont encadrés par les « tiges épaisses » d'une plante, qui serpentent. Plus tard, lors de sa première apparition sous le balcon, elle sera associée à une « plante aux tiges sinueuses » (p. 181). Nouvelle Ève ou Méduse merveilleuse, elle se caractérise d'une part par la lumière qui émane de son corps, preuve d'une relation étroite avec la source solaire, d'autre part par son caractère immatériel. « Mais le soleil qui se tenait suspendu au-dessus du bois d'où elle était sortie la traversait ainsi qu'un élément transparent, ne laissant subsister d'elle qu'un contour lumineux qui révélait seul une présence : on eût dit un esprit émanant des choses » (p. 181). En somme, la femme-plante est l'esprit du lieu. Dès lors, le balcon n'est qu'un dispositif offert à l'individu pour neutraliser sa volonté d'agir et apprendre à voir, l'immersion avec le corps-paysage impliquant la fusion charnelle.

Dans *Un Balcon en forêt*, Mona se confond avec l'esprit sylvestre. Personnage assimilé à l'univers du conte, cette veuve collégienne retient les pensées de Grange. Sa « respiration douce, nocturne, de plante » (p. 150) renvoie à la quête du souffle vital en ces temps de guerre. « Ce côté de plante au soleil qu'elle avait si évidemment, cette manière de pousser si droit, si dru dans le fil de la vie le déplaçaient à son tour malgré lui » (p. 133). Comme dans le roman sanatorial, c'est la maladie, à savoir « le voile au poumon » (p. 54) dont son mari s'était inquiété peu avant son propre décès, qui l'avait conduite à prendre des dispositions pour assurer les conditions de sa guérison. Or, c'est la densité de sa présence qui frappe l'esprit du personnage, comme dans *Siloé*.

La solidarité des deux femmes avec le corps du paysage est si importante que, sitôt les lieux quittés, elles en viennent à s'absenter à leur tour du roman. La disparition spectaculaire d'Ariane, au cœur d'une avalanche, ne fait-elle pas d'elle un pur songe ? Cette hypothèse semble plausible, dans la mesure où son éviction de la fiction correspond au départ de Simon du territoire montagnard à la fin du roman. La confusion entre les deux entités est telle que le romancier place dans la bouche de son personnage dans les dernières pages, l'insinuation suivante : « il était peut-être même bien qu'Ariane fût morte... » (*S*, p. 552). Toujours est-il que c'est sans elle que le personnage regagnera le domicile de son père. Il en va de même dans

Un Balcon en forêt, où la femme-monde s'estompe, sitôt l'imminence de la guerre confirmée. Rêverie qui traverse l'ensemble du récit, la femme incarne le génie du lieu. Pour celui qui est issu d'un monde cartésien et rationnel, où l'on réfléchit à l'aide de citations des Anciens ou de cartes d'état-major, elle représente, somme toute, l'Altérité.

C'est comme une alternative à la posture cartésienne que la femme se présente. C'est au torrent qu'Ariane est associée, se confondant de la sorte avec cette voix de la nature, premier son entendu par Simon à son arrivée au sanatorium, cette voix qui éclaire le titre de l'œuvre, cette *Siloé* qui est aussi une source près de Jérusalem, et qui en appelle à reconnaître la beauté du monde. Émanation des forces telluriques, son langage non-articulé initie le personnage à un langage averbal, bien loin des démons de l'analyse. Il porte la voix de la montagne indépendamment de toute verbalisation. Ariane, la femme-plante observée depuis le balcon, bientôt rejointe en contrebas, n'a pas la culture de Simon. Quand ce cartésien juge à l'aune de ses théories, de son besoin de connaître et d'expliciter, au contraire, elle s'en distingue pour mieux l'initier à la connaissance instinctive et à la prescience.

À chacune des questions que Simon lui posait, Ariane faisait exactement la réponse que le torrent ou la forêt auraient pu faire, avec une sûreté, une simplicité qui témoignaient de l'absence en elle de tout conflit, qui étaient celles d'une force sereine, voisine de ces grandes forces étalées et vivantes autour d'eux, dans le mouvement silencieux des astres. (S, p. 380)

C'est donc à une initiation au langage intuitif que la rencontre de la femme paysage, rendue possible par cette saillie suspendue au-dessus des mouvements des hommes, ouvre la voie.

Enfin, les deux femmes ont en commun un caractère indéchiffrable. De la même manière que le paysage désarmait le personnage, forcé de reconnaître que ni son langage, ni son savoir ne lui permettaient de rendre compte de son appréhension des mouvements atmosphériques, Ariane comme Mona, femmes oniriques, résistent à l'explication et à la clarification. On apprend en effet que la femme aimée par Grange « était spontanée, mais [qu']elle n'était pas limpide : c'était les eaux printanières, toutes pleines de terre et de feuilles » (BF, p. 56). Cette opacité est gage de candeur et d'authenticité. Le désapprentissage de la verbalisation, auquel Ariane initie Simon, va dans le même sens. La jeune veuve invitera Simon à se défaire de sa tendance à l'analyse : « Mais que valaient ces mots, ces chiffres ? Il fallait oublier tous les mots, tous les noms », lit-on dans *Siloé* (p. 176). L'appréciation du silence, le lien tissé avec l'arbre au cœur du plateau des Hauts-Praz, dont le « corps déployé » (p. 468) s'accroît à mesure qu'on avance, sont autant d'expériences qui débouchent sur la juste appréhension d'un monde, un monde ressenti intuitivement, réfléchi par un corps médiateur, avant d'être exprimé en des mots flamboyants : « Le monde pénétrait en lui par toutes les surfaces de son corps, sur les voies étincelantes et nettes de ses sens ouverts » (p. 468).

De l'ensemble de ces observations, il est possible de conclure qu'en dépit de son exiguïté, l'espace circonscrit du balcon ne réduit pas le champ d'investigation du romancier. *Siloé* de Paul Gadenne et *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq sont la preuve que la mise en scène de cette saillie architecturale favorise au contraire le déploiement d'une écriture poétique, fondée sur une porosité entre intériorité et environnement extérieur. L'encorbellement

oblige moins le personnage à contempler frontalement le paysage qu'à s'immerger en son sein, au point de relativiser la prégnance du point de vue anthropocentrique. Exposé à la variabilité des conditions atmosphériques, l'individu mesure sa vulnérabilité et remet en cause par la même occasion la matière même des enseignements qui lui ont été inculqués pour fusionner dans un Tout-monde incarné par une femme-monade. Comment relater l'échange averbal avec l'espace ? Telle serait la gageure que surmonteraient ces deux fictions dont la trame commune consiste à composer avec une inertie salutaire.

Bibliographie

- AUGEREAU Claire, *Homo immobilis : essai sur le roman de sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2020.
- COLLOT Michel, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Les Essais », 2008.
- *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2014.
- CREMNITZER Jean-Bernard, *Architecture et santé, le temps du sanatorium en Europe*, Paris, Picard, coll. « Architectures contemporaines », 2005.
- DEL LUNGO Andréa, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014.
- FAYE Eric, *Le Sanatorium des malades du temps*, Paris, Corti, 1996.
- FRAZIER Nash Roderick, *Wilderness and the American Mind*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2014 [1967].
- GADENNE Paul, *Siloé*, Paris, Seuil, 1974 [1941].
- GODIN Christian, *Qu'est-il arrivé à la beauté ?*, Paris, Kimé, 2019.
- GRACQ Julien, *Un Balcon en forêt*, Paris, Corti, 1958.
- GUILLAUME Pierre, *Du désespoir au salut : les tuberculeux du 19^e et 20^e siècles*, Paris, Aubier, 1986.
- HUGO Victor, « Fenêtres ouvertes », dans *L'Art d'être grand-père – I. À Guernesey [1877]*, *Œuvres complètes, Poésie III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins La Collection », 2002, p. 726.
- LAMARTINE Alphonse de, « À une jeune fille poète », dans *Recueils poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1839, p. 157-169.
- LEBRE Jérôme, *Éloge de l'immobilité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2018.
- NEDELEC Cyril, *Le Balcon comme seuil et dispositif environnemental*, Mémoire de master, École nationale supérieure d'architecture de Toulouse, 2016. dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01802992
- OLIVEIRA Claire de, « Postface », dans Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016 [Der Zauberberg, 1924].
- ROGER Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2017.
- ROGER Alain (dir.), *La Théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu, Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SIESTRUNCK René, *Le Roman du sanatorium*, Val-des-Prés, Transhumances, 2013.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978.