

Céline Hervet (direction), *Penser le son, entendre l'inouï. Esthétique et politique de la modernité sonore*, Paris, Éditions Classique Garnier, coll. « Rencontres », 2023.

LA MÉTALLURGIE POUR POLITIQUE DU SON

À l'écoute d'*Un balcon en forêt*, de Julien Gracq

Dans *Un balcon en forêt*, Julien Gracq compose un paysage sonore à quatre dimensions : par implication d'événements d'espace, instauration d'un *fond ondulant* ; par implication d'affects de matière, formation de *figures temporalisées* ; événements d'espace et affects de matière arrachés à une *profondeur* (mythologique, historique, mémorielle) avant d'être enveloppés et engrangés dans un *lieu de résonance* (ou de subjectivation). Chacune des quatre dimensions entretient un rapport particulier avec les sons du pouvoir et les pouvoirs du son – du chant patriotique diffusé par la radio à l'impression que laisse aux hommes la sirène des avions piquant vers leur objectif –, et il revient au lecteur de décider si ce paysage sonore composé dans et par l'écriture rend ainsi plus mortifère encore ce double pouvoir ou s'il est un moyen de le contre-effectuer, de retourner la mort contre elle-même.

À l'aube du 10 mai, des chasseurs allemands fendent le ciel, et c'est tout un fond sonore qui se déchire, qui s'instaure au fil de déchirements, série d'événements ré-enchaînés qui arrivent à l'espace, plans mobiles de modification de la spatialité, plans tuilés l'un sur l'autre suivant des vitesses variables : un énorme bourdonnement monte lentement vers son zénith, qui intéresse « uniformément toute la voûte du ciel devenu soudain un *firmament* solide » vibrant « comme une tôle » ; de l'horizon, une nappe de vrombissements commence « à sourdre, à s'élargir, à monter sans hâte vers sa culmination paisible, à coulisser majestueusement sur le ciel » ; puis le grondement s'abaisse, « perdant de son unisson puissant de vague lisse, laissant traîner derrière lui des hoquètements, des ronronnements rôdeurs

et isolés¹ ». Ce fond n'est que modulation d'une différence à l'autre, d'un événement d'espace à l'autre, chaque seuil franchi d'intensité ou de densité, de mobilité ou de vélocité, marquant au rythme de la description et de la narration tout à la fois une modification continue de la spatialité sonore et une reprise tâtonnante de la perception : un « bourdonnement anormal » devient « un toucher particulier, musical et vibrant », qui devient oscillation électrique de cigales, tremblement et tressautement d'une vitre dans son cadre, « note aiguë d'urgence panique », grondement qui coule du ciel, un avion de chasse².

« Vers neuf heures, on entendit le vaste ronronnement à l'ouest éclater en pétarade brutale, puis s'égaliser et virer lentement à une nappe grave³ » : le fond sonore est un espace daté – le 10 mai 1940 –, mais c'est aussi une heccéité spatialisante – vers neuf heures, c'est-à-dire dans le « soleil qui flambait dur », un horizon émerge ou se trace –, et c'est encore un rythme d'agencement des événements d'un espace : amplification, explosion, élargissement, approfondissement. Par conséquent, le silence n'est pas fond par excellence du fait d'être un vide, mais ne le devient tout au long du récit qu'à s'inscrire lui aussi sous cette triple temporalisation : « silence de forêt de conte », « silence mouillé », « silence chagrin du crépuscule d'hiver », « silence d'un ouvroir absorbé dans de délicats travaux d'aiguille », « silence pétrifié qui suit le claquement d'une gifle », « silence veuf », jusqu'au silence final, silence de la terre morte, « plein du léger froissement du sang contre l'oreille⁴ ».

Sur « cette basse faite d'un ronronnement lourd », sur une implication d'événements d'espace – « ce croulement de falaise attaquée par les vagues⁵ » –, se détachent des bruits composés d'affects de matière : « le brutal fracas de rapide des nuages [. . .] déchirant dans un crissement de soie les plages d'air » – les avions, qui disparaissent comme ils sont venus⁶ ; « un ahannement ininterrompu de moteurs », doublé d'un soubresaut ou d'une « gigue de tressautements métalliques » – les chenilles des chars d'assaut⁷ ; le grincement d'une scierie, le « craquement

1 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, p. 167-168.

2 *Ibid.*, p. 166-167.

3 *Ibid.*, p. 172.

4 *Ibid.*, p. 19, p. 50, p. 77, p. 230, p. 233, p. 248 et p. 252-253.

5 *Ibid.*, p. 228.

6 *Ibid.*, p. 201.

7 *Ibid.*, p. 228.

étouffé des arbres⁸ », « le gras bruit d'entrailles du dégel⁹ ». La figure sonore ne se détache pas du fond parce qu'elle serait déposée sur lui, mais elle s'en détache par un mouvement de décrochage du lointain et de montée vers le proche – un avion de chasse s'extrait d'un firmament solide, les cris d'enfants montent du fond de la rumeur soldatesque¹⁰; ou elle s'en détache dans un mouvement de ressac du fond qui laisse des parts du lointain sur les rivages du proche – le froissement de la forêt laisse « glisser des bruits légers [...] pareils à ces menues épaves ininterprétables que rejette la mer¹¹ ». Ou encore, elle s'en détache par un raccord rythmique : « le bruit très calme », continu et régulier, de l'eau qui glisse « sur la crête d'un barrage noyé » devient le lointain que mesurent « les cris des chevêches perchées tout près dans les arbres de l'autre rive¹² ». Dans ce drame spatiotemporel, les figures se séparent d'un fond « qui continue d'épouser ce qui divorce avec lui », ou « se réfléchissent dans ce fond qui remonte¹³ ».

Qu'elle remonte ainsi du fond pour quelquefois y replonger, qu'elle soit rejetée par le fond pour être aussitôt reprise par lui, ou qu'elle s'entrelace rythmiquement avec lui, la figure sonore fait entendre la profondeur sur laquelle ouvre le fond, et elle fait entendre que cette profondeur est temporelle. Les figures sonores elles-mêmes sont temporalisées, et cette temporalité fait souvent entendre les représentations auxquelles le son doit une partie de son pouvoir : une sirène, c'est la sensation anticipée de la blessure mortelle en ce qu'elle plaque « une seconde entre les épaules un chiffon mouillé » ; c'est le souvenir des nuits de vacances durant lesquelles « la sirène de la pompe municipale » scandait les

8 *Ibid.*, p. 83.

9 *Ibid.*, p. 107.

10 *Ibid.*, p. 13.

11 *Ibid.*, p. 98. Voir aussi p. 100.

12 *Ibid.*, p. 15.

13 G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épipiméthée », 1968, p. 43. On sait que Julien Gracq voit dans l'instauration de ce drame spatiotemporel la puissance même de l'écriture romanesque qui, par ses « pulsions », ses « tractions », ses « torsions », accorde aux hommes et aux choses une égalité ontologique, qui incorpore sans façon le personnage « à une allée de potager, à un foyer d'opéra, à un coucher de soleil », qui « amalgame sans gêne dans ses combinaisons cinétiques la matière vivante et pensante à la matière inerte, et qui transforme indifféremment sujets et objets [...] en simples matériaux conducteurs d'un fluide » – et c'est en ce sens seulement que, selon lui, « la fiction véritable a des relations avec la peinture » (J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 10-11).

degrés d'une menace incendiaire ; et c'est la persistance d'un cliché des colonies – le « barrissement » de la sirène fait « couler sur la placette un morne troupeau de Nord Africains¹⁴ ». Ces figures sonores temporalisées font donc entendre la profondeur temporelle du fond, elle aussi graduée par des représentations qui soutiennent les pouvoirs du son : les cris d'enfants ne montent pas de la rumeur soldatesque sans faire entendre que « les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent Ans¹⁵ » ; de même, le passage d'un avion fait « regrimper à l'infanterie l'échelle des âges », il la ramène « au convoi des faux-sauniers, à la chouannerie égaillée de la guerre des haies, au sentier de la guerre du Dernier des Mohicans¹⁶ » ; la « voix mince et acide » qui surgit subitement du poste de radio, c'est déjà l'Histoire – « le *traître de Stuttgart* » – qui fait entendre le mythe – « le cri des chouettes » – sur fond des durées indifférentes de la nature – les branches qui s'égoûtent autour de la maison forte, « un long froissement salubre » qui court « à perte de vue sur la forêt respirante¹⁷ ».

Dans *Un balcon en forêt*, le paysage n'est pas sonore d'être éphémère, qui apparaîtrait pour aussitôt s'évanouir, s'évanouissant jusque dans sa permanence – le paysage n'est pas sonore d'être acoustique ; il n'est pas sonore d'être compliqué et omnidirectionnel, tout à la fois replié sur soi et capable d'envelopper tout ce qu'il rejoint, qui traverserait le corps en se répandant dans l'espace, qui occuperait et mobiliserait le corps en se retournant sur soi pour faire vibrer ses propres composantes¹⁸ – le paysage n'est pas sonore d'être immersif. Le paysage est sonore de faire entendre l'espace-temps comme une série d'événements, et de faire entendre les

14 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 11-12.

15 *Ibid.*, p. 12-13.

16 *Ibid.*, p. 175.

17 *Ibid.*, p. 37. Julien Gracq désigne cette profondeur temporelle tantôt comme un grand chemin « qui traverse et relie les paysages de la terre », tout en étant le chemin du rêve, de la mémoire personnelle, collective et historique, et encore « celui de la lecture et de l'art » ; tantôt comme un carrefour où la poésie, la géographie et l'histoire ne font pas que se croiser mais s'enchevêtrent ou se superposent – et alors l'écriture romanesque se compare à la musique en ce qu'elle éveille le « *paysage-histoire* » de l'Ardenne, par exemple, « à la manière des grandes orgues : grâce à la superposition de multiples claviers » (J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, p. 7 et p. 93).

18 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 14, p. 32 et p. 35.

matérialités comme une série d'affects variables – et c'est pourquoi il ne se suffit pas d'être fluent et fluctuant, enveloppant et mobilisant, mais qu'il lui faut encore faire de cette fluence et de cette fluctuation, de cet enveloppement et de cette mobilisation, les modes d'un pouvoir sonore sur les corps. Si « on peut penser le paysage comme une suite temporelle plutôt que spatiale, les plans étagés du paysage en peinture mutés en séquences, en fuites d'instant minimaux¹⁹ », c'est que la suite temporelle est plus profondément une série de points de singularité, et la fuite d'instant un perpétuel ré-enchaînement d'affections – ce à quoi peut tout aussi bien tendre un paysage pictural si l'on sait être *à l'écoute*²⁰. Si le fond sonore a une durée, s'il a une attaque et une chute, c'est sur un plan intensif (ou qualitatif) et non pas extensif (ou chronométrique) : le fond est sériel, il est tout entier une série de modifications, qui produisent leur continuité propre par combinaison de vitesses (monter lentement, vibrer uniformément), par amplification ou épuisement des mouvements (sourdre, s'élargir, monter ; s'abaisser et perdre son unisson), par un jeu d'échos ou de répercussions (froisser, fracasser, laisser traîner derrière soi). De même, la figure sonore : sa ponctualité est nécessairement plurielle, et sa pluralité, une multiplication d'affects : « *et quelques secondes après, une clochette qui carillonnait éperdument derrière la haie, et une barrière, puis des portes claquées à toute volée réveillèrent les échos de la clairière dans un fracas d'attaque de diligence*²¹ ». Ces événements d'espace et ces affects de matière ébranlent et font lever des strates historiques, culturelles et artistiques, toute une profondeur temporelle : des portes claquées réveillent du fond de la clairière les pétarades d'une attaque de diligence ; la nuit « sonore et sèche » alerte sourdement la terre et la remplit des présages d'un temps « où on suspendait des boucliers aux

19 A. Cauquelin, « Ce que m'apprend Murray », *Une larme du diable*, n° 1, 2009, p. 4.

20 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 15 et p. 23.

21 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 62 – nous soulignons. C'est une imagination de la matière apparentée à celle-ci que Julien Gracq admire chez André Breton, une imagination qui tient pour fondamentales les « transmutations foudroyantes de la matière » ou les « migrations paniques [d'une] matière perpétuellement dynamisée, insaisissable autrement qu'en affinités, en attractions, en "correspondances" et en devenir » (J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1948, p. 59). De même, il est sensible à la composition d'un espace intensif chez Proust : « primauté du matériau sur l'architecture, du tissu cellulaire sur l'organe différencié, de la densité de la coulée verbale sur l'espace d'air libre concédé aux personnages (J. Gracq, *En lisant en écrivain*, *op. cit.*, p. 95).

branches des chênes²² » – et c'est entre autres pourquoi la composition sonore doit être qualifiée de paysage et non pas d'environnement, d'atmosphère ou d'ambiance ; répétons-le : le pouvoir des sons tient aussi à l'histoire des représentations dont ils font vibrer l'espace.

En rejoignant la curieuse maison forte des Hautes Falizes, ce « bloc de béton assez bas » surmonté d'une maisonnette, « tombé comme un aérolithe » au milieu de la forêt de l'Ardenne²³, l'aspirant Grange rejoint donc un paysage composé d'événements d'espace et d'affects de matière. En d'autres termes, si Grange traverse les « fumées de Charleville » et de « lépreuses petites gares, couleur de minerai de fer », s'il longe les « lugubres maisons jaunes, taillées dans l'ocre », les « petites casemates toutes fraîches de briques et de béton », la « berge de mâchefer » de la Meuse et ses « lourdes dalles de schiste », s'il quitte finalement cette « bourgade de fonderies » qu'est Moriarmé²⁴, c'est pour rejoindre un paysage sonore dont la composition s'inscrit dans une lignée technologique qui passe par le moulage de l'argile, le coffrage du béton armé, la fonte de l'acier, pour aboutir aux opérations fondamentales de la métallurgie. « "C'est un train pour le *Domaine d'Arnhem*", pensa l'aspirant, grand lecteur d'Edgar Poe²⁵ ». Grange a tout à la fois raison et tort de penser ainsi sa montée vers ce qu'il appelle le Toit, et sa remontée d'une lignée technologique. Certes, l'approche du domaine comme celle du Toit se moule sur les sinuosités d'une rivière encaissée entre de hautes falaises, ce qui suscite chez le contemplateur un sentiment d'isolement se confondant avec la conscience d'une solitude. Mais ces ressemblances superficielles sont les déguisements d'une différence qui rapporte plus profondément l'une à l'autre l'écriture paysagère de Poe et celle de Gracq : tandis que le personnage d'Ellison trouve dans la composition du paysage l'occasion d'exercer pleinement les pouvoirs de son imagination, de porter la Nature à sa perfection par la libre combinaison de formes nouvelles de la beauté, corrigeant ainsi les

22 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 100-101. Sur l'entrelacement particulier de la géographie et de l'Histoire, voir Y. Lacoste, « Julien Gracq, un écrivain géographe. *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote*, vol. 44, n° 1, 1987, p. 8-37 ; C. J. Murphy, « Gracq, lecteur de Poirier », *The French Review*, vol. 72, n° 4, 1999, p. 696-708 ; et C. J. Murphy, « Louis Poirier / Julien Gracq : The Surreality of History, *Un balcon en forêt* », *French Forum*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 355-363.

23 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 20-21.

24 *Ibid.*, p. 9 à 15.

25 *Ibid.*, p. 10.

« *geological disturbances – disturbances of form and color-grouping* » – qui rappellent à l'Homme sa condition de mortel²⁶, le personnage de Grange, lui, doit composer avec les « *disturbances* » mêmes (événements et affects) un paysage qui ne pourra s'opposer à la destruction et à la mort qu'en se soustrayant à l'idéal formel. La métallurgie dégage une corporéité ou une matérialité inséparable, d'une part, de changements d'état, de processus de formation et déformation, dans un espace-temps agissant à la manière d'une série d'événements (ablation, adjonction, fusion, décarburation, etc.). Elle dégage une corporéité ou une matérialité inséparable, d'autre part, de qualités intensives traversant des degrés de différence et produites à la manière d'affects variables (résistance, dureté, poids, couleurs, reflets, etc.). La métallurgie, c'est essentiellement un couplage événements-affects²⁷. Que l'écriture descriptive de Gracq rejoigne ici l'ensemble des singularités, des opérations et des traits d'expression de la métallurgie, ce n'est pas un hasard si l'on en croit la thèse principale de Gilles Deleuze et Félix Guattari : la lignée technologique, le « *phylum machinique* » qui passe par le son – et lui donne finalement tous ses pouvoirs, nous y reviendrons, – est celui de la métallurgie. Ou, pour le dire autrement, une même tendance traverse la métallurgie et la musique (ou la composition d'un paysage sonore) : développement continu de la forme (un ronronnement éclate en pétarade brutale, puis s'égalise et vire lentement à une nappe grave), variation continue de la matière (une oscillation électrique de cigales devient tremblement et tressautement d'une vitre dans son cadre, qui devient note aiguë d'urgence panique), possibilité de refondre et de réutiliser la matière (silence mouillé, silence chagrin, silence pétrifié, silence veuf)²⁸.

Si, dans *Un balcon en forêt*, le paysage sonore entretient un lien fondamental avec la guerre, ce n'est pas seulement parce que le plomb explosif et la fonte éclatée, la tôle tordue et l'acier tonitruant, rythment en bonne partie sa durée vécue ou imaginée, mais aussi et surtout parce que les procédés de description du paysage, les modes de sa composition sonore et les moyens militaires de sa destruction ont la métallurgie en partage. Une fois prise dans ce phylum, la matière décrite n'est plus homogène ;

26 E. A. Poe, « The Domain of Arnheim », *Poetry, Tales, and Selected Essays*, New York, The Library of America, 1996, p. 859, p. 861 et p. 865-866.

27 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 507.

28 *Ibid.*, p. 510 à 512.

elle est porteuse de singularités : bourdonnement, vrombissement, grondement, hoquètement, ronronnement. Inscrite dans ce phylum, l'expression paysagère n'est plus formelle, mais inséparable de traits pertinents : un *énorme* bourdonnement ; un vrombissement qui *sourd*, qui *s'élargit*, qui *monte* ; hoquètement et ronronnement qui *traînent* et *rôdent*. Il s'agit de mettre les variables en état de variation : les opérations de description paysagère se saisissent de singularités d'espace et de matière ou en déterminent²⁹. On opère des individuations par événements ou affects, et non par objet comme composé de matière et de forme³⁰ : non pas d'abord un avion de chasse qui gronde, mais un grondement qui coule du ciel et devient en cours de variation un avion de chasse. C'est l'hylémorphisme ou l'idéal formel que le métal et la métallurgie déjouent ainsi en littérature : les opérations ne cessent d'envelopper les seuils entre préparation de la matière et incarnation de la forme (par exemple, le trempage s'enchaîne avec le forgeage au-delà de la prise de forme), « si bien qu'une matérialité énergétique déborde la matière préparée, et une déformation ou transformation qualitative déborde la forme³¹ » ; par exemple, l'énergie acoustique autonome d'un claquement répercuté emporte barrière, porte et clairière par les opérations répétitives de la syntaxe – « et » une barrière qui rebondit en vibrant, « et puis » des portes qui claquent à toute volée, « et puis » une clairière qui pétarade.

La métallurgie est dans un rapport essentiel avec l'écriture musicale ou la composition des sons : comme la métallurgie, la musique (au moins depuis le romantisme) et la composition paysagère des sons (au moins celle de Gracq) tendent à remplacer la succession des formes par la forme d'un développement continu ; elle tendent à remplacer la variabilité des matières par la matière d'une variation continue ; elles tendent à remplacer l'épuisement de la matière dans une forme par la possibilité de refondre et de réemployer l'une et l'autre³². Le paysage sonore devient problématique : il se définit par les événements qui arrivent à l'espace et par les affects de matière qui caractérisent un état de choses³³. Et le paysage sonore devient par cela même problématisant : le couplage événements-affects est-il le moyen de reformer une petite terre

29 *Ibid.*, p. 458.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 511.

32 *Ibid.*

33 G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 67 à 69.

de familiarité – « des chocs de ferblanterie parlaient plaisamment de café chaud³⁴ » –, ou de bombarder le peuple existant avec des populations sonores moléculaires – « cette manière tonitruante, tintamarresque, de planter le décor » et puis soudain de le vider³⁵ –, ou bien au contraire le moyen de créer une terre nouvelle pour un peuple à venir, de nous mobiliser « dans une armée rêveuse³⁶ » ? Tout l'enjeu d'*Un balcon en forêt*, c'est de donner à cette dernière question une réponse qui rende inutile de poser les deux premières. Tout l'enjeu du récit, c'est de faire entendre le paysage sonore comme la subsistance du passé pour une insistance du futur – « nous rêvons tous, mais de quoi³⁷ ? ». Ce passé et ce futur doivent écarter le paysage sonore du génie technique militaire (« bouquets de grosses explosions [...] retouchant le paysage sans retour³⁸ ») et de la totalité sociale (la France qui jamais « n'avait tiré le drap sur sa tête avec cette main rageuse³⁹ ») et doivent inscrire dans cet écart le rêve comme politique⁴⁰. Le paysage doit subsister et insister dans la composition romanesque qui l'exprime, et il doit survenir aux états de choses (souvenirs de guerre et forêt de l'Ardenne) comme un rêve qui « rend possible ce dont il rêve ». Il appartient à la composition romanesque d'exprimer le paysage comme passé : il subsiste dans la composition comme un passé jamais vécu, une profondeur temporelle qui traverse et relie le mythe, l'histoire, la poésie. Et il appartient au paysage d'être dit comme futur par la composition : le « *paysage-histoire* » insiste comme une ouverture de possible, un rêve⁴¹. Mais il faut encore un lieu de résonance pour faire entendre cette double temporalité.

34 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 23.

35 *Ibid.*, p. 188.

36 *Ibid.*, p. 161.

37 *Ibid.*, p. 162.

38 *Ibid.*, p. 187. Voir aussi p. 24-25, p. 103-104 et p. 125.

39 *Ibid.*, p. 93.

40 G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 47 et p. 64.

41 Cette double temporalité du paysage est essentielle à l'écriture romanesque de Julien Gracq : « S'il y a une constante dans la manière que j'ai de réagir aux accidents de l'ombre et de la lumière [...], c'est bien le sentiment [...] de promesse confuse d'une autre joie encore à venir », qui n'est pas sans lien avec « une image motrice très anciennement empreinte en nous et sans doute de nature religieuse : l'image d'une autre vie pressentie », peut-être aussi « la suggestion optimiste d'une halte possible dans le déclin, et même d'une inversion du cours du temps » (J. Gracq, *Les Eaux étroites*, Paris, José Corti, 1986, p. 57 à 59). De même, la fascination qu'exercent sur Gracq ces brèches « pratiquées dans la continuité du chant » par Wagner, « brèches si béantes et éloquents », qui font entendre « le commentaire choral

Si, dans *Un balcon en forêt*, la guerre, « même dans ses instants les plus endormis », alerte « toujours plus intimement l'ouïe que la vue⁴² », ce n'est pas parce qu'elle exacerberait l'écoute des indices, l'écoute du soldat aux aguets, attentif aux moindres signaux déclenchant l'action ou la réaction. Cette écoute des indices, ce n'est pas celle de l'aspirant Grange ; c'est plutôt celle du lieutenant Louis Poirier qui, dans ses « Souvenirs de guerre », décrit ainsi son réveil, le matin du 10 mai 1940 :

Quel bruit ! La D.C.A. tire vraiment beaucoup plus fort que d'habitude – n'arrête pas. Partout des vrombissements de moteur. Des mitrailleuses maintenant crachent tout près dans les champs, autour de moi insistent. [...] Et voici qu'on tire à deux cents mètres : sans doute un de mes fusils-mitrailleurs en D.C.A.⁴³

Ces souvenirs de guerre retrouvés parmi les manuscrits légués à la Bibliothèque nationale de France par Julien Gracq mettent en scène une écoute qui reconnaît la source ou la cause du son – « Stukas qui commencent leur ronde au-dessus de Bergues⁴⁴ » – ou cherche à la reconnaître – « Quatre éclatements violents sur la route, à deux cents mètres. Des 150, probablement. Mais un bruit bizarre de galopade sur les cailloux qui nous fait, à B. et à moi, hâter le pas vers nos sections⁴⁵ » ; qui localise cette source sonore et en évalue la distance – « À trois cents mètres devant nous, sur les vasières, coups de réglage des 75⁴⁶ » ; qui enregistre les occurrences sonores – « Vjôû ôû ôû ôû ! », « Pan ! pan ! pan ! pan ! », « Vjîî... vjîî⁴⁷ » ; et qui détermine la force, l'insistance et la persistance de leur activité, et donc l'action ou la réaction qu'elles provoqueront – « Énergés, nous fumons sur le revers de la digue. Il est évident que cette canonnade impérieuse nous réclame, nous aspire⁴⁸ ».

tout-puissant de l'orchestre comme un bruissement de forêt », a tout à voir avec cette double temporalité : « Ces moments uniques d'écoute profonde et jaillissante [...] me semblaient et me semblent encore crever la paroi du fond du théâtre et l'ouvrir toute grande pour laisser entrer la rumeur directrice du monde devenu Sibylle et devenu Pythie » – et « il n'est pas dit que la musique ait seule le privilège de leur ménager un espace, de donner issue aux transes prophétiques de leurs vapeurs » (J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 111-112).

42 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 70.

43 J. Gracq, « Souvenirs de guerre », *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011, p. 33.

44 *Ibid.*, p. 134.

45 *Ibid.*, p. 119.

46 *Ibid.*, p. 58.

47 *Ibid.*, p. 75, p. 91 et p. 102.

48 *Ibid.*, p. 58.

À l'évidence, des différences importantes séparent les souvenirs de Louis Poirier du récit de Grange : tandis que la sensibilité de Louis Poirier reconnaît la forme des sujets ou des objets, celle de Grange prolonge la modulation continue des affects de matière en une individuation toujours reprise ; tandis que l'écoute de Poirier prend position sur une étendue donnée, l'oriente et la délimite, celle de Grange participe du dépliement ou du déploiement d'un espace intensif ; tandis que l'écriture de Poirier reproduit la forme acoustique des bruits, celle de Gracq en répète par la description la dynamique spatiotemporelle. Tandis que l'écoute de l'un est géographique, celle de l'autre est paysagère. Et c'est pourquoi, dans *Un balcon en forêt*, la guerre n'alerte pas l'ouïe en tant que faculté de percevoir le danger, mais en tant que sensibilité aux pouvoirs.

La guerre exacerbe l'écoute dans la mesure où elle révèle la raison fondamentale pour laquelle on cherche à composer un paysage sonore : faire entendre le pouvoir de certains hommes sur tous les autres et sur toute la terre – et, en cela, Gracq n'annonce-t-il pas le projet de R. Murray Schafer et n'en fait-il pas entendre la dimension inassimilable au conservatisme ? La guerre ouvre le fond du paysage sonore sur une profondeur mythologique, historique, mémorielle, de la terre : « sur la nuit du monde inquiétant », sur « cette rumeur de sauvagerie⁴⁹ » ; sur le brinquebatement d'une « herse géante promenée sur la terre remuée », sur la nature machinée pour des « cavalcades brutales et hautaines » ; sur les « signes énigmatiques d'on ne [sait] quel retour des temps – un temps de grandes chasses sauvages et de hautes chevauchées⁵⁰ ». On sent que « des messages obscurs, lourds de sens » s'entrecroisent « au plus profond de la terre remuée », on écoute « au creux de soi cette oreille neuve », celle qui surprend « le remue-ménage angoissé de la profondeur⁵¹ ». Plus précisément, en ouvrant le paysage sonore sur une profondeur mythologique, historique et mémorielle, la guerre donne à l'écoute la faculté d'entendre dans ce remue-ménage de la terre les souffrances des hommes. Et c'est aussi pourquoi le fond et les formes doivent être qualifiés d'événements d'espace et d'affects de matière : le déchirement de l'air, « le long fracas somptueux de rapide céleste froissant ses rails et ferraillant sur des aiguillages », le « puissant ronflement des

49 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 38.

50 *Ibid.*, p. 70.

51 *Ibid.*, p. 178.

moteurs » qui taraude « la forêt de tous les côtés à la fois », qui la fait vibrer « comme une rue secouée par le vacarme d'une perforatrice⁵² », ce sont autant d'assauts sonores d'un appareil d'État en train d'effacer la présence des hommes sur la terre. Et toute la politique de l'écriture tiendra alors dans ce geste : chercher à contre-effectuer les sons du pouvoir en impliquant les uns dans les autres les événements d'espace et les affects de matière pour en faire un lieu de résonance.

L'aspirant Grange n'est le personnage principal du récit que dans la mesure où il est ce lieu de résonance :

Il écoutait seulement tout contre sa hanche le petit souffle long, et par la porte ouverte le grand remue-ménage de mer des Fraitures qui se perdait maintenant dans l'éloignement. Il lui semblait que sa vie s'était décroisée, et que toutes choses y tenaient ensemble par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour, et le jetait à Mona du creux de la nuit de guerre éveillée. Un instant il fermait les yeux, et il écoutait dans le noir leurs deux souffles mêlés passer et repasser sur le long bruissement grave de la forêt : c'était comme le bruit des vaguelettes au fond d'une grotte qui respirent sur la clameur même des brisants [...]⁵³.

Le rapport entre le fond et les formes est encore ici un rapport entre l'expansion ou l'éloignement d'une multitude de particules sonores impliquées les unes dans les autres (« le grand remue-ménage de la mer ») et l'entrelacement ou l'effleurement de deux souffles légers et fragiles, un rapport entre deux grandeurs intensives, qui ont chacune leur régime spatial de répétition : clapotement lointain et proches respirations. Ce rapport entre le fond et les formes est tout à la fois un rapport rythmique – deux souffles qui passent et repassent s'articulent à un « long bruissement » – et un rapport tactile – les « deux souffles *mêlés* » passent et repassent « *sur* le long bruissement grave de la forêt ». Mais ce rapport n'existe que sous la condition d'une enveloppe ouverte, d'un creux : une petite chambre de respiration, qui réverbère le bruissement de la forêt suivant le battement de sa porte ; une grotte, qui compose la respiration des vaguelettes avec la clameur des brisants. Le fond et les formes ne composent un paysage sonore vivable et habitable (être jeté à Mona « du creux de la nuit de guerre éveillée ») qu'à condition d'instaurer ce lieu de résonance coextensif à l'écoute elle-même, le lieu *de* l'écoute :

52 *Ibid.*, p. 199-200.

53 *Ibid.*, p. 102-103.

d'une part, lieu d'une participation des formes au fond, et inversement – toutes choses tiennent ensemble par le battement de l'ouverture et les résonances en creux ; d'autre part, lieu d'une identification de l'écoute à ce battement et à cette résonance – une vie décroisée.

De romans en essais, un même schème spatiotemporel permet à Gracq de penser la double temporalité du paysage : une chambre ouvrant sur la mer, une grotte marine. Dans *Le Rivage des Syrtes*, Aldo erre dans les couloirs de l'Amirauté, des couloirs « ensevelis comme des galeries de mine dans l'épaisseur formidable de la pierre » ; inévitablement, ses pas le portent vers une embrasure où, les yeux rivés sur la mer vide, il rêve d'une voile qui naîtrait de ce passé suspendu dans l'attente – « attente interminablement déçue », qui « alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement⁵⁴ ». Du fond de son lit, à Sion, Gracq entend dans la marée montante « la rumeur spécifique d'alarme, pareille au léger bourdonnement de la fièvre qui s'installe » ; son « ouïe intérieure » est disposée à entendre cet « esprit-de-l'Histoire » que recèlent « les tableaux et les récits du passé », les mythes, les légendes et les figures poétiques, un élément volatil ayant « la vertu de griser » et dont son imagination romanesque ne s'interdit pas d'augmenter la teneur⁵⁵ – « tout exprime une résolution enjouée, une humeur belliqueuse et allègre : *on y va !* et on est en force : cette fois-ci, c'est sûr, on va prendre la Bastille⁵⁶ ». Ce schème spatiotemporel se résume en une formule : à la détermination formelle, préférer les événements d'espace ; à la matière indéterminée, préférer les affects de matière ; et trouver dans la profondeur temporelle le moyen par lequel les événements d'espace et les affects de matière sont « déterminables » ou peuvent composer un lieu de résonance comportant une ouverture.

La profondeur temporelle échoue-t-elle à s'instaurer en un lieu de résonance que les événements d'espace et les affects de matière ne sont plus que domination du « vacarme » sur la terre et les hommes : « un fracas lourd, térébrant, de tôles, de chaînes, de bidons, de chenilles et de

54 J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1992, p. 35-36.

55 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 193-194.

56 J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, op. cit., p. 128. Sur cet élément volatil de l'Histoire, on consultera É. Anheim, « Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 390 à 393 ; et M. Laffitte, « Indétermination et événement dans *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq », *Revue Romane*, vol. 20, n° 2, 1985, p. 260-261 et p. 271-272.

blindages secoués qui prenait à la nuque et ne vous lâchait plus⁵⁷ ». La profondeur temporelle échoue-t-elle à s'instaurer en un lieu de l'écoute, et la mort s'annonce alors dans l'abolition du paysage sonore : « "Qu'elle ne meure pas", murmurait-il superstitieusement, et le mot éveillait dans la pièce aux volets fermés un écho distrait : le monde avait perdu son recours, on eût dit que de son sommeil même une oreille s'était détournée⁵⁸ ». Un monde sans recours est sans paysage sonore : il est privé des réverbérations et des résonances, de l'oreille et de l'écoute, c'est-à-dire d'une chambre d'échos qui répercute le passé en un futur, qui porte en appel la sentence de mort qui pèse sur les hommes.

Mais un système de résonances n'est pas à lui seul la garantie de l'instauration d'un milieu de vie ou d'un lieu de résistance. L'espace radiophonique est à cet égard exemplaire : si la radio est le dispositif de communication irrémédiablement lié à la Seconde Guerre mondiale, ce n'est pas seulement parce qu'elle est le médium des sons du pouvoir – « Après un long grésillement, toute l'irréalité de la guerre fusait à travers le brouillage avec cette voix mince et acide, qui prenait les temps de ses répliques comme un *troisième couteau*⁵⁹ » –, mais parce qu'elle l'est d'être elle aussi un lieu de résonance : « un poste de radio attaqua la *Brabançonne*. Tout à coup le spasme de la planète déferlait là mystérieusement : le bruit de la mer quand on porte à l'oreille un coquillage⁶⁰ ». Le paysage sonore n'existe qu'à replier les uns dans les autres les événements d'espace et les affects de matière, qu'à les impliquer par renvois, répercussions, retentissements, réverbérations, mais ce lieu de résonance se creuse aussi comme un « caveau de famille⁶¹ ». « On se sentait soudé à ce frais creux noir au-dessous de soi que l'oreille interrogeait malgré elle – en promenade hors de sa coquille⁶² ». La guerre alerte l'ouïe ; et la met au défi de répondre au vacarme en composant malgré tout un paysage sonore : c'est ainsi qu'elle expose l'écoute à ses propres dangers, aux risques qu'elle court quand elle prend une « tonalité ontologique », quand « on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité », quand « nous écoutons pour eux-mêmes une voix, un instrument, un

57 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 173.

58 *Ibid.*, p. 86.

59 *Ibid.*, p. 37.

60 *Ibid.*, p. 191.

61 *Ibid.*, p. 79.

62 *Ibid.*, p. 25.

bruit⁶³ ». Grange n'est pas le personnage principal du récit du simple fait d'être un *per-sonans*⁶⁴, mais parce qu'il fait entendre la tension sur laquelle s'instaure la subjectivité d'un lieu de résonance : on ne peut contre-effectuer les sons du pouvoir sans courir le risque d'être emporté par les pouvoirs du son, jusqu'à vouloir mourir avec bonheur.

Il n'est pas rare d'entendre affirmer, dans le champ des *sound studies*, que les pouvoirs du sonore (ou du musical) – sa force de déterritorialisation et son pouvoir mortifère – tiennent à des raisons d'ordre matériel ou acoustique : ce sont les propriétés physiques du son qui expliqueraient son immédiat et puissant décolllement, son affinement, son autonomisation⁶⁵ ; ce sont les conditions matérielles d'émission et de réception musicales qui lui donneraient ce pouvoir de séduction et d'abolition⁶⁶. Deleuze et Guattari donnent une autre raison : c'est le phylum machine passant par le son qui lui donne cette force de déterritorialisation certaine et cet éventuel pouvoir mortifère – la métallurgie. C'est par le développement continu de la forme, la variation continue de la matière, la possibilité de refondre et de réutiliser la forme et la matière, que le son « nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse », et, éventuellement, nous enferme dans un trou noir ou nous donne l'envie de mourir – et non pas par ses propriétés physiques. C'est qu'il arrive qu'on en fasse trop, qu'on en rajoute, les micro-perceptions se chassent l'une l'autre, on opère avec un fouillis de sons, qui reproduit un brouillage entre disparates ou hétérogènes, la synthèse des disparates s'ouvre à tous les événements à la fois⁶⁷ – ablation, adjonction, projection, déformation, transformation, fusion, etc. –, la variation de la matière et de la forme entraîne l'auditeur dans l'indifférencié⁶⁸. Et cette sortie de l'hylémorphisme se transforme alors en passion d'abolition : tout doit exploser, on doit tout reprendre à zéro, après l'explosion des formes, des substances, du sujet-percevant. C'est par le développement continu de la

63 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 16-17.

64 P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2013, p. 38.

65 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 429.

66 *Ibid.*, p. 372.

67 *Ibid.*, p. 424.

68 *Ibid.*, p. 279 et 349.

forme, la variation continue de la matière, la possibilité de refondre et de réutiliser la forme et la matière, que le son « opère les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétées, les plus redondantes⁶⁹ » – et non pas par les conditions matérielles de l'émission et de la réception musicales. Entre la forme d'expression qu'est la musique (ou le paysage sonore) et la forme du contenu d'un pouvoir de séduction et d'abolition (un fascisme actuel ou potentiel), on assure alors un isomorphisme : l'une et l'autre bombardent le peuple existant avec des populations moléculaires, qui occupent toutes les fréquences par redondance, qui passent par les mêmes techniques, mass média, contrôles continus, ordinateurs, etc.⁷⁰. Les choses se passent très vite, « un puissant ronflement de moteurs se [met] à fouir, à tarauder la forêt de tous les côtés à la fois, avec le sans-gêne d'une troupe de rabatteurs entrant dans un fourré » ; on se sent « giflé, bousculé, par la trépidation véhémement, incompréhensible », qui entre « à la fois par la plante des pieds et par les oreilles⁷¹ ». Les composantes sonores sont celles qui ont la plus haute puissance de déterritorialisation, elles se détachent bien plus facilement que la couleur, par exemple, de l'objet ou de la territorialité – et c'est pourquoi le bourdonnement qui alerte Grange « ne paraissait pas de la terre ; il intéressait uniformément toute la voûte du ciel [...] : on pensait d'abord plutôt à un étrange phénomène météorique, une aurore boréale où le son se fût inexplicablement substitué à la clarté⁷² ». Les composantes sonores s'ajustent presque trop parfaitement aux formes de développement continu, à la variation des matières, à la modulation générale. La puissance esthétique et poétique de déterritorialisation peut alors servir un pouvoir mortifère, le mouvement d'ouverture virant en action d'abolition du territoire, le mouvement d'emportement virant en désir de mort⁷³ : « la musique, tambours, trompettes, entraîne les peuples et les armées, dans une course qui peut aller jusqu'à l'abîme⁷⁴ ».

Le canon commençait à tonner moins fort ; il y avait maintenant de longues accalmies, pendant lesquelles on entendait reprendre le tapage des corbeaux

69 *Ibid.*, p. 429-430.

70 *Ibid.*, p. 426-427.

71 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 199-200.

72 *Ibid.*, p. 167-168.

73 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 367-368.

74 *Ibid.*, p. 371.

dans la chênaie. « Peut-être qu'il n'y a plus un seul Français à l'est de la Meuse, songea-t-il chemin faisant ; qui sait ce qui se passe ? Peut-être qu'il n'y a plus rien ? » mais à cette idée, qui lui paraissait presque plausible, son cœur battait d'excitation contenue ; il sentait son esprit flotter avec légèreté sur les eaux de la catastrophe⁷⁵.

Un problème politique important se pose donc : la métallurgie du son peut développer un pouvoir de séduction et d'abolition massives. Problème d'autant plus grave que les opérations qui définissent ce phylum machinique, les opérations de ce « chromatisme généralisé » qui « porte à la fois la musique et la métallurgie⁷⁶ » sont des opérations qui définissent en grande partie la création musicale romantique et moderne, et la composition du paysage sonore chez Gracq – pratiques dont plusieurs espèrent qu'elles s'opposeront au fascisme potentiel ou actuel précisément par ce rapport à la forme et à la matière. Mais comment faire la différence ? Voilà la plus grave question pratique et politique. « Le problème est vraiment musical, techniquement musical » ou littéraire, et « d'autant plus politique par-là⁷⁷ ». À ce problème et à cette question Deleuze et Guattari donnent des réponses simples, et par là presque vulnérables. Ils proposent une pragmatique qui est souvent confondue avec un secret conservatisme : se garder de s'ouvrir à tous les événements, mais simplifier, rendre sobre ; se garder de pousser la synthèse jusqu'à un fond commun, mais assurer la distinction des affects ; ne pas recommencer à zéro en faisant sauter toutes les strates, toutes les formes et figures, mais maintenir le minimum de formes sonores et même de fonctions harmoniques et mélodiques pour en extraire événements d'espace et affects de matière⁷⁸ : tintements, chocs et tintinnabulements emportant avec eux le fond de la guerre de Cent Ans ; claquements répétés réveillant d'autant mieux les échos de la profondeur qu'ils figurent en creux une attaque de diligence ; « terre sourdement alertée » parce que ramenée au temps où on suspendait des boucliers aux arbres⁷⁹. C'est cette prudence (ayant un long passé philosophique) qui doit nous garder du potentiel fasciste du son et de la musique : conserver des formes et

75 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 210.

76 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 511.

77 *Ibid.*, p. 420.

78 *Ibid.*, p. 331.

79 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 12, p. 62 et p. 100-101.

figures sonores et musicales le minimum pour en sortir ; conserver le minimum pour en sortir au maximum – la nouvelle politique sonore.

La musique n'est jamais tragique, la musique est joie. Mais il arrive nécessairement qu'elle nous donne le goût de mourir, moins de bonheur que mourir avec bonheur, s'éteindre. Non pas en vertu d'un instinct de mort qu'elle soulèverait en nous, mais d'une dimension propre à son agencement sonore, à sa machine sonore, le moment qu'il faut affronter, où la transversale tourne en ligne d'abolition⁸⁰.

Répétons-le une dernière fois : le paysage sonore n'existe qu'à replier les uns dans les autres les événements d'espace et les affects de matière, qu'à les impliquer par renvois, répercussions, retentissements, réverbérations, qu'à les composer ainsi en un lieu de résonance. Un tel paysage sonore n'existe qu'en tant que lieu toujours ouvert sur l'une de ses faces. Par cette ouverture, le paysage sonore accueille de nouveaux événements et de nouveaux affects. Par cette ouverture, il survient aussi au monde : il profite d'un « défaut » ou d'une « veine inconnue » dans sa composition pour passer de l'autre côté⁸¹, la composition sonore s'attribuant alors à l'état de choses sans se confondre avec lui, dégageant du champ social un plan problématique⁸². Et c'est précisément ainsi qu'il échappe aux dangers mortifères de l'exaspération des processus poussés à l'infini, qui se prennent eux-mêmes pour fin⁸³. Mais, dans *Un balcon en forêt*, la nature de cet autre côté est finalement tout autre : ni état de choses, ni champ social, mais la conversion du lieu de résonance en une chambre sourde. Non pas l'exaspération des renvois, répercussions, retentissements, réverbérations devenus autonomes, mais leur interruption complète. Si la posture d'écoute de Grange est irrémédiablement liée à la drôle de guerre, ce n'est pas seulement parce que, tournant « à petit bruit », celle-ci laisse le soldat sur une île déserte, dans « une solitude de hautes chaumes et de forêt canadienne », dans l'assoupissement d'une vie végétative qui n'attend plus rien, comme si la bataille « avait déjà eu lieu » et

80 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 367-368.

81 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 211.

82 G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 70. Partant d'une tout autre perspective, V. Avignon repère aussi cette ouverture nécessaire du lieu de résonance ou de subjectivation (« « La main de l'escamoteur » : le dynamisme des signes dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq », *Littératures*, n° 32, 1995, p. 141-142).

83 G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 80, p. 162 et p. 329 à 335.

qu'il ne restait plus qu'à composer un paysage sonore des échos lointains du champ de bataille, mais aussi parce qu'elle le laisse avec la sensation d'une « chute libre » et dans la situation de pouvoir transformer cette vague sensation en une volonté de mener une vie « délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir », dans un paysage sonore d'abolition du soi, avec pour dernier mot d'ordre un « lâchez tout⁸⁴ » qui a perdu ses résonances surréalistes. Grange ne peut jusqu'au bout laisser battante la porte qui ouvre la subsistance du passé sur une insistance du futur : « ce besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui fait bondir le cœur⁸⁵ » ne le font pas passer de l'autre côté sans que les ponts ne soient coupés ; « il n'est plus question de se donner le change à soi-même une fois encore, mais littéralement de passer », mais cette fois-ci pour périr⁸⁶. Se souvenant que « tous les blessés se traînent vers une maison », l'aspirant Grange prend le chemin d'un « lieu clos » comme s'il se dirigeait vers une idée obsédante⁸⁷, le sentier sous ses pas éveillant encore dans le noir « l'écho ample et assourdi d'une pièce vide ». Arrivé à la maison de ses amours avec Mona, il ferme à double tour la porte jadis battante⁸⁸ : le silence se referme alors « comme une eau tranquille », il n'entend plus rien, « la terre autour de lui [est] morte comme une plaine de neige », la vie retombe à ce silence plein du léger froissement du sang contre l'oreille, « comme au fond d'un coquillage le bruit de la mer qu'on n'atteindra jamais ». Attentif au bourdonnement d'une mouche bleue qui se cogne « lourdement aux murs et aux vitres », l'aspirant Grange tire la couverture sur sa tête et s'endort⁸⁹.

Serge CARDINAL
Université de Montréal

84 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 14, p. 23 à 26, p. 30, p. 50, p. 93, p. 110 et p. 210 à 212.

85 *Ibid.*, p. 211-212.

86 J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, op. cit., p. 108 et p. 133. Pour une interprétation différente de ce « lâchez tout » dans *Un balcon en forêt*, voir, A.-M. Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des Eaux étroites à Un Balcon en forêt*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 241 et p. 251 ; pour une interprétation concordante, voir M. Hartman, « *Un balcon en forêt* de Julien Gracq. L'irréel de la guerre », *Roman 20-50*, n° 44, 2007, p. 121 à 124.

87 J. Gracq, *Un balcon en forêt*, op. cit., p. 244.

88 *Ibid.*, p. 249.

89 *Ibid.*, p. 252-253.

BIBLIOGRAPHIE

- ANHEIM, Étienne, « Julien Gracq. L'œuvre de l'Histoire », *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 65, n° 2, 2010.
- AVIGNON, Véronique, « “La main de l'escamoteur” : le dynamisme des signes dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq », *Littératures*, n° 32, 1995.
- BOYER, Alain-Michel, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des Eaux étroites à Un Balcon en forêt*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.
- CAUQUELIN, Anne, « Ce que m'apprend Murray », *Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et des univers sonores*, n° 1, 2009, p. 3-6.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- GRACQ, Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1948.
- GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- GRACQ, Julien, *Les Eaux étroites*, Paris, José Corti, 1986.
- GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1992.
- GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992.
- GRACQ, Julien, « Souvenirs de guerre », *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011.
- HARTMAN, Marie, « *Un balcon en forêt* de Julien Gracq. L'irréel de la guerre », *Roman 20-50*, n° 44, 2007.
- LACOSTE, Yves, « Julien Gracq, un écrivain géographe. *Le rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote*, vol. 44, n° 1, 1987, p. 8-37.
- LACOE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2013.
- LAFFITTE, Maryse, « Indétermination et événement dans *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq », *Revue Romane*, vol. 20, n° 2, 1985.
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.
- MURPHY, Carol J., « Gracq, lecteur de Poirier », *The French Review*, vol. 72, n° 4, 1999, p. 696-708.
- MURPHY, Carol J., « Louis Poirier / Julien Gracq : The Surreality of History in *Un balcon en forêt* », *French Forum*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 355-363.
- POE, Edgar Allan, « The Domain of Arnheim », *Poetry, Tales, and Selected Essays*, New York, The Library of America, 1996.