

« La dure matrice de la guerre de 1940 » Inflexions initiatiques chez Némirovsky, Gracq et Simenon

Anne-Hélène DUPONT
Université McGill

Huit mois d'attente le long de la ligne Maginot, l'arme au pied; six semaines d'affrontements au cours desquels l'armée française reçoit la pire dégelée de son histoire; agonie de la III^e République, que suivront les « années noires » de l'Occupation : la guerre franco-allemande de 1939-1940 offre un bien pauvre terreau à l'héroïsme guerrier.

Ces circonstances peu favorables ne sauraient toutefois suffire à liquider une tradition millénaire et transculturelle d'association entre guerre et initiation du héros. Le schéma canonique de l'initiation, cadre typique de la formation du héros et de son épreuve qualifiante, hante en effet *Un balcon en forêt* de Julien Gracq (1958), *Suite française* d'Irène Némirovsky (2004 [1942]) et *Le Train* de George Simenon (1961), qui racontent tous trois ces événements douloureux de l'histoire de France. Ces romans infléchissent chacun à leur façon les trois temps de l'initiation que sont la séparation (aussi nommée phase préliminaire), la marge (ou phase liminaire) et la réincorporation (ou phase postliminaire, phase d'agrégation). Ces trois temps structurent l'expérience que leurs personnages font de la « drôle de guerre » ou de la débâcle.

Le schéma de l'initiation correspond à la configuration rituelle ternaire qui encadre les transformations de l'individu au cours de sa vie, spécialement dans les sociétés dites traditionnelles. Il sous-tend les rites initiatiques ainsi que, plus largement, l'ensemble des rites de passage. Ceux-ci ont été étudiés par plusieurs anthropologues et mythologues, en particulier Arnold Van Gennep (1909), Mircea Eliade (1976) et Victor Turner (1969)¹.

Au cours de la phase de séparation, l'individu quitte son milieu de vie habituel. Ce départ constitue une mort symbolique : l'individu est dépouillé de son statut social et de son identité. La seconde phase est celle de l'initiation proprement dite, qui prend souvent la forme d'un voyage dans l'au-delà. Dans cet espace et ce temps sacrés, le sujet régresse à l'état embryonnaire, voire au chaos primordial. Les qualités de l'individu sont mises à l'épreuve, souvent lors d'un combat. Cette étape comprend également la révélation d'un savoir qui rend l'initié apte à remplir son nouveau rôle social. La dernière phase est celle de la renaissance de l'individu et de sa réincorporation dans le groupe, doté de son nouveau statut : chaman, femme, compagnon de l'ordre des francs-maçons ou polytechnicien.

Comme le précise Simone Vierende dans *Rite, roman, initiation* (2000 [1963]), qualifier une œuvre littéraire d'initiatique suppose d'y déceler une analogie structurelle avec le schéma de

¹ Le terme « schéma » est ici préféré à celui de « rite » (plus courant en anthropologie) parce qu'il rend compte d'un éventail plus large de phénomènes et de références initiatiques, lesquels peuvent être plus ou moins ritualisés. En ce qui concerne les trois récits considérés, bien que tous tendent à figer en rituels certaines habitudes bien ancrées de leurs personnages, l'exceptionnalité et l'imprévisibilité relatives de la guerre moderne en général et celle de 1939-1940 en particulier, avec la phase de latence qui lui a valu son surnom et l'exode des civils pendant la débâcle, tendent à soustraire celle-ci à la ritualisation.

l'initiation, c'est-à-dire qu'on trouvera dans l'œuvre cette séquence de séparation, marge et réintégration, ainsi qu'une correspondance symbolique (notamment par le biais d'images qui renvoient à la mort, à la perte d'identité, à l'indifférenciation, à la gestation et à la renaissance).

Si le déroulement désastreux des affrontements de 1940 est assez peu compatible avec les exploits militaires, cette guerre reste à d'autres égards propice à l'initiation. D'une part, les nombreux « citoyens-soldats » mobilisés quittent leur foyer pour un milieu radicalement différent et souvent inconnu : le front. Cet aspect du conflit contribue à l'atmosphère initiatique d'*Un balcon en forêt*, dont les premières lignes sont consacrées au trajet de l'aspirant Grange vers la maison-forte du plateau des Ardennes où il est posté pendant la drôle de guerre. D'autre part, l'avancée des troupes allemandes provoque des mouvements de population sans précédent : en mai et juin 1940, au moins 6 millions de Français fuient l'invasion. Au final, leur parcours circulaire mime le trajet initiatique. La première partie de *Suite française*, intitulée *Tempête en juin*, de même que *Le Train* ont pour cadre cet exode.

Dans les trois œuvres, cette homologie structurelle est étayée d'un grand nombre de références symboliques à l'initiation, surtout aux composantes de sa phase centrale. Lors de leur parcours potentiellement initiatique, plusieurs personnages séjournent dans un lieu fermé et sombre, souvent humide, chaud, rosé ou féminin, qui évoque le ventre maternel et représente en cela la possible formation d'un être nouveau. Ce sont le blockhaus humide, planté dans un carré de choux d'*Un balcon en forêt*, à l'intérieur duquel Grange se sent « comme l'amande sèche dans le noyau » (Gracq 1958 : 33), la maisonnette « au désordre charmant de *nursery* » (Gracq 1958 : 63; l'auteur souligne) de sa maîtresse et le lit de celle-ci où, gravement blessé, il se blottit « comme dans un ventre » (Gracq 1958 : 249); ce sont dans *Tempête en juin* la chambre où une ballerine un peu fanée dévirginise Hubert Péricand, la salle commune de la maison de ferme dans laquelle se déroule la convalescence du soldat Jean-Marie Michaud et la baignoire du Grand Hôtel de Vichy où Gabriel Corte trouve refuge et s'interroge justement sur la forme que le monde « prendrait au sortir de la dure matrice de la guerre de 1940 » (Némirovsky 2004 : 187); sans oublier le wagon de marchandises du *Train*, à bord duquel Marcel Féron fuit sa ville menacée par la Wehrmacht et la cale où, comme dans le wagon, il fait l'amour avec Anna, une jeune femme mystérieuse rencontrée au moment du départ.

Plusieurs de ces exemples témoignent aussi de la rencontre des protagonistes avec Éros et Thanatos, autre composante de l'étape médiane de l'initiation. La débâcle offre à Hubert Péricand et à Jean-Marie Michaud leur première expérience amoureuse. La relation extraconjugale de Marcel Féron se démarque de son mariage paisible par une intensité inouïe, tandis que les sentiments de Grange pour Mona confinent au surnaturel. En outre, pendant la débâcle, les militaires que sont Grange et Michaud tutoient la mort, qui emporte d'ailleurs le frère aîné d'Hubert, Philippe, et leur grand-père. Féron considère pour sa part la vue du cadavre du mécanicien, victime du mitraillage de leur train, comme son premier véritable contact avec la mort brute, non aseptisée par l'embaumement.

Dans ces cadres propices aux transformations ontologiques, l'aspirant Grange, Marcel Féron et certains personnages de *Tempête en juin*, tels Jean-Marie et Corte, éprouvent de plus un sentiment de retour à l'enfance. Lorsqu'il se glisse dans sa baignoire vichyssoise, ce dernier éprouve une joie et une paix qui lui rappellent « les délices de l'enfance », et la sensation de l'eau qui se glisse sous ses reins est comparée à « une mère [qui] soulève un enfant endormi » (Némirovsky 2004 : 187).

L'étrangeté de leur retrait de la vie ordinaire est accentuée par la levée des normes et le bouleversement des paramètres habituels de l'expérience. Le protagoniste et narrateur du *Train* ressent ce bouleversement avec une grande acuité :

Une cassure s'était produite. Cela ne signifiait pas que le passé n'existait plus, encore moins que je reniais ma famille et cessais de l'aimer.

Simplement, pour un temps indéterminé, je vivais sur un autre plan, où les valeurs n'avaient rien de commun avec celles de mon ancienne existence (Simenon 1961 : 871).

Réfugiés et combattants connaissent en outre leur lot d'épreuves. Chez les militaires, elles sont liées aux combats, tandis que les civils doivent composer avec les difficultés de se déplacer et de subvenir à leurs besoins les plus élémentaires, sans compter les attaques de la Luftwaffe et de la Heer. À cet égard, on le verra, le voyage en train de Féron fait exception.

Or, en dépit de leurs multiples références symboliques et structurelles au schéma initiatique, aucune de ces œuvres ne se conforme totalement à celui-ci. Chacune l'infléchit à sa façon, en particulier ce qui en forme le cœur, c'est-à-dire la transformation de l'individu et l'acquisition corollaire d'un savoir. Ces écarts, sous forme de ratés, de ratages, de reports, d'incomplétudes, de libertés prises avec le modèle, éclairent le rapport à l'héroïsme et la vision de la guerre que dessinent ces romans.

Initiations ratées, initiation tragique et reports de l'investissement héroïque dans *Suite Française*

Si l'on voit dans l'exode un parcours potentiellement initiatique, comme y invite le récit de *Tempête en juin*, force est d'y constater un taux d'échec assez élevé. Gabriel Corte, un riche écrivain capricieux et imbu de lui-même qui quitte la capitale en voiture, avec maîtresse et domestiques, est l'un de ces personnages recalés. Les difficultés du voyage le révèlent égoïste, lâche et répugné par le mélange inusité des groupes sociaux auquel donne lieu la fuite désordonnée de l'exode.

Certes, il accomplit un geste héroïque. Forcés de cheminer à pied après avoir perdu leur voiture, Corte et sa maîtresse sont pris entre des tirs croisés français et allemands. Contre toute attente, le romancier brave les tirs ennemis et sauve la vie de sa maîtresse. Mais la parenthèse héroïque se referme sitôt qu'ils retrouvent la voiture et leur personnel :

Corte comprenait que sa voiture lui était rendue, que ses manuscrits lui étaient rendus, qu'il retrouvait la vie, qu'il ne serait plus jamais un homme ordinaire, souffrant, affamé, courageux et lâche à la fois, mais une créature privilégiée et préservée de tout mal – Gabriel Corte !! (Némirovsky 2004 : 113)

Au terme de cette épreuve, la conviction de sa propre supériorité est confortée par ce qu'il croit être un signe d'élection divine et les brefs moments où il a été ébranlé, les seuls instants où il parut avoir l'étoffe d'un héros, sont balayés comme au réveil les relents d'un « cauchemar » (Némirovsky 2004 : 183).

De même, l'inquiétude qui s'empare de lui dans sa baignoire à Vichy fait place, un martini plus tard, à la conviction que la guerre « ne touchait fortement en somme que des inconnus » (Némirovsky 2004 : 191-2). Au final, en dépit de son potentiel initiatique, sa fuite s'apparente plutôt à une parodie dramatique des vacances – « Corte descendait tous les ans depuis vingt ans » (Némirovsky 2004 : 153) dans cet hôtel – où perce l'amertume de la narratrice.

Cette initiation ratée est emblématique du parcours d'un bon nombre de personnages de *Suite française*, spécialement ceux qui appartiennent aux élites administrative, économique et culturelle de la France. Les épreuves de l'exode mettent de la sorte en lumière l'égoïsme et la lâcheté sous le patriotisme et la charité chrétienne qu'affichent ces personnages. Les ratages de l'initiation contribuent en cela au portrait que trace le roman d'un corps social aux multiples fractures.

La débâcle a tout de même une fonction d'initiation à l'âge adulte pour Hubert Péricand et Jean-Marie Michaud, à qui elle offre leur premier contact avec la guerre, la mort et l'amour.

Hubert, fils de grands bourgeois parisiens, entre dans le roman sous les traits d'un garçon « joufflu et rose » (Némirovsky 2004 : 33), peu mûr pour ses dix-huit ans, animé du rêve naïf de sauver la France à l'aide de ses camarades scouts. Pendant l'exode, il fait une fugue au cours de laquelle, tel Fabrice del Dongo à Waterloo, il assiste plus qu'il ne participe réellement aux combats, avant d'être initié aux plaisirs de la chair. Il rejoint sa famille à Nîmes, au moment où elle se prépare à assister à une messe à sa mémoire. On avait en effet annoncé sa mort, ce qui renforce le caractère initiatique de l'escapade.

La réaction d'Hubert à l'annonce des décès de son grand-père et de son frère aimé, survenus en son absence, met en lumière ce passage à l'âge adulte :

Il reçut le coup d'une manière étrange. Deux mois plus tôt il aurait éclaté en pleurs, de grosses larmes transparentes et salées coulant sur ses joues roses. Il devint excessivement pâle, et son visage prit une expression qu'elle [sa mère] ne lui connaissait pas (Némirovsky 2004 : 179).

La mort symbolique que représente l'annonce erronée de son décès, doublée de la peur de mourir ressentie pendant la bataille de Moulins, a rendu Hubert capable d'affronter calmement la mort concrète : il l'accepte maintenant comme une partie de la vie. Il exprime ceci avec un franc-parler nouveau, qui horrifie sa mère bien-pensante, et ses réflexions subséquentes sur l'hypocrisie des discours patriotiques et charitables auxquels il a été exposé témoignent de l'indépendance d'esprit et d'une certaine lucidité acquises au cours de sa fugue.

Jean-Marie Michaud se révèle également à lui-même pendant la débâcle, plus précisément pendant sa convalescence dans une ferme bourguignonne, où il se remet de blessures reçues lors du bombardement du train qui transportait sa formation. Le jeune soldat parisien y découvre le sentiment amoureux auprès de la fille adoptive de ses bienfaiteurs. Au cours de ce séjour campagnard imprévu, il ose s'avouer et affirmer pour la première fois sa vocation d'écrivain, et commence à s'exercer à l'écriture. Celui qui quitte la ferme Sabarie quelques semaines plus tard y a connu l'amour, côtoyé la mort et trouvé sa voie : il est devenu un homme.

Comme Hubert, Jean-Marie paraît alors mûr pour un passage à l'action. Cependant, le roman n'exploite pas le potentiel héroïque des deux hommes qu'il s'est appliqué à former. Jean-Marie quitte le récit en même temps que la ferme Sabarie, tandis qu'Hubert n'y reparait qu'indirectement, dans le projet de sa mère qu'il reprenne ses études à leur retour dans la capitale, l'hiver suivant. Tous deux paraissent en attente de circonstances sociales plus favorables, un avenir dont le roman nourrit tant bien que mal l'espoir, notamment par de multiples raccords sémiotiques qui cherchent à établir un parallèle entre la débâcle et le récit biblique du Déluge ainsi que par l'ironie structurelle du roman. Celle-ci prend pour cibles — et de cette manière discrédite — les personnages égoïstes, lâches, incapable de recul et hypocrites tels Madame Péricand, Gabriel Corte et sa maîtresse. Symétriquement, elle épargne Hubert, Jean-Marie et tous ceux qui, comme eux,

font preuve d'altruisme, de modestie, d'humour, d'esprit critique et d'une piété discrète, vertus qu'elle met ainsi au cœur de l'utopie némirovskienne².

Aux héros ratés et aux héros inexploités s'ajoute dans *Suite française* un héros sacrifié. Le jeune prêtre Philippe Péricand meurt lapidé, victime innocente des pensionnaires de l'école de réforme qu'il avait accepté de mener en lieu sûr. Le lieu du crime, un étang près d'un château abandonné, rappelle les fonts baptismaux, mais inverse la signification intégratrice du baptême. L'assassinat marque en effet un rejet violent de la morale catholique et du patriotisme que leurs maîtres ont tenté d'inculquer de force aux adolescents, et que le prêtre incarne à leurs yeux. Ce meurtre et le pillage du château auquel se livrent ces jeunes Français sont des symboles forts de rébellion contre la société dont ils sont issus. Ils jettent une ombre sur l'avenir de la France tel que le laisse entrevoir le roman, d'autant plus que ces actes cruels constituent l'initiation la plus « conforme » de *Suite française*.

Ces diverses trajectoires soulignent la fonction de *révélation* (plus que de *transformation* à proprement parler) que le roman assigne à la guerre : révélation de la part immuable du caractère des individus sous le masque social, révélation de soi à soi-même et révélation des tensions et des fractures du corps social français. L'ultime roman de Némirovsky, morte à Auschwitz en 1942, porte l'espoir fragile que la postérité comble les failles individuelles et collectives ainsi mises au jour.

Les passages à l'âge adulte et à la mort que la guerre provoque tendent par ailleurs à faire de celle-ci une étape incontournable de la vie humaine : la guerre opérerait la transition entre les stades de la vie, tel un rite initiatique. Dans ce qui relève peut-être d'une tentative désespérée de donner sens à un conflit qui la menace et dont elle sera bientôt la victime, l'auteure semble chercher à rendre celui-ci nécessaire au développement de l'être humain, malgré le désordre, la violence et la souffrance qu'il génère et, dans une certaine mesure, *au moyen* de ce désordre et cette violence.

***Le Train* de Simenon, ou l'initiation refusée**

S'illustrer au combat est hors de la portée du personnage principal et narrateur du *Train*, réformé pour cause de myopie sévère. Ceci n'empêche pas celui qui se présente comme un mari, un père, un homme ordinaire et heureux, de considérer la guerre comme « l'heure de la rencontre avec le destin, l'heure d'un rendez-vous que j'avais depuis longtemps, depuis toujours, avec le destin » (Simenon 1961 : 823). D'entrée de jeu, Féron envisage la guerre comme un espace-temps propice à l'aventure ou à la transformation, d'autant plus qu'elle lui retire son ancrage social :

Je venais de perdre mes racines. Je n'étais plus Marcel Féron, marchand d'appareils de radio dans un quartier presque neuf de Fumay, non loin de la Meuse, mais un homme parmi des millions que des forces supérieures allaient balloter à leur gré.

Je n'étais plus accroché à ma maison, à mes habitudes. Je venais de faire, d'un instant à l'autre, un bond dans l'espace (Simenon 1961 : 818).

L'invasion allemande soustrait l'homme à ses obligations familiales et professionnelles, lui enlève son identité, voire son individualité, et le propulse dans l'inconnu. Bientôt, il est de surcroît séparé de sa famille : pendant la nuit, son wagon est rattaché à un autre train que celui où se trouvent sa

² Au sujet de l'avenir de la France qui se profile dans *Suite française*, voir Dupont (2008 : 103-126).

femme et leur fille, ce qui renforce « [s]on idée que [la guerre] était une affaire entre le sort et [lui] » (Simenon 1961 : 843).

Au cours des quatre jours de ce périple ferroviaire puis des cinq semaines qu'il passe dans un camp de réfugiés de La Rochelle, Féron a effectivement une « aventure », mais au sens amoureux du terme. Auprès d'Anna, il connaît une passion et un bonheur sans précédent. Cependant, dès qu'il apprend où sa femme et sa fille se trouvent, il part à leur rencontre. Le trajet est d'une facilité déconcertante : « je m'étais attendu à faire preuve d'un certain héroïsme pour rejoindre ma femme [...] J'étais presque déçu que tout s'arrange si facilement » (Simenon 1961 : 910). Alors que Féron se dit prêt à surmonter des épreuves pour retrouver les siens, c'est la guerre qui paraît ne pas avoir été à la hauteur; elle ne lui aurait pas donné l'occasion de démontrer son courage, sa débrouillardise, sa détermination.

Le roman ne convoque la possibilité d'une initiation que pour mieux la repousser, et ce, deux fois plutôt qu'une. D'abord, le narrateur assure ne pas avoir songé à abandonner sa famille au cours de ce périple sans véritable épreuve, malgré qu'il ait constitué pour lui une période de bonheur et d'insouciance inouïe, « une véritable renaissance au monde, à sa beauté simple et aux sensations puissantes qu'il procure » (Simenon 1961 : 1609), comme l'écrit avec justesse Benoît Denis dans la Notice qui accompagne l'édition du *Train* parue dans la Pléiade. Ensuite, pendant l'hiver 41-42, à Fumay (le récit fait l'ellipse sur les retrouvailles familiales et le retour), Féron refuse son aide à Anna, alors passée dans la Résistance. Elle sera fusillée par les Allemands. Le roman se conclut sur ces mots : « Je ne suis jamais retourné à La Rochelle. Je n'y retournerai jamais. J'ai une femme, trois enfants, une maison de commerce rue du Château » (Simenon 1961 : 916). L'excipit consacre la forclusion de cet « entracte » (Simenon 1961 : 892) de bonheur et de liberté.

Le Train offre une variation fascinante du schéma de la déviance³ qui structure un nombre significatif des « romans durs » (par opposition aux romans policiers) de Simenon. À cet égard, il importe surtout de relever ici la scission de la figure héroïque caractéristique de ce schéma en deux entités complémentaires. Marcel Féron est bien cet homme qui rompt avec un quotidien hautement routinier et qui emprunte – littéralement, dans son cas – une autre voie que ses proches. Cependant, la seule transgression de Féron est son adultère. Dans *le Train*, c'est Anna, beaucoup plus que le terne et passif électricien ardennais, qui représente la marginalité et la déviance caractéristiques de cette figure simenonienne : jusqu'à la débâcle, elle était incarcérée en Belgique. Élément transgressif du composé, Anna en est également l'élément actif. Elle court vers le premier train plutôt que d'attendre ses effets avec les autres détenues, elle prend l'initiative sexuelle, elle se joint à la Résistance. Cette bipartition marque la dissociation du protagoniste et de l'héroïsme. Anna incarne la possibilité pour Féron de changer de vie (à la faveur de l'évacuation) et de s'héroïser (pendant l'Occupation); or, il l'abandonne. Si Féron est le héros du roman au sens fonctionnel du terme, Anna a le dynamisme, l'abnégation et la caution historique qui font les héros. Laisser tomber – deux fois – Anna équivaut à repousser l'héroïsme.

³ Ce schéma a été mis en lumière par Jacques Dubois (1972), qui en résume les six étapes essentielles en ces termes :

- a) à la faveur d'un événement, le héros rompt avec ses habitudes, ses fonctions et les normes de son milieu ;
- b) sa rupture est consacrée par un crime ;
- c) il connaît l'évasion, l'aventure et un certain envers des choses dans un monde trouble ;
- d) sa « libération » est consacrée par une rédemption ;
- e) il échoue, soit qu'il devienne fou, soit qu'il revienne au départ avec une impression de néant ;
- f) toutefois, le héros a conquis, en cours d'expérience, une sorte de lucidité et il a dressé un bilan de soi (Dubois 1972 : 64).

Il est difficile de ne pas mettre au compte de la lâcheté ce refus d'aider Anna (invoquer des raisons familiales est un lieu commun de la défection) et l'insistance avec laquelle le narrateur cherche à faire de l'exode et de sa vie à Fumay deux plans disjoints de son existence (défense classique de l'infidèle). Le récit de l'entrepreneur ne ferme pas entièrement la porte à un tel jugement. Cependant, il invite aussi à une autre lecture, plus indulgente, de ce refus de l'héroïsation. Elle consiste à voir dans ce parcours une petite victoire.

En effet, Féron met fréquemment en relation la Guerre de 39-40 avec celle de 14-18, au terme de laquelle sa mère l'a abandonné et dont son père est rentré alcoolique et violent. La fin de la Grande Guerre a inauguré une ère de souffrance dans la vie de Féron. À l'enfance malheureuse a succédé une adolescence marquée par la maladie, qui a obligé Féron à passer quatre ans en sanatorium. Le périple de 1940 fait écho à ce premier voyage ferroviaire à forte charge initiatique (séjour montagnard, contact intime avec la mort, combat contre la maladie et guérison, retour au moment d'entamer la vie adulte). Avec un tel parcours, Féron considère avoir eu « peu de chance, au départ, de mener une vie normale » (Simenon 1961 : 814). Pour lui, la démonstration de sa capacité à *résister* au nouvel assaut du sort que représentent la débâcle et l'exode constitue dès lors une revanche prise sur la guerre, une forme d'accomplissement. De plus, le retour à sa vie d'« homme ordinaire » après qu'il ait littéralement emprunté une autre voie que sa famille, goûté à la passion amoureuse et à un bonheur intense érige son quotidien banal en situation pleinement choisie, voire en idéal⁴.

Le Train met ainsi face à face deux formes de résistances : l'une active, ouvertement politique et héroïque, celle d'Anna; l'autre passive et qui se veut individuelle et apolitique, celle de Marcel, qu'il n'est pas incongru de qualifier de lâche, mais qui représente tout de même une réussite intime et peut-être une forme d'héroïsme minuscule. Sans nier la part de lâcheté dans les actes de Féron, que le récit assume entre les lignes, *Le Train* invite à l'indulgence pour ces « petites gens », ni résistants ni collabos, pour qui l'héroïsme était soit un luxe, soit une folie et qui ont choisi de sauver leurs modestes accomplissements personnels pendant cette période trouble de l'histoire de France.

L'ivresse liminaire de l'aspirant Grange

L'aspirant Grange entre dans le récit d'*Un balcon en forêt* avec son grade et son patronyme pour seules pièces d'identité, à bord du train puis de la camionnette qui le mènent à la maison-forte des Hautes-Falizes. De ses origines, de son passé, de sa vie de civil, le lecteur ne sait ni n'apprendra rien, sinon des bribes de souvenirs d'enfance et des références littéraires qui indiquent que l'homme est cultivé. Le prénom même de ce conscrit déjà détaché de sa vie d'avant-guerre lui demeurera inconnu tout au long d'un récit placé sous le patronage fortement initiatique du *Parsifal* de Wagner, cité en exergue.

Grange vit sa réclusion sur « le Toit » comme une chance exceptionnelle. L'homme n'est pas un pleutre (pendant la débâcle, il affronte dignement le danger et se bat conformément aux ordres), mais en attendant la catastrophe, il se tient à l'écart du conflit autant que le devoir militaire le lui autorise et s'emploie à préserver cet espace de liberté et de tranquillité qu'il espère être une « île déserte » dans l'océan de la guerre.

⁴ « Je n'étais pas révolté contre mon mode de vie. Je l'avais choisi. J'avais réalisé patiemment un idéal qui, jusqu'à la veille [de l'évacuation], je le répète en toute sincérité, m'avait donné satisfaction » (Simenon 1961 : 857).

L'aspirant n'est pas le seul à prendre ses distances avec l'héroïsme. En fait, dans cette guerre insolite, tout ce qui semble y référer sonne faux, telle cette bravade de Gourcuff qui « tomb[e] comme une grossièreté, sans soulever d'échos ni de rires » (Gracq 1958: 177). Même le capitaine Varin, qui dirige sa compagnie « avec une sécheresse glaciale et compétente » (Gracq 1958 : 45) que Grange juge décalée, souligne qu'il « n'aime pas les volontaires » (Gracq 1958 : 138), alors qu'il « ne déteste pas faire la guerre avec des gens qui ont choisi leur façon de désertre » (Gracq 1958 : 139).

Ce n'est cependant pas le désir de s'illustrer au combat qui motive le refus de Grange d'être muté à la compagnie hors rang, comme le lui proposait Varin, non plus que ses sentiments pour Mona, qu'il congédie d'ailleurs à la veille de la débâcle. Ce qui le retient aux Falizes est avant tout le sentiment d'exaltation que lui procure la fréquentation assidue des lignes sur lesquelles il se tient en équilibre, au premier chef cette fascinante frontière franco-belge, seuil symbolique de la guerre et de la mort, dont il a justement comme mission d'empêcher le franchissement.

Jusqu'au dernier moment, Grange rêve que se pérennise cet état d'ivresse où se mêlent l'impression d'une suspension du temps juste sous le point de rupture et la tension née de l'attente de l'inévitable cataclysme. Dans le silence quasi surnaturel qui précède l'attaque allemande, il songe que la guerre les a peut-être enjambés et continue de croire qu'il doit « y avoir dans le monde des défauts, des veines inconnues, où il suffisait une fois de se glisser » (Gracq 1958 : 211) pour lui échapper.

La guerre finit toutefois par le rattraper. Blessé dans l'explosion d'un obus, l'aspirant fuit le blockhaus éventré, se traîne jusqu'à la maison de Mona et s'étend sur son lit-matrice. Le roman se conclut sur un ultime geste de retrait – en lui-même, cette fois : « Puis il tira la couverture sur sa tête et s'endormit » (Gracq 1958 : 253). Cette dernière phrase forme le climax du processus d'isolement instauré dès l'incipit. *Un balcon en forêt* est en effet tout entier un récit de la *liminalité*, pour reprendre le terme par lequel Van Gennep nomme la phase médiane de l'initiation. Avec ses deux matrices potentielles – le lit et le blockhaus –, l'intervention de la figure initiatrice incarnée par Mona, le surgissement du sacré lorsqu'Olivon fait sauter une camionnette transportant des livrets matricules allemands, l'épreuve de l'affrontement ainsi que les métaphores de la nudité, de la fertilité et du Déluge, pour ne relever que les éléments essentiels, tout est en place pour que survienne dans le roman une transformation ontologique. Or, sa fin ouverte laisse planer l'incertitude sur le sort du protagoniste et, corollairement, sur l'issue de l'initiation. En effet, la réincorporation de Grange à la société comme sa séparation de celle-ci demeurent dans l'ombre diégétique. Par ailleurs, la teneur de la révélation est incertaine. Il est peu douteux que l'expérience guerrière ait modifié le rapport au monde du protagoniste. À la veille de l'affrontement, par exemple, « il lui sembl[e] que la pensée se couch[e] en lui au profit d'une lumière meilleure » (Gracq 1958 : 212). Cependant, cette lumière est avant tout celle de l'instinct et de la sensibilité onirique qui guident Grange dans son séjour ardennais. La raison paraît mal adaptée à l'ambivalence fondamentale de son expérience, dont le sens se dérobe jusqu'à (et surtout à) la toute fin du récit. Avant de s'endormir, Grange songe à ses hommes tués par l'obus : « il se demanda ce qu'Olivon et Hervouët avaient payé avec cette monnaie funèbre. "Rien, sans doute", pensa-t-il » (Gracq 1958 : 253).

Ce resserrement du récit sur la phase liminale du schéma initiatique et, à l'intérieur de celle-ci, l'accent mis sur un processus de réclusion qui traverse le récit d'une extrémité à l'autre met en relief l'effritement de la collectivité dans cette « guerre sans âme et sans chansons, qui n'avait jamais créé d'état de foule, qui en chacun disait secrètement *je* et jamais *on*, et verrouillait autant de

petits univers personnels » (Gracq 1958 : 144). La drôle de guerre de Grange en perd sa dimension politique et le retrait du monde qu'elle provoque se mue en tentative d'échapper à la mort et à l'Histoire.

Outre les conclusions à tirer des mobilisations du schéma initiatique propres à chacun des trois romans, il ressort de leurs références appuyées à la structure et aux symboles initiatiques un puissant désir de donner sens aux événements tantôt insolites, tantôt chaotiques de la guerre de 1939-1940. Qu'une guerre moderne, qui plus est une défaite, peine à former des héros et à jouer dans leur trajectoire un rôle initiatique tient presque de l'évidence. Ce qui étonne est plutôt l'insistance avec laquelle les trois romanciers réfèrent à ce schéma périmé, dont leurs récits suggèrent qu'il appartient au passé, au merveilleux et au mythe. Tout se passe comme si l'étrangeté de la drôle de guerre et de l'exode, de même que le chaos de la débâcle, par une sorte d'appel d'air à la mesure de cette étrangeté et de ce chaos, invitaient à ce schéma immémorial dont le rôle est précisément d'ordonner le changement et de lui donner sens. La mise en ordre à laquelle vise le schéma initiatique *nécessite* l'étrangeté, la marginalité, voire la souffrance, qui peut ainsi faire figure de mal nécessaire. Bien qu'ils visent l'assignation de sens, les renvois à l'initiation permettent donc d'embrasser l'altérité de l'expérience guerrière, avec ses désordres, ses paradoxes et ses ambiguïtés, en même temps qu'ils répondent au désir de lui assigner un rôle autre que celui que le conflit joue dans l'Histoire de France.

En faisant de la guerre l'élément déclencheur et le cadre d'un parcours possiblement initiatique, les trois romans interrogent le rôle joué par le conflit armé dans les histoires individuelles. Il est à cet égard assez remarquable que Némirovsky et Simenon soumettent des civils à une trajectoire au potentiel d'initiation, ce qui souligne que nul n'échappe à la guerre moderne et, en retour, que ses héros potentiels se trouvent aussi parmi les civils.

Le passage sous silence de la phase de réincorporation qu'ont en commun la plupart de ces parcours met en évidence la part d'inconciliable entre cette guerre étrange et la suite des événements – l'Occupation, la reconstruction – de même qu'entre les expériences individuelles du conflit et les récits collectifs qui tâchent de les intégrer. Leurs références à l'initiation contribuent ainsi à ériger ces romans en gardiens de l'incohérence de la drôle de guerre.

Bibliographie

AUVRAY, Michel, *L'âge des casernes : Histoire et mythes du service militaire*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1998.

BESSIN, Marc, « Le recours au rite : L'exemple du service militaire », dans *Agora débats/jeunesse*, n° 28, 3^e trimestre 2002, pp. 34-45.

ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques, essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1976 [1959].

DUBOIS, Jacques, « Simenon et la déviance », dans *Littérature*, n° 1, février 1971, pp. 62-73.

DUPONT, Anne-Hélène, *Circonstances aggravantes : Lecture de Suite française d'Irène Némirovsky*, Thèse (M.A.), Université de Montréal, 2008.

- HAMEL, Yan, *La Bataille des mémoires : La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2006.
- GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- MURAT, Michel, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991.
- NÉMIROVSKY, Irène, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004 [1942].
- SIMENON, George, *Le Train*, dans *Romans*, édition établie par Jacques DUBOIS, avec Benoît DENIS, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003 [1961].
- TURNER, Victor W., *The Ritual Process : Structure And Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage : Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, É. Nourry, 1909.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973].
- _____, « Le mythe du Graal et la quête du sacré », dans *Julien Gracq : Actes du colloque international d'Angers (21,22,23 mai 1981)*, 2^e édition revue et corrigée, Angers, Presses de l'Université, 1982.