慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Pourquoi la métaphore?
Sub Title	なぜ隠喩か?
Author	佐藤, 太郎(Sato, Taro)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.18, (2013.) ,p.80- 95
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20131201-0080

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Pourquoi la métaphore ?

TARO SATO

La description, traditionnellement réputée jouer un rôle subordonné dans un récit, *ancilla narrationis*, n'a pas seulement pour fonction de « planter un décor » dans lequel les personnages agissent, mais elle a acquis une place non négligeable et a gagné droit de cité dans la littérature contemporaine. Si l'on s'accorde sur le fait que l'« intérêt de la littérature est qu'elle reproduit et construit l'expérience humaine sous sa forme globale[1] », il est sans doute nécessaire de considérer la description non comme un simple fait textuel, mais comme un des produits du traitement du réel par le sujet, car la description est « la figure cruciale des relations entre les mots et les choses[2] ». Autrement dit, le sujet, face au fait du réel, reprend ces données et les « retravaille » dans la description : en ce sens il est souhaitable de pouvoir dire que la description figure l'expérience du monde. Cette description, intimement liée à la conscience du héros dans le roman, l'œuvre de Julien Gracq la traduit mieux dans la mesure où la description du paysage se fait dans les récits de Gracq à partir d'un point de vue d'un personnage. Comme le dit Gérard Lenclud, il n'y a pas de paysage « sans observateur » : le paysage est donc « un donné tel qu'il est perçu, un fragment du monde sensible tel qu'il est pourvu de personnalité par une conscience[3] ». Par cette focalisation interne est construite la

---

[1] Molino, Jean et Lafhail-Molino, Raphaël : *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Actes-Sud, Coéditions Leméac, 2003, p.300.

[2] Marin, Louis : *De la représentation*, Éditions du Seuil, 1993, p.85.

[3] Lenclud, Gérard : « L'ethnologie et le paysage : Questions sans réponses » in *Paysage au pluriel : une approche ethnologique des paysages*, Éditions de la maison des

description gracquienne qui tend non pas à reproduire la réalité de façon mimétique comme le prétend la description réaliste, mais à « définir une impression de son objet plutôt que cet objet lui-même[4] ». De là vient le rôle primordial des figures d'analogie chez Gracq, puisque celles-ci reposent sur la subjectivité du destinateur et permettent de « faire voir une réalité à travers une autre, plus familière ou au contraire plus étrange et susceptible de donner à la première une dimension poétique » (Molino, p.285). Il suffit de rappeler les travaux de Michel Murat, d'Élisabeth Cardonne-Arlyck ou de Michèle Monballin pour saisir l'importance de ces figures dans les études gracquiennes[5]. Quelle que soit la différence des approches (rhétoriques, linguistiques et poétiques chez Murat, narratologiques chez Cardonne-Arlyck et Monballin), la plupart des critiques gracquiens tombent d'accord pour reconnaître que la description est indissociable de ces figures (métaphore, comparaison et modalisation selon la taxinomie de Murat) et que Julien Gracq fait la part belle à la métaphore : tantôt celle-ci participe même à l'élaboration discursive du récit, ce qui permet à Cardonne-Arlyck de déclarer que « la métaphore raconte » (Cardonne-Arlyck, p.247) ; tantôt elle contribue à une « perte » de représentation : « La description s'avère le terrain où le métaphorique, tout en semblant doubler et parfaire le « métonymique » (l'information), le mine et l'annule » (métonymique, parce que selon Phillipe Hamon la description est en règle générale une sorte de « métonymie filée » dans la mesure où elle comprend TH-I, thème introducteur de la description — la maison, par exemple — et Nomenclature, une série de sous-thèmes qui le constituent — le

---

sciences de l'homme, 1995, p.5.

[4] Cardonne-Arlyck, Élisabeth : *La métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Klincksieck, 1984, p.82.

[5] Murat, Michel : *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq, étude de style.* Vol. II : *Poétique de l'analogie*, José Corti, 1983, Cardonne–Arlyck cité ci-dessus et Monballin, Michèle : *Création et recréation de l'espace*, De Boeck-Wesmael s.a., 1987, Bruxelles.

toit, la cheminée, la fenêtre, etc. —) (Cardonne-Arlyck, p.215) ; ou « Plus la description avance et se charge, plus l'objet à représenter s'indétermine » (Monballin, p.123). Même s'il est vrai que les figures d'analogie attestent de la contestation et de la destruction de la vieille *mimésis*, cette « déréalisation » n'est sans doute qu'un des effets qu'elles produisent. Si la métaphore, qui oblige le lecteur à un parcours interptétatif, est fondée sur la théorie de l'interaction, c'est-à-dire si elle consiste à relier deux termes hétérogènes pour créer une nouvelle pertinence sémantique, il est sans doute loisible de dire qu'elle est une des figures qui mettent l'accent sur une activité même de la conscience humaine, car, pour rendre un énoncé métaphorique interprétable, le lecteur est conduit à rapprocher deux domaines jusque-là éloignés et à instaurer des propriétés ou des relations fictives par lesquelles s'effectue la résolution du conflit notionnel : en ce sens la métaphore suppose une énonciation fictionnelle (Murat II, p.8). Si bien que les figures d'analogie se caractérisent par cette fictionnalité, « le rapprochement forcé et artificiel de réalités disjointes[6] ». Gracq rappelle l'importance de cette activité de la conscience dans *Lettrines I* :

> On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est entre autres d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un *liant* inépuisable. Le cinéma au reste nous a depuis longtemps appris que l'œil ne fait pas autre chose pour les images. L'esprit fabrique du cohérent à perte de vue. C'est d'ailleurs la foi en cette vertu de l'esprit qui fonde chez Reverdy la fameuse formule : « Plus les termes mis en contact sont éloignés dans la réalité, plus l'image est belle[7] ».

Ayant recours à la citation de Reverdy qui a « une confiance illimitée dans les

---

[6] Dürrenmatt, Jacques : *La métaphore*, Honoré Champion, 2002, p.47.

[7] Gracq, Julien : *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, pp.157-8.

puissances de l'esprit[8] » et qui énonce clairement l'esthétique surréaliste du *choc*, Julien Gracq n'insiste-t-il pas ici sur le processus de cette « fonction de l'esprit » qui « fabrique du cohérent à perte de vue » pour rendre l'image belle ? Ou pour le dire autrement : ces lignes n'expriment-elles pas précisément le mécanisme de l'interptétation métaphorique par le sujet, car celui-ci crée « des passages plausibles d'une forme à une autre », « du cohérent à perte de vue », « un *liant* inépuisable » qui correspondent à la fictionnalité ou à la « ressemblance » sur laquelle est fondée la métaphore ? Nous examinerons d'abord, en nous référant à la théorie de l'interaction de la métaphore, l'importance du jeu de la ressemblance qui n'existe pas nécessairement dans la réalité, mais qui est « construite » par l'énonciateur dans le plan de l'instance de discours : c'est grâce à la « fonction symbolique » que s'établit cette ressemblance indépendante de l'ordre de la réalité. Cette fonction n'a rien à voir avec les figures de dépendance ou de contiguïté qui appartiennent toujours aux relations préexistantes et qui sont souvent une forme de l'ironie chez Gracq. À travers l'analyse comparative des mécanismes entre les figures de dépendance (ou de contiguïté) et la métaphore, nous mettrons en lumière la spécificité de celle-ci qui relève de ce que François Rastier appelle la zone « distale », parce que la métaphore repose sur une relation qui n'existe pas réellement et de ce fait sur ce qui n'est pas là, ce qui est absent. C'est peut-être pour cette raison que Gracq privilégie la métaphore qui fait appel à l'activité de la conscience mieux que la métonymie et la synecdoque. Nous analyserons enfin les figures d'analogie dans la description du paysage chez Gracq, notamment la description des jardins de Selvaggi dans *Le Rivage des Syrtes*. Nous souhaiterons montrer que, d'une part, la métaphore en « être un » (que l'on peut résumer sous la forme de *N1 déf être N2 non déf*) qui est utilisée dans cette description, qui implique, comme le montre Paul Ricœur, la tension entre « est » et « n'est pas » et qui est en même temps « être comme », mobilise le

---

[8] Alquié, Ferdinand : *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955, p.138.

pouvoir de la conscience qui invoque la zone distale ; et, d'autre part, que la description du paysage est avant tout un produit du traitement du réel par le sujet : en effet, il n'y a pas de paysage « neutre », mais c'est le sujet lui-même qui « recompose » toujours le paysage dont la description est dotée chez Gracq le plus souvent de figures d'analogie qui permettent d'introduire de l'ordre, un « *liant* » (une ressemblance contingente) dans le monde insaisissable, « monde *a priori* chaotique et boursouflé puisqu'il contient une infinité de choses différentes[9] », pour rendre ce monde mieux représentable.

La métaphore, travail de la ressemblance

La métaphore contient deux notions, teneur et véhicule selon la terminologie d'I.A.Richards[10]. La teneur (comparé ou topique) est une idée qui est traduite par un véhicule (comparant) : la teneur est toujours indépendante du véhicule (dans un énoncé « Achille est un lion », par exemple, la teneur « Achille » n'a rien à voir avec le véhicule « lion » ontologiquement). « La métaphore relie la teneur et le véhicule, qui réagissent l'un sur l'autre[11] ». Nous appellerons, à l'instar de Joëlle Gardes Tamine qui utilise la terminologie de Perelman et d'Olbrechts-Tyteca, la première le thème et le deuxième le phore. Et si, comme le dit Aristote, « créer de bonnes métaphores, c'est observer les ressemblances[12] », c'est « en contexte », non pas dans le monde « réel », que s'établit une relation entre le thème et le phore, parce que la ressemblance est consécutive à l'interprétation métaphorique. En ce sens, la métaphore, « geste

---

[9] Descola, Philippe : *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, 2005, p. 286.

[10] Richards, Ivor Armstrong : *The philisophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, 1971, p.90.

[11] Gardes Tamine, Joëlle : *Au cœur du langage. La métaphore* : Honoré Champion, 2011, p.61.

[12] Aristote : *La Poétique*, le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1990, p.122.

constructiviste[13] », est « le phénomène génétique par excellence dans le plan de l'instance de discours[14] », si bien que le rapprochement entre le thème et le phore n'est pas donné, mais construit par un énonciateur. Celui-ci est capable toujours, dans le cadre discursif, de relier deux termes qui n'appartiennent pas au même domaine sans tenir compte de relations préexistantes : la ressemblance ne s'institue pas ontologiquement, mais linguistiquement. Ce rapprochement est possible grâce à la « fonction symbolique » (au sens piagétien[15] du terme) selon laquelle le langage « peut renvoyer à des situations qui ne sont présentes ni dans le temps ni dans l'espace » (Gardes Tamine, p.181). La métaphore manifeste clairement cette fonction, puisqu'elle recourt à des associations indépendantes de tout lien dans la réalité. Il s'agit là de la grande différence entre la métaphore et les figures de dépendance ou de contiguïté (synecdoque et métonymie) qui sont fondées sur des relations préexistantes entre objets et qui ne permettent guère pour cela de mettre en contact les termes qui sont éloignés dans la réalité pour rendre l'image belle comme le veut Reverdy. En tout cas, la synecdoque, qui repose sur une relation de partie à tout ou de genre à espèce, et la métonymie, qui repose sur une relation de contenant à contenu, de lieu à objet fabriqué dans le lieu ou de cause à conséquence, renvoient l'une et l'autre à une hiérarchie du réel, et elles sont par là « des figures substitutives qui reposent sur des relations lexicalisées, appuyées sur des connexions entre objets » (Gardes Tamine, p.65). En raison de cette caractéristique des figures de dépendance, Gracq leur accorde une fonction qui permet de « réduire » la personne humaine dans la description. En effet, la synecdoque contribue à « une focalisation intense sur un attribut ou un

---

[13] Bessière, Jean : *La littérature et sa rhétorique*, PUF, 1999, p.78.

[14] Ricœur, Paul : *La métaphore vive*, Édition du Seuil, 1975, p.252.

[15] Piaget, Jean et Inhelder, Bärbel : *La psychologie de l'enfant*, Quadrige / PUF, 1966, 2004, p.87.

fragment du corps[16] » et a pour effet ce que Michel Murat appelle « le naufrage du sujet » et « la disparition du sujet ». Dans *Le Rivage des Syrtes*, des synecdoques particularisantes mettent l'accent ainsi, « en noyant le reste dans l'ombre », sur « la voix du prédicateur, les yeux de la femme aperçue à la fête, la croupe de la mendiante fouettée par Belsenza » (Murat I, p.47). Quant à la métonymie, elle est à la fois une forme de l'ironie et « une façon de déshumaniser le monde » (Cardonne-Arlyck, p.237). Au début de *La Presqu'île*, le chef de gare est réduit à « la casquette » (« la casquette en sortit, un drapeau rouge roulé sous le bras, et ouvrit la porte du quai en faisant tinter toutes les vitres ») (*Gracq II*, 419) et la vieillard au « panier d'osier » (« le panier d'osier se souleva de terre au bout d'un bras de laine rêche ») (ibid). Dans ces derniers cas, il y a ce que Fontanier appelle la « métonymie de la chose[17] » qui suppose un rapport de personne ou d'être à ce qui lui est propre : elle repose ainsi sur une *doxa*, c'est-à-dire sur une relation référentielle, conventionnelle et précodée, étant donné que son interprétation est soumise aux contraintes des codes idéologiques et culturels qui sont préexistants. En d'autres termes, à la différence de la ressemblance construite par l'énonciateur dans la métaphore, l'association des termes par contiguïté (le chef de gare et la casquette, ou la vieillard et le panier d'osier) est donnée préalablement. Si la synecdoque et la métonymie sont des figures qui s'appuient sur une relation préconstruite, la métaphore est une figure qui se base sur une relation non conventionnelle ou « absente » de l'ordre de la réalité. C'est « l'esprit » qui « fabrique » cette relation, cette ressemblance construite en contexte, ces « passages plausibles d'une forme à une autre ». Ce « *liant* inépuisable » que crée l'énonciateur est indissociable de la métaphore et il est totalement absent de la synecdoque et de la métonymie. Cette faculté de l'esprit illustre exemplairement, comme nous

---

[16] Murat, Michel : *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq, étude de style.* Vol. I : *le roman des noms propres*, José Corti, 1983, p.47.

[17] Fontanier, Pierre : *Les figures du discours*, Flammarion, 1977, p.86.

l'avons dit ci-dessus, la fonction symbolique qui nous permet de parler de « ce qui n'est pas là », c'est-à-dire de la zone « distale[18] ». Traiter des informations relatives à des choses absentes et à des événements passée ou à venir est une des capacités réalisées à la faveur du développement exceptionnel d'une région du cerveau humain : le cortex préfrontal. Ces informations se traitent dans le cortex préfrontal dont une lésion sélective conduit, comme en témoigne l'exemple de Phineas Gage, à l'incapacité de programmer les actions dans l'avenir et d'exprimer ou de percevoir les émotions[19]. Dans la mesure où Gracq insiste sur cette fonction de l'esprit « qui fabrique du cohérent à perte de vue », à savoir qui établit une relation fictionnelle et indissociable de la zone distale dans l'interprétation métaphorique, il accorde aussi l'importance au concept d'« imagination », car celle-ci est « un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distinguons des réalités présentes[20] » et elle relève donc de la zone distale. Au contraire, la synecdoque et la métonymie appartiennent à la zone « proximale » pour autant qu'elles reposent toujours sur un rapport d'adjacence (Rastier, p.249). Cette distinction entre le proximal et le distal s'applique d'ailleurs à la différence entre la comparaison quantitative et la comparaison qualitative, entre la *comparatio* et la *similitudo*. Tandis que la *comparatio* est fondée sur des analogies préconstruites — « ça se ressemble, DONC je dis comme » (Murat II, p.9) — et qu'elle est la forme rare dans le texte de Gracq (ibid, p.141), la *similitudo* sert à exprimer un jugement qualitatif — « ça se ressemble, PUISQUE j'ai dit comme » (ibid, p.9) — et elle est proche de la métaphore qui suppose aussi la subjectivité de l'énonciateur. Pour exprimer le jugement qualitatif dans la *similitudo*, l'énonciateur met en relation, par le relateur « comme », deux

---

[18] Rastier, François : *Une introduction aux sciences de la culture*, PUF, 2002, p.250.

[19] Damasio, Antonio : *L'Erreur de Descartes, La raison des émotions*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Mircel Blanc, odile Jacob poches, 2010, p.58 et p.106.

[20] Starobinski, Jean : *L'œil vivant II, La relation critique*, Gallimard, 2001, p.206.

termes hétérogènes en créant une analogie fictive (une pseudo-analogie), si bien que la comparaison qualitative a ceci de commun avec la métaphore qu'elle illustre l'activité de l'esprit qui est capable d'établir cette analogie qui relève du distal, contrairement à la *comparatio* qui relève du proximal. C'est pour cela que Gracq donne un statut privilégié à ce relateur qui est « un signe distinctif de l'écriture gracquienne » (Cardonne-Arlyck, p.27). La ressemblance qui s'établit entre deux domaines sémantiques grâce à la fonction symbolique ou à l'imagination est de ce fait condition *sine qua non* de la métaphore (ou de la *similitudo*) et c'est sans doute pour cette raison que la métaphore est une « stratégie privilégiée » chez Julien Gracq qui est censé souligner l'opération de l'esprit ou de la conscience. L'esthétique de Gracq n'est pas en ce sens loin de celle du surréalisme, puisque, « si le surréalisme veut rapprocher, en ses images, les réalités les plus lointaines, [...] il a une confiance illimitée dans les puissances de l'esprit » (Alquié, p.138). L'instauration de la ressemblance qui est indépendante de l'ordre de la réalité est possible par la faculté d'articuler des objets absents, par cette capacité symbolique qui est le propre de l'homme : la métaphore joue par là la « conquête de l'absence » (Rastier, p.263), étant donné qu'elle relie en discours le thème présent dans l'énoncé — thème syntagmatique — et le phore pour créer, par la « méprise catégoriale », une « nouvelle pertinence sémantique » qui est le thème absent — thème paradigmatique — du contexte[21] : l'énonciateur, face à l'énoncé « Achille est un lion » par exemple, est obligé de restituer le thème paradigmatique « un être cruel » à travers l'opération de la conscience capable de traiter ce qui est absent. En dernière instance, la « conquête de l'absence » caractérise non seulement la métaphore, mais aussi toute symbolisation même, y compris le signe, car le rôle de celui-ci est « de

[21] Nous reprenons ces termes (thème syntagmatique et thème paradigmatique) à Joëlle Gardes Tamine, p.64.

représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut[22] ».

La description des « jardins Selvaggi » : la métaphore en « être un »

Nous sommes amenés à comprendre, en insistant sur le mécanisme de la conscience que mobilise la métaphore, la raison pour laquelle celle-ci est utilisée fréquemment dans la description du paysage gracquien : ce n'est pas parce que cette figure rend un style vivant comme le prétend la tradition classique (Starobinski, p.217), mais parce qu'elle est en étroit rapport avec la subjectivité de l'énonciateur qui décrit un tel paysage. Si l'impression l'emporte sur l'objet décrit chez Gracq, c'est parce que cet objet est décrit à partir d'un point de vue du personnage (par la focalisation interne) et il est donc lié à la conscience de ce personnage. Ce qui importe dans la thématique spatiale gracquienne, ce n'est pas du tout l'exactitude mimétique de la description paysagère, mais c'est la manière dont le sujet « retravaille » des données reprises des environnements informationnel et formel[23], en l'occurrence des données paysagères. En examinant la description des jardins Selvaggi, bien qu'elle soit remplie de diverses sortes de métaphores — métaphore en « de », métaphore synesthésique et comparaison adjectivale (*pareil*), etc. — nous ferons porter l'essentiel de l'analyse sur la métaphore en « être un » dont la copule « être » implique la tension entre l'identité et la différence dans le jeu de la ressemblance et qui suppose de ce fait ce qui n'est pas, ce qui est du distal.

La description des jardins Selvaggi, décrite par le héros Aldo, débute par la métaphore en « être un » :

---

[22] Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*, tomes II, Éditions Gallimard, 2006, p,51.

[23] L'expression est de Jean Bessière : *Principes de la théorie littéraire*, PUF, 2005.

> Les jardins Selvaggi dans le mois de mai, au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre qui surplombe la colline, sont une seule nappe de soufre clair qui flambe d'un blanc de coulée jusqu'au bas de la pente et vient mordre en festonnements de vagues la falaise opposée de forêts sombres qui clôt de ce côté Orsenna comme un mur[24].

À la différence de « l'identification » qui consiste à relier par la copule N1 et N2 qui ont le même degré de détermination syntaxique — par exemple, dans cette phrase « elle (Vanessa) était l'esprit solitaire de la vallée » (*Gracq I*, p.595) où le sujet et l'attribut sont l'un et l'autre définis, N1 et N2 sont symétriques et par conséquent la permutation des groupes est possible (« l'esprit solitaire de la vallée était Vanessa ») —, la construction en « être un » présente la dissymétrie au sens où l'attribut groupe nominal comprend un déterminant indéfini (« Les jardins Selvaggi [...] sont une seule nappe de soufre clair ») : dans ce dernier cas, il n'y a plus d'identité et la permutation est impossible. Il faut notamment prendre en compte le fait qu'il y a ici inclusion dans la mesure où l'attribut est vu comme plus large que le sujet : c'est la forme canonique de la définition (« l'aigle est un rapace diurne », par exemple). Dans l'exemple du texte gracquien, il s'agit d'une recatégorisation, d'une pseudo-définition ou d'une pseudo-classification et ce cadre en « être un » peut accepter la paraphrase par le modalisateur « comme » : « Les jardins Selvaggi [...] sont *comme* une seule nappe de soufre clair ». Par la méprise catégoriale, la métaphore suspend la catégorisation antérieure et suscite la nouvelle pertinence sémantique ou la nouvelle vision. Ce « est » d'équivalence typique du procès métaphorique, qui s'oppose au « est » de détermination (« la rose est rouge » qui est « un procès de nature synecdochique[25] ») implique, comme l'a bien montré Paul Ricœur, la tension entre le même et la différence, tension entre «

---

[24] Julien Gracq : *Œuvres complètes I*, édition établie par Bernhild Boie, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p.594.

[25] Groupe μ : *Rhétorique générale*, Édition du Seuil, 1982, p.115.

est » et « n'est pas » (qui est non marqué grammaticalement). Cela signifie que le « est » d'équivalence suppose le distal. La métaphore en « être un » est paraphrasable par « comme » peut-être dans la mesure où ce modalisateur a pour fonction particulière d'introduire « un ailleurs dans la narration », de « déployer son histoire indépendamment du contexte, et dans un temps autre que celui du récit » (Cardonne-Arlyck, p.62). Et au sens où elle est susceptible de supposer ce qui n'est pas là, la métaphore en « être (comme) un » est une figure qui appartient à la zone distale. En outre, si la métaphore en « être un » figure l'éloignement de l'objet de la description (par « éloignement » il faut entendre l'au-delà de la description), nous nous rangeons à l'analyse de Cardonne-Arlyck et de Patrick Marot, selon laquelle trois espaces sont évoqués en filigrane dans la description des jardins Selvaggi : celui d'une surface en flamme (l'éruption du volcan Tängri qui est suggérée ici de façon proleptique), celui d'un jardin en fleur (c'est le thème paradigmatique de cette métaphore) et celui de la mer — « une seule nappe de soufre clair qui [...] vient mordre en festonnements de vagues la falaise opposée de forêts sombres » ou « Sur les derniers degrés de marbre, mordus par la nappe lisse comme un escalier qui plombe dans la mer », par exemple (*Gracq I*, p.594) — (Cardonne-Arlyck, p.91, Marot[26]). Grâce à la métaphore qui est susceptible de figurer à la fois le marqué (la description des jardins) et le non-marqué — l'indication de la possibilité d'une autre description, c'est-à-dire de ce qui est du distal (la description du volcan et celle de la mer) —, la description joue un rôle primordial chez Gracq pour qui celle-ci tend vers « le battement de cœur préparé d'un lever de rideau (*En lisant en écrivant*, *Gracq II*, p.565). Autrement dit, la description, surtout celle d'un grand panorama, est pour lui «

---

[26] Marot, Patrick : « "*Fines transcendam*" de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », in *Julien Gracq 6 : les tensions de l'écriture, adieu au romanesque, persistance de la fiction*, textes réunis par Patrick Marot, Lettres Modernes Minard, Caën, 2008, p.207.

une projection d'un avenir dans l'espace » (Entretien avec Jean-Louis Tissier, *Gracq II*, p.1205) et elle joue également, comme la métaphore, la « conquête de l'absence ». De même que la description des jardins Selvaggi figure les jardins en fleurs (« la coulée de fleurs »), de même elle figure la dimension proleptique, l'éruption du volcan Tängri, à savoir « l'autre pôle » qui est le Farghestan.

L'esthétique gracquienne : l'attente et « l'analogisme »

En résumé et en conclusion de l'étude que nous venons de terminer, nous pouvons dire que la description qui est la figuration du marqué et du non-marqué, la figuration de la proximité et du distal pourrait-on dire, est inséparable de la métaphore qui est réalisable par l'instauration d'une analogie fictive, d'une ressemblance construite en discours, d'un « *liant* inépuisable ». Cette fictionnalité est possible par la fonction symbolique qui est étrangère à la synecdoque et à la métonymie reposant sur la *doxa*, c'est-à-dire sur la relation préexistante et préconstruite. Par là la métaphore fait appel à la « fonction de l'esprit », ou pour le dire en d'autres termes, à « l'imagination », ou, pour reprendre le terme sartrien, à la « conscience imageante », grâce auquel s'établissent les relations qui sont indépendantes de la hiérarchie de la réalité. La conscience imageante se caractérise, selon Sartre, par l'acte positionnel où, contrairement à la conscience perceptive qui pose l'objet comme existant, l'objet peut être posé comme absent ou inexistant[27]. Il faut rappeler une fois de plus que la perception des objets absents et les anticipations se produisent dans une même région du cerveau, c'est-à-dire dans le cortex préfrontal : la création de la ressemblance inédite et la préfiguration des événements ultérieurs reposent ainsi sur le même mécanisme de la conscience imageante. C'est pour cette raison que, dans la description gracquienne qui a pour particularité de projeter l'avenir dans un espace et qui invite le lecteur à pressentir ce qui est à

[27] Sartre, Jean-Paul : *L'imaginaire*, Éditions Gallimard, 2005, p.32.

venir, le panorama et le « lointain » parviennent à prendre une valeur remarquable. Écrivain « presbyte » qui, contrairement à l'écrivain « myope » qui ne s'intéresse qu'aux « menus objets du premier plan », préfère saisir « les grands mouvements » et déchiffrer « la face de la terre » (*Lettrines I*, *Gracq II*, pp.160-1), Gracq met en œuvre les grands panoramas et l'horizon : ces paysages désignent tout ce qui est invisible et tout ce que le personnage-contemplateur ne peut que pressentir. Il s'agit de ce que Michel Collot appelle « la structure d'horizon[28] » qui importe ici. L'horizon gracquien est « un horizon d'attente » (Collot, p.278) que le personnage, « guetteur de l'horizon », contemple à la recherche de l'invisible et de l'insaisissable. Qui plus est, il faut attirer l'attention sur le fait que l'horizon est typique de la zone distale, ainsi que de l'interdit, de l'onirique, de l'outre-tombe et de l'outre-mer (Rastier, p.252). L'anticipation et la fictionnalité de la métaphore, qui reposent l'une et l'autre sur la faculté de désigner l'absence, commandent donc que s'exerce le pouvoir de l'imagination et pour cette raison Gracq accorde sans doute de la valeur aux vastes paysages et aux figures d'analogie. Par ailleurs, cette activité de la conscience — surtout au sujet de la métaphore — ressemble peut-être à celle de l'enfant qui, vis-à-vis du monde insaisissable et rempli d'une infinité de choses différentes, « range les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance[29] ». Le sujet, pour rendre ce monde intelligible et supportable, invoque l'analogie qui consiste à tisser les éléments « faiblement hétérogènes en une trame d'affinités et d'attractions signifiantes ayant toutes les apparences de la continuité » (Descola, p.281). La description gracquienne, où abondent diverses sortes de métaphores, est pour cette raison proche, nous-semble-t-il, de ce que Philippe Descola appelle « l'ontologie

---

[28] Collot, Michel : « Les guetteurs de l'horizon » in *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Éditions José Corti, 2005, p.285.

[29] Freud, Sigmund : « Le créateur littéraire et la fantaisie » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Éditions Gallimard, 1985, p.34.

analogiste » où prime l'opération herméneutique de la conscience. Le sujet, qui habite le « monde de singularités bricolées avec des matériaux disparates en circulation permanente », a besoin de « puissants dispositifs d'appariement, de structuration et de classement » (Descola, p.301) qui permettent d'assurer des liens de solidarité et de continuité pour transformer ce monde hétérogène en un monde représentable ou vivable. Par ces dispositifs le personnage gracquien, en contemplant le paysage et en rapprochant les choses éloignées, est capable de construire une nouvelle relation qui les relie et de produire pour cela une « nouvelle vision » du monde. Si le rôle de la description traditionnelle est de « faire voir », celui de la description gracquienne est, osons-nous dire, de *faire imaginer* pour autant que le personnage qui a confiance totale dans le pouvoir de l'esprit tente de construire, avec la fonction symbolique, une ressemblance pour rendre le monde mieux représentable et saisissable. La description du paysage est ainsi un produit du traitement du réel par le sujet « percevant » qui a « la capacité d'enfermer un morceau du monde sensible dans les limites d'un cadre et de conférer une "signification" d'ensemble aux éléments qui sont rassemblés » (Lenclud, p.10) : ce sujet « percevant » sélectionne, valorise, recombine et retravaille des données qui l'entourent pour élaborer un tel paysage. En ce sens il nous semble que la distinction entre la description du paysage fictif et celle du paysage réel n'a pas de sens, bien que Gracq, qui a une idée directrice que « dans une fiction, tout doit être fictif » (Entretien avec Jean-Louis Tissier, *Gracq II*, p.1207) sépare ces deux descriptions clairement. Si cette distinction gracquienne est due au fait que les paysages « concrets » renvoient aux lieux réels et que les paysages fictifs sont toujours, pour reprendre le terme de Julien Gracq, « remaniés » et « recomposés » (ibid, p.1210), cela peut s'expliquer simplement par le fait que les paysages de roman, contrairement aux paysages d'essai (les deux volumes de *Lettrines*, *Les Eaux étroites* et *Carnets du grand chemin*, par exemple), ne renvoient pas aux référents réels, c'est-à-dire par le fait que la fiction est précisément la «

dénotation nulle ». Que ce soient les paysages réels ou les paysages fictifs, il n'en est pas moins paradoxalement vrai que tous les paysages sont plus ou moins « synthétiques » : ils sont la figuration de l'expérience du monde, un produit de l'esprit, de l'imagination ou de la conscience. Faute de relation immédiate et directe entre l'homme et le monde, le sujet percevant mobilise la capacité symbolique : décrire le paysage, c'est d'une certaine façon une manière d'établir un rapport à autrui (par « autrui » il faut entendre tout ce qui n'est pas moi). L'essentiel de l'esthétique gracquienne réside dans le fait que Gracq insiste sur « une rencontre entre la conscience et un paysage[30] », dans le fait qu'il valorise, comme le surréalisme, la fonction de l'esprit et le processus de la conscience qui s'exerce dans la description du paysage où prédominent les figures d'analogie, ces dispositifs qui ont pour particularité de désigner l'absence ou la zone distale.

[30] Vignes-Mottet, Sylvie : « Des "*géographies imaginaires*" à la "*mythologie routière*" dans l'écriture de Julien Gracq : écarts et échos », in *Gracq 6*, op.cit, p.64.