

Title	Le double statut du paysage
Sub Title	風景の二つの存在様式
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	2014
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.19, (2014.) ,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=AA11413507-20141201-0080

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.

Le double statut du paysage

Taro SATO

La notion de « paysage », telle qu'elle s'est forgée à la Renaissance au Nord de l'Europe, n'a pas progressé depuis la première apparition officielle de ce terme (qui figure dans le dictionnaire latin/français de Robert Estienne en 1549) jusqu'à nos jours et est demeurée dans un « étrange immobilisme¹ » : le paysage est « Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde » (le dictionnaire Robert) ; ou « Étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect. Il faut qu'il le soit d'un lieu assez élevé où tous les objets dispersés auparavant se rassemblent d'un seul coup d'œil » (le Littré). Beaucoup de théoriciens du paysage s'accordent sur le fait que toutes ces deux définitions présentent deux caractéristiques communes qui attirent notre attention : d'une part, elles supposent « l'existence [...] d'un sujet percevant, individuel ou collectif² », à savoir celle de « point de vue » (« Le paysage est défini par le *point de vue* d'où il est envisagé³ ») ; d'autre part, il y a une délimitation territoriale (le paysage est une *portion* de pays, ce qui conduit à la dualité pays/paysage ; il est aussi une étendue « que l'on voit *d'un seul aspect* »). D'après sa définition traditionnelle, le paysage n'existe

¹ Jullien, François : *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Éditions Gallimard, 2014, p. 15.

² Lenclud, Gérard : « L'ethnologie et le paysage : Questions sans réponses » in *Paysage au pluriel : une approche ethnologique des paysages*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1995, p. 10.

³ Collot, Michel : « Points de vue sur la perception des paysages » in Roger, Alain : *La théorie du paysage en France : 1974-1994*, sous la direction d'Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 211.

que dans la mesure où le regard de l'observateur découpe et délimite un pays qui est en lui-même neutre. En d'autres termes, il n'existe pas en soi, il est toujours dépendant d'un observateur quelconque sans quoi il resterait un « pays » indéterminé qui ne requiert ni de « goût » ni de « sentiment⁴ ». Nous examinerons ces deux caractéristiques dégagées de la définition traditionnelle du paysage pour mettre au jour son double statut : le paysage comme intentionnalité intrinsèque et comme intentionnalité dérivée, d'une part, et, d'autre part, le paysage comme modèle réduit, comme *symbole* en termes goethéens.

Première caractéristique : le paysage est ce qui s'offre à la vue du sujet percevant ; cette tendance à considérer le paysage comme visuel-aspectuel provient du primat accordé à la perception visuelle depuis l'Antiquité, ce dont témoigne le début de la *Métaphysique* d'Aristote. L'être humain, en tant que « dispositif efficace de traitement de l'information », mobilise la vision, une des capacités cognitives humaines dont la fonction fondamentale est de le mettre en rapport avec l'environnement physique et humain, pour « tirer de l'information de [son] environnement » et « en construire une représentation mentale aussi bonne que possible⁵ », et cette attention cognitive est une activité de discrimination essentielle pour tout être humain. Les définitions du paysage mentionnées ci-dessus donnent à penser que le paysage est ce que l'être humain représente mentalement, c'est-à-dire le résultat de l'activité attentionnelle. Le paysage est avant tout un fait mental, ou pour reprendre le terme de John Searle, un « fait intentionnel » pour autant que le paysage est *représenté mentalement* : par « intentionnel » il faut comprendre que tout état intentionnel implique une fonction de renvoi :

⁴ Girardin, René-Louis de : *De la composition des paysages ; suivi de Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 55.

⁵ Sperber, Dan et Wilson, Deirdre : *La Pertinence : communication et cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Les Éditions de Minuit, 1989, orig. 1986, p. 64.

« si un état *S* est Intentionnel, alors on doit pouvoir répondre à des questions comme : *S* à propos de quoi ? *S* de quoi ? *S* que quoi ?⁶ ». L'intentionnalité est donc, dit Searle, « la capacité qu'a l'esprit de représenter des objets et des états de choses du monde autres que lui-même⁷ ». À ce niveau, le paysage, en tant qu'il est un fait mental ou intentionnel, relève de « l'intentionnalité intrinsèque », à la différence de « l'intentionnalité dérivée » qui est la manifestation scripturale en littérature, ou picturale en peinture. En outre, si le mode d'existence du paysage est dépendant de tout sujet percevant ou de tout état mental, nous pouvons définir le paysage, à la suite de la distinction établie par Searle entre objectivité-subjectivité épistémique, d'une part, et d'autre part, objectivité-subjectivité ontologique, comme « ontologiquement subjectif » : au sens épistémique, « objectif » et « subjectif » sont des « prédicats de jugements » ; au contraire, au sens ontologique, ils sont des « prédicats d'entités et de types d'entités » (Searle, 1998, pp. 21-2). Le « paysage », comme type d'entités au moins, relève ainsi de ce dernier cas, puisqu'il n'existe que sous la dépendance du sujet qui le perçoit, ou plus précisément, de celui qui le représente mentalement. Ainsi pouvons-nous définir d'abord le paysage comme un fait intentionnel tel qu'il est pensé dans l'esprit de l'observateur, comme l'intentionnalité intrinsèque, un fait ontologiquement subjectif ; d'autre part, le paysage en tant que description du lieu (réalisée en littérature et en peinture) est une matérialisation objectale de l'intentionnalité intrinsèque, à savoir l'intentionnalité dérivée.

Cette distinction entre l'intentionnalité intrinsèque qui est « la localisation et le lieu de fondation des faits d'intentionnalité » et l'intentionnalité dérivée

⁶ Searle, John R : *L'intentionnalité, essai de philosophie des états mentaux*, traduit de l'américain par Claude Pichevin, Les Éditions de Minuit, 1985, orig. 1983, p. 16.

⁷ Searle, John R : *La construction de la réalité sociale*, traduit de l'anglais par Claudine Tiercelin, Éditions Gallimard, 1998, orig. 1995, p. 20.

qui concerne « leur forme d'expression⁸ » implique à cet égard deux modalités d'existence du paysage, c'est-à-dire le paysage en tant qu'état mental, qui est en ce sens à l'état virtuel, d'une part, et d'autre part, le paysage en tant que son actualisation concrète, qui est accessible à celui qui est en face de cette matérialisation. Si nous prenons en considération le fait que le paysage présente une expérience, et si nous nous en tenons au domaine de la littérature, il nous semble que la description du paysage met en œuvre au moins deux formes de structuration de l'expérience du monde et d'autrui que Philippe Descola appellent respectivement la « spatialisation » et la « figuration ». La première forme de structuration de l'expérience correspond aux « mécanismes d'organisation et de découpage de l'espace en tant qu'ils sont fondés sur [...] les prises offertes par le milieu en termes de saisie du paysage par la vue et par les autres sens⁹ » ; la deuxième constitue « l'acte au moyen duquel des êtres et des choses sont représentés en deux ou trois dimensions grâce à un support matériel » (*ibid.*). Ces deux opérations, par lesquelles l'être humain structure son expérience et qui sont pour cette raison réputées universelles, correspondent approximativement aux deux intentionnalités que nous avons mentionnées ci-dessus : d'abord, l'espace est perçu et structuré par la spatialisation qui s'effectue virtuellement en ce sens que ce procédé n'est pas accessible à autrui, c'est-à-dire qu'il est un état mental, l'intentionnalité intrinsèque ; ensuite, cette intentionnalité intrinsèque doit être actualisée pour être accessible à cet autrui et cette opération s'accomplit par la figuration, l'acte au moyen duquel l'espace est représenté « sous forme de figures tangibles et visibles », en l'occurrence sous forme de lettres écrites sur le papier qui relèvent de l'intentionnalité dérivée. Tel est peut-être le processus que pratiquent en règle générale tous les écrivains qui désirent exprimer des expériences de

⁸ Schaeffer, Jean-Marie : *Pourquoi la fiction ?*, Édition du Seuil, 1999, p. 213.

⁹ Descola, Philippe : *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, 2005, p. 166.

l'espace dans son œuvre, que ce soit l'œuvre fictionnelle ou l'œuvre factuelle. Mais, au niveau de la lecture, ce processus est en quelque sorte renversé, puisque le lecteur, à travers la lettre du texte qu'est l'intentionnalité dérivée, peut reconstruire mentalement un paysage qui est un produit de son activité imaginante qui est un état psychologique, un fait intentionnel et donc l'intentionnalité intrinsèque. La description du paysage, qui est une matérialisation de l'intentionnalité intrinsèque et qui est actualisée sous forme de lettres dans la littérature, est à cet égard ce que Kendall Walton appelle un « prop », ou encore ce qu'Alfred Gell appelle un « indice » dans la mesure où la lettre qui constitue la description paysagère induit une certaine opération cognitive spécifique de la part du lecteur. *Prop* : pour Walton qui « fonde sa théorie sur une analyse de l'activité fictionnante comme comportement psychologique dont il trouve la forme fondamentale [...] dans les jeux d'enfants¹⁰ », le *prop* permet au lecteur de s'engager dans l'activité imaginative qu'il appelle le « make-believe » pour construire des vérités fictionnelles ou les mondes imaginés à l'instar des jeux de feinte dans lesquels les enfants considèrent une souche comme un ours qui les poursuit, par exemple ; cette souche sert en l'occurrence de *prop* qui prescrit telle activité imaginante (Jean-Marie Schaeffer traduit ce mot par « amorce » en soulignant son rôle d'inducteur fictionnel, Schaeffer, 2001, *ibid*). Le lecteur, en lisant par exemple *Un Balcon en forêt*, construit dans son esprit, à l'aide d'une telle amorce, un univers fictionnel en tant que l'intentionnalité intrinsèque qui est en l'occurrence un paysage de la forêt d'Ardenne. Il faut remarquer ici que, même s'il s'agit du récit à la troisième personne, le lecteur s' imagine qu'il expérience ou contemple *lui-même* ce paysage forestier, c'est-à-dire qu'il s' imagine être à *la place du héros* qui regarde la forêt dans

¹⁰ Schaeffer, Jean-Marie : « De la fiction » in *Partages de la littérature, partages de la fiction*, études réunies par Jean Bessière et Philippe Roussin, Éditions Champion, 2001, p. 83.

le récit : cette activité imaginante *de se* (imagining *de se* ou self-imagining) est une composante cruciale dans notre expérience imaginative¹¹. *Indice* : la lettre de l'œuvre qu'est l'intentionnalité dérivée est aussi comme un « indice » dans la mesure où celui-ci sert à déclencher une opération cognitive de la part du lecteur. En effet, l'*indice* est un indicateur d'intentions ou de conscience (que Gell appelle *agentivités*) attribuées à des objets matériels par les gens ; le destinataire peut inférer à partir de cet *indice* ces agentivités causalement comme si l'on pouvait inférer à partir du sourire une disposition amicale d'autrui¹². L'œuvre d'art considérée comme *indice* implique donc « la prise de conscience, chez le spectateur, chez le lecteur, chez l'auditeur, etc., des réseaux d'intentions extrêmement complexes présents dans cette œuvre¹³ ». Elle est pour cette raison une « présentation d'intention » (*ibid*, p. 52) que le destinataire infère par abduction. Dans tous les cas, que ce soit un *prop* ou un *indice*, l'intentionnalité dérivée, à savoir l'actualisation matérielle de l'intentionnalité intrinsèque (le paysage en tant que matérialisation scripturale, en littérature), est à l'origine d'une opération cognitive dans la conscience du destinataire (c'est ce que Jean Bessière appellerait « une présentation à une conscience » dans *Principes de la théorie littéraire*, p. 259) ; en d'autres termes, cette opération s'effectue au niveau de l'intentionnalité intrinsèque. Ces deux théories (la théorie du *make-believe* de Walton et la théorie anthropologique de l'art de Gell) ont ceci en commun qu'elles supposent une capacité humaine fondamentale et

¹¹ Walton, Kendall L. : *Mimesis as Make-Believe : on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1990, p. 34.

¹² Gell, Alfred : *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, les presses du réel, 2009. orig. 1998, p. 21.

¹³ Daros, Philippe : « L'art comme action » in *Épistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques, Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, Essais réunis par Philippe Daros et Micéala Symington, Honoré Champion, 2011, p. 60.

innée, essentielle pour la socialité : il s'agit d'une capacité à attribuer des croyances et des désirs à autrui, sans laquelle les humains ne pourraient comprendre et connaître les croyances des autres individus. Ou, en termes anthropologiques, il s'agit des « schèmes attributifs » qui sont « des noyaux d'expectatives concernant le comportement des objets du monde, [...] qui guident les enfants dans les inférences qu'ils font au sujet des propriétés de ces objets » (Descola, p. 150) : parmi ces schèmes il y a « les attentes concernant l'action humaine » qui rendent possible « l'imputation d'états internes, notamment l'intentionnalité et les affects » (*ibid.*). Grâce à ces schèmes attributifs l'être humain peut s'imaginer être à la place d'autrui, comme c'est le cas de l'activité imaginante *de se* ; grâce à eux il peut attribuer les *agentivités* à des objets matériels (*indices*) comme s'il les attribuait aux autres individus. Cette mise en accent sur l'imagination (Walton) ou sur l'inférence (Gell) du récepteur qui se trouve devant l'œuvre d'art, certains artistes contemporains la valorisent en insistant sur le rôle créateur du destinataire : cela revient à dire qu'ils accordent certaine importance au domaine de l'intentionnalité intrinsèque, c'est-à-dire à ce qui se passe dans la conscience ou l'esprit de celui qui apprécie l'œuvre d'art. Par exemple, Julien Gracq, pour qui le lecteur est un « metteur en scène¹⁴ » et l'opération de lecture le « travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à ranimer à sa manière de bout en bout » (*ibid.*, p. 673), fait mention d'une « activité créatrice [du lecteur] seule capable d'insuffler vie à l'œuvre et de lui conférer ses contours et ses couleurs propres¹⁵ ». La lecture se donne ainsi comme « une “production imaginative” qui construit

¹⁴ Gracq, Julien : *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Douguin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. 648.

¹⁵ Amossy, Ruth : « Question de lecture (En lisant en écrivant) » in *Julien Gracq : Actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*, Presses de l'Université, Angers, 1982, p. 17.

son objet » (*ibid*, 19). Pour le dire autrement, le lecteur en tant que metteur en scène, qui est face à « une collection de signes » (*props, indices*, ou intentionnalité dérivée), reconstruit par son pouvoir créateur de l'imagination un objet (une vérité fictionnelle) au niveau de l'intentionnalité intrinsèque (dans le cadre des jeux de feinte, dirait Walton). Aussi le lecteur infère-t-il un réseau d'intentions attribuées par l'artiste à partir de cette collection de signes, mais, comme le propose Philippe Daros, le rapport de pouvoir de l'artiste sur le destinataire n'est pas hégémonique (*hégémonique* en ce que l'artiste soumet le destinataire à son *agentivité* unilatéralement), mais libre parce que « le lecteur (ou le spectateur) est libre de jouer avec la lettre de la fiction exactement comme un enfant joue avec sa poupée » (Daros, p. 61). Gracq semble confirmer cette négation du « constat d'assujettissement » en disant que « [q]uelle que soit la précision explicite du texte [...] c'est le lecteur qui décidera (par exemple) du jeu des personnages et de leur apparence physique » (Gracq, p. 648). Cette valorisation de la fonction du lecteur équivaut à dire que c'est le produit de son attitude intentionnelle qui importe lors de la lecture de l'œuvre, c'est-à-dire que c'est l'intentionnalité intrinsèque qui est considérée comme cruciale lors de sa réception plutôt que l'intentionnalité dérivée qu'est la lettre de l'œuvre littéraire :

La possibilité de la littérature, et particulièrement de la poésie et de la fiction, repose sur une persistance dans l'esprit des images et des impressions mises en branle par les mots infiniment supérieurs en durée à la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, ou sonores sur le tympan. (Gracq, p. 724)

Il va de soi d'ailleurs que cette tendance à assigner un primat à une participation active du lecteur place Julien Gracq du côté de l'esthétique du surréalisme qui, en rapprochant les deux réalités lointaines pour découvrir

un propre ordre, a « une confiance illimitée dans les puissances de l'esprit¹⁶ ». Pour revenir à notre préoccupation initiale, l'intérêt du paysage qui est tout d'abord un fait mental, intentionnel et ontologiquement subjectif réside donc dans le fait que le destinataire refigure une réalité imaginée au niveau de sa conscience (l'intentionnalité intrinsèque) à partir de la matérialisation scripturale (l'intentionnalité dérivée) qui est la description du paysage faite de mots ou de phrases sur le papier, par exemple. Alors il est légitime d'expliquer quelles sortes de vérités fictionnelles le destinataire peut concevoir dans son esprit, celui qui se trouve face à un paysage que *découpe* son regard, ce qui nous amène à la deuxième caractéristique du paysage que nous avons relevée précédemment.

Deuxième caractéristique : le paysage est défini comme ce qui est *délimité* par la vue de l'observateur. Cette caractéristique du paysage provient du fait que la naissance de la notion de paysage va de pair avec l'invention de la « fenêtre », la *veduta* que pratiquaient les peintres à la Renaissance. En effet, jusqu'à cette époque les éléments naturels dans la peinture, à côté de la peinture religieuse, n'ont de valeur qu'à la condition de contribuer à la fonction édifiante de l'œuvre : ils servent d'arrière-plan de la scène religieuse et deviennent alors ce que l'on appelle « parerga », des accessoires qui n'existent pas indépendamment de la scène et de l'*historia* qui sont considérées comme le sujet principal de la peinture. Derrière les personnages religieux ou mythologiques qui occupent une place fondamentale dans la peinture, la *veduta* fournit au peintre du Quattrocento un accès à la représentation naturaliste où on peut « prendre plus de liberté vis-à-vis du sujet et de la facture imposés » (Jullien, p. 63). C'est Joachim Patinir qui renverse cette relation de la scène et de l'arrière-plan : Patinir, bien qu'il y ait toujours une scène dans son œuvre, élargit la fenêtre à la

¹⁶ Alquié, Ferdinand : *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, éditeur 1955, p. 138.

totalité même de la peinture à tel point que « le sujet religieux ou mythologique se réduit à un simple “prétexte”¹⁷ ». Il va de soi que le paysage, le monde tel qu’il est vu par la *veduta*, une vue encadrée, a une valeur esthétique du fait qu’il est conçu depuis sa naissance par analogie avec les modèles de la peinture. C’est ainsi dans le souci d’éviter la distraction qui détruit « toute espèce de jouissance » que Girardin requiert le cadre d’un tableau « pour arrêter les regards et l’attention » lors de la contemplation de la beauté de la nature (Girardin, p. 39).

Cette idée de « cadre » ou de clôture qui caractérise le paysage a trait à d’autre aspect : rappelons que le paysage est une *partie* de pays que l’on voit *d’un seul coup*, c’est-à-dire qu’il est conçu comme *saisissable* par la vue qui le regarde : *saisissable* signifie en l’occurrence représenter mentalement parce que le paysage est avant tout un fait mental. L’être humain, entouré par un flot d’informations, est confronté au monde *a priori* insaisissable à cause de l’infinité d’informations que les capacités conceptuelles centrales ne peuvent en traiter toutes à la fois du point de vue du traitement de l’information. Dispositif efficace de traitement de l’information, il doit pour cela sélectionner parmi des données de son environnement celles qui sont pertinentes pour lui à un moment et à un lieu donné afin de construire une représentation mentale qui lui permet d’accéder au monde. *Mutatis mutandis*, cette remarque est sans doute applicable au traitement d’informations pour ce qui concerne le paysage : pour rendre pertinentes et donc saisissables les données infinies de l’environnement, il faut l’encadrement pour les délimiter et cette délimitation est indissociable de la perception du paysage qui est un univers enclos et enfermé par définition. Cette tendance à réduire l’insaisissable au saisissable équivaut à dire que le paysage est un « modèle réduit », car, non seulement le paysage, mais « l’immense majorité des

¹⁷ Gombrich, Ernst : *L’écologie des images*, traduit de l’anglais par Alain Lévêque, Flammarion, 1983, orig. 1982, p. 16.

œuvres d'art sont aussi des modèles réduits¹⁸ ». En effet, la réduction d'échelle, qui consiste à diminuer quantitativement la totalité de l'objet qui est redoutable en raison de sa diversité dans le monde réel, renverse le procès de la connaissance qui va d'ordinaire des parties à la totalité : « dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties » (*ibid.*). Cette volonté de rendre le monde maîtrisable, qui est commune aux peintres comme Ruysdaël et Cézanne, n'est pas sans rapport avec, comme le dit Gilbert Durand, la vocation de « l'*ikébana* qui, dans un bouquet de quelques fleurs ou dans un jardinet minuscule, concentre et résume la totalité de l'Univers¹⁹ ». D'ailleurs, ce procédé qui consiste à « concentrer » et « résumer » un objet illimité dans un modèle fini est une opération même de l'art moderne, ce dont témoigne par exemple la phrase de James Joyce (« all world is a nutschell », phrase citée par Alain Roger dans *Nus et paysages*, p. 192). En ce sens, à l'instar de l'œuvre d'art comme « système modélisant » qui « représente le modèle d'un monde illimité²⁰ », le paysage est « monade, centre expressif de la totalité, pars tota²¹ ». L'encadrement ou la délimitation que requiert le paysage n'est pas seulement un cadre du tableau qui sert à attirer l'attention de l'observateur, mais une condition essentielle pour condenser le monde illimité, ce qui permet de rendre le réel saisissable ou maîtrisable au moyen d'un modèle que cet observateur élabore de façon intentionnelle.

Le paysage considéré comme modèle réduit ou « monade », c'est-à-dire

¹⁸ Lévi-Strauss, Claude : *La pensée sauvage*, Librairie Plon, 1962, p. 37.

¹⁹ Durand, Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1969, 1992, p. 319.

²⁰ Lotman, Iouri : *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic, préface d'Henri Meschonnic, 1973, p. 300.

²¹ Roger, Alain : *Nus et paysages, Essai sur la fonction de l'art*, Éditions Aubier Montaigne, 1978, p. 195.

comme condensation du monde ne se réduit pas à ce que Goethe appelle « la simple imitation » qui est basée sur « la perception sensible » et dans laquelle « l'artiste reproduit l'apparence immédiate d'objets particuliers²² ». Pour Goethe qui définit l'œuvre d'art comme « symbole », l'activité artistique suprême qu'il appelle « style » est de « donner une représentation sensible de l'essence secrète de la nature. » (*ibid.*) : le *style*, pour Goethe, « repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des objets pour autant qu'il nous soit permis de la connaître sous forme de figures visibles et tangibles²³ ». *Mutatis mutandis*, cette caractérisation de l'œuvre comme *symbole* se rapproche de notre définition du paysage, *in visu* en particulier : le paysage n'est pas une *simple imitation* parce que « le symbole témoigne de quelque chose qui est au-delà de ce qui est représenté » (Goethe, pp. 104-5), et il est exprimé « sous forme de figures visibles et tangibles », c'est-à-dire sous forme de *props* ou d'*indices*, sous forme d'intentionnalité dérivée qui est accessible aux autres individus. En d'autres termes, le paysage comme *symbole* induit une vérité fictionnelle dans l'esprit du destinataire « à travers l'énigmaticité d'une forme artistique²⁴ ». Cette vérité fictionnelle, en l'occurrence, constitue un paysage comme modèle réduit qui se produit au niveau de l'intentionnalité intrinsèque et qui peut correspondre sans doute à « l'essence des choses » que propose Goethe. Il n'est pas étonnant que le paysage ainsi construit ne se conforme pas du tout à l'« idée de *mimêsis*, de

²² Note de Jean-Marie Schaeffer in Goethe : *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, introduction par Tzvetan Todorov, GF Flammarion, 1996, p. 95

²³ Goethe, Johann Wolfgang von : « Les objets des arts plastiques (1797) » in *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 98.

²⁴ Marot, Patrick : « Quelques remarques sur la dualité communicationnelle de la littérature » in *Épistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques*, *Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, *op. cit.*, p. 90.

fidélité à la nature », comme l'indique Ernst Gombrich qui la considère comme « une grossière erreur » parce qu' « [i]l n'y a jamais eu d'image fidèle à la nature²⁵ » : en effet, la tradition occidentale a tenu depuis longtemps pour acquis que « l'art est, doit être une imitation parfaite ou parachevée de la nature » (Roger, 1997, p. 11) et cette thèse est défendue par l'esthétique classique pour laquelle « [d]ans tous les arts d'imitation, il n'est néanmoins qu'un seul maître à imiter, c'est LA NATURE » (Girardin, p. 69). L'effort qu'a fait l'art moderne, les mouvements d'avant-garde en tête, consiste d'une certaine manière à s'affranchir de cette imitation de la nature au point de renoncer à « toute forme de représentation du réel²⁶ ». Mais, plutôt que d'en conclure que le paysage, surtout dans l'art moderne, est une manifestation de « la contestation et [de] la destruction de la vieille *mimêsis* » (Collot in Bergé, p. 20), il vaut mieux tirer parti de l'idée que, à la suite de la théorie de « facticité » de l'œuvre proposée par Jean Bessière, le paysage se donne comme un fait, un fait *constitué* à la différence d'un fait *donné* du réel ; le paysage est ainsi « la réalité que l'homme a faite », c'est-à-dire « œuvre humaine », contrairement à « la réalité donnée, que l'homme n'a pas faite », à savoir le réel²⁷. De là surgit la différence entre le réalisme qui met l'accent sur le fait du réel et l'anti-réalisme qui insiste sur le fait de l'œuvre : dans le cas du réalisme, « l'œuvre peut valoir pour bien des états de choses [...] : pour tels objets, tels individus, telles actions, tels savoirs, sans que ce “valoir pour” soit tenu pour contestable²⁸ ». L'anti-réalisme, au contraire,

²⁵ Gombrich, Ernst : *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, 1960, 2002, p. XV.

²⁶ Collot, Michel : « D'une modernité plurielle » in Bergé, Aline : *Paysage & modernité(s)*, texte réunis et présentés par Aline Bergé et Michel Collot, Édition OUSIA, 2007, p. 20.

²⁷ Bessière, Jean : *Quel statut pour la littérature ?*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 39.

²⁸ Bessière, Jean : *Principes de la théorie littéraire*, PUF, 2005, pp. 123-4.

privilégie le fait *constitué*, en d'autres termes, il insiste sur le fait que l'œuvre, qui est facticité, « refait et figure ce que fait le langage », parce que, pour que ce « valoir pour bien des choses » soit possible, le langage « les traite comme des données brutes », et « dans le moment de l'énonciation, il les institue en un certain état de choses, d'actions, de discours, de formes, selon la composition sémiotique spécifique [...] » ; cela conduit à caractériser la littérature comme l'imitation du langage. Dans tous les cas, l'œuvre dispose son objet selon elle-même, selon son autorité et selon son propre système, et cette constatation amène Jean Bessière à définir la *mimésis* comme « la présentation de l'objet de l'œuvre²⁹ » sans distinguer la littérature du réel et la littérature du signifiant. Cela se dit autrement : l'œuvre, qui se donne comme son propre fait, institue aussi comme un fait ce qui n'est pas elle, c'est-à-dire son dehors, son altérité, le réel même. Dans la littérature dite l'imitation du réel, « le fait de l'œuvre institue donc ce qui n'est pas elle, [...], et ce qui est la perception du monde, comme les faits avec lesquels elle fait expressément et manifestement altérité » (Bessière, 2007, p. 100). Dans ce cas, l'œuvre (du réalisme) « ne se constitue pas en signe pleinement fonctionnel » (Bessière, 2001, p. 37) et se donne comme un simple objet (parce qu'elle peut valoir pour bien des choses), contrairement à l'œuvre (du anti-réalisme) qui se constitue en signe manifestement et qui se donne comme un objet sémiotique (elle est facticité). Le paysage en tant que monade, en tant que *symbole*, atteste, semble-t-il, de ce rapport de l'œuvre au réel et nous pourrions appliquer à ce rapport la dualité entre monument et document qui caractérise le statut de l'œuvre : dire que le paysage est un fait implique qu'il est *monument*, « signe de soi-même », tandis qu'il a la possibilité de renvoyer au réel, à l'altérité, ce qui conduit à

²⁹ Bessière, Jean : « Facticité et poétique de l'œuvre de fiction : aller jusqu'au bout de la fiction pour revenir aux droits de la représentation » in *Littérature, représentation, fiction*, Essais réunis par Jean Bessière, Honoré Champion, 2007, p. 102.

considérer le paysage comme *document*, « signe d'autre chose » : c'est la caractérisation sémiotique de la littérature, proposée par Patrick Marot qui emprunte ce couple monument-document à *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault³⁰. En ce sens le paysage est à la fois présentation de soi et présentation du monde : si, pour reprendre l'expression de Louis Marin qui, passant en revue la définition tirée du dictionnaire de Furetière à la fin du XVII^e siècle, remarque la spécificité de l'acte de « représenter » qui signifie « se présenter représentant quelque chose », « toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension³¹ », on pourrait dire que le paysage se caractérise aussi par une dimension réflexive et par une dimension transitive : « dimension réflexive, se présenter » ; « dimension transitive, représenter quelque chose » (*ibid.*). Le paysage dans la tradition occidentale, qui est selon la prétendue imitation de la nature, fait appel à la dimension transitive (le paysage peut valoir pour bien des choses) et oublie en quelque sorte son opacité réflexive (il néglige le fait qu'il est une facticité). Il se peut que le paysage dans l'art moderne, inversement, insiste sur la dimension réflexive (présentation de soi) du paysage qui dispose ce qui constitue son dehors (le réel) selon son propre système qui consiste à condenser ce dehors en un univers limité, c'est-à-dire à élaborer un modèle réduit. Considérons à titre d'exemple deux descriptions du paysage proposées par Maurice Blanchot : la première description qu'il élabore (« du haut de cette dent rocheuse, l'édifice s'envolait au-dessus des âges, devenait une cime spectrale³² ») répond à l'exigence de la perception visuelle et constitue un contre-exemple à la deuxième qui, tirée d'*Un Beau*

³⁰ Marot, Patrick : « Littérature et monument : éléments pour une interprétation de l'esthétique romantique » in *Partages de la littérature, partages de la fiction*, op. cit., pp. 121-2.

³¹ Marin, Louis : *De la représentation*, Éditions du Seuil, 1993, p. 255.

³² Blanchot, Maurice : « Grève désolée, obscur malaise » in Allard, Roland : *Qui vive ? : autour de Julien Gracq*, Librairie José Corti, 1989, p. 33.

ténébreux de Julien Gracq, ne répond pas à cette exigence à cause de l'accumulation d'épithètes parce que les épithètes, selon Blanchot, ne servent jamais à décrire un objet de façon à s'offrir à la vue clairement. Dans la première description, le paysage se réduit à l'aspectuel (« je vois tout de suite clairement ce que je lis ») et maintient une « vision des formes » (*ibid.*), tandis que la deuxième insiste sur « des impressions matérielles » (« je sens beaucoup mieux et beaucoup plus, mais je vois moins bien ») et contribue à l'« effondrement des formes » ; celle-ci exprime ainsi « un monde de qualité » où se fait jour « un tout distinct, un monde de choses inorganisé ou tendant à se désorganiser ». Nous sommes amenés à dire que le paysage gracquien vise moins à la perte de représentation qu'à la reconnaissance de la dualité monument-document, étant donné que le paysage est à la fois son propre fait et la présentation de son dehors. Cela se fait selon son propre système qui consiste à élaborer un modèle réduit où, dans le cas de cette description de Gracq, « l'impression » prévaut en dépit de l'aspect visuel du paysage. Cette vérité fictionnelle est induite par la lettre qui constitue cette description, par le *prop* et par l'*indice*, par « figures tangibles et visibles », c'est-à-dire par l'intentionnalité dérivée, dans la conscience du lecteur, dans l'intentionnalité intrinsèque. D'ailleurs, ce processus met en œuvre deux opérations de structuration de l'expérience du monde et d'autrui, la spatialisation et la figuration qui sont réputées spécifiquement humaines.