

Title	Comment un simple caillou peut-il évoquer une cathédrale?
Sub Title	単なる貝殻の反響が如何に大聖堂を想起させるか?
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	2015
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.20, (2015.) ,p.48- 63
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20151201-0048

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.

Comment un simple caillou peut-il évoquer une cathédrale ?

Taro SATO

Dans un passage souvent cité et commenté de *Lettrines*, Julien Gracq résume son esthétique romanesque comme suit :

Dans un grand roman, contrairement au monde imparfaitement cohérent du réel, rien ne reste *en marge* — la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout (de là la gêne qu'on éprouve à lire dans un roman de qualité, comme il m'est arrivé il y a peu, une phrase de ce genre : « Elle se mit au piano et joue la sonate *y grec* — *opus 75* » : référence au monde inerte du catalogue, de la fiche, que le sang romanesque soudain n'arrive plus à irriguer). Comme un organisme, un roman vit d'*échanges* multipliés : c'est le propos d'un des personnages qui fait descendre le crépuscule et la fraîcheur d'une matinée qui rend soudain l'héroïne digne d'amour. Et comme toute œuvre d'art, il vit d'une *entrée en résonance universelle* — son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens. Un monde pénétré, éveillé jusqu'à la moelle par le son intelligible, purgé miraculeusement de tout élément opaque — un monde qui n'est pas celui de la vie, mais qui lui ressemble seulement, dans la mesure à la fois très importante et très incomplète où une cloche ressemble à un chaudron¹.

Il nous semble que cette notation prend acte non seulement de la création de l'espace sémiotique propre de la littérature, mais aussi de la structuration de l'expérience du monde en général, en mettant l'œuvre en contraste avec ce qui n'est pas elle, le réel (« un monde qui n'est pas celui de la vie, mais qui lui

¹ Gracq, Julien : *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Douguin, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 149-50.

ressemble seulement ») dans la mesure où on admet que « les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte² ». Dans cette perspective nous analyserons ce passage de *Lettrines* pour mettre en évidence la distinction entre le *réel voilé* et la *réalité* dont Gracq semble avoir une conscience aiguë et qui est applicable à une autre distinction, celle entre pays/paysage. Nous essayerons ensuite de définir le paysage, notion fondamentale pour la poétique gracquienne (à savoir, le paysage en littérature), comme modèle réduit qui est capable d'induire une attitude mentale particulière chez le lecteur, l'immersion fictionnelle, en passant en revue la notion de « carte » chez Gracq. Nous examinerons enfin la description des jardins Selvaggi dans le *Rivage des Syrtes* avant de définir le statut de paysage comme une réalité humaine.

Réel voilé et réalité

Gracq semble distinguer dans ce passage de *Lettrines* deux mondes ontologiquement bien distincts, celui où nous vivons et celui de la fiction, et même s'ils se ressemblent, il insiste à plusieurs reprises sur l'irréductibilité du deuxième au premier. Le premier est le « monde imparfaitement cohérent du réel » (II, p. 149), le monde de la vie « incomparablement plus riche et plus variée, mais où la règle est le rayonnement et la dispersion stérile dans l'illimité » (*Lettrines II* ; II, p. 329) ; le monde inaccessible et inconnaissable relève sans doute de la notion kantienne de *Ding an sich*, de chose en soi. Ce monde nous est d'ailleurs inaccessible à jamais sauf au moyen de la poésie, car elle seule a la « possibilité d'accéder au cœur de cet "autre" impénétrable que le monde constitue » (« Réponse à une question sur la poésie » ; II, p. 1174). Gracq est donc bien conscient de ce constat de l'altérité radicale du réel et il admet en ce sens la distinction proposée par Augustin Berque entre le *réel* et la *réalité* : selon

² Goodman, Nelson : *Manière de faire des mondes*, traduit de l'anglais (U.S.) par Marie-Dominique Popelard, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 32.

lui, le premier est « un *réel* indépendant, qui serait la vraie nature des choses, mais qui reste “voilé” parce que nous ne pouvons en connaître que certaines structures générales » à la différence de « la *réalité* empirique, que nous pouvons connaître³ ». De ce point de vue, le réel est tenu pour donné, contrairement à la réalité que l’homme a faite et qui est par conséquent œuvre humaine. Gracq, à son tour, interdit fortement l’assimilation du *réel* à la *réalité* en disant à propos du paysage dans un entretien avec Jean-Louis Tissier que « apporter à la fiction des éléments de réalité non transformés doit se faire le moins possible » (II, p. 1207), étant donné que « dans une fiction, tout doit être fictif » (*Ibid.*). Dans cette perspective, Gracq est du côté d’Aristote qui distingue les *praxeis* des *pragmata* : les *praxeis* sont « des données extérieures » ou extra-poétiques par opposition avec les *pragmata* qui, « fruits d’une sélection, et d’un ordonnancement rigoureux, sont des matériaux de la représentation, des éléments d’ordre mimétique⁴ ». Aristote, pour construire le *muthos*, refuse ici le statut de réalité brute qui est étrangère à la mise en texte de l’action, comme Gracq qui refuse « des éléments de réalité non transformés » et qui veut transformer « indifféremment sujets et objets (...) en simples matériaux conducteurs d’un fluide » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 558) pour créer « un milieu homogène » et « un éther romanesque ». Le rapport entre le *réel* et la *réalité* ainsi conçue, la littérature, surtout la fiction, est pour Gracq un instrument qui permet de maîtriser ce qui environne l’être humain, c’est-à-dire le *réel* impénétrable et illimité qui est au-delà de notre expérience immédiate, en construisant une *réalité* à laquelle l’écrivain fournit un support matériel (« un contenant sans projet » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 652), pour reprendre le

³ Berque, Augustin : *Écoumène : Introduction à l’étude des milieux humains*, Éditions Belin, 2000, p. 82.

⁴ Aristote : *La poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, 1980, p. 219.

terme de Gracq).

Paysage comme symbole

Par contraste avec le réel, cet « autre » impénétrable et « imparfaitement cohérent », la littérature se caractérise par son organicité : « Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés » (II, p. 150) ; « Et comme toute œuvre d'art, il vit d'une *entrée en résonance universelle* » (*Ibid.*). Dans l'univers fictionnel, toute contingence est abolie (« rien ne reste *en marge* — la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout »), puisque l'œuvre se constitue selon une cohérence interne et se donne comme le système propre. Cette caractérisation de l'œuvre d'art est issue de la conception des Romantiques allemands qui sont familiers à Gracq : pour Schelling, par exemple, l'œuvre est « comme un tout fermé sur soi, organique et tout aussi nécessaire en toutes ses parties que l'est la nature⁵ ». Totalité close, univers entier, l'œuvre fonctionne « *en enceinte fermée* » (*Lettrines II* ; II, p. 329) et « sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer — modifiées — toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet » (*Ibid.*). Cette conception de l'œuvre relève sans doute de celle du symbole goethéen selon laquelle le but de l'artiste est de donner des « figures visibles et tangibles » à une représentation pour connaître « l'essence des objets⁶ ». Gracq est particulièrement sensible aux deux aspects de l'œuvre (« figures visibles et tangibles » et « l'essence des objets ») lorsqu'il remarque « la difficulté particulière à la fiction », difficulté « d'un compromis hasardeux, aux données

⁵ Schelling : « Philosophie de l'art » in Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc : *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, 1978, p. 394.

⁶ Goethe : « Les objets des arts plastiques (1797) » in *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, introduction par Tzvetan Todorov, GF Flammarion, 1996, p. 98.

sans cesse changeantes, à réaliser à chaque page entre un contenant sans projet, qui est la production spontanée de l'écriture, et un projet sans contenant qui est l'appel insistant de ce *timbre* pressenti et sans support matériel encore » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 652). L'œuvre fonctionne dans cette optique comme symbole dans la mesure où l'expression (« un contenant sans projet ») et le contenu (« un projet sans contenant ») ne sont pas indissolubles : en d'autres termes, elle *est et signifie* tout à la fois, contrairement à l'allégorie pour laquelle la désignation est primaire, comme le dit Todorov⁷. Par ailleurs, l'œuvre ainsi définie est censée représenter « un modèle fini d'un monde infini⁸ ». On peut trouver cette tendance de l'œuvre d'art à « concentrer un maximum dans un minimum⁹ » dans le témoignage consacré à Saint-John Perse où Gracq explique les « méthodes de *percussion* » adoptées par la poésie moderne « depuis Baudelaire » : il s'agit « d'atteindre seulement d'un coup précis le monde à l'un de ses nœuds cachés, de trouver le point d'impact privilégié à partir duquel un simple caillou heurtant le plancher d'une grotte éveillera la sonorité d'une cathédrale » (II, p. 1157). Par ces méthodes de percussion, l'œuvre modélise un objet illimité (« une cathédrale ») sous une forme limitée (« un simple caillou ») et Gracq les adopte également dès le début de sa carrière :

Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 656).

L'œuvre d'art se caractérise donc par la réduction d'échelle, le modèle réduit (au

⁷ Todorov, Tzvetan : *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, 1977, p. 243.

⁸ 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.

⁹ Roger, Alain : *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, 1997, p. 37.

sens le plus large), pour reprendre le terme de Lévi-Strauss : sa particularité réside dans le fait que « dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties* » parce qu'il y a « le renversement du procès de la connaissance¹⁰ ». Par la réduction d'échelle ou la transposition quantitative, nous pouvons saisir et appréhender le *réel* impénétrable d'un seul coup d'œil ; en ce sens le modèle réduit rend possible la connaissance synthétique de l'objet sous la forme de son homologue qu'est l'œuvre d'art. D'autre part, Lévi-Strauss attire l'attention sur un autre aspect du modèle réduit : le modèle réduit est *construit*, fait à la main, et cela signifie qu'« il devient possible de comprendre comment il est fait » (*Ibid.*) pour celui qui le regarde, c'est-à-dire le spectateur ou le lecteur qui conçoit que d'autres modalités de cette même œuvre sont possibles pour autant qu'il reconstruit (mentalement, par exemple) ce que le modèle réduit représente. Le spectateur se met pour cette raison en position de créateur potentiel. Proche de cette idée de Lévi-Strauss, Bachelard relève à titre d'exemple un épisode, décrit par Hermann Hesse et publié dans la revue *Fontaine*, d'un prisonnier qui peint sur le mur de son cachot un paysage où un train entre dans un tunnel : par ce moyen il prend le train pour sortir de la prison *en imagination*. Dans cette mesure, les miniatures sont « des objets faux pourvus d'une objectivité psychologique vraie¹¹ » et, grâce à elles, nous sommes en possession du sentiment de maîtrise sur le monde qui nous environne : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser » (*Ibid.*, p. 142). Ces deux caractéristiques du modèle réduit — la connaissance synthétique de l'objet et la transformation du spectateur en agent créateur — ont ceci de commun qu'il permet à ce qui l'observe d'agir sur le monde, de bien le maîtriser, à savoir de construire la *réalité* (« une cathédrale ») sous la forme du modèle (« un simple caillou ») du *réel voilé*. Nous pouvons redéfinir, à partir de l'exemple de Bachelard, la notion de paysage qui est, comme l'œuvre d'art, un

¹⁰ Lévi-Strauss, Claude : *La pensée sauvage*, Librairie Plon, 1962, p. 38.

¹¹ Bachelard, Gaston : *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, 2005, p. 140.

modèle réduit d'un morceau de pays et qui est le produit du spectateur (ou du lecteur) ainsi que de l'auteur, en passant en revue la notion de paysage de Gracq qui accorde l'importance au travail du spectateur face au spectacle. Mais avant cela nous nous proposons maintenant d'introduire une distinction pays/paysage établie par Alain Roger qui reprend à son tour cette distinction de René-Louis de Girardin : le *pays*, comme la nudité, est neutre en soi et n'est considéré comme beau qu'en fonction du *paysage* qui est seul investi esthétiquement comme le nu (Roger, p.17). Il nous semble que cette dualité pays/paysage correspond, *mutatis mutandis*, à la dualité réel/réalité proposée plus haut en ce sens que le pays est neutre, indéterminé et insaisissable comme le réel impénétrable, à la différence du paysage qui est l'œuvre humaine et n'existe pas sans une certaine manière de saisir les choses, ou plus précisément, sans un certain système symbolique de l'humanité.

Le modèle réduit qui induit une activité imaginante de se

Nous pouvons remarquer d'abord que le sentiment de maîtrise que le paysage (le modèle réduit) induit est bien illustré par le propos de Gracq lui-même sur la carte : « La carte est pour moi un objet vraiment magique : en quelques décimètres carrés, on a tout un pays sous la main et sous les yeux. J'ai un peu le sentiment de posséder un terrain ou une région quand je regarde la carte » (entretien avec Jean-Louis Tissier ; II, p. 1206). Cette situation s'exprime aussi dans la chambre des cartes du *Rivage des Syrtes* où devant « les cartes de la mer des Syrtes », Aldo, enchaîné « par un charme », peut voir non seulement s'étendre « en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes », mais aussi s'étendre « les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées, et sa ceinture de villes », c'est-à-dire l'au-delà de la zone des patrouilles que l'on ne pourrait pas franchir sans violation d'« un accord tacite

pour ligne frontière¹² ». D'ailleurs, cette scène est significative pour notre intérêt dans la mesure où la carte invite le spectateur à organiser une activité imaginante, ce qui est conforme à la caractéristique du modèle réduit que nous venons de signaler : « Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait » ; ou encore : « j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge* » (*Ibid.*). Ce qui est important ici, c'est que le spectateur, face à la carte, *s' imagine* qu'il s'enfonce lui-même dans la représentation pour connaître les espaces connus et inconnus qui sont les Syrtes et le Farghestan ; cette activité est ce que Kendall Walton appelle activité imaginante *de se* (self-imagining¹³) et cet exemple met l'accent particulièrement sur cette activité. La carte produit donc une représentation mentale qui a un caractère de quasi-expériences comme c'est le cas du prisonnier de Hermann Hesse qui peut agir librement dans le tableau. Outre la carte, le paysage a également pour fonction de permettre au spectateur de s'y enfonce pour expérimenter de l'intérieur la scène que la miniature décrit, et cela est parfaitement illustré, nous semble-t-il, par la conception gracquienne de paysage. Par exemple, la marche est une activité fondamentale pour apprécier le paysage : « Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 616). Et Gracq accorde aussi une importance à la fatigue accompagnée de la marche, car la fatigue est capable de restituer « au corps sa disponibilité et sa porosité vis-à-vis du monde » et de lui restituer « sa capacité

¹² Julien Gracq : *Œuvres complètes I*, édition établie par Bernhild Boie, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 577.

¹³ Walton, Kendall L. : *Mimesis as Make-Believe : on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1990, p. 29.

à être affecté par les données sensibles du monde¹⁴ » :

Comme j'ai aimé, tout au long d'une fatigante journée de route, seulement garder dans les oreilles la modulation du chant du monde, seulement voir le soleil monter, puis descendre sur la terre, et les *petits pas d'homme*, lointainement amicaux, inintelligibles, bouger sur elle faiblement, comme des fourmis ! » (*Lettrines II* ; II, p. 280).

Cette conception phénoménologique du paysage, qui consiste à le considérer comme « l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure » (Besse, p. 50), à savoir comme une expérience, est plus proche de la conception chinoise que celle qui s'est forgée depuis la Renaissance en Occident : d'une part, le paysage en Chine n'existe comme tel que s'il y a une tension entre deux éléments opposés, ce dont témoigne le terme même qui désigne le paysage (*shan shui* qui signifie montagne et eau) et cette sorte de paysage « ne s'aborde que *dans de l'activité*, la marche, le parcourant et l'explorant d'un bout à l'autre, l'arpentant jusqu'à épuisement¹⁵ », car « La montagne se donne à découvrir en cheminant vers le haut comme vers le bas (*dent/dun*) ; et l'eau se donne à suivre en amont comme en aval (*hui/yan*) » (*Ibid.*, pp. 55-6), ce qui atteste de la tension verticalité/horizontalité qui est constitutive du paysage aux yeux des chinois. D'autre part, la notion de paysage en Occident est complètement différente de celle en Chine dans la mesure où dans la première le paysage suppose toujours l'extériorité du spectateur en raison de la séparation entre *res extensa* et *res cogitans* établie par ce que Philippe Descola appelle ontologie naturaliste : on considère ici le paysage comme un « ob-jet », il est *jeté devant* le regard de l'observateur qui se pose en sujet de liberté et qui dispose

¹⁴ Besse, Jean-Marc : *Le goût du monde : exercice de paysage*, ACTES SUD / ENSP, 2009, p. 51.

¹⁵ Jullien, François : *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Éditions Gallimard, 2014, p. 55.

ainsi du pouvoir monopolisant de la vue. Ainsi, la séparation complète entre sujet et objet conduit à réduire le paysage au pur aspectuel et à exclure la corrélation entre les deux sur laquelle repose pourtant la conception chinoise. Cette dernière rejoint apparemment la conception de paysage chez Gracq qui insiste sur l'activité de la marche qui permet l'accord au monde, la « plante humaine » si l'on utilise son propre terme¹⁶. Si l'on se limite à *regarder de loin* un paysage, on lui reste toujours extérieur. Mais si l'on *s'y promène*, cela équivaut à *habiter* le paysage, on est en lieu d'échanges entre l'intériorité et la physicalité, comme l'indique l'étymologie du mot *exister* pour autant qu'il désigne « se tenir (*sistere*) au dehors (*ex*) », « l'être de l'humain s'étend hors de lui-même » (Berque, p. 12). L'esthétique gracquienne repose ainsi sur ce rapport écouménal qui est réalisé par le paysage conçu comme modèle réduit (symbole) où le spectateur se déplace à sa guise au niveau de l'intentionnalité intrinsèque (au niveau mental) pour connaître synthétiquement ce que la miniature représente. Nous pouvons résumer notre analyse comme suit : le paysage, contrairement au pays qui correspond au réel insaisissable (la chose en soi) est une réalité humaine que l'homme a faite pour maîtriser ce réel ; dans la littérature sur laquelle porte notre intérêt, ce paysage prend la forme du modèle réduit, symbole qui permet de concentrer l'infini dans le fini (qui permet donc la connaissance synthétique) ; enfin, la miniature induit une activité imaginante *de se* du lecteur grâce à laquelle il peut s'y enfoncer, c'est-à-dire vivre en mode d'être mental. Ce dernier point nous amène à conclure, et c'est notre hypothèse de cet article, que tout paysage

¹⁶ Ce point est à maintes fois signalé par les critiques gracquiens, par exemple : « On sait bien que d'une certaine manière l'organisme vivant n'est pas limité à ses extrémités et ses contours mais vit par un système d'échanges avec ce qui l'environne. L'image que Gracq nous donne de sa psyché s'établit sur ce modèle ». Menou, Hervé : « Échanges, circulation, flux, origine » in *Gracq 7: la mémoire et le présent. Actualité de Julien Gracq*, textes réunis et présentés par Patrick Marot et Sylvie Vignes, Lettres Modernes Minard, Caën, 2010, p. 216, etc.

est une fiction dans la mesure où cette dernière est « l'ensemble des scénarios que nous entendons que nous fabriquons, l'ensemble des modèles que nous élaborons pour rendre compte du monde et de nous-mêmes¹⁷ ». Avant de formuler cela, nous examinerons la description des jardins Selvaggi dans *Le Rivage des Syrtes*, qui semble renforcer notre définition du paysage élaborée jusqu'ici.

L'analyse de la description des jardins de Selvaggi

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. Passé le faite de la colline qui l'isole des bruits familiers de la ville, à midi l'odeur des narcisses et des jacinthes reflue sur le vallon comme un vertige tournoyant, pareille à l'attaque sur l'ouïe d'une note trop aiguë et plus déchirante encore. Sur les derniers degrés de marbre, mordus par la nappe lisse comme un escalier qui plombe dans la mer, les feuilles d'un tremble font cet ombrage vivant, si pareil au reflet sur un mur d'une eau agitée, et la brusquerie du silence, au sortir du fracas de la rue, est celle d'un lieu magique, de ces cimetières abandonnés où le suspens léger et détendu de toutes choses donne au seul bourdonnement d'une abeille une plénitude d'orgue, et comme le poids grave d'une visitation. On connaissait peu à Orsenna ces jardins à demi abandonnés ; je m'y glissais souvent vers midi, où j'étais sûr de n'y trouver personne, avec l'enchantement toujours neuf qu'on éprouve à faire jouer une porte secrète et indéfiniment complice. Il était là, chaque fois comme pour moi seul ravivé dans son incandescence — dans un au-delà instantané et dérisoire de la promesse également, inépuisablement dispensateur. (I, pp. 594-5)

¹⁷ Molino, Jean et Laffhail-Molino, Raphaël : *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Actes - Sud, Coéditions Leméac, 2003, p. 58.

Si le paysage implique toujours « l'existence de modèles et le jeu d'une idéalisation¹⁸ », cette description du jardin est également construite à partir des schèmes conceptuels qui incluent la représentation du paysage et la représentation de ce que *doit* être un paysage ; en ce sens, « Tout paysage est palimpseste¹⁹ ». Nous pouvons trouver ici des éléments du jardin médiéval qui hérite à son tour du *locus amoenus*, qui, « depuis l'époque impériale jusqu'au XVI^e siècle », « est le thème principal de toute description de la nature²⁰ » : lieu clos, arbre(s) (« les feuilles d'un tremble »), fleurs(s) (« l'odeur des narcisses et des jacinthes »), eau (qui apparaît sous forme de métaphore : l'ombre des feuilles d'un tremble est ici comparé « au reflet sur un mur d'une eau agitée»), printemps (« dans le mois de mai »), etc. Le jardin est par définition un lieu clos comme en témoigne l'étymologie du mot qui vient « d'un mot germanique, *gart*, qui signifie "pieu" ou "clôture"²¹ ». Pour autant que le jardin « s'oppose à la nature brute dont il est nettement distinct par sa clôture, mais aussi par sa structure et son fonctionnement » (Huchard et Bourgain, p. 86), il exprime bien ce que Gracq appelle « enceinte fermée », l'œuvre humaine même, dont la fonction consiste à créer « un milieu homogène » qui constitue l'espace symbolique de l'œuvre, où s'opère la corrélation entre sujet et objet. En ce qui concerne les fleurs qui figurent dans cette description, l'œuvre reprend les fleurs du *Cantique des cantiques* « où la poétique du printemps et du jardin à la fois se déployait avec

¹⁸ 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. 9.

¹⁹ Boyer, Alain-Michel : *Julien Gracq, paysages et mémoire : des "Eaux étroites" à "Un balcon en forêt"*, C. Defaut, 2007, p. 29.

²⁰ Curtius, Ernst Robert : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Presse Universitaire de France, 1956, p. 317.

²¹ Huchard, Viviane et Bourgain, Pascale : *Le jardin médiéval : un musée imaginaire. Cluny, des textes et des images, un pari*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 85.

le plus de splendeur » (*Ibid.*, p. 112) : le narcisse et le lis sont utilisés pour décrire la Fiancée : « Je suis un narcisse de la Plaine, un lis des vallées²² (2-1) ». Quant à la jacinthe, elle figure parmi quarante-trois espèces végétales dans la tenture de *La Dame à la licorne* (Huchard et Bourgain, p. 19) ; ou encore, Girardin énumère cette fleur pour la description de la vallée : « à l'odeur de la rose et de l'aubépine se joint celle des jacinthes sauvages, des simples violettes et du lys des vallées qui croissent avec profusion dans toutes les places de ce joli bois qui sont piquées de lumière²³ ». Le tremble, enfin, est un arbre à planter dans un jardin pour Guillaume de Lorris : « Il y avait de gros ormes branchus, et avec cela des charmes et des hêtres, des coudriers bien droits, des trembles et des frênes, des érables, de hauts sapins et des chênes » (*Lettres gothiques* in Huchard, et Bourgain, p. 79). Par ailleurs, dans le *Cantique des cantiques*, la Fiancée est assimilée au jardin (« Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée » : 4-12, p. 1010) en ce sens que « La femme a un lien spécial avec le jardin de paradis, car si l'homme a été créé par Dieu avant qu'il ne fasse un jardin pour l'y mettre, Ève a été créée au jardin d'Éden » (Huchard, et Bourgain, p.121). Gracq exprime cette assimilation à travers la figure de Vanessa qui a le privilège de « se rendre immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet » (I, p. 595)²⁴ : « Dans le singulier accord de cette silhouette dominatrice avec un lieu privilégié, dans l'impression de présence entre toutes appelée qui se faisait jour, ma conviction se renforçait que la *reine du jardin* venait de prendre possession de son domaine solitaire » (*Ibid.*). Vanessa est par là une illustration même, selon nous, du rapport

²² Traduction œcuménique de la Bible, Alliance biblique universelle, — le Cerf, 1988, p. 1008.

²³ Girardin, René-Louis de : *De la composition des paysages ; suivi de Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pp. 48-9.

²⁴ Jean-Louis Leutrat insiste sur le motif obsessionnel de la rencontre d'une femme dans un jardin chez Gracq dans « La reine du jardin » in *Julien Gracq : Les Cahiers de l'Herne*, sous la direction de Constantin Tacou, Edition de l'Herne, 1997.

du spectateur avec le paysage où il a le pouvoir d'entrer en interaction avec la physicalité du monde, puisque les « choses, à Vanessa, étaient perméables » (I, p. 596). Ces éléments intertextuels que nous venons de relever ne concourent pas seulement à une montée en généralité interprétative. Outre que les jardins Selvaggi a la fonction proleptique (cette phrase « 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 » annonce « aussi bien le motif volcanique que le conflit de la mer et de la terre, du débordement et de la clôture²⁵ »), cette description insiste sur le fait que celui qui lit cette description a affaire bel et bien au modèle réduit en reprenant les schèmes conceptuels déjà existants (la description du *locus amoenus*, le passage du *Cantiques des cantiques*, par exemple) pour attirer son attention sur l'aspect *construit* de ce modèle réduit en même temps que sur le contenu représentationnel. Et cette prise en considération des deux aspects (le médium qui représente et ce qui est représenté) nous amène à notre conclusion que tout paysage est une fiction, en ce sens que le paysage est considéré comme une réalité construite par l'humain.

Conclusion

Pour qu'il y ait une fiction, le sujet doit instaurer une attitude mentale spécifique, c'est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle immersion fictionnelle : « L'état d'immersion est donc bien un état mental scindé²⁶ ». Dans le jeu de l'enfant, par exemple, l'enfant peut assimiler une souche à un ours, mais, simultanément, il est parfaitement conscient qu'il s'agit d'un jeu ; et si cette

²⁵ 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.

²⁶ Schaeffer, Jean-Marie : *Pourquoi la fiction ?*, Édition du Seuil, 1999, p. 193.

conscience lui fait défaut, le jeu est immédiatement mis en échec jusqu'au point où l'enfant prend une souche pour un ours réel comme les prisonniers de la Caverne platonicienne qui prennent l'ombre du feu pour le feu lui-même. Le jeu suppose donc le « comportement biplanaire » (Lotman, p. 106) de la part de celui qui s'y engage. Cette situation du jeu est applicable à celle de la fiction : Aristote a déjà signalé ce point en disant que l'homme se distingue des autres animaux par « une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (Aristote, 48 b 6-9, p. 43) : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavre » (*Ibid.*, 48 b 9-12). Les représentations sont jugées belles dans la mesure où « on sait que ce qui est imaginé ou imité *n'a pas lieu réellement*²⁷ ». L'immersion fictionnelle consiste de ce fait dans « la possibilité de voir l'objet représenté tout en *sachant* qu'on voit un mimème » (Schaeffer, p. 191). Le paysage comme symbole illustre ce double aspect de la fiction : le paysage *est* et *signifie* à la fois ; si l'on peut s'y enfoncer grâce à l'activité imaginante *de se*, il est indispensable de prendre en compte le fait qu'il s'agit exactement d'un modèle réduit, construction de l'être humain, ou pour reprendre le terme gracquien, « un contenant sans projet ». La référence intertextuelle que nous avons analysée à partir de la description des jardins Selvaggi permet la reconnaissance du moyen de la représentation. Nous pouvons paraphraser cette caractéristique du paysage comme symbole en termes d'attention dont la fonction est « de nous permettre de nous orienter dans l'environnement physique et humain dans lequel nous vivons²⁸ » : le paysage-symbole exige du spectateur (ou du lecteur) deux sortes d'attentions perceptives : une attention sur le contenu représentationnel et une attention sur le moyen de la

²⁷ Arthur Danto : *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Éditions du Seuil, 1989, p. 50.

²⁸ Schaeffer, Jean-Marie : « Objets esthétiques ? » in *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 38.

représentation. Le mot *symbole*, en outre, signifie à l'origine « jeter avec », « mettre ensemble » et « faire coïncider » du fait qu'il est le moyen de reconnaissance formé par les deux moitiés d'une monnaie ou d'une médaille brisée : « les deux moitiés de la monnaie ne réalisent la plénitude de leur fonction que lorsqu'elles se rejoignent pour reconstituer une unité²⁹ ». Le paysage ne se constitue comme tel que lorsque le lecteur prend conscience parfaite du fait que le paysage qu'il représente *in absentia* est exactement une simulation mentale (on se souvient ici de la définition traditionnelle du signe, *aliquid stat pro aliquo*) et fonctionne comme substitut (« un monde qui n'est pas celui de la vie, mais qui lui ressemble seulement », dirait Gracq). Si Gracq accorde l'importance également au paysage et à la fiction, c'est que ces deux notions ont ceci de commun qu'ils jouent un rôle fondamental pour l'expérience humaine : l'homme peut élaborer, par le symbole, par « un simple caillou », une réalité même, « une cathédrale », vécue en mode de l'immersion fictionnelle, grâce à la fonction symbolique, capacité de manipuler en son absence cette réalité. Et cette idée est parfaitement conforme, nous semble-t-il, à celle de Gracq qui fait preuve d'une confiance dans le pouvoir de l'imagination :

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 supérieure en durée à la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, ou sonores sur le tympan. (*En lisant en écrivant* ; II, p. 724)

²⁹ Eco, Umberto : *Sémiotique et philosophie du langage*, Quadrige, PUF, 2011, p. 191.