

Title	Description et lecture comme expérience esthétique chez Julien Gracq
Sub Title	ジュリアン・グラックに於ける美的経験としての描写と読書
Author	佐藤, 太郎(Satō, Tarō)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2020
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.25, (2020.) ,p.17- 33
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20201201-0017

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.

Description et lecture comme expérience esthétique chez Julien Gracq

Taro SATO

Si, comme le dit Jean Bessière dans *Principe de la théorie littéraire*, la critique contemporaine définit la « description » (conçue généralement comme « présentation explicite d'un objet suivant la possibilité d'une reconnaissance tout aussi explicite¹ ») tantôt comme un schéma sémantique (Philippe Hamon), mettant l'accent sur la cohésion (qui se lit comme une cohérence) identifiée à sa propriété cognitive et représentationnelle du sémantisme, tantôt comme un jeu de constat des contradictions (Paul de Man), privilégiant la contradiction identifiée à son défaut de propriété cognitive et à l'impossibilité de représenter, la description dans l'œuvre de Julien Gracq peut être le constat même qu'elle est l'alliance du privilège de la cohésion et de celui de la contradiction, et qu'elle est « perception sémantique » et « présentation qui fait la question de sa propriété représentationnelle » (*ibid.*, p. 84-85). *Mutatis mutandis*, cette distinction semble correspondre à deux caractéristiques majeures de la description, la dimension référentielle ou figurative (la visibilité de l'objet décrit sur laquelle insiste la rhétorique classique) et la dimension sémiotique (la spécificité du langage littéraire étant l'invention d'un espace autonome qui est son propre fait, qui n'a pas besoin de justification hors de lui-même et qui repose sur la disjonction entre le sens et la référence). Compte tenu de son importance dans la poétique de Gracq, nous allons étudier la question de la description gracquienne qui est la figuration littéraire du monde, espace sémiotique propre, en nous appuyant sur les commentaires (surtout

¹ BESSIÈRE, Jean : *Principes de la théorie littéraire*, PUF, 2005, p. 84.

ceux qui apparaissent dans les deux *Lettrines* et *En lisant en écrivant*) sur la description littéraire qui est réputée indissociable de l'activité lectrice demandant un traitement cognitif fort. La description ainsi conçue, nous allons enfin l'analyser dans le cadre général de l'« expérience esthétique » qui est une expérience cognitive, en l'associant à la « signalisation coûteuse » impliquant, à la différence de la communication standard, un surinvestissement attentionnel. Notre analyse porte presque exclusivement sur ce que la tradition rhétorique appelle la « topographie », c'est-à-dire « une description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc.² », ou la figure « qui décrit, qui peint vivement les lieux sur lesquels on veut engager l'auditeur ou le lecteur de porter ses regards » (*Encyclopédie Diderot-d'Alembert*).

1. L'aspect figuratif de la description

Dans *Lettrines I*, Gracq distingue deux catégories d'écrivains en fonction des impressions visuelles dans la description : les écrivains myopes, comme Huysmans, Breton, Proust et Colette, qui cherchent à décrire les menus objets (appelés « bijoux naturels ») au détriment des vastes paysages et de tout lointain ; les écrivains presbytes, comme Chateaubriand, Tolstoï, Claudel, qui tendent à saisir globalement les panoramas ou leurs grands mouvements et à déchiffrer « la face de la terre ». « Rares sont les écrivains qui témoignent, la plume à la main, d'une vue tout à fait normale³ » (II, p. 160-161). Et les critiques n'hésitent pas à ranger Gracq parmi les écrivains presbytes⁴, compte

² FONTANIER, Pierre : *Les figures du discours* : Flammarion, 1977, p. 422.

³ GRACQ, Julien : *Œuvres complètes*, Édition établie par Bernhild BOIE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I : 1989, t. II : 1995.

⁴ Par exemple, MAROT, Patrick : *La forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibl. des lettres

tenu du fait que celui-ci mentionne, dans « Les Yeux bien ouverts », une attirance vers les « points hauts » tels que « les falaises, les marches d’escalier qui découvrent un vaste pays plat, ou encore les très hautes tours » (*Préférences* ; I, p. 852), et qu’il explique ensuite que la séduction de la contemplation des lieux hauts vient du « mouvement de recul pris, de détachement et de possession », cette situation impliquant une « suggestion maléfique » au sens où le guetteur regardant de très haut « commet une espèce de rapt défendu, il *possède* magiquement, indûment » à la manière du démon ravissant l’homme sur la montagne (*Idem.*). Ce goût ancien du surplomb ou du panorama, associé par les critiques tantôt à la formation de la géographie qui, en rendant perceptible la « physionomie d’un paysage » et en dégagant de façon rapide les traits concordants qui donnent aux paysages un « style particulier⁵ », permet de comprendre théoriquement la région, sa géographie et sa géologie, et de saisir très rapidement « l’esprit ou l’âme d’un paysage⁶ », tantôt à l’expérience du sublime ou du ravissement qui entraîne « la coïncidence fugitive, grâce au charme d’un “haut lieu”, entre le moi présent délesté de tout ce qui l’alourdit, l’entrave, l’opacifie et le porte au doute et le Moi premier, simple “conscience d’être”⁷ », peut se réduire à la question de la visualisation propre à la notion même de description.

Depuis l’Antiquité, en effet, la tradition rhétorique assigne à la description

modernes », 1999, p. 58 ; VIGNES, Sylvie : « La mémoire comme “pas japonais” » in *Julien 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. 37.

⁵ TISSIER, Jean-Louis : « De l’esprit géographique dans l’œuvre de Julien Gracq » in *Espace géographique*, tome 10, n° 1, 1981, p. 54.

⁶ « Entretien avec Gilbert Ernst », *Cahier de l’Herne* n° 20, 1972, p. 216.

⁷ VIGNES-MOTTET, Sylvie : « Le sublime gracquien : “bout[s]-du-monde”, toits d’un monde » dans *La littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick MAROT, Presse Universitaire du Mirail, 2007, p. 418.

la fonction qui consiste à « faire voir » (à mettre sous les yeux ». Par exemple, dans le *Traité du sublime*, Pseudo-Longin développe la notion de *phantasia* (« image ») en définissant celle-ci comme une peinture produite mentalement, à savoir la quasi-présence de l'objet, de la personne, du transport passionnel que l'auteur ressent et qui est communiquée à l'auditeur⁸ et en distinguant ses deux modes (le mode rhétorique concernant la clarté et le caractère vivant, servant à assurer la vraisemblance qui est essentielle à l'art oratoire, d'une part, et, de l'autre, le mode poétique privilégiant l'étonnement et la captivation). Ou encore, Quintilien admet une valeur littéraire de « la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous⁹ », bien qu'il la dévalorise du point de vue de la connaissance en sachant qu'elle vient du « désordre de l'esprit¹⁰ ». La qualité essentielle des descriptions et des tableaux réside donc dans l'*evidentia* (en grec *enargeia*, signifiant, selon le Dictionnaire Gaffiot latin-français, « visibilité, possibilité de voir ») sur laquelle repose l'hypotypose qui consiste à peindre « les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (FONTANIER, p. 390). Cette mise en valeur de la visualisation dans la description amène Philippe Hamon, qui considère celle-ci comme la mise en équivalence d'une dénomination (objet du discours ou « pantonyme » qui est

⁸ LONGIN : *Traité du sublime*, traduction de BOILEAU, introduction et notes de Francis GOYET, Librairie Générale Française, 1995, 15.1, p. 97.

⁹ QUINTILIEN : *Institution oratoire VI et VII*, texte établi et traduit par Jean COUSIN, Les Belles Lettres, 1977, VI, 2, p. 31-32.

¹⁰ Sur la conception générale de l'imagination, voir JULLIEN, François : « Naissance de l'«imagination» : essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident » in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 7, 1985, p. 23-81, ou STAROBINSKI, Jean : *L'œil vivant II, La relation critique*, Gallimard, 2001.

une dénomination commune au système descriptif) et d'une expansion (« un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte¹¹ »), à analyser la « thématique du VOIR » qui sert à justifier et à introduire la description en mettant en scène un personnage chargé de décliner au moyen de ses regards les items d'une nomenclature (liste de synonymes et de métonymes) et leurs prédicats de telle sorte que le paradigme qui constitue l'objet à décrire se transforme en spectacle, vue, scène et tableau, cette introduction d'un porte-regard qui suppose un *pouvoir voir* se constituant comme signal d'un effet descriptif (HAMON, p. 186 et *passim*).

Gracq décrit souvent, dans l'œuvre fictionnelle ou non fictionnelle, les paysages optiquement en reprenant la « topologie iconique » (à savoir « un schème médiateur implicite en vertu duquel le monde émanant d'une description ressemblerait au monde réel¹² ») à laquelle le réalisme a recours typiquement pour accroître la vraisemblance. Par exemple, dans le poème en prose « Aubrac » de *La Terre habitable*, la description du haut plateau est organisée à partir d'un poète-observateur désigné par le « on » inclusif¹³ (« [...] on voit mûrir très bas les ombres longues dans la lumière couleur de prune » (I, p. 323)) selon les systèmes des coordonnées spatiales, introduits par les opérateurs topologiques. L'organisation spatiale repose d'abord sur la latéralité dont les marqueurs explicites sont « à droite » et « à gauche » : « il ne reste plus à choisir qu'à droite la banquette où l'herbe noircit sous les châtaigniers, à gauche la Viadène » ; sur la verticalité (« haut », « bas ») : « on voit mûrir très bas les ombres longues » ; « Nous monterons plus haut. Là où

¹¹ HAMON, Philippe : *Du descriptif*, Hachette, 1981, p. 140.

¹² TIBLOUX, Emmanuel : « Les enjeux littéraires de la description de l'espace » in *Espaces Temps*, 62-63, *Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales*, 1996, p. 122.

¹³ Cette présupposition peut être étayée par l'emploi du « nous » : « Nous monterons plus haut » (I, p. 323).

plus haut que tous les arbres, [...] » ; sur la perspective, enfin (« au loin ») : « à gauche la Viadène au loin déjà toute bleue » (*Idem.*). De plus, les deux substantifs « balcon » et « galerie » qui, reliés par les anaphores (les pronoms neutres « ce » et « cette ») à « Aubrac » (qui est le pantonyme ou le « thème-titre », si l'on reprend la terminologie de Jean-Michel Adam), sont les métaphores nominales par coréférence (que Gracq utilise fréquemment en raison de leur stabilité de l'« ancrage » référentiel et de leur souplesse d'emploi¹⁴), se rapportent tous les deux à la vision (« De ce balcon où penche la montagne à l'heure où le soleil est plus jaune, [...] » ; « De cette galerie ample et couverte où glisse la route de gravier rose au-dessus du Causse gris-perdrix, [...] » (*Idem.*)). En effet, du point de vue de la microsémantique, les sémèmes 'balcon'¹⁵ et 'galerie'¹⁶ comportent, avec les sèmes /plat/, /horizontal/ et /ouvert/, le sème spécifique /visibilité/ dont la récurrence constitue l'isotopie spécifique correspondante sur laquelle sont indexés également 'voit' et 'œil' (« on voit mûrir » et « jusqu'à ce que l'œil gorgé revienne à la route rose » (« Aubrac » ; I, p. 323)). Il convient de rappeler que Gracq compare dans *Lettrines 2* « l'Aubrac » au « belvédère » en recourant à la figure d'apposition, « belvédère » signifiant « petit pavillon ou terrasse au sommet d'un édifice, d'une maison, ou sur une éminence et d'où la vue s'étend au loin » (TLFi) : « Il y a l'Aubrac, haut belvédère de dépouillement et de

¹⁴ MURAT, Michel : « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, *étude de style*. Vol. II : *Poétique de l'analogie*, José Corti, 1983, p. 49.

¹⁵ Ce mot désigne, selon TLFi, « plate-forme entourée d'une balustrade faisant saillie sur la façade d'un bâtiment et sur laquelle on peut accéder de l'intérieur par une ou plusieurs ouvertures », et par analogie « plate-forme offrant un point de vue sur un paysage situé en contrebas ».

¹⁶ Le mot est entendu, en termes maritimes, comme « balcon en saillie à la poupe d'un navire » ou « passage étroit ménagé dans toute la longueur de l'entrepont, entre la muraille intérieure du bâtiment et une cloison » ; TLFi cite cet exemple : « *La galerie du commandant*, promenoir extérieur pouvant servir d'observatoire au commandant ».

sublimité, puis lunaire, plus déployé, plus balayé que les *paramos* des Andes » (*Lettrines 2* ; II, p. 283) ; le sème spécifique /visibilité/ est, comme on le voit, inhérent à ‘belvédère’. Le « balcon », enfin, est une des variantes de la « fenêtre » qui constitue la thématization du pouvoir-voir du personnage, son cadre ayant pour rôle d’annoncer, de découper le spectacle contemplé et de justifier le « tableau » descriptif (HAMON, p. 188), si bien qu’il devient chez Gracq le titre même de l’œuvre : *Un balcon en forêt*. Ainsi, la dimension figurative de la description est parfaitement compatible avec la notion de *paysage* élaborée en Europe depuis la Renaissance dans la mesure où cette notion suppose toujours le « point de vue » envisagé par le sujet percevant : « aspect d’un pays, le territoire qui s’étend jusqu’où la vue peut porter » (le dictionnaire de Furetière).

2. L’aspect sémiotique ou la facticité de la description

Mais la description gracquienne, même si elle met parfois l’accent sur cette dimension figurative concernant la figuration iconique qui est censée mettre les choses sous les yeux du lecteur, est irréductible à la description mimétique traditionnellement surestimée par les romanciers réalistes, dont la fonction principale est d’établir l’espace-temps du récit (il s’agit de ce que Bakhtine appelle le « chronotope »), c’est-à-dire le cadre de l’action où se présentent les acteurs de l’histoire ; en parlant de détails concrets qui ne participent guère à la structure narrative du récit et en reproduisant une réalité préexistante, la description mimétique vise ainsi, comme on le sait, à produire une « illusion référentielle » ou ce que Roland Barthes appelle l’« effet de réel » qui est le fondement même du vraisemblable. Gracq refuse parfois ce « rôle apparent et passif de support et de décor » (« Littérature et peinture », *En lisant en écrivant* ; II, p. 558) assumé par la description traditionnelle¹⁷,

¹⁷ Il dit la même chose dans l’entretien avec Jean-Louis Tissier : « Il y a un point de vue que je n’accepte pas du tout, c’est que le paysage sert de décor à un livre » (II, p.

étant donné qu'il cherche à créer dans l'univers fictionnel « un milieu homogène » (*Lettrines 2* ; II, p. 150) différent du monde de la vie : « dans un roman tout est à jamais ensemble : personnages, bêtes, nuages, bouts de conversation, coins de paysages, tout cela pris et figé ainsi que dans un sulfure à l'intérieur d'un bloc compact de deux cent mille mots » (*ibid.*, p. 318). Outre la dimension figurative ou référentielle (selon laquelle les aspects visibles de l'objet décrit se présentent comme simultanés) qui est favorisée par la tradition littéraire (en particulier le réalisme et le naturalisme), Gracq est bien conscient d'une autre dimension constitutive de la description, qui est la « dimension analytique » (TIBLOUX, p. 118 et suiv.) en vertu de laquelle la description met en jeu des procédés syntaxiques et lexicaux permettant de « déplier, de découper et de classer le monde en unités » (*idem.*) pour nommer chaque partie d'un thème en déployant celui-ci syntagmatiquement. Il considère dans cette optique la description littéraire comme « *chemin* » « qui peut ne mener nulle part », « chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source [...] », la description ne ressemblant jamais « à une série de prises de vues qui constamment se ressource à leur foyer » (« Littérature et peinture », *En lisant en écrivant* ; II, p. 564). Cette assimilation de la description au chemin est poursuivie dans la suite de ce passage ; le « chemin » peut figurer en l'occurrence la linéarité de l'écriture ainsi que de la lecture, du fait du sème spécifique /linéaire/ inhérent à 'chemin' (« chemin » désignant, selon TLFi, « voie reliant un point de l'espace à un autre ») : « Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulée dans le temps » (*En lisant en écrivant* ; II, p. 564-565) ; « La description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher » (*ibid.*, p. 565). La description consistant principalement à « moduler dans le

1207).

successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace¹⁸ », Gracq voit aussi dans la littérature descriptive la « totale impossibilité de l'instantané — due à l'étalement dans le temps de l'opération de lecture » (*idem.*). Dans la même perspective, il associe, dans la section « Paysage et roman » du même livre, le goût des vastes panoramas à « l'étalement dans l'espace — imagé, apéritif — d'un "chemin de la vie", virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait » (*ibid.*, p. 616). Tout cela nous conduit à penser que la description gracquienne est une sorte d'exemplification¹⁹ de la spatialité (l'écriture) et de la temporalité (la lecture) de la littérature, celles-ci étant inséparables de la linéarité spatiale et temporelle.

Cette prise de conscience de la dimension littérale (la littéralité du texte) ou réflexive (au sens de « se présenter ») qui est constitutive de la description est congruente au concept gracquien d'œuvre fictionnelle, celle-ci fonctionnant, pour lui, « en enceinte fermée » (*Lettrines 2* ; II, p. 329) et s'opposant par là au réel ; autrement dit, l'œuvre *est*, elle ne nécessite pas de justification et se suffit à elle-même, parce que « totalement détaché[e] du monde environnant et clos[e] sur [elle]-même comme un hérisson », si nous reprenons l'expression du fragment 206 de l'*Athenaeum*, qui considère la

¹⁸ GENETTE, Gérard : « Frontière du récit » in *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969, p. 60.

¹⁹ Nous employons ce mot au sens goodmanien : l'exemplification est un mode motivé de symbolisation, caractérisée à la fois par la possession de propriétés et par la référence à ces propriétés, de telle sorte qu'un objet symbolise (réfère à) une classe à laquelle il se rapporte tandis que le prédicat à son tour fait référence à cet objet (le chandail vert peut exemplifier « vert » parmi d'autres propriétés telles que « texture » et « vêtement », etc.). GOODMAN, Nelson : *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques MORIZOT, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 87 et suiv.

notion de *fragment* comme comparable à « une petite œuvre d'art²⁰ ». La création du « milieu homogène » mentionnée plus haut va de pair avec « l'anéantissement concomitant de toute réalité de référence » (« Roman », *En lisant en écrivant* ; II, p. 632) dans la mesure où, contrairement au fait de l'œuvre qui se donne pour constitué, le fait du réel est considéré comme donné et appartenant pour cela aux « disparates dans la nature du matériau d'une œuvre » (*idem.*). C'est peut-être la raison pour laquelle Gracq, en disant que « [d]ans une fiction, tout doit être fictif » (« Entretien avec Jean-Louis Tissier » ; II, p. 1207), n'admet pas l'introduction d'un seul élément réel (un nom topographique, par exemple) dans l'ouvrage de fiction ; même dans *Un balcon en forêt* qui est le roman de l'actualité de l'Histoire (racontant la « drôle de guerre »), les paysages ardennais, tout en rappelant les paysages réels, sont des « paysages synthétiques » (*idem.*) (par exemple, le toponyme « Moriarmé » est recomposé à partir de « Monthermé » et de « Morialmé » (un village situé au bord de l'Ardenne) ; ou encore, la vue de Revin et celle de Monthermé sont combinées pour élaborer le paysage fictif de la boucle, etc.). Cela confirme la dimension réflexive et intransitive de la description, par l'opposition à la dimension référentielle ou transitive (au sens de « représenter quelque chose »). Dans la section « Littérature et peinture » de *En lisant en écrivant*, Gracq explique cette facticité de la fiction comme suit : la fiction fait de tout ce qui y est introduit (hommes et choses, sujets et objets) une « *matière romanesque* » selon la « mécanique singulière » animant les romans et unissant harmonieusement « dans ses combinaisons cinétiques la matière vivante et pensante à la matière inerte » pour les transformer en « simples matériaux conducteurs d'un fluide » (II, p. 558). En ce sens, la littérature et la peinture ont ceci de commun (*ut pictura poesis*) qu'elles homogénéisent toutes deux sournoisement le vivant et l'inerte, un tableau étant fait « d'un certain

²⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc : *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, 1978, p. 63.

nombre de décimètres carrés de toile empreinte de couleurs, dont aucun ne possède une valeur différente des autres », et impliquant « des rapports de tons et de surfaces entre des éléments inertes », comme un roman qui est « fait d'un certain nombre de milliers de signes imprimés dont l'équivalence, en tant que matière-du-roman, est absolue, quelles que soient les significations auxquelles ils renvoient » (*ibid.*, p. 559). Ces signes introduits produisent les représentations selon le principe de « l'être-ensemble-le roman » qui est leur « seule valeur, égale pour toutes, et pour tout le temps de la lecture » (*idem.*).

3. La lecture comme activité créatrice

Quoique la description littéraire ressemble à la peinture à certains égards, il y a une différence radicale entre les images produites par les mots (les signes conventionnels) et les images à voir (tableaux, photographies, dessins, etc.). Gracq met en avant cette différence en comparant la parole à l'image dans *En lisant en écrivant* : il oppose la parole qui est « éveil, appel au dépassement » à l'image qui est « figement, fascination » pour accorder une prééminence à la première qui « ouvre un lointain à la vie » et renvoie par là à « la transcendance », au détriment de la deuxième qui « envoûte et immobilise » et renvoie à « l'immanence », par référence aux religions monothéistes excluant les Images et gardant le Livre (« Littérature et peinture » ; II, p. 556-557).

La surdétermination de l'image de la peinture (parce que celle-ci fige et immobilise) est également comparable à l'image cinématographique que Gracq dévalorise toujours par rapport à l'écriture. Il explique ceci dans la section « Littérature et cinéma » de *En lisant en écrivant* : dans le cinéma, la caméra qui enregistre « un fouillis d'objets » dans le cadre de son rectangle centre et circonscrit l'attention du spectateur sans rien élider dans ce cadre, ce qui n'est pas le cas du roman qui a recours aux « effets de majoration par omission » consistant à souligner seulement « un détail ou une particularité significative » en vertu des « spots punctiformes, à luminosité concentrée » qui

peuvent élider tout le reste (II, p. 722-723). L'image photographique expose tout et « ne *gomme* rien », du fait que tous les signes disposés dans l'image « parlent directement, [...] et parlent net », à la différence du procédé de la fiction romanesque qui consiste à « glisser » « le détail, allusif ou révélateur » dans la description. De cela, Gracq conclut que la supériorité de la littérature telle que la poésie et la fiction, qui se caractérise par la successivité et qui n'admet pas par là la simultanéité formelle dans le texte, réside dans la possibilité de faire persister longuement dans l'esprit du lecteur les images et les impressions déclenchées par les mots, relativement aux impressions lumineuses sur la rétine ou aux impressions sonores sur le tympan, que produisent l'image visuelle et les sons (*ibid.*, p. 724).

Ce statut privilégié accordé à l'image verbale, qui s'oppose par exemple à la réflexion de Léonard de Vinci reconnaissant la supériorité de la peinture sur la poésie, due au fait que les objets représentés dans la toile conservent une présence supérieure²¹, est lié à la créativité de la lecture. D'une part, l'image cinématographique tend à imposer une présence et à saturer les moyens de perception, ce qui entraîne selon Gracq le blocage de toutes les facultés de l'esprit ; elle livre au spectateur « la somme quasi infinie d'informations instantanées » et le place dans « un état de passivité fascinée » (*ibid.*, p. 722), en immobilisant le personnage ou l'objet et en excluant la possibilité pour le spectateur de « varier à volonté son angle d'attaque » (*ibid.*, p. 726). Autrement dit, la projection d'un film interdit au spectateur ses « mécanismes d'admission, d'assimilation, d'autorégulation mentale et affective » (*idem.*) et aboutit ainsi au « total refus de collaboration », « [t]ous les appareils délicatement actifs et réglables » qui servent à appréhender le monde extérieur étant mis « au point fixe » (*idem.*). Le surcroît d'informations imposées par l'écran, telles que « bric-à-brac de décorateur, détails paysagistes,

²¹ DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, éd. Chastel, Paris, 1960, cité par TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, 1977, p. 161-162.

scintillements d'eaux, ombres portées, nuages, mouvements de feuilles » (*ibid.*, p. 719), est considéré comme la « part de remplissage neutre, inactif et insignifiant » et comme hétérogène à « la ligne d'une action dramatique réglée » (*idem.*). Le film est en ce sens un art paradoxal dans la mesure où il consiste à juxtaposer et emmêler la série de « la cohésion impliquée par l'art » qui est « une action humaine prédéterminée » et la série de « la contingence naturelle » qui correspond à « un environnement objectif et à un fond naturel » (*ibid.*, p. 720). D'autre part, l'image romanesque, quant à elle, donne libre cours à la « production imaginative du lecteur » (« Proust considéré comme terminus » ; *ibid.*, p. 627) par son caractère incertain. Comme le dit Ruth Amossy, l'activité lectrice est de ce point de vue « un dynamisme créateur²² ». Ainsi, la parcimonie et la pauvreté des notations de la phrase romanesque contribuent à l'efficacité de la fiction ; celle-ci commande les « méthodes de l'acupuncture » consistant à « alerter avec précision les quelques centres névralgiques capables d'irradier, de dynamiser toutes les zones inertes intermédiaires » (« Littérature et cinéma » ; *ibid.*, p. 722). C'est dans ces « lieux d'indétermination²³ » permettant d'activer le procès de lecture que réside la puissance de la description romanesque. Contrairement au film qui « laisse le moins de carrière au talent de ses consommateurs » à cause de la « facilité de lecture » (*ibid.*, p. 726) (pour autant qu'il impose une forte présence), la littérature exige du lecteur une participation active, suscitant l'opération de l'esprit qui fabrique, pour remédier à la discontinuité issue des lieux d'indétermination, « du cohérent à *perte de vue* » (*Lettrines I ; II*, 158), si bien que son lecteur est considéré comme « un metteur en scène »

²² AMOSSY, Ruth : « Questions 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. 18.

²³ Les zones de non-dit, les places vides de toute détermination, à savoir celles qui ne sont pas déterminées positivement par le texte.

(« Roman », *En lisant en écrivant* ; II, p. 648). D'où la déception causée par l'interprétation d'un film tiré d'un roman dont la « fidélité aux indications formelles du texte » interdit au spectateur de décider « du jeu des personnages et de leur apparence physique » (*idem.*). *Mutatis mutandis*, cette remarque peut s'appliquer à la topographie.

4. La description et l'expérience esthétique

Bref, la description littéraire, qui implique les lieux d'indétermination et qui nécessite par là la mobilisation maximale de la faculté de l'esprit, se caractérise par son aptitude à « l'évocation », contrairement à l'image plastique qui est inapte à suggérer et à évoquer du fait de la force de présence et du cadrage rigoureux de son contenu. Gracq explique cette caractéristique de l'image produite par les mots dans *Lettrines 2* : « Le mot, pour un écrivain, est avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche : l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression à halo » (II, p. 299), de telle sorte que les images évoquées par le texte écrit, innervées par un flux verbal qui « ne les enveloppe et ne les dessine pas », se noient « dans un irréel touffu à affinités oniriques » (*idem.*). C'est pourquoi le caractère évocateur de la description est intimement lié à l'utilisation massive de la métaphore chez Gracq, la description étant « le terrain où le métaphorique, tout en semblant doubler et parfaire le "métonymique" (l'information), le mine et l'annule²⁴ » ; en d'autres termes, la description gracquienne qui privilégie un objet qualitatif plutôt que mimétique et une suspension du sens²⁵ ne vise pas à nommer l'objet décrit, mais à

²⁴ CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *La métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Klincksieck, 1984, p. 215.

²⁵ MONBALLIN, Michèle : « "La Terre habitable" : quatre vignettes préfiguratives » in *Julien Gracq 2 : Un Écrivain moderne*, textes réunis par Patrick MAROT, Lettres Modernes Minard, Caën, 1994, p. 147.

produire le manque à savoir sur lui par l'orchestration d'une « rhétorique de l'indicible » reposant sur une dialectique des effets textuels qui proviennent d'une structure contradictoire et lacunaire des tropes et des figures²⁶. Gracq se rapproche ainsi du surréalisme et du Nouveau Roman dans la mesure où ils considèrent, bien conscients de la capacité de la littérature à engendrer des espaces proprement sémiotiques, que la description de l'espace, la topographie, est un « moment figuratif dans lequel le sens est susceptible de se disjoindre de la référence » (TIBLOUX, p. 128), à la différence de la dénomination qui procède à la conjonction du sens et de la référence dans un même mot. Cela peut se reformuler en termes d'expérience cognitive (la cognition étant en l'occurrence coextensive à l'attention que l'humain porte au monde) et de traitement de l'information. Rappelons d'abord que dans la communication standard, « les êtres humains cherchent automatiquement la pertinence la plus grande, c'est-à-dire l'effet cognitif le plus grand pour l'effort de traitement le plus petit²⁷ ». À l'encontre de la communication standard (de l'attention pragmatique) privilégiant à la fois la minimisation du coût attentionnel et une montée rapide vers une intégration globale des informations, qui concernent le « style cognitif convergent » caractérisé par la voie automatisée du traitement ascendant de l'information²⁸, la communication littéraire (ou l'attention en régime esthétique) qui correspond au « style

²⁶ FABRE-LUCE, Anne : « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels » in *Julien Gracq : Actes du colloque international Angers, op. cit.*, p. 410.

²⁷ SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre : « Façons de parler » in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 7, 1986, p. 15.

²⁸ Le style convergent est un des styles cognitifs (l'autre s'appelle « divergent »). La notion de « style cognitif » est forgée pour désigner les biais de nos stratégies cognitives, celles-ci traduisant des dispositions stables qui définissent des profils cognitifs. SCHAEFFER, Jean-Marie : *L'expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p. 101.

divergent » privilégie « la segmentation, une faible sélectivité, le retardement de l'intégration et de la cohérence catégorielle », tendant vers une déhiérarchisation des traitements, mobilisant le mode de traitement parallèle et les traitements descendants guidés par l'attention (*ibid.*, p. 103-4) ; autrement dit, le style divergent est un traitement cognitif non économique et entraîne par là une surcharge attentionnelle (*ibid.*, p. 104). Dans cette perspective, la description gracquienne, ou plus largement l'œuvre gracquienne en général, demande sans conteste le style divergent, étant entendu qu'elle requiert les « méthodes de l'acupuncture » et les « effets de majoration par omission » qui aboutissent tous les deux à la complexification de l'activité attentionnelle. C'est sans doute pourquoi Gracq récuse la description flaubertienne de la forêt de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* en disant qu'elle « ne lance jamais l'imagination au-delà de ce qu'[elle] dit » (« Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola », *En lisant en écrivant* ; II, p. 610) ; en effet, cette description citée par Gracq, qui ne comprend aucune métaphore, ne présente qu'une seule isotopie générique /topographie/ : « Enfin ils descendirent dans le parterre » ; « C'est un vaste rectangle, laissant voir, d'un seul coup d'œil, ses larges allées jaunes, ses carrés de gazon, ses rubans de buis, ses ifs en pyramides... » ; « Une demi-heure après, ils mirent pied à terre encore une fois pour gravir les hauteurs d'Aspremont » ; « Le chemin fait des zigzagues entre les pins trapus sous des rochers à profil anguleux... » (*ibid.*, p. 610-611). Qui plus est, en se limitant aux aspects purement visuels tels que la vision (« laissant voir », « coup d'œil »), la couleur (« jaunes ») et la forme (« rectangle », « carrés », « rubans », « pyramides », « zigzagues » et « profil anguleux »), ce passage semble chercher la reconnaissance rapide et univoque de la réalité et de ses objets, comme c'est le cas en contexte pragmatique ; en un mot, la description de la forêt ne réclame que la mobilisation du style cognitif convergent, ce dont témoigne l'identification de cette description au « style même du *Baedeker* ou des itinéraires des *Guides bleus* » (*ibid.*, p. 610). En revanche, les descriptions

gracquiennes, qui se caractérisent par l'« exubérance métaphorique rongéant de l'intérieur le récit » (CARDONNE-ARLYCK, p. 31), sont en principe des textes à poly-isotopie et exigent toujours une lecture plurivoque qui, en multipliant ou en affaiblissant l'impression référentielle constituée par une isotopie générique, a pour effet de retarder la catégorisation de niveau sémantique. Par exemple, dans *Un beau ténébreux*, la description d'un haut plateau qui apparaît dans un des rêves d'Henri comprend l'isotopie /marine/ (indexant les sémèmes 'onduleuses', 'mer', 'houles', 'nappes', 'vagues', 'large', 'algues', 'sargasses') et l'isotopie /végétal/ (indexant 'herbes', 'tapis') qui sont unies par une relation comparative, la première étant le comparant et la deuxième le comparé (I, p. 171-172). En dernière instance, autonome et intransitive, la description littéraire de Gracq en tant que facticité, construisant les figures sémiotiques indépendantes des figures iconiques à travers la disjonction entre le sens et la référence, peut être considérée comme relevant de la production de signaux à coûts élevés²⁹ qui implique inévitablement un surplus de coût attentionnel, ce qui revient à dire que Gracq valorise avant tout l'« expérience esthétique » qui, en requérant le style attentionnel particulier qu'est le style divergent, suppose l'engagement total du lecteur lors de la réception de l'œuvre littéraire.

²⁹ Sur la signalisation coûteuse, voir SCHAEFFER, Jean-Marie : « Objets esthétiques ? » in *L'Homme*, n°170, 2004, p. 41-44.