

Title	Quelques aspects de la notion de paysage chez Julien Gracq
Sub Title	ジュリアン・グラックの風景概念の諸相
Author	佐藤, 太郎(Satō, Tarō)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2017
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.112, (2017. 6) ,p.151 (96)- 162 (85)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01120001-0151">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01120001-0151</a>

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.

# Quelques aspects de la notion de *paysage* chez Julien Gracq

Taro SATO

Nous allons examiner dans cet article la notion de *paysage* qui est indissociable de l'esthétique de Julien Gracq dans la mesure où celui-ci n'a cessé de rédiger les « fragments paysagers » jusqu'à son dernière œuvre *Carnets du grand chemin*, malgré la renonciation à l'écriture romanesque depuis le recueil de nouvelles *La Presqu'île*. Nous analyserons d'abord le concept de *paysage* tel qu'il a été conçu en Europe, pour mettre au jour ensuite son affinité et sa différence par rapport à celui de Gracq, sans oublier de signaler enfin la fonction proleptique du paysage gracquien, en se référant tantôt aux textes critiques (*Lettrines, En lisant en écrivant*, etc.), tantôt aux textes romanesques. Notre analyse portera sur les paysages romanesques, principalement ceux de *La Presqu'île*, car il nous semble que presque toutes les caractéristiques de la notion gracquienne de paysage se trouvent dans cette nouvelle.

Comme Michel Collot l'a bien montré, la notion de *paysage*, depuis sa première apparition dans le dictionnaire de Robert Estienne en France, implique toujours un « point de vue » quelconque, ce dont témoigne sa définition dans plusieurs dictionnaires modernes et classiques. Par exemple, le Petit Robert définit le paysage comme « Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde » ; le Littré mentionne la même caractéristique : « Étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect ». Ces deux définitions ont ceci en commun qu'elles considèrent que « le paysage est défini par le point de vue d'où il est envisagé », ce qui fait qu'il « suppose comme sa condition même d'existence, l'activité constituante d'un sujet<sup>1</sup> ».

Cette mise en œuvre du point de vue pour la constitution du paysage est une des caractéristiques de la culture européenne et le résultat de la séparation entre sujet et objet dont

se nourrit ce qu'Augustin Berque appelle « paradigme occidental moderne-classique (« POMC »)<sup>ii</sup> ». Celui-ci distingue le sujet (*res cogitans*) et l'objet (*res extensa*) ; dans cette distinction, le sujet qui contemple se pose *vis-à-vis* de l'objet qui est un morceau de pays. En effet, l'étymologie même du mot *objet* atteste cette relation : *ob-jet* signifie « jeté devant ». POMC fait « de l'homme un sujet d'initiative ne dépendant que de lui-même, autrement dit autonome, et du monde un objet connaissable visé “objectivement” dans l'esprit, *intus objective*<sup>iii</sup> ». Cette étanchéité entre l'homme et le monde caractérise l'ontologie occidentale (c'est ce que Philippe Descola appelle « ontologie naturaliste ») et la domine jusqu'à nos jours.

POMC (ou l'ontologie naturaliste) est fortement dénoncé, malgré sa contribution à l'évolution scientifique et industrielle de l'Europe, par beaucoup de critiques modernes à cause de l'aggravation de ce divorce entre le sujet et l'objet. Parmi ces critiques, Julien Gracq est l'un de ceux qui ne prennent pas moins conscience de ce fait. Dans son essai *En lisant en écrivant*, il note : « Philosophie occidentale : l'homme y est systématiquement envisagé, par rapport au monde, dans son écart maximum. Tous les états où cette tension antagoniste se relâche : sommeil, rêve, états mystiques, contemplatifs ou végétatifs, sentiment de participation ou d'identification des civilisations sauvages, ou de certaines maladies mentales, ont été par elle opiniâtement dévalués » (II 621<sup>iv</sup>). Il est significatif que ces lignes apparaissent dans la section intitulée « Paysage et roman », ce qui fait penser que Gracq met l'accent sur le fait que la notion de paysage en Europe repose sur « l'écart maximum » entre l'homme et le monde. Effectivement, on peut trouver cette réflexion à travers toute l'œuvre gracquienne au point qu'elle entre dans une de ses préoccupations majeures. Par exemple, dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier, Gracq explique la fonction du paysage dans le roman : « 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. Les paysages sont “dans le roman” comme les personnages, et au même titre » (II 1207). Le rapport entre l'homme et le monde est ici inséparable, à la différence du cas de la notion traditionnelle de paysage. Sur ce point, Gracq mentionne plus concrètement la non-étanchéité entre le sujet et l'objet dans *Lettrines* : « Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés [...]. 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 » (II 150). Puisque le roman consiste

à créer « un milieu homogène » et « un éther romanesque où baignent gens et choses », il nous semble qu'il est, pour Gracq, le lieu privilégié de la dénonciation du concept naturaliste du paysage européen.

Comme nous venons de le voir, la notion de paysage en Europe est complètement différente de celle de Gracq en ce que celle-ci n'admet pas la séparation entre l'homme et le monde. C'est ce qu'affirme une des notions gracquiennes qui traversent toute son œuvre : *plante humaine*. Gracq définit ce mot comme suit : « mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la *plante humaine* » (*Préférences*, I 879). Ce « mariage », qui manque à ses yeux à la littérature contemporaine, Gracq le privilégie particulièrement et l'exprime de diverses manières dans ses œuvres. Par exemple, « Les hautes terres du Sertalejo » décrit l'homme au milieu des hauts plateaux andins comme suit : « Au cœur de la nuit dissolvante, toutes amarres rompues, toute pesanteur larguée, docile au souffle et porté sur de l'eau, j'étais un lieu pur d'échange et d'alliance » (I 314). Ici, l'homme n'est pas un simple observateur devant ce qui est dehors et le paysage dans lequel il se trouve entretient avec lui le rapport solidaire jusqu'au point où disparaît la frontière entre les deux et se produisent ainsi l'échange et l'alliance. Cette disparition de la frontière s'illustre par l'étymologie du mot *exister* : cela veut dire « se tenir (*sistere*) au dehors (*ex*) ». Pour que le paysage se constitue comme tel, l'homme doit se tenir au dehors de soi-même à la rencontre de ce qui l'entoure. Bien sûr, c'est aussi ce que la critique gracquienne n'ignore point<sup>v</sup>.

Le refus de la dichotomie cartésienne, le mariage entre gens et choses, l'irréductibilité de notre monde au visuel-aspectuel, tout cela indique que le paysage est défini comme « l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure » et cette perspective est ce que Jean-Marc Besse qualifie de *phénoménologique* : « [...] le paysage est d'abord sensible, ouverture aux qualités sensibles du monde. [...] L'eau, l'air, la lumière, la terre : autant d'aspects du monde qui sont ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de géographie affective<sup>vi</sup> ». Le paysage se présente ainsi comme expérience et la *plante humaine* est pour Gracq la meilleure expression du mode d'être au monde : il s'agit non pas de regarder *de l'extérieur* le paysage, mais de le *vivre* ou de l'*habiter*. C'est la marche qui est

l'exemple typique de cette expérience du paysage et qui « restitue au corps sa disponibilité et sa porosité vis-à-vis du monde » (Besse, p. 51). Gracq, qui arpente lui-même les diverses régions comme géographe, accorde une grande importance à cette activité. Au début de la section « Paysage et roman » de *En lisant en écrivant*, cette importance est clairement exprimée : « Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours. [...] “Les grands pays muets longuement s'étendront...” mais pourtant ils parlent ; ils parlent confusément, mais puissamment, de ce qui vient, et soudain semble venir de si loin, au-devant de nous » (II 616). Cette invitation à posséder le paysage par la marche et cette ivresse du parcours relèvent d'une expérience à laquelle tous les héros gracquiens s'adonnent, et deviennent le *sujet* même d'un livre dans la nouvelle *La Presqu'île* où, pour reprendre l'expression de Patrick Marot, la tension dramatique (qui est liée au surgissement de l'événement) cède le pas à la tension extatique (qui exprime la pure disponibilité du sujet à la présence d'un monde dans lequel il baigne<sup>vii</sup>) au sens où dans cette nouvelle, « l'intrigue s'efface totalement et le parcours du protagoniste, à travers bocage et marais, le long des grèves océaniques, tient lieu de narration<sup>viii</sup> ». Nous pouvons voir toutes les caractéristiques de l'esthétique paysagère de Gracq mentionnées ci-dessus dans la citation suivante :

« Simon tourna à droite dans un chemin de terre qui montait dans la direction du petit bois et se perdait derrière la crête ; son pas s'assourdit aussitôt dans la terre encore molle. [...] les odeurs, les bruits espacés entraient en lui comme si son corps eût perdu sa frontière. [...] il y marchait comme sur une grève, brusquement ressaisi par le sentiment plaisant de l'étendue. Il traversa le champ sans se presser, écoutant le craquement de chacune de ses brisées, sentant le froid monter de la terre à ses chevilles, et s'arrêta à une haie où l'œil plongeait sur le revers du coteau. [...] une odeur de feuilles écrasées, verte et amère, montait avec le soir, aussi compacte que celle d'un étang sous ses lentilles d'eau » (II 479-480).

D'une part, il y a la corrélation entre l'homme et le monde qui l'entoure (« les odeurs, les bruits espacés entraient en lui comme si son corps eût perdu sa frontière ») ; cette perméabilité de l'un à l'autre, c'est évidemment une des expressions de la *plante humaine*. Il y a d'autre part l'ouverture aux qualités sensibles du monde, ce dont témoignent les diverses notations de l'immédiateté de l'expérience sensorielle : Simon, en marchant sur le chemin de terre, mobilise tous les sens pour éprouver le « sentiment d'accord ». Il y a d'abord l'ouïe

(« écoutant le craquement de chacune de ses brisées »), le toucher (« sentant le froid monter de la terre à ses chevilles »), la vue (« s'arrêta à une haie où l'œil plongeait sur le revers du coteau »), l'odorat et enfin le goût même (« une odeur de feuilles écrasées, verte et amère, montait avec le soir »). Simon *sort* de lui-même et, exposé au monde environnant, affecté physiquement par sa spatialité et par l'atmosphère de la nuit calme, il finit par entretenir le rapport harmonieux avec le paysage, habiter celui-ci et donc éprouver « le sentiment plaisant de l'étendue ».

Cette expérience paysagère de Gracq, radicalement étrangère à la notion européenne de paysage, se rapproche plutôt de la notion chinoise de *shan shui*. Comme l'atteste ce terme même qui désigne ce que la pensée européenne appelle *paysage*, *shan shui* se décompose en deux éléments opposés : montagne(s) et eau(x). Autrement dit, le paysage en Chine se conçoit comme « un jeu d'interactions sans fin entre facteurs contraires, devenant partenaires, par lesquels du monde est matriciellement conçu et s'organise » (Jullien, p. 40) : il y a d'un côté ce qui appartient à la montagne (le vertical, la permanence, la stabilité) ; d'un autre côté, ce qui appartient à l'eau (l'horizontal, la variance, la fluidité). Pour autant que ces deux éléments s'associent et coexistent sans rupture, on est capable d'entrer dans du paysage. Comme dans le cas du paysage gracquien, la littérature chinoise privilégie également l'expérience de la marche et du parcours de l'homme : « À partir de ces deux coordonnants que sont les montagnes et les eaux, ce que nous nommons 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 épuisement » (*Ibid.*, p. 55). Dans son « Traité du paysage », Guo Xi, peintre du XI<sup>e</sup> siècle, distingue deux sortes de paysage : celui qu'on traverse ou celui qu'on contemple de loin, d'une part ; et, d'autre part, celui dans lequel on se promène ou celui qu'on habite. Cette distinction est d'autant plus radicale qu'« [i]l y a autant de différence entre "traverser" et "se promener" qu'entre "regarder de loin" et "habiter". C'est bien sûr que les premiers restent encore extérieurs, tandis que les paysages dans lesquels on se plaît à se promener ou à habiter sont devenus un *milieu*, de l'ambient, prégnant, on y est dans son *élément* » (*Ibid.*, 86-7). Évidemment, le personnage de Gracq se promène et habite le paysage, il ne se limite jamais à le traverser ou à le regarder de loin, si bien qu'il fait l'expérience de s'y enfoncer à tel point que se produit la corrélation du moi et du monde.

Pour mieux comprendre cette distinction entre le paysage européen et le paysage en

Chine ou celui de Gracq, donnons comme exemple la citation tirée de *En lisant en écrivant* où Gracq reproche à Flaubert d'employer les descriptions qui n'évoquent rien :

« Dans les descriptions, Flaubert renonce ici à suggérer, à évoquer [...]. Il faut qu'il dise tout, parce qu'il ne lance jamais l'imagination au-delà de ce qu'il dit. Dans l'épisode pourtant célèbre de Fontainebleau, la forêt est décrite dans le style même du *Baedeker* ou des itinéraire des *Guides bleus* : chaque arrêt des promeneurs donne lieu avec monotonie à la mise en route du *topo* descriptif passe-partout » (II, 610).

Gracq cite par la suite quelques phrases correspondantes de *L'Éducation sentimentale* : « “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...” etc. “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...”, [...] » (II, 610-1). Bien que Flaubert n'ignore pas la fin *esthétique* comme par exemple dans le cas de la description de Rouen dans *Madame Bovary*, ces descriptions que Gracq identifie au *Baedeker* et aux *Guides bleus* ne sont pas seulement « le monde du catalogue », la simple juxtaposition des objets qu'il dénonce fortement dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier (II 1207), mais aussi le monde qui est réduit à l'aspectuel (les objets vus « d'un seul coup d'œil », ainsi qu'une « étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect » dans la définition du Littré). Nous pouvons remarquer aussi l'absence presque complète de la notation de l'expérience sensorielle de l'homme, à l'exception de la vue, contrairement au cas de Simon pour qui le paysage est avant tout l'expérience phénoménologique. De ce point de vue, le « réel concret », c'est-à-dire « la “représentation” pure et simple du “réel” » qui se suffit à lui-même et qui contribue à ce que Roland Barthes appelle *effet de réel*<sup>ix</sup>, est selon Gracq doublement réfuté : par son esthétique romanesque selon laquelle « rien ne reste *en marge* – la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout » pour la création d'un « milieu homogène » (II, 149-50) ; et par sa conception du paysage qui n'admet pas la dissociation de l'homme en tant qu'individu et du monde qui est l'*ob-jet*.

Chez Gracq le refus de la description flaubertienne porte, rappelons-le, sur son inaptitude à *suggérer*, à *évoquer*, mais quoi ? C'est ce que nous avons déjà vu dans la citation

de *En lisant en écrivant* : Le paysage parle de « ce qui vient, et soudain semble venir de si loin, au-devant de nous » (II 616). On voit ici la fonction proleptique du paysage, qui est une des caractéristiques majeures de l'œuvre de Gracq. Il explique là-dessus comme suit : « C'est pourquoi aussi tout ce qui, dans la distribution des couleurs, des ombres et des lumières d'un paysage, y fait une part matérielle plus apparente aux indices de l'heure et de la saison, en rend la physionomie plus expressive, parce qu'il y entretisse plus étroitement la liberté liée à l'espace au destin qui se laisse pressentir dans la temporalité. » (II, 616). Le paysage du matin ou du soir surtout, qui atteint à « une transparence augurale », présente une pensée « déjà à demi divinatoire » et une lucidité « que la Terre épure et semble tourner toute vers l'avenir » ; c'est ainsi que dans le paysage « tout est pressentiment » et que Moïse qui embrasse un « vaste panorama révélateur » par le regard apparaît comme l'emblème de la clairvoyance (II 616-7).

Ce caractère augural du paysage est toujours présent dans l'œuvre romanesque de Gracq. Prenons l'exemple de la description au début de *La Presqu'île*, où Simon, désœuvré, quitte la gare de Brévenay pour parcourir la presqu'île de la Bretagne, en attendant l'arrivée du train de 19h53 qui y amène sa maîtresse. Au milieu de la journée chaude d'été, il songe à la fraîcheur de la nuit où il reviendra à la fin du récit : « devant lui, il sentait s'amorcer le long versant de l'après-midi, et tout au bout de la pente, non plus sous le gril de ce soleil âpre et crayeux, mais roulée dans le velours déjà plus frais de la nuit commençante, piquée tout au long des voies de ses douces étoiles rouges et vertes, la gare du soir plus secrète où il reviendrait – les lumières – le train » (II 421). Le « velours déjà plus frais de la nuit commençante, piquée tout au long des voies de ses douces étoiles rouges et vertes » et « la gare du soir plus secrète » présente la dimension proleptique de la description gracquienne : après son vagabondage, le soir, Simon retrouve à Brévenay « ces rouges et froides étoiles filantes, ce monde gourda et distrait, cette gare rêveuse qui attendait pesamment de s'endormir » (II 484). Nous pouvons remarquer d'ailleurs que la métaphore du *velours* (« velours déjà plus frais de la nuit commençante ») est reprise deux fois ; une fois sous la forme de la métaphore adjectivale : « au-dessus des jardins veloutés, les étoiles nageaient dans un ciel laiteux et presque clair » (II 485) ; d'autre fois sous la forme de la métaphore prépositionnelle (« une douceur de velours ») : « on voyait un pan de ciel bleu sombre, d'une douceur de velours et la torche qui brûlait au ras du sol, immobile dans l'éloignement » (II 486).



Jusqu'à présent, nous avons analysé la dimension proleptique de la description chez Gracq, ainsi que l'affinité entre son concept de paysage et celui de la Chine ; nous avons signalé aussi que ces concepts sont diamétralement opposés à la notion traditionnelle de paysage qui s'est forgée à la Renaissance en Europe. Revenons maintenant à la définition du dictionnaire de Robert Estienne (1549) : « Païsage, mot commun entre les painctres ». Pareille définition se trouve dans le dictionnaire de Richelet (1680) : « C'est un tableau qui représente quelque campagne ». Ces définitions indiquent précisément que « "Paysage" est, en effet, un terme forgé dans le milieu pictural et réservé *exclusivement* aux peintures<sup>x</sup> ». Le mot *paysage* dérive d'un autre mot *pays* et la langue européenne reste prisonnière de cette dichotomie *pays/paysage* et de cette idée que, comme nous l'avons vu, le *paysage* est détaché du *pays* par la seule puissance du regard de l'observateur. *Land/landschaft* (en allemand) ; *land/landscape* (en anglais) ; *paese/paesaggio* (en italien) ; *país/paisaje* (en espagnol), etc. Pour le dire en d'autres termes, le concept européen de paysage suppose un *schème* visuel organisant la figuration concrète et servant de filtre au regard. Ce schème n'est, en l'occurrence, rien d'autre que le modèle de la peinture. L'existence de ce schème conceptuel dans la perception du paysage est ce que Gérard Lenclud remarque déjà dans son article : « La vision nous donne une description d'objets préalablement structurés par la vision elle-même, ou, plus exactement, par les schèmes conceptuels qui la guident<sup>xi</sup> ». Bref, le *pays*, qui est neutre en soi, devient *paysage* structuré par un schème paysager qui est issu de modèles « picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc. ». C'est la notion d'« artialisation » qu'Alain Roger a théorisée à partir de la théorie esthétique de Charles Lalo : « Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi du paysage, l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique<sup>xii</sup> ».

Cette affirmation de l'existence du schème paysager est d'autant plus remarquable dans l'œuvre gracquienne que pour cet écrivain il y a « peu de paysage qui ne soient déjà littéraire<sup>xiii</sup> ». La conception du paysage chez Gracq est à cet égard fidèle à celle de la tradition européenne, à la différence de l'extériorité du spectateur qui est constitutive de celle-ci mais qui est parfaitement étrangère à celle-là. Quels sont les schèmes conceptuels qui structurent les paysages gracquiens ? Quelques-uns de ces schèmes sont sans doute construits sur le

modèle de la « forêt aux essences mélangées » et du « *locus amoenus* » qu'Ernst Robert Curtius a magistralement analysés dans son ouvrage.

D'abord, ce qui caractérise la forêt aux essences mélangées, c'est la richesse de la nomenclature. Dans *La Presqu'île*, par exemple, Gracq met en œuvre les diverses plantes pour la description de la presqu'île de la Bretagne : chêne, sapin, châtaignier, pin, pommier, bouleau (qui n'apparaît que dans le souvenir du paysage de la Sologne), peuplier, tremble, fougère, ajonc, giroflée, tamaris, etc., dont la présence est compatible avec la réalité géographique. Par contre, de même que les auteurs latins ne se sont pas souciés nécessairement du savoir botanique, de même Gracq, qui s'intéresse aux « formations végétales » plutôt qu'à la géographie botanique (Entretien avec Jean-Louis Tissier, II 1203), introduit parfois une espèce étrangère à une région : c'est le cas d'*Un Balcon en forêt* où la présence d'un châtaignier dans l'Ardenne est insolite.

Le *locus amoenus*, à son tour, qui est né avec la description de la nature qui repose sur « la topique du discours judiciaire aussi bien que sur la topique du discours épideictique, surtout en ce qui concerne les *topoi* du lieu et du temps<sup>xiv</sup> », qui constitue « depuis Horace (*Art poétique*, 17) une expression artistique de l'*ekphrasis* rhétorique » (*Ibid.*, p. 313) et qui est « le thème principal de toute description de la nature » (*Ibid.*, p. 317) depuis l'époque impériale jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, peut être aussi un schème paysager en littérature. « C'est, poursuit Curtius, une "tranche" de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs » (*Ibid.*). Ce schème du *locus amoenus* n'est pas indifférent au paysage de Gracq. Considérons à titre d'exemple cette description de *La Presqu'île* :

« [...] il marchait toujours dans une clarté blanche [...]. Sur sa gauche, une fougeraie haute plongeait comme une falaise oblique vers le marais, [...] ; à droite, une pâture ouverte semée de pommiers montait vers la lisière d'un bois déjà très sombre contre la lumière de la lune. La nuit commençante donnait aux prairies la douceur élastique d'une pelouse ombragée ; les haies disparues faisaient ressembler la campagne aux abords des châteaux ruinés où l'ampleur unie des guérets, le groupement fastueux et varié des arbres, se souviennent encore du dessin des anciens parcs. Simon avait plaisir à écouter le martèlement de son pas qui sonnait sur l'asphalte sec ; lorsqu'il s'arrêtait une seconde, il entendait bruire un ruisseau

invisible qui coulait sous les fougères vers la flaque de brouillard – très loin parfois, du côté de Brévenay, on percevait le ronronnement d’une automobile, mais déjà le cri de l’oiseau de nuit l’annulait [...] » (II 478-9).

Nous pouvons relever dans cette description presque tous les éléments du schème conceptuel que Curtius énumère ci-dessus : arbre ou plante (« une fougeraie haute », « pommiers », « lisière d’un bois », « le groupement fastueux et varié des arbres » ; prairie (« une pâture ouverte », « La nuit commençante donnait aux prairies la douceur élastique d’une pelouse ombragée » ; ruisseau (« un ruisseau invisible qui coulait sous les fougères ») ; chant des oiseaux, enfin (« le cri de l’oiseau de nuit »). Il faut également remarquer que c’est l’expérience de la marche (« il marchait toujours ») qui donne certain plaisir au promeneur (« Simon avait plaisir à écouter le martèlement de son pas ») ; c’est ce que nous avons montré plus haut en analysant la conception phénoménologique du paysage.

Nous avons passé en revue la notion de paysage chez Julien Gracq et montré son affinité et sa différence par rapport à la notion traditionnelle de ce mot, fruit de POMC ou du naturalisme. Affinité : toutes les deux supposent l’existence du schème conceptuel pour la mise en forme de l’expérience paysagère : en un mot, il y a artialisation. Différence : elles se distinguent radicalement par le fait que, pour l’une, la rupture entre l’homme et le monde est condition *sine qua non* de la constitution du paysage, pour l’autre, au contraire, elle est inconcevable même parce que le paysage se constitue exclusivement en corrélation entre les deux pôles. L’œuvre fictionnelle est ainsi un lieu favorable pour exprimer cette relation, comme l’atteste le fragment déjà cité de *Lettrines* (II 150). Dans celui-ci, Gracq ajoute une autre caractéristique de l’œuvre fictionnelle qui est 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 chaudron » (*Ibid.*). Ce monde ainsi créé n’est pas un monde de la vie, et pourtant lui *ressemble*, ne serait-ce qu’*imparfaitement*. La création de l’espace sémiotique unique des signes consiste pour Gracq en « l’anéantissement concomitant de toute réalité de référence » (*En lisant en écrivant*, II 632). De ce point de vue, *La Presqu’île* est la meilleure illustration de ce jeu de l’identité et de l’altérité dans la mesure où les paysages décrits dans cette nouvelle pourraient

correspondre à ceux qui se situent réellement dans la presque île guérandaise, mais tous les paysages et ces toponymes sont transformés systématiquement, comme l'ont montré certains critiques<sup>xv</sup>. On voit bien que l'esthétique gracquienne ne vise pas du tout à la représentation exacte de la réalité telle que la conçoit la *mimésis* traditionnelle. « Dans une fiction, tout doit être fictif », dit Gracq à Jean-Louis Tissier dans l'entretien (II 1207). Certes. Mais pourquoi ? C'est peut-être parce que Gracq prend bien conscience de la spécificité du mécanisme de la fiction selon lequel, pour que la fiction soit reconnue comme telle, le récepteur *doit* savoir parfaitement qu'il a affaire à la fiction, faute de quoi il serait victime de l'illusion, comme dans le cas d'un homme qui, assistant à la représentation d'une pièce de théâtre, se précipite sur scène pour sauver l'héroïne menacée par un ennemi. Si Gracq, qui assigne le rôle créateur au lecteur, privilégiait le paysage en tant qu'état mental, en tant qu'intentionnalité intrinsèque, c'est-à-dire en tant que modélisation fictionnelle à laquelle le lecteur accède lors de la réception de l'œuvre, nous pourrions comprendre le rapport étroit entre le paysage et la fiction. Mais c'est ce qu'une autre étude va poursuivre.

#### note

- 
- i COLLOT, Michel : « Points de vue sur la perception des paysages » in *La théorie du paysage en France : 1974-1994*, sous la direction d'Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 211.
  - ii BERQUE, Augustin : « Cosmophonie et paysage moderne » in *Paysage & modernité(s)*, textes réunis et présentés par Aline Bergé et Michel Collot, Édition OUSIA, 2007, p. 43.
  - iii JULLIEN, François : *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Éditions Gallimard, 2014, p. 27.
  - iv GRACQ, Julien : *Œuvres complètes*. Édition établie par Bernhild Boie. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I : 1989, t. II : 1995.
  - v Par exemple, CASTIGLIONE, Agnès, « La "fougère-aigle", paysage et merveille dans *Un Balcon en forêt* » 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. 92.
  - vi BESSE, Jean-Marc : *Le goût du monde : exercice de paysage*, ACTES SUD / ENSP, 2009, p. 49.
  - vii MAROT, Patrick, « "*Fines transcendam*" de la transgression à la frontière dans l'œuvre de

- Gracq », *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. 204.
- viii BOYER, Alain-Michel : *Julien Gracq, paysages et mémoire : des "Eaux étroites" à "Un balcon en forêt"*, C. Defaut, 2007, p. 14.
- ix BARTHES, Roland : « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, 1982, p. 86-7.
- x BURGARD, Chrystèle, SAINT GIRONS, Baldine, CLERO, Jean-Pierre, ESCANDE, Yolaine, FLÉCHEUX, Céline, ROGER, Alain, ROLAND MICHEL, Marianne : *Le Paysage et la Question du sublime*, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 86.
- xi 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. 8.
- xii ROGER, Alain : *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, 1997, p. 16.
- xiii VIGNES-MOTTET, Sylvie, « Des "géographies imaginaires" à la "mythologie routière" dans l'écriture de Julien Gracq : écarts et échos », *Gracq 6*, p. 65.
- xiv 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. 315.
- xv Par exemple, MONBALLIN, Michèle : *Création et recréation de l'espace*, De Boeck-Wesmael s.a., 1987, p. 65-6.