

Title	La métaphore en tant que structuration de l'expérience
Sub Title	経験構築としての隠喩
Author	佐藤, 太郎(Sato, Taro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2025
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.128, (2025. 6) ,p.68 (93)- 87 (74)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01280001-0068

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.

La métaphore en tant que structuration de l'expérience

SATO Taro

Introduction

Qu'il s'agisse des fondements théoriques, métaphysique (Aristote), herméneutique (Ricœur), pragmatique (Wilson et Sperber), cognitiviste (Lakoff et Johnson) ou non-cognitiviste (Davidson), etc., la métaphore fait toujours l'objet d'études passionnantes pour les chercheurs et les écrivains, étant donné qu'elle est omniprésente dans toutes sortes de discours, que ce soient les discours non seulement littéraire ou religieux, mais aussi politique, scientifique, journalistique, quotidien, etc. La plupart des chercheurs tiennent pour acquis que la métaphore ne se limite pas à la fonction ornementale, mais qu'elle a un rôle spécifique et plus essentiel. Par exemple, pour Aristote, la métaphore constitue un lieu privilégié de l'activité mimétique dans le langage, reposant sur les catégories qui nous permettent de connaître l'échelle des êtres et l'échelle des choses ; Sperber et Wilson disent que la métaphore a « un contenu cognitif réel », exploitant de façon créative et évocative un aspect primordial de toute communication qu'est « l'anticipation de pertinence » (la reconnaissance par l'interlocuteur d'une ressemblance approximative entre l'énoncé du locuteur et sa pensée¹) ; ou encore, pour Davidson insistant sur le caractère de non-propositionnalité de la métaphore parce qu'il n'y a que le sens littéral, cette figure nous fait connaître des aspects de choses que nous n'aurions pas aperçus autrement, en nous offrant des analogies et des similitudes surprenantes². Quoi qu'il en soit, en adoptant les perspectives cognitive et expérientialiste, nous soulignons le pouvoir structurant de la métaphore. En effet, comme le disent Lakoff et Johnson, « le système conceptuel humain est structuré et déterminé métaphoriquement par nature. La métaphore en tant qu'expression linguistique

est possible dans la mesure où il y a des métaphores dans le système conceptuel d'une personne³ » ; elle a, selon la thèse de Paul Ricœur, le pouvoir de « redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique⁴ ». C'est dans cette mesure que nous nous intéressons à l'œuvre de Julien Gracq qui se caractérise, comme on le sait, par l'usage fréquent ou parfois excessif de la métaphore. Nous nous proposons dans cet article d'aborder un poème descriptif thématissant un paysage typiquement gracquien qu'est le crépuscule du soir, « Aubrac », pour montrer que celui-ci décrit l'écoulement du temps qui passe, du crépuscule à la nuit, d'une part, et, d'autre part, exprime, cette fois de façon métaphorique, le cours de la vie où l'on assiste à la vieillesse qui va à la mort. Nous verrons dans ce poème en prose des métaphores composites comme LA VIE EST UN CYCLE DE LA CROISSANCE ET DE LA DÉCROISSANCE DE LA LUMIÈRE ET DE LA TEMPÉRATURE qui, relevées par Lakoff and Turner, reposent sur des métaphores conceptuelles supposant l'ontologie naturelle indépendante du lexique, en analysant le texte du point de vue de la sémantique interprétative qui est capable de rendre compte d'éléments relevant de la forme et du contenu, et de structures conceptuelles au moyen de la notion de molécule sémique⁵, et en nous appuyant sur d'autres textes gracquiens.

Il faut rappeler d'abord que Gracq privilégie particulièrement le déroulement temporel d'un phénomène naturel : l'« écoulement, le passage d'une saison à l'autre qui est presque tout ce qui se passe dans le livre, ce sont pour moi des événements importants⁶ ». Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) définit le mot « crépuscule » comme « Lumière faible et incertaine qui subsiste après le coucher du soleil avant que la nuit ne soit complètement tombée ; moment correspondant de la journée. » Ainsi, le crépuscule est bel et bien un moment ambivalent de passage entre le diurne et le nocturne, « entre chien et loup ». Pour l'esthétique de Gracq, c'est surtout le crépuscule automnal qui est lié aux « heures privilégiées » incitant l'auteur à écrire un livre : « Pas l'automne des feuilles mortes : plutôt la première fraîcheur qui se glisse à la fin des jours d'été, où l'on a l'impression que le froid commence à sourdre au ras du sol, on dirait par les portes de la planète, que l'air devient solide et plus résonnant que d'habitude, se décante très subtilement avec ce pressentiment de froid qui y circule comme une goutte de poison⁷ ».

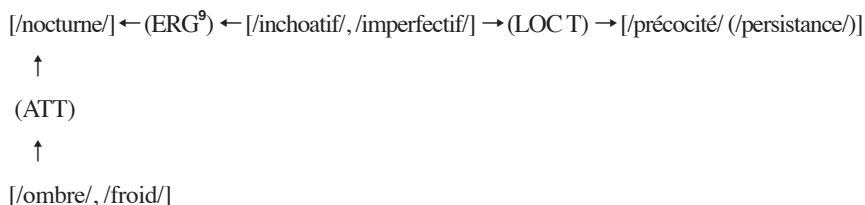
Avant d'entamer notre analyse sur le texte poétique, il convient de citer le passage de *Les Eaux étroites* (EE, en abrégé) où nous pouvons trouver presque tous les sèmes

caractérisant la molécule sémique ‘crépuscule du soir’ :

S’il y a une constante dans la manière que j’ai de réagir aux accidents de l’ombre et de la lumière qui se distribuent avec caprice tout au long de l’écoulement d’une journée, c’est bien le sentiment de joie et de chaleur, et, davantage encore peut-être, de promesse confuse d’une autre joie encore à venir, qui ne se sépare jamais pour moi de ce que j’appelle [...] *l’embellie tardive* — l’embellie, par exemple, des longues journées de pluie qui laissent filtrer dans le soir avancé, sous le couvercle enfin soulevé des nuages, un rayon jaune [...]. Une impression si distincte de réchauffement et de réconfort [...] n’est pas sans lien avec une image motrice très anciennement empreinte en nous et sans doute de nature religieuse : l’image d’une autre vie pressentie qui ne peut se montrer dans tout son éclat qu’au-delà d’un certain « passage obscur », lieu d’exil ou vallée de ténèbres. Peut-être aussi (l’image du jour penchant vers le crépuscule figurant communément le cours de la vie) la suggestion optimiste d’une halte possible dans le déclin, et même d’une inversion du cours du temps, est-elle faite à notre sens intime par ce ressourcement, ce rajeunissement du soleil de l’après-midi⁸.

À partir de ces deux passages que nous venons de citer (« Les Yeux bien ouverts » et *Les Eaux étroites*), nous pouvons construire au moins deux sortes de molécules sémiques, chaque sème constitutif d’une molécule sémique étant en relation antithétique avec l’autre sème relevant de l’autre molécule sémique (sauf /imperfectif/ et /euphorie/) : /diurne/ vs /nocturne/, /terminatif/ vs /inchoatif/, /persistance/ vs /précocité/, /lumière/ vs /ombre/, /chaud/ vs /froid/, ce qui est tout à fait compatible avec la description de ce moment ambigu où coexistent des éléments contraires :

[/diurne/] ← (ERG) ← [/terminatif/, /imperfectif/] → (LOC T) → [/persistance/ (/précocité/)]
 ↑
 (ATT)
 ↑
 [/lumière/, /chaud/, /euphorie/]



Ainsi, nous pouvons obtenir deux sortes de groupements sémiques, /diurne/ et /nocturne/, et relever quelques sèmes élémentaires : à /diurne/ appartiennent /diurne/ + /terminatif/, /précocité/, /lumière/, /chaud/, /euphorie/ tandis qu'à /nocturne/ appartiennent /nocturne/ + /inchoatif/, /précocité/, /ombre/, /froid/.

Voici les lexicalisations de chaque sème : d'une part, dans « Les Yeux bien ouverts », en ce qui concerne le domaine /diurne/, 'fin des jours' lexicalise /diurne/ + /terminatif/ et 'mortes' /terminatif/, alors que dans le domaine /nocturne/, 'première fraîcheur' et 'froid commence' sont indexés sur /nocturne/ + /inchoatif/, et 'froid' lexicalise /froid/ (« pres-sentiment de froid »). D'autre part, dans *Les Eaux étroites*, nous avons comme domaine /diurne/ les sèmes /diurne/ + /terminatif/ (lexicalisé par 'jour penchant', 'ressourcement', 'soleil', 'déclinant'), /précocité/ ('déjà'), /lumière/ ('lumière', 'rayon jaune', 'lumineuse'), /chaud/ ('chaleur', 'chaude', 'réchauffement'), /euphorie/ ('joie', 'réconfort', 'halte'), alors que nous avons comme domaine /nocturne/ les sèmes /nocturne/ ('soir'), /inchoa-tif/ ('rajeunissement'), /précocité/ ('avancé'), /ombre/ ('ombre', 'obscur', 'ténèbres').

L'analyse sémique de « Aubrac »

Les molécules sémiques concernant 'crépuscule du soir' ainsi mises en évidence, nous allons analyser le poème « Aubrac », recueilli dans *La Terre habitable*, qui est d'autant plus remarquable qu'il met en scène à la fois les deux éléments spatio-temporels dont Gracq constate l'importance à plusieurs reprises dans ses œuvres non fictionnelles ou des entretiens : les hauts plateaux et le moment crépusculaire. Voici le texte :

Il faut si peu pour vivre ici. De ce balcon où penche la montagne à l'heure

où le soleil est plus jaune, il ne reste plus à choisir qu'à droite la banquette où l'herbe noircit sous les châtaigniers, à gauche la Viadène au loin déjà toute bleue. À mi-pente, la journée respire. De cette galerie ample et couverte où glisse la route de gravier rose au-dessus du Causse gris-perdrix, on voit mûrir très bas les ombres longues dans la lumière couleur de prune. Tout commande de faire halte à ce reposoir encore tempéré où la terre penche, pour respirer l'air luxueux de parc arrosé, la journée qui s'enrange dans les rais du miel et la chaleur de l'ambre, jusqu'à ce que l'œil gorgé revienne à la route rose qui monte sous le soleil avant de tourner dans l'ombre d'un bois de sapins, et que ta main déjà fraîche avec le soir — ta main qui laisse filtrer le bruit plus clair du torrent, ta main qui me tend les colchiques de l'automne.

Nous monterons plus haut. Là où plus haut que tous les arbres, la terre nappée de basalte hausse et déplisse dans l'air bleu une paume immensément vide, à l'heure plus froide où tes pieds nus s'enfonceront dans la fourrure respirante, où tes cheveux secoueront dans le vent criblé d'étoiles l'odeur du foin sauvage, pendant que nous marcherons ainsi que sur la mer vers le phare de lave noire par la terre nue comme une jument. (*EC* I, p. 323)

« Aubrac » comporte la plupart des molécules sémiques que nous avons notées plus haut. *Domaine* /*diurne*/ : /diurne/ + /terminatif/ ('la journée qui s'enrange', 'mûrir'), /lumière/ ('soleil', 'jaune', 'lumière', 'couleur de prune', 'rais'), /chaud/ ('tempéré', 'chaleur', 'ambre'), /euphorie/ ('miel') ; *domaine* /*nocturne*/ : /nocturne/ + /inchoatif/ ('noircit'), /précocité/ ('déjà'), /ombre/ ('bleue', 'ombres', 'soir'), /froid/ ('fraîchisse'). Nous allons passer en revue chaque sème élémentaire afin de dégager des métaphores conventionnelles qui sous-tendent ce court poème.

La projection spatiale du temporel

Si le recours à la métaphore est nécessaire voire inévitable pour construire des concepts hautement abstraits et par là indistincts dans notre expérience, c'est le temps qui exige au premier chef la conceptualisation en termes clairs et saisissables tels que les orienta-

tions spatiales, objets, etc., dont les concepts émergent directement de notre interaction avec l’environnement physique. « L’expérience du temps est une sorte naturelle d’expérience qui est comprise presque entièrement en termes métaphoriques (via la spatialisation du TEMPS) » (Lakoff et Johnson, p. 118). Cette idée de la projection spatiale du temporel se trouve toujours dans l’esprit de Gracq ; dans la section de « Paysage et roman » de *En lisant en écrivant* (*En*), il associe 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 » (*ÆC.* II, p. 616). Qui plus est, cette conception métaphorique LE TEMPS EST UN CHEMIN s’accorde pour Gracq à l’idée géographique, un des éléments les plus fondamentaux qui forment son esthétique : « Parce que dans ce paysage on a le sentiment que l’on peut aller partout, on a une impression de liberté étonnante. C’est ce qui fait pour moi le charme des grands plateaux comme ceux de l’Aubrac et des Causses. Je pense qu’il y a là projection dans l’espace du temps. Je crois que tous les géographes sont de ce côté » (« Entretien avec Jean-Louis Tissier » ; *ÆC.* II, p. 1205).

Dans cette perspective nous pouvons remarquer d’abord la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN AGENT MOUVANT, surtout dans « la journée qui s’engrange dans les rais du miel et la chaleur de l’ambre ». Le procès « engranger », « s’engranger », « engrangement » n’apparaît que rarement dans les œuvres gracquiennes, et il est presque toujours lié au moment crépusculaire. Le verbe « engranger » résulte de la parasyntèse spatiale du lexème nominal « grange », « mettre X dans la grange » devenant « engranger X ». Le mot « engranger » est défini en effet comme « mettre en réserve dans une grange ou un lieu analogue » (TLFi) : d’où l’actualisation du trait /terminatif/ dans ‘engranger’. Or, la relation sémantique qui peut être exprimée par le lien casuel [JOURNÉE] ← (ERG) ← [ENGRANGEMENT] et qui est réduite en fin de compte à [/diurne/] ← (ERG) ← [/terminatif/] est paradigmatiquement présente dans le contexte « crépuscule du soir ». Nous pouvons noter deux exemples : « des femmes, une à une, commençaient à revenir de la plage, lentes et encore désœuvrées, plus lourdes d’avoir engrangé la belle journée » (« La Presqu’île » (*P*) ; *ÆC.* II, p. 458) ; « seulement ce qui débordait à la fin, sans violence, de l’engrangement d’une journée sans nuages » (*ÉE* ; *ÆC.* II, p. 549). Ainsi, au même titre que ‘pencher’, ‘décliner’ et ‘ressourcement’ (*ÉE* ; II, 544-5), ‘s’engranger’ contient le trait spécifique /terminatif/ décrivant le mouvement du soleil qui se couche sur l’horizon.

En ce qui concerne « la journée », ajoutons que la phrase « la journée respire » se fonde sur une autre métaphore, la personnification. Celle-ci « nous permet d'utiliser notre connaissance sur nous-mêmes, de recourir aux aperçus concernant nous-mêmes dans le but de comprendre des choses telles que des forces de la nature, des événements communs, des concepts abstraits, et des objets inanimés¹⁰. » En termes sémantiques, il y a une transgression d'une règle d'isosémie dans « la journée respire » pour autant que 'journée' comporte le sème générique /inanimé/, en allotopie avec le sème générique /animé/ inhérent à 'respire' ; 'la journée respire' fait correspondre au syntagme dont le contenu comporte le sème /inanimé/ la position d'ergatif dans sa structure casuelle, d'où une animation du contenu comportant le sème /inanimé/. On peut actualiser le trait /persistance/ dans 'respire', ce verbe étant employé au figuré, quand le sujet désigne un inanimé, « par référence à l'association d'idée vie/respiration » (TLFi).

La métaphorisation de la nuit

Rappelons une fois encore la phrase de Gracq dans *Les Eaux étroites* : « l'image du jour penchant vers le crépuscule figurant communément le cours de la vie ». Ce qui motive cette ressemblance entre le temps et la vie, c'est la métaphore conceptuelle LA VIE EST UNE JOURNÉE qui a une structure commune : la naissance correspond à l'aube, la maturité au midi, la vieillesse au crépuscule, le moment de la mort au coucher du soleil, et l'état de mort à la nuit. (Lakoff et Turner, p. 6). Suivant cette analogie, si le jour déclinant caractérisé par le trait /terminatif/ va irrémédiablement vers le point final qui est la nuit, celle-ci est naturellement assimilée à la mort, d'où les métaphores LA MORT EST LA NUIT et LA MORT EST UNE DESTINATION FINALE (qui vient de la métaphore LA MORT EST UN DÉPART où le départ se donne pour le début de la journée se dirigeant vers une destination finale). Cette métaphore repose sur une autre élémentaire LES ÉTATS SONT DES LIEUX où on peut entrer, rester ou sortir. L'état de mort est l'état final, donc il est métaphoriquement un lieu final (Lakoff et Turner, p. 7). C'est ce qu'atteste clairement l'aveu de Mona qui dévalorise les fins de journée à cause de l'atmosphère mortuaire qu'elles évoquent : « “Je n'aime pas les fins de journée”, faisait-elle en secouant la tête quand il [= Grange] l'interrogeait. Et, quand il lui demandait à quoi elle pensait : “Je ne sais pas. À la mort...” »

(*Un balcon en forêt* (BF) ; *ÆC.* II, p. 64-5). Dans « À mi-pente, la journée respire » le trait /terminatif/ est afférent¹¹ à 'À mi-pente'. Cette afférence est socialement normée : dans la mythologie grecque, Hadès est le dieu des morts et règne sur le monde souterrain, les Enfers ou Tartare ; d'après la tradition chrétienne, les hommes montent au ciel ou descendent aux portes de l'Enfer. En effet, la présentation de la mort comme une descente est attestée par des phraséologies : « tomber pour la patrie », « descendre au tombeau », etc. Autrement dit, on pourrait dire que le contenu /descente/ peut être relu et réécrit comme /terminatif/ dans le contexte « crépuscule du soir ». La métaphore LA MORT EST EN BAS provient à son tour de la métaphore d'orientation LA FIN EST EN BAS (cf. « chute du jour »), qui consiste à donner aux concepts une orientation spatiale, celle-ci étant fondamentale pour l'être humain qui a son corps et se comporte dans l'environnement physique (Lakoff et Johnson, p. 14). Cette spatialisation du temporel caractérisant l'écoulement de la journée comme un mouvement descendant est parfois reprise chez Gracq : « avant un gala d'opéra solennisant la plus longue pente de la journée » (« Grand hôtel », *Liberté grande* ; *ÆC.* I, p. 275) ; « Quelle tranquillité maintenant que midi sonné fait glisser la journée insensiblement sur sa pente la plus tragique ! » (« Le jardin engourdi », *ibid.*, p. 277) ; « Gauchement, sentant en nous s'engloutir les secondes, et le temps se précipiter sur une pente irrémédiable » (*Le Rivage des Syrtes* (RS), *ÆC.* I, p. 733).

C'est surtout dans « La Presqu'île » que se développe cette image du temps irréversible : « devant lui [= Simon], il sentait s'amorcer le long versant de l'après-midi [...] » (P ; *ÆC.* II, p. 421) ; « Le grand ciel blanc des pointes de Bretagne hésitait déjà sur la pente de l'après-midi ; [...] » (*ibid.*, p. 422), etc.

S'agissant de l'association entre la journée et la vie et entre la nuit et la mort, ajoutons la métaphore LA VIE EST UNE ANNÉE où le printemps correspond à la jeunesse, l'été à la maturité, l'automne à la vieillesse, et l'hiver à la mort. « C'est une conception métaphorique très naturelle de vie et de mort, étant donné que le printemps est une saison où naissent de nouvelles plantes et de nouveaux animaux, tandis que l'hiver annonce la dormance et l'hivernation » (Lakoff et Turner, p. 18). De ce point de vue, nous pouvons comprendre la présence des « colchiques » dans « Aubrac » (« ta main qui me tend les colchiques de l'automne »). Comme l'indique le mot latin même « *Colchicum autumnale* », 'colchiques' comporte tout d'abord, avec /véneux/, le trait /automne/ ; comme le crépuscule est associé à la vieillesse,

l'automne est lié également à la vieillesse qui attend la mort imminente à laquelle correspond l'hiver (la nuit).

La métaphore de la lumière et de la chaleur

Si le « sentiment d'accord » avec les heures sur lequel Gracq insiste dans « Les Yeux bien ouverts » est inséparable de la réaction « aux accidents de l'ombre et de la lumière qui se distribuent avec caprice tout au long de l'écoulement d'une journée », qui équivaut en fin de compte au « sentiment de joie et de chaleur » (*EE* ; *EC*, II, p. 544), nous pouvons dire qu'il s'agit de la description de la « lumière » sur laquelle se porte l'attention particulière de l'auteur. Mais ce n'est pas tout. La lumière et la chaleur sont assimilées, comme dans le cas de la journée et du temps, à la vie, ce qui donne lieu aux métaphores conceptuelles LA VIE EST UNE CHALEUR, LA VIE EST UNE LUMIÈRE et leurs contreparties LA MORT EST FROIDE, LA MORT EST UNE OBSCURITÉ. Nous pouvons relever dans cette optique les traits descriptifs de la lumière crépusculaire et de l'ombre mis en jeu dans les textes gracquiens : /jaune/, /chaud/, /euphorie/, d'un côté, et de l'autre /noir/, /bleu/, /froid/. Nous verrons par la suite leurs lexicalisations dans « Aubrac ».

La lumière est associée à la « couleur de prune » et au « miel » dans « la journée qui s'engrange dans les rais du miel et la chaleur de l'ambre » (*EC*, I, p. 323). Il convient de construire un graphe sémantique qui permet de représenter le groupement sémique /lumière/ + /jaune/ + /chaud/ + /euphorie/ en précisant les prédications sur « lumière » : [/lumière/] ← (ATT) ← [/jaune/, /chaud/, /euphorie/]. D'abord, le trait /jaune/ est inhérent à 'prune', si l'on prend en compte la définition de ce mot (TLFi : « fruit d'été comprenant de nombreuses variétés, plus ou moins gros, sphérique ou ovoïde, à noyau, de couleur variable (le plus souvent violette, jaune ou verte), à la chair juteuse, agréable, que l'on consomme frais, cuit ou séché ») ; quant à 'miel', « couleur de miel » est « d'une couleur jaune, transparente, blonde, ambrée » (TLFi). Nous pouvons retenir également le sème /euphorie/ inhérent à 'prune' (« à la chair juteuse, agréable ») et afférent à 'miel', le « miel » désignant au figuré « ce qui est plein de douceur, d'agrément, de complétude, de charme » (TLFi : voir l'expression biblique « terre de lait et de miel » renvoyant à la terre heureuse et féconde).

Le sème /jaune/ dans le groupement sémique /lumière/ + /jaune/ + /euphorie/ associé à la description de la scène crépusculaire peut être lexicalisé diversement dans d'autres œuvres gracquiennes. Voici quelques exemples : *Un balcon en forêt* : « La fin d'après-midi était très douce ; une lumière fruitée, mûrissante, allongeait déjà les ombres sur la trouée du chemin » (*ÆC.* II, p. 112) ; *Lettrines 2* : « Lumière jaune et fruitée, et ici d'une très grande douceur, lorsqu'elle filtre à travers les branches à la fin d'une chaude journée d'été, étoilant les gazons comme aucune autre » (*ÆC.* II, p. 267) ; ou *Les Eaux étroites* : « Cependant la pente des coteaux s'adoucit et le soleil, qui décline pourtant, remplit de nouveau toute la vallée d'une lumière plus jaune et comme fruitée, [...] » (*ÆC.* II, p. 548). En effet, TLFi définit le mot « fruité » comme celui « qui rappelle l'aspect ou la saveur du fruit » ; de cela on peut inférer /jaune/ dans « couleur de prune » par un raisonnement : si la lumière est fruitée, alors elle est de couleur jaune qui rappelle celle de la prune.

Le trait /jaune/ que comprend le sémème 'miel' peut être lexicalisé par des expressions telles que « miellé » et « mielleux » : « la couleur de miel » se dit pour signifier « une couleur jaune, transparente, blonde, ambrée » (TLFi). Nous pouvons repérer ses occurrences dans *Un balcon en forêt* : « [...] dans la lumière miellée les fenêtres de l'hospice derrière la haie de fusains flambaient de toutes leurs vitres » (*ÆC.* II, p. 96-7).

Enfin, le trait /jaune/ peut être actualisé dans 'ambre' (comme le définit TLFi, l'« ambre » est une « substance résineuse relativement tendre, d'origine végétale fossile, de couleur jaune mordoré, employée pour la fabrication de divers objets de luxe », et désigne par métonymie « couleur de l'ambre jaune ») ; effectivement, « ambré » (signifiant, selon TLFi, « qui a le teint ou la couleur de l'ambre jaune »), qui est la forme adjectivale morphologiquement construite sur le nom « ambre », se dit pour qualifier une chose naturelle (un élément du paysage, etc.) et une couleur de la lumière. Pourtant, l'ambre se trouve homologué à la « chaleur » plutôt qu'à la lumière dans les œuvres de Gracq (« Aubrac » : « chaleur de l'ambre ») : « Le soleil avait dissipé les brumes : la chaleur ambrée et plus recueillie de l'arrière-automne, comme une exsudation délicieuse de la terre, était à celle de l'été comme à sa peau brûlante la chair tiède d'un fruit où l'on mord » (*RS* ; *ÆC.* I, p. 679-680). De plus, en énumérant les « forces de la nature » qui le frappent par « le caractère ambigu, mesquin, insignifiant, de leur manifestation », Gracq fait référence à la « propriété de l'ambre de pouvoir s'électriser par frottement » (TLFi) dans *Lettrines 1 (LI)* : « la menue bizarrerie de

l'aiguille aimantée qui s'inquiète sur son fétu de paille, les bouts de papier qu'attire l'ambre frotté » (*ŒC.* II, p. 185). Nous pouvons dire par là que 'ambre(é)' comporte le trait /chaleur/ en fonction de l'inférence : *si* l'ambre est frotté, *alors* il y a de la chaleur.

Dans tous les cas, c'est la métaphore ontologique LA LUMIÈRE EST UNE SUBSTANCE qui s'opère ; selon Lakoff et Johnson, la métaphore ontologique permet de comprendre notre expérience en termes d'objets et de substances, de sélectionner des portions de l'expérience en en traitant comme des entités ou substances discrètes. Une fois identifiées, elles peuvent être référées, catégorisées, regroupées et quantifiées (Lakoff et Johnson, p. 25). Dans l'œuvre gracquienne, la lumière, qui est une entité moins concrète, se voit attribuer les propriétés physiques des substances concrètes telles que les fruits, le miel et l'ambre de façon à être perçue en termes d'objets tangibles.

Or, on peut obtenir la connexion entre la vie et la lumière ou entre la vie et la chaleur par inférence à partir des métaphores LA VIE EST UNE JOURNÉE et LA VIE EST UNE ANNÉE : d'une part, si la vie correspond au cycle journalier, la journée, commençant à l'aube, a plus de lumière et de chaleur jusqu'à midi, puis leur intensité commence à décliner à travers l'après-midi, le crépuscule et la nuit, pour finir là où elle a commencé ; d'autre part, l'année, commençant à la fin de l'hiver, croît sous l'intensité de la lumière et de la chaleur jusqu'à l'été, et leur intensité décline à travers l'automne et l'hiver, pour finir là où elle a commencé (Lakoff et Turner, p. 88). Cette structure distincte du domaine-source (la journée et l'année) est projetée sur le domaine-cible (la vie) de telle sorte que la vie est conceptualisée en vertu de la métaphore composite LA VIE EST UN CYCLE DE LA CROISSANCE ET DE LA DÉCROISSANCE DE LA LUMIÈRE ET DE LA TEMPÉRATURE. Ainsi, on a LA VIE EST UNE LUMIÈRE et LA VIE EST UNE CHALEUR. Ces métaphores ont un fondement expérientiel fort : celui qui vit est chaud, tandis que celui qui est mort est froid. Celui qui vit est typiquement actif pendant la journée, alors que celui qui est mort est inactif dans l'obscurité. Et il y a une corrélation commune entre la lumière et la chaleur dans la mesure où dans notre expérience quotidienne, les sources lumineuses émettent toujours de la chaleur. (Lakoff et Turner, p. 87). En outre, dans *La Genèse*, Dieu commence la création du monde par celle de la lumière : « Dieu dit : "Que la lumière soit !" Et la lumière fut¹² ». Ou encore, la lumière comme l'image de la vie est récurrente dans *Psaumes* : par exemple, « Dieu, je suis tenu par mes vœux ; / j'accomplis pour toi les sacrifices de louange. / Car

tu m'as délivré de la mort. / N'as-tu pas préservé mes pieds de la chute, / à la lumière de la vie ? » (*Psaume* 56, 13-14, p. 825). Soit dit en passant, le concept LA LUMIÈRE EST MIELLEUSE que nous observons dans l'œuvre gracquienne peut être associé naturellement à la vie, le miel évoquant, comme nous l'avons vu plus haut, la Terre Promise, « un pays ruisselant de lait et de miel » (*Exode*, 3-8, p. 80).

La métaphore de l'ombre et du froid

Il en est de même pour la métaphore LA MORT EST UNE OMBRE et LA MORT EST FROIDE. Passons maintenant au domaine /nocturne/ et examinons les sémèmes 'noircit', 'bleue', 'ombre(s)' et 'fraîchisse' qui se trouvent dans « Aubrac » ; le trait /nocturne/ peut être inféré dans le contexte : la chaleur et la luminosité de la journée sont opposées systématiquement à la fraîcheur (ou la froideur) et à l'obscurité de la nuit.

L'association entre la nuit et le noir est monnaie courante et attestée par des phraséologies : « Il fait noir / nuit noire », « à la nuit noire », etc. : par exemple, nous pouvons trouver cette lexicalisation dans *Un balcon en forêt*, « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua » (*RC*) : « L'obscurité du boqueteau était épaisse — à quelques pas de Grange tout se perdait dans la touffeur du sous-bois qui jetait dans la nuit une ombre plus noire ; [...] » (*BF* ; *ÆC*. II, p. 51) ; « Il [= Grange] regardait autour de lui l'herbe noire et haute, déjà fraîche, [...] » (*ibid.*, p. 97) (il y a aussi les traits caractéristiques du crépuscule du soir : /nocturne/ ('noire', 'fraîche') et /précocité/ ('déjà')) ; « [...] la nuit serait tranquille et noire » (*P* ; *ÆC*. II, p. 448) ; « Rien n'est vivant, rien n'est soudain aussi maternel dans la nuit noire de la campagne » (*RC* ; *ÆC*. II, p. 499).

L'actualisation du trait afférent /nocturne/ dans 'bleue¹³' est justifiée par la cooccurrence du trait /précocité/ inhérent à 'déjà' (« la Viadène au loin déjà toute bleue »). Voici quelques occurrences de cette actualisation : « [...] derrière soi les lignes verticales des clochers et des tours de Bruges, pareilles sur ces plaines basses au *skyline* lointain d'une ville d'Amérique, commencent à bleuir aux créneaux des files de peupliers » (« La Sieste en Flandre hollandaise » ; *ÆC*. I, p. 316) ; « [...] par les hautes fenêtres d'un bleu de nuit ouvertes sur la lagune » (*RS* ; *ÆC*. I, p. 638) ; « dans le ciel froid et bleuâtre s'était allumé un cliquetis d'étoiles sèches » (*P* ; *ÆC*. II, p. 482).

Ainsi, concernant le déroulement temporel, l'œuvre de Gracq distingue clairement l'état statif de l'état évolutif, exprimés respectivement par les lexèmes adjectivaux ou nominaux (« noir », « bleu », « bleuâtre ») et par les lexèmes verbaux (« noircir », « bleuir »). Quoiqu'il en soit, ces traits /noir/ et /bleu/ servent à décrire la « nuit » dont l'isotopie générique domine sur le deuxième paragraphe de « Aubrac ».

Nous pouvons analyser ici l'association entre la mort et l'ombre ou entre la mort et le froid qui vient de la métaphore LA MORT EST LA NUIT. La métaphore LA VIE EST UNE LUMIÈRE considère la mort comme une obscurité, et LA VIE EST UNE CHALEUR la considère comme une froideur. Typiquement, de même que la nuit est froide et obscure, de même celui qui est mort est froid et obscur, ce dont témoignent les phraséologies : on dit : « froid comme la Mort » (TLFi) ; « les ténèbres de la mort » veut dire « obscurité dans laquelle se trouvent plongés les mourants ; symbole de la mort, du néant » (TLFi). cf. « Herminien, peu à peu, sortit des ténèbres de la mort et, bientôt, on put entendre son pas encore incertain au travers des tristes labyrinthes du château » (*Au château d'Argol*, *ŒC.* I, p. 81) ; ou encore, On dit du séjour des damnées « le royaume des ténèbres » ou « les ténèbres infernales » (TLFi).

En prenant en considération les sémèmes relevant du domaine /perception thermique/, nous pouvons noter une récurrence du sème /intensité/ dans « Aubrac », et ce sème permet de décrire la gradation entre eux, qui est basée sur l'échelle de l'intensité thermique : 'chaleur' → 'tempéré' → 'fraîchisse' → 'froid'. Cette relation de progressivité, redoublée par la relation linéaire des sémèmes comprenant le trait /division de la journée/ 'journée' → 'soir' → 'l' nuit' (ce dernier sémème peut être réécrit à partir de 'étoiles'), est sans doute parfaitement compatible avec la description de l'écoulement de la journée que Gracq préfère thématiser dans ses œuvres, comme nous l'avons vu plus haut. De plus, cette description du changement thermique du haut plateau est également congruente, nous semble-t-il, avec la métaphore composite LA VIE EST UN CYCLE DE LA CROISSANCE ET DE LA DÉCROISSANCE DE LA LUMIÈRE ET DE LA TEMPÉRATURE où la vie (métaphorisée par le soleil) qui a une puissance vitale au départ (« à l'heure où le soleil est *plus jaune* », « À mi-pente, la journée *respire* ») commence à perdre sa vitalité (« la journée qui *s'enrange* », « ta main déjà *fraîchisse* avec le soir », « ta main qui me tend les *colchiques* de l'*automne* ») pour aboutir à la mort (« dans l'air *bleu* », « à l'heure *plus froide* », « dans le vent criblé d'*étoiles* »), en attendant une renaissance à venir

à l'aube (« ce ressourcement, ce rajeunissement du soleil de l'après-midi » ; *EE* ; *ÆC*. II, p. 545). C'est pourquoi l'isotopie /euphorie/ est dominante dans ce passage et bien d'autres concernant l'entre chien et loup, comme nous l'avons mentionné auparavant.

Conclusion : expérience, œuvre, analogisme

En résumé, nous pouvons dire que, tout en décrivant le paysage du haut plateau et le passage temporel de l'automne, le poème en prose « Aubrac » lui-même fonctionne à la manière métaphorique, disposant des métaphores conceptuelles combinées entre elles, pour conceptualiser en termes concrets l'image de la vie, ce qui est l'idéal du poète géographe, dit Gracq. *Mutatis mutandis*, ce statut spécifique de la description littéraire se reformule en d'autres termes : l'œuvre renvoie à ce qui n'est pas elle, au réel (description spatiale et temporelle de l'espace) en même temps qu'à elle-même (description métaphorique de la vie). Si l'espace romanesque est « une réalité *sui generis* », « un espace verbal, créé de toutes pièces », proche mais différent des choses de la vie quotidienne,¹⁶ cette réflexion peut être applicable au double statut de l'œuvre qui est à la fois figurative et sémiotique (la facticité)¹⁷. Elle souligne avant tout l'aspect réflexif, sémiotique, factice, littéral, syntagmatique de la description littéraire ; comme l'affirme Gracq lui-même, l'identification de la description à un « chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais » et à une « dérive qui ne renvoie à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source » (*En*, *ÆC*. II, p. 564) traduit exactement cette littéralité qui s'oppose à la dimension transitive, référentielle et figurative du texte.

À la fois réflexive et transitive, la description littéraire est un symbole au sens goethéen du terme, étant donné qu'il *est* et *signifie* simultanément ; autrement dit, il participe de la dualité du monument et du document, au sens foucauldien du terme, dans la mesure où le monument est signe de lui-même tandis que le document est signe d'autre chose¹⁸ ; il s'agit de l'idée traduisant l'autoréflexivité et la transativité de l'œuvre, et Patrick Marot s'y réfère quand il définit le statut du texte littéraire conçu par rapport à son renvoi au réel. Par là on pourrait dire que les trois derniers récits de Gracq (*Un balcon en forêt*, « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua ») tendent à thématiser l'équivocité du monument et du document en conservant la continuité avec le réel dans la mesure où ils mettent en scène les toponymes

susceptibles d'évoquer les lieux réels (l'Ardenne, la Meuse, la Bretagne, Braye, le Valois, etc.), contrairement aux trois premiers romans faisant apparaître les toponymes purement fictifs (Orsenna, Farghestan, etc.).

Ensuite, si cette tendance des derniers récits est une tentative d'introduire dans leur cohérence symbolique « des zones de porosité avec le réel¹⁹ » pour réaliser une circularité entre l'écriture et le monde, redéfinir « la frontière entre monde réel et monde imaginaire » et proposer « un nouvel usage de la fiction et du romanesque » (Marot 2008, p. 238), elle se rapproche de l'idée géocritique, chère à la littérature postmoderne caractérisée par « la déréalisation du réel », de la relation entre le réel et la fiction pour autant que la géocritique, qui réévalue et s'intéresse à la référentialité entendue comme « la nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte²⁰ », considère que le texte renvoie nécessairement à une expérience du réel qui est création de monde et que cette transformation du réel en fiction passe toujours par la sémiotisation et la redescription du réel : « Toute œuvre, aussi éloignée de la réalité sensible, aussi paradoxale qu'elle paraisse, participe du réel — et, peut-être, participe *au* réel » (Westphal, p. 142-3). C'est l'écriture, ou ce que Jean Roudaut appelle le « travail poétique » à propos de la création de la ville imaginaire, qui est responsable de cette transformation : « C'est par le langage qu'il faut la [= la ville imaginaire] rétablir, la réinventer ; c'est-à-dire par un travail poétique²¹ ». Tout en récusant la contingence naturelle au profit de la cohésion romanesque, le paysage littéraire qui est facticité repose tout de même sur cette altérité qu'est le réel ; en un mot, tout paysage, qu'il soit un paysage fictif ou factuel, est d'une certaine manière fictionnel²². C'est ce que Gracq constate en disant que « [t]out ce qu'on introduit dans un roman devient signe » (*En* ; *ÆC.* II, p. 639) et en insistant sur la proximité entre l'univers romanesque et le monde de la vie.

Le reproche que Gracq fait au film peut s'expliquer par cette perspective : tandis que le paysage romanesque (poétique) homogénéise en vertu de l'écriture l'altérité référentielle qui correspond à la présence du réel, le film n'arrive pas à la faire coexister sans collision inévitable, le film étant « cette collision continuelle [...] entre la ligne d'une action dramatique réglée et le donné inerte et sans cohérence d'un morceau de nature brute » (*En* ; *ÆC.* II, 719). « Aubrac » et les autres poèmes dans *La Terre habitable* constituent en ce sens la préfiguration même des derniers récits gracquiens privilégiant,

comme les textes fragmentaires, « l'aptitude de l'écriture à faire retenir selon ses harmonies le réel²³ ».

Revenons à la question de la métaphore qui nous concerne dans cet article. Selon la perspective cognitive et expérientialiste que nous adoptons ici, la métaphore permet de structurer notre expérience en mobilisant l'intellect et toutes les dimensions naturelles impliquant nos expériences sensorielles (les cinq sens). C'est ce que les critiques récents de la métaphore pourraient accepter unanimement : « Les métaphores sont des instruments puissants cognitifs, établissant le fondement conceptuel pour notre expérience du monde²⁴ », par exemple. Mais, pourquoi la métaphore est-elle particulièrement une figure de prédilection pour Gracq ? Nous pensons que c'est parce qu'elle met en jeu à la fois l'intellect et l'imagination, cette dernière étant surtout une faculté primordiale, selon Gracq. Lakoff et Johnson soulignent ce point en ces termes : la métaphore est une *rationalité imaginative*, unifiant la raison et l'imagination pour autant que celle-là implique la catégorisation, l'implication et l'inférence, d'une part, et que, d'autre part, celle-ci permet de créer des cohérences en nous offrant une nouvelle vision du monde (la pensée métaphorique) (Lakoff et Johnson, p. 193). Ou plus récemment, Elisabeth Camp dit la même chose : « La métaphore implique potentiellement les aspects les plus créatifs de l'imagination et la cognition humaines²⁵ ». Comme on le sait, la métaphore est hautement valorisée par les Romantiques qui s'opposent à une réalité déshumanisante établie par la science et la raison qui prônent l'objectivité, sachant que la poésie, l'art et le retour à la nature constituent une manière qu'a l'humain de récupérer la perte de l'humanité (Lakoff et Johnson, p. 192).

Héritier de ce courant littéraire, Gracq refuse manifestement une attitude négative par rapport au monde extérieur, qui caractérise à ses yeux la littérature contemporaine, en louant au contraire le sentiment de sa forte existence s'accompagnant du sentiment du oui (voir surtout « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences* ; *ŒC.* I, p. I, 879-880). Si la littérature contemporaine relève de ce que Philippe Descola appelle « l'ontologie naturaliste » selon laquelle beaucoup d'existants humains et non-humains possèdent une intériorité semblable mais se différencient par leurs corps, elle tend à accorder exclusivement le privilège ontologique à l'humanité en s'appuyant sur l'opposition cartésienne entre sujet et objet. Loin d'être réduite aux « cloisonnements ontologiques », la vision du monde que Gracq adopte à l'égard du paysage entendu comme expérience phénoménologique peut

se rapprocher plutôt, nous semble-t-il, de l'ontologie « analogiste » qui régnait en Chine, en Europe de la Renaissance, en Afrique de l'ouest, en Andes, etc., et qui vise à présenter une métarelacion permettant de structurer des relations disparates. L'analogisme est « un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées²⁶ ». Face au monde *a priori* chaotique, marqué par la différence démultipliée et les singularités, l'humain recourt à la ressemblance en mettant en rapport les termes différents, détectant des similitudes entre les choses et effaçant partiellement leur isolement. La ressemblance effectue en effet la suspension momentanée de la différence au moyen de l'opération de la pensée pour en produire une nouvelle et rendre maîtrisable ce monde autrement immaîtrisable : « l'analogisme est un rêve herméneutique de complétude qui procède d'un constat d'insatisfaction : prenant acte de la segmentation générale des composantes du monde sur une échelle de petits écarts, il nourrit l'espoir de tisser ces éléments faiblement hétérogènes en une trame d'affinités et d'attractions signifiantes ayant toutes les apparences de la continuité » (Descola, p. 281).

S'il est vrai que Gracq privilégie la métaphore parmi les figures d'analogie, c'est qu'elle mobilise particulièrement le processus cognitif et imaginatif indispensable à l'expérience esthétique, la fonction de l'esprit consistant à fabriquer « du cohérent à *perte de vue* » entre deux images éloignées (*LI* ; *ŒC.* II, p. 158). La métaphore réputée avoir une portée ontologique (Ricoeur) peut être considérée évidemment comme un des moyens les plus efficaces du mode d'identification analogique pour autant que, s'appuyant sur le jeu d'identité et de différence (la dualité ontologique *être/n'être pas*), sur l'asymétrie entre ascription et prédication, elle est un exercice de redescription du réel, appelant nécessairement à la résolution du conflit sémantique à travers la construction d'une proximité dans le sens. L'insistance de Gracq sur le système d'analogies sur lequel se fondent la métaphore et l'ontologie analogiste rejoint bien entendu le projet surréaliste selon lequel la poésie ayant pour mission de faire apparaître une réalité nouvelle se sert de l'Analogie qui est un « mode nouveau d'appréhension du monde²⁷ ». Ou encore, cela est formulé autrement par Suzanne Lilar qui, reconnaissant des correspondances entre les rythmes naturels et les rythmes et formes artistiques, considère la poésie comme le moyen de révéler l'essence

des choses et des êtres²⁸ : « *Poésie est contemplation à travers un système d'analogies et d'équivalences d'un monde consenti, absous*²⁹ ». D'ailleurs, la métaphore et l'analogisme ont ceci de commun qu'ils exigent une mobilisation active de la fonction de l'esprit entraînant un surinvestissement attentionnel, et c'est pour Gracq la lecture de l'œuvre littéraire qui illustre exemplairement cette expérience esthétique. De plus, la littérature, ou plus généralement l'art, est susceptible de mieux présentifier de façon fragmentaire d'autres ontologies, d'autres modalités d'identification et de relation et, par là, de présenter des expressions différentes de l'image que forge le sujet dans sa relation au monde où il se trouve³⁰. Rationalité imaginative, redescription de l'expérience, la métaphore est peut-être un des dispositifs de construction les plus puissants de nouvelles réalités pour les hommes contemporains qui, sous l'influence du naturalisme visant à l'objectivation de l'espace en le rendant homogène, isotrope, mathématisable, purement quantitatif, neutre et dépourvu de toute qualité, sentent la nécessité de recosmiser le monde par le recours à ce mode de pensée spécifiquement humain.

NOTE

- 1 Voir Dan Sperber et Deirdre Wilson : « Façons de parler », *Cahiers de Linguistique Française*, n° 7, 1986.
- 2 Donald Davidson : « What Metaphors mean », *Critical Inquiry*, 1978, vol. 5, Special Issue on Metaphor.
- 3 George Lakoff and Mark Johnson : *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, 1980, p. 6.
- 4 Paul Ricœur : *La métaphore vive*, Édition du Seuil, 1975, p. 311.
- 5 Une molécule sémique se définit comme « une structure stable de composants microsémantiques », et ses manifestations lexicales peuvent se rapporter à diverses classes. François Rastier : *Arts et sciences du texte*, Presse Universitaire de France, 2001, p. 202. Les faisceaux induits par les molécules sémiques et les isotopies (méso)génériques constituent deux facteurs primordiaux de cohésion sémantique qui assument un rôle dans la textualité.
- 6 « Entretien avec Gilbert Ernst », *Julien Gracq*, « *Cahiers de L'Herne* » 20, Jean-Louis Leutrat ed., 1972, p. 220.
- 7 Julien Gracq : « Les Yeux bien ouverts », *Préférences, Œuvres complètes*, Édition établie par Bernhild Boie, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. I, 1989, p. 845. Nous utilisons désormais

comme abréviation *ÆC. I.*

- 8 Julien Gracq : *Les Eaux étroites, Œuvres complètes*, t. II (*ÆC. II*), Édition établie par Bernhild Boie, Gallimard, avec la collaboration de Claude Douguin, 1995, p. 544-5.
- 9 ERG abrégé ergatif ; ATT attributif ; LOC T locatif temporel.
- 10 George Lakoff and Mark Turner : *More than Cool Reason. A field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, 1989, p. 72.
- 11 « Les sèmes inhérents relèvent du système fonctionnel de la langue ; et les sèmes afférents, d'autres types de codification : normes socialisées, voire idiolectales ». François Rastier : *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, 2009 [1987], p. 44.
- 12 *La Genèse*, 1-3. Traduction œcuménique de *La Bible*, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduits sur les textes originaux hébreu et grec, avec introductions, notes essentielles, glossaire, nouvelle édition revue, Alliance biblique universelle – Le CERF, p. 22.
- 13 TLFi : « Qui, parmi les sept couleurs fondamentales du spectre, se situe entre le vert et l'indigo, et rappelle notamment la couleur diurne du ciel sans nuage, celle de l'eau profonde et claire, etc. »
- 14 TLFi : « Où la température reste contenue dans des limites qui ne sont pas extrêmes ; qui se caractérise par sa modération climatique et par une amplitude thermique moyenne. »
- 15 TLFi : « Fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil ; première partie de la nuit. »
- 16 Jean Weisgerber : *L'Espace romanesque*, Éditions L'Âge d'Homme, 1978, p. 15.
- 17 Sur ce point, je me permets de me référer à mon article : « Description et lecture comme expérience esthétique chez Julien Gracq », *Cahiers d'études françaises*, Université Keio, 2020.
- 18 Patrick Marot : « Littérature et monument : éléments pour une interprétation de l'esthétique romantique », *Partages de la littérature, partages de la fiction*, études réunies par Jean Bessière et Philippe Roussin, Éditions Champion, 2001, p. 121, 126.
- 19 Patrick Marot : « “*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. 228.
- 20 Bertrand Westphal : *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 17.
- 21 Jean Roudaut : *Les Villes imaginaires dans la littérature française, les douze portes*, Hatier, 1990, p. 166.
- 22 Cf. « tout lieu, tout espace figurant dans l'œuvre est par définition imaginaire ». Pierre Jourde : *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de monde au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Corti, 1991, p. 14.
- 23 Patrick Marot : *La forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Lettres Modernes Minard, « Bibl. des lettres modernes », 1999, p. 64.

- 24 Jake Young : « Why poetry? : Semiotic Scaffolding & the Poetic Architecture of Cognition », *Metaphor and Symbol*, 2023, vol. 38-2, p. 201.
- 25 Elisabeth Camp: « Metaphor in the Mind : The Cognition of Metaphor », *Philosophy Compass* 1/2, 2006, p. 166.
- 26 Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, 2005, p. 280.
- 27 Laurence Rousseau : *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Archives des lettres modernes, 1981, p. 12.
- 28 Nataliya Lenina : « “Grâce poétique” et œuvre d’art : méditations phénoménologiques dans le *Journal de l’analogiste* de Suzanne Lilar », *Interface* [En ligne], 42, 2019, p. 96.
- 29 Suzanne Lilar : *Journal de l’analogiste*, Julliard, 1969, p. 120.
- 30 Philippe Daros : *L’art comme action*, Honoré Champion éditeur, 2012, p. 231.