

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POÉTIQUE DU PAYSAGE CHEZ JULIEN GRACQ, OU COMMENT ÉCRIRE LE RÉCIT
DE L'ESPACE

MÉMOIRE DE MAITRISE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
PAR
JULIETTE GUILLOT

JANVIER 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à toutes les personnes qui m'ont écouté parler de ce projet, de Gracq et du paysage pendant des heures, sans se lasser et en suivant l'évolution de ce mémoire avec patience.

Merci à mes ami.e.s et colocataires, sans le soutien de qui je n'aurais pu en venir à bout. Merci d'avoir toujours donné votre juste avis sur Julien Gracq et mes questions paysagères.

Merci à Rachel Bouvet, qui a été intéressée par mon sujet dès le moment où nous en avons discuté pour la première fois. Merci d'avoir cru dans ce projet et de m'avoir aiguillée si justement, avec rigueur et patience, toujours avec beaucoup de passion et d'humanité. Merci enfin pour tes recherches, qui m'ont conduit sur les chemins de la géopoétique et permis de découvrir Gracq sous un jour nouveau.

Merci à mes parents et à Axelle, sur qui je peux toujours compter, et qui ont tant de fois insisté pour me lire. Merci d'avoir cru dans ma réussite depuis toujours et pour toujours, mes projets prennent forme grâce à vous. Merci à mon grand-père, à JB et Hélène, à mes cousines, qui sont des poètes et des épicuriens, sans qui ce texte aurait une autre saveur.

Merci à Paul-Émile, qui m'a fait découvrir, aimer et comprendre Gracq. J'ai la chance d'avoir croisé ta route, j'espère cheminer encore longtemps avec toi.

Merci à mes amies de la Grosse Madeleine. La distance et le temps ne sont rien pour des cœurs qui s'aiment, merci d'avoir suivi mes aventures universitaires de près ou de loin.

Merci à Antoine, qui a vécu avec moi cette rédaction de mémoire, ses hauts et ses bas. Ton soutien est un trésor, comme ta personne. Merci de m'avoir accompagnée et soutenue pour la fin de ce cycle, et le début d'un autre.

Enfin, merci à Odile, qui est dans mon cœur, qui peuple mes rêves et qui est ma bonne étoile.

DÉDICACE

À Odile

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE	iii
RÉSUMÉ.....	vii
SUMMARY	vii
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1 L'ESPACE ET LE PAYSAGE CHEZ JULIEN GRACQ.....	17
1.1 Espace et paysage.....	17
1.1.1 Définition des termes et nuances.....	17
1.1.2 Quels emplois dans le récit gracquien ?	26
1.1.3 Paysage et espace comme éléments de langage	31
1.2 L'agentivité de l'espace comme outil d'émancipation du récit vis-à-vis du vécu humain : une introduction à la géopoétique.....	35
1.2.1 De nouvelles possibilités d'agentivité.....	35
1.2.2 La géopoétique : une proposition transdisciplinaire et complète pour comprendre le monde....	40
1.2.3 Le rôle de la description	46
CHAPITRE 2 LA SENSORIALITÉ : UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE COMME INCUBATEUR DE SENSATIONS.....	52
2.1 Convoquer les sens et sensations du lecteur : méthode pour la création d'une expérience multisensorielle, au croisement des disciplines.....	52
2.1.1 L'omniprésence des sens dans la perception de l'espace et du paysage	52
2.1.2. Une méthode pour stimuler les sens ?.....	62
2.2. Le récit gracquien comme outil de médiation : une poétique de l'expérience	67
2.2.1 L'expérience mémorielle.....	67
2.2.2 L'expérience organique : l'art.....	76
2.2.3 L'expérience organique : le corps.....	79
CHAPITRE 3 DES FIGURES RÉCURRENTES QUI COMMUNIQUENT	84
3.1. La figure de la mer : celle qui révèle	84
3.1.1 Définitions et mythologie.....	84
3.1.2 Le paysage maritime	87
3.1.3 Entre évocation et dissimulation.....	91
3.2. La figure de la forêt : celle qui murmure	94
3.2.1 Un espace à la fois vivant et immobile.....	95
3.2.2 Un imaginaire riche mis à profit par Gracq	98
3.2.3 La forêt comme miroir des sensations humaines.....	100
3.3. La figure du haut-lieu : un terrain humain pour tendre vers le divin.....	103
3.3.1 Définition et caractéristiques du haut-lieu gracquien.....	104
3.3.2 Un élément qui catalyse les sensations et émotions du récit.....	107

3.3.3 Le haut-lieu comme élément central du paysage et point de vue surplombant.....	111
CONCLUSION.....	114
BIBLIOGRAPHIE.....	118

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous analyserons la place centrale occupée par l'espace et le paysage dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq, en s'appuyant principalement sur trois romans : *Au château d'Argol* (1938), *Le Rivage des Syrtes* (1951) et *Un balcon en forêt* (1958). Connu pour son double parcours d'écrivain et de géographe, Gracq conçoit l'espace non comme un simple décor mais comme un élément actif, un moteur du récit. En croisant les approches de la géographie, de la littérature et de l'anthropologie des sens dans une approche géopoétique, ce travail interdisciplinaire explore la manière dont le paysage gracquien acquiert une véritable agentivité dans le récit.

En premier lieu, nous définirons dans ce mémoire les notions clés d'espace et de paysage, en retraçant leur évolution et en interrogeant leur rôle spécifique dans la littérature et chez Gracq. Ce cadre théorique s'appuie sur des essais de géographes et de critiques littéraires (Berque, Corbin, Bouvet, White), afin de fonder une approche géopoétique des textes de Gracq. Puis, nous concentrerons notre recherche sur la sensorialité du paysage gracquien : elle montre comment la perception de l'espace sollicite tous les sens, transformant la lecture en expérience immersive, sensible et mémorielle. Cette approche permet de comprendre le paysage comme un vecteur d'émotions, de souvenirs et de culture, affectant personnages et lecteurs. Finalement, nous nous pencherons sur des figures spatiales récurrentes (la mer, la forêt et le haut-lieu) qui incarnent des espaces sensibles à haute charge poétique, qui sont déterminants pour la narration et la perception du réel.

À travers l'analyse littéraire, soutenue par des sources critiques et théoriques variées, ce mémoire permet de mettre en lumière la spécificité de l'écriture gracquienne : une poétique de l'espace où le paysage devient le véritable sujet du récit. Dans cette perspective, nous proposons un déplacement du regard : de l'humain vers le lieu, de l'action vers la sensation, et du récit vers l'expérience. En revalorisant le paysage romanesque comme moyen de produire du sens et comme agent narratif, ce mémoire permet d'inscrire l'œuvre de Gracq dans une analyse contemporaine, entre les enjeux littéraires, écologiques et esthétiques.

Mots clés : Julien Gracq, paysage, espace, géopoétique, sensorialité, imaginaire, mémoire, langage, poétique, lieu, figures, esthétique, littérature, littérature française

SUMMARY

We will analyze in this dissertation the centrality of space and landscape in Julien Gracq's novels, focusing on three novels: *Au château d'Argol* (1938), *Le Rivage des Syrtes* (1951) and *Un balcon en forêt* (1958). Known for his career as a writer and geographer, Gracq sees space not simply as a setting, but as an active element, a driving force behind the narrative. By combining geography, literature and the anthropology of the senses in a geopoetic approach, this interdisciplinary work explores the way in which Gracq's landscape acquires a genuine agentivity in the narrative.

First, we will define in this dissertation the key notions of space and landscape, tracing their evolution and questioning their specific role in literature and in Gracq. This theoretical framework draws on essays by geographers and literary critics (Berque, Corbin, Bouvet, White), in order to ground a geopoetic approach to Gracq's texts. We will then focus our research on the sensoriality of Gracq's landscape: it shows how the perception of space calls on all the senses, transforming reading into an immersive, sensitive and memorial experience. This approach allows us to understand landscape as a vector of emotions, memories and culture, affecting characters and readers alike. Finally, we will look in this dissertation, at recurring spatial figures (the sea, the forest and the high place) that embody sensitive spaces with a high poetic charge, which are decisive for narrative and the perception of reality.

Through literary analysis, supported by a variety of critical and theoretical sources, we will highlight the specificity of Gracquan writing: a poetics of space in which the landscape becomes the true subject of the narrative. With this perspective, we will propose a shift in gaze: from human to place, from action to sensation, and from narrative to experience. By revaluing the novelistic landscape as a means of producing meaning and as a narrative agent, we will place Gracq's work within a contemporary analysis of literary, ecological and aesthetic issues.

Keywords: Julien Gracq, landscape, space, geopoetics, sensoriality, imaginary, memory, language, poetics, place, figures, aesthetics, literature, french literature

INTRODUCTION

C'est lors d'un cours de sémiotique en 2019 que nous avons pour la première fois été exposée aux textes de Julien Gracq. Nous étudions en classe son roman *Au château d'Argol*, en tentant d'y trouver une sensibilité, des motifs, des systèmes de signes et de sens. Un jour, voyant que les étudiants étaient fortement distraits, notre professeur nous fit emporter nos livres, et terminer le cours en extérieur. Nous lisions, chacun son tour, des extraits du chapitre appelé « Le bain », et ceux qui écoutaient regardaient les nuages en tentant d'y trouver des formes récurrentes qui faisaient écho au texte. Nous partageons ensuite chacun un souvenir en nature. C'est donc à travers un dialogue avec le paysage que ce mémoire sur Julien Gracq a commencé à prendre forme. Il nous semble d'ailleurs, depuis le commencement de nos recherches, que nous avons toujours considéré Gracq et le paysage comme intrinsèquement liés. Ainsi, ce sujet du paysage et de l'espace chez Gracq nous intéresse depuis si longtemps qu'il fallait lui donner vie.

Connu pour son activité d'écrivain et de critique, Julien Gracq se considérait tout autant géographe qu'auteur, puisqu'il fut professeur de géographie en parallèle de sa carrière d'écrivain. Son approche géographique de l'espace (à la fois pragmatique et poétique) est vivement perceptible dans ses romans et récits. Ainsi, en prenant en considération les attaches géographiques de l'auteur, cette recherche souhaite faire dialoguer les deux disciplines (géographie et littérature) pour une analyse complète de l'espace et du paysage dans ses œuvres.

Dans le présent mémoire, nous voudrions donc comprendre l'approche gracquienne des notions d'espace et de paysage dans trois de ses romans : *Au château d'Argol*¹ (1938), *Le rivage des Syrtes*² (1951) et *Un balcon en forêt*³ (1958). Dans chacun, le paysage tient une place centrale. L'étude à la fois analytique et comparative de ces œuvres saura éclairer de nombreux aspects des problématiques qui animent notre démarche de

¹ Julien Gracq, *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1938, 184 p. Pour les citations, nous utiliserons l'édition de Gallimard : Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes* - 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 et 1995, 1536 p. et 1756 p. Le roman en question se trouve aux pages 1 à 95 du premier volume. Dorénavant, afin de réduire l'appareil de notes, les citations issues des œuvres du corpus seront identifiées par les initiales du titre suivi du numéro de page dans les éditions complètes de Gallimard. *Au château d'Argol* sera identifié par ACA, *Le rivage des Syrtes* par RS et *Un balcon en forêt* par BF.

² Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, 321 p. Pour les citations, nous utiliserons l'édition de Gallimard : Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes*, op. cit. Le roman en question se trouve aux pages 553 à 839 du premier volume.

³ Julien Gracq, *Un balcon en forêt: récit*, Paris, José Corti, 1958, 253 p. Pour les citations, nous utiliserons l'édition de Gallimard : Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes*, op. cit. Le roman en question se trouve aux pages 1 à 137 du second volume.

recherche, depuis le traitement de l'espace comme langage jusqu'à l'usage de figures récurrentes et significatives dans ces récits. Dans *Au château d'Argol*, trois personnages se trouvent isolés au milieu d'un paysage de forêt dense et mystérieux, parfois menaçant, qui sera le théâtre de leurs passions tragiques. Le roman raconte le séjour de Herminien dans un château isolé en Bretagne, où il retrouve son ami Albert et rencontre Heide, une jeune femme mystérieuse. Une relation de désir et de rivalité s'installe entre les trois personnages dans une atmosphère de rivalité sombre. Le climat devient de plus en plus oppressant et mène à un dénouement tragique avec la mort d'Heide, laissant Albert et Herminien face à la solitude et au doute. La forme gothique que prend le récit laisse pourtant entrevoir une perception du lieu et de l'espace comme catalyseur de sensations (celles des personnages comme celles du lecteur), qui se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Gracq. Nous ferons dialoguer ce premier objet d'étude avec un roman plus tardif de l'auteur, *Le rivage des Syrtes*, dont l'intrigue prend place dans le royaume fictif d'Orsenna, cette fois au sein d'une forteresse militaire. Une guerre centenaire oppose le royaume avec un pays voisin, par-delà la mer des Syrtes, et l'intrigue du roman repose sur l'attente et les appréhensions du personnage principal, Aldo, quant à l'issue de ce conflit. Aldo est un jeune noble envoyé dans la forteresse isolée d'Orsenna, face au pays ennemi du Farghestan, avec lequel une guerre ancienne semble endormie. Fasciné par cette frontière interdite, Aldo transgresse peu à peu les règles et provoque une reprise du conflit. Le roman explore l'attente, le désir d'action et la fatalité du destin. Finalement, dans *Un balcon en forêt*, le lecteur suit l'expérience de guerre du lieutenant Grange dans la forêt des Ardennes, tandis que les hostilités sont déclarées mais que les combats n'ont pas encore éclaté. Coupé du monde, il s'installe dans une attente presque hors du temps et noue une relation avec Mona, une jeune femme du village voisin. Cette parenthèse paisible est brutalement interrompue par l'arrivée de la guerre. L'attente tient un rôle central dans le roman et ce cocon que devient leur environnement pour les personnages montre un rapport à l'espace particulier, privilégié. Nous ajoutons à notre corpus principal les *Carnets du grand chemin*, qui nous permettra une incursion plus concrète dans les réflexions de Julien Gracq et sur ses démarches littéraires. Cet ouvrage est un recueil de notes et de réflexions issues de ses voyages à travers l'Europe, où Gracq mêle des descriptions de paysages à des impressions personnelles, ainsi qu'à des méditations sur l'histoire, la littérature et les lieux traversés. Bien que n'étant pas un récit romanesque, c'est une exploration sensible du monde et du regard de l'écrivain qui nous semble importante à analyser en profondeur.

Bien que très différentes par le style, les trois romans à l'étude peuvent être rapprochés, que ce soit par les figures récurrentes et thèmes abordés, mais aussi par l'usage qui est fait de la description de l'espace portant le récit. Dans ces œuvres particulièrement, on peut considérer que la vue n'est pas le seul sens sollicité dans

la construction du paysage, mais que tous les sens y ont une place égale. Le cœur de l'expérience de lecture consiste donc principalement à vivre un paysage à travers un espace mental.

Outre les trois romans à l'étude et dans un souci de précision, nous puiserons abondamment dans les autres œuvres de Gracq pour nourrir notre réflexion sur le sujet, ce qui constituera le corpus secondaire. Tantôt autobiographiques, tantôt critiques, ces ouvrages nous permettront de mieux comprendre les œuvres à travers leur production et de ne pas nous éloigner du sens voulu par leur auteur. Nous nous appuierons sur ses *Carnets du grand chemin*⁴, sur ses *Entretiens*⁵, ses *Lettrines I*⁶ et *II*⁷ ainsi que sur l'essai intitulé *En lisant en écrivant*⁸, des ouvrages très importants pour aborder la pensée créatrice de Gracq puisqu'ils présentent des réflexions sur ses œuvres et sur la littérature plus généralement.

Notre intérêt se situe du côté de l'espace et du paysage, thèmes centraux dans l'œuvre de Gracq, et pourtant trop souvent considérés comme des éléments de contexte du récit. À partir des trois romans mentionnés plus haut, ce mémoire proposera donc des pistes de réponses à la question suivante : comment Julien Gracq parvient-il à traduire l'espace dans toutes ses possibilités sensorielles au point de faire du paysage l'agent principal du récit?

Puisque nous nous intéressons au traitement du paysage et de l'espace dans le roman gracquien, il nous faudra également nous pencher sur diverses sources théoriques, afin de comprendre d'abord ce que recoupent ces deux notions en littérature, et faire l'état de la critique concernant le paysage et l'espace gracquiens.

Il nous faudra d'abord présenter les notions que nous utiliserons : l'ouvrage collectif d'Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*⁹, retrace bien l'évolution de ce qu'a pu être et de ce qu'est aujourd'hui un paysage, littéraire ou non ; tandis que l'ouvrage collectif de Rachel Bouvet et Basma El

⁴ Julien Gracq, *Carnets du Grand Chemin*, Paris, José Corti, 1992, 312 p.

⁵ Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, 112 p.

⁶ Julien Gracq, *Lettrines I*, Paris, José Corti, 1967, 256 p.

⁷ Julien Gracq, *Lettrines II*, Paris, José Corti, 1974, 244 p.

⁸ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 274 p.

⁹ Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays / paysages », 1994, 122 p.

Omari¹⁰ nous donnera une vue d'ensemble de ce qui peut être compris dans le terme d'« espace ». Afin de comprendre ce qui anime le paysage et l'espace chez Gracq particulièrement, nous puiserons dans l'essai d'Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysage et mémoire: des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*¹¹, où il analyse les occurrences de paysages et d'espace dans le roman gracquien, et dont l'étude sémiotique porte sur la récurrence des symboles utilisés par l'auteur. À travers diverses sources critiques, d'Alain Corbin dans *L'homme dans le paysage*¹² à Pierre Jourde et ses *Géographies imaginaires: de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle; Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*¹³, nous verrons que l'œuvre de Gracq a été abondamment étudiée du point de vue de son rapport à la nature et à l'espace. Béatrice Bloch en fait même une lecture sensorielle dans *Une lecture sensorielle: le récit poétique contemporain chez Gracq, Simon, Kateb, Delaume*¹⁴. Ces analyses critiques nous permettront d'amener notre réflexion vers ce point central : la possibilité d'une sensorialité du paysage chez Gracq. La lecture de sources critiques variées nous permet ce rapide constat : si l'espace et le paysage ainsi que la sensorialité présente dans ces textes ont bien été étudiés chez Gracq notre volonté avec ce mémoire est d'adopter une approche novatrice, et de questionner cette sensorialité dans une perspective pluridisciplinaire. Dans le présent mémoire, nous proposerons donc une nouvelle manière de lire le paysage, à partir de différentes disciplines, dans le but de mettre à jour la sensibilité et la sensorialité du lecteur. En nous intéressant à la vision de théoriciens comme Béatrice Bloch, qui propose un article titré « Vers une sensorialité pure de la lecture¹⁵ » et qui soumet l'hypothèse d'une sensibilité commune à tout lecteur face à un texte; ou encore à l'approche d'Alain-Michel Boyer dans *Julien Gracq, Paysage et mémoire*, qui retrace les occurrences sensibles du paysage dans deux romans de Gracq; en menant une analyse précise de ce que représente le paysage pour les personnages gracquien; en prenant en compte leur vision donc, nous serons sensibilisés à reconnaître et analyser cette

¹⁰ Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, 306 p.

¹¹ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire: des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*, Nantes, C. Default, 2007, 384 p.

¹² Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2002, 192 p.

¹³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires: de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle; Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, 343 p.

¹⁴ Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle: le récit poétique contemporain Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, 211 p.

¹⁵ Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Cahiers de narratologie*, n° 11, janvier 2004, en ligne, <<http://journals.openedition.org/narratologie/7>>, consulté le 29 janvier 2025.

sensorialité du paysage gracquien. À la lecture des ouvrages théoriques concernant l'espace des romans de Gracq, il nous semble qu'une approche permettant une analyse littéraire tout en conservant un lien au réel, au tangible, à l'espace vécu par le lecteur, serait un pont intéressant pour apporter une nouvelle pierre à la compréhension de ses romans. C'est ainsi que nous nous intéresserons à la géopoétique, pratique pluridisciplinaire, qui vise à reconnecter l'humain à son environnement par le biais de la littérature, de la poésie, de l'art sous ses multiples formes. Bien qu'une analyse fine de ses œuvres ait été faite du point de vue de son rapport personnel à la nature, l'étude des œuvres de Gracq dans une perspective géopoétique n'a pas encore été menée. Plusieurs études, thèses ou articles dont nous nous servirons traitent plus particulièrement des thèmes de l'attente dans l'espace, de la mémoire et des symboles, de l'enfermement¹⁶ ou encore du sacré et seront utilisés pour expliquer ou appuyer certains points d'analyse. L'idée novatrice de ce mémoire sera donc notamment de faire dialoguer les approches sensorielles et poétiques des textes, en prenant appui sur les descriptions de paysages et de figures récurrentes.

La géopoétique semble être tout indiquée pour éclairer les questionnements qui portent sur l'espace et le paysage chez Gracq. Elle a été élaborée par Kenneth White dans les années 1980 et 1990, puis théorisée largement par Rachel Bouvet dans les années 2010. La définition qu'en donne White est la suivante :

La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé¹⁷.

Dans le cadre de notre recherche, nous ne nous référerons pas à la géopoétique comme théorie-pratique dans son ensemble (à moins d'indications contraires), mais plutôt à l'approche géopoétique dans son acception littéraire. En d'autres termes, dans le cadre de notre analyse littéraire des œuvres de Julien Gracq, nous adopterons une approche géopoétique. L'approche géopoétique, donc, vise à dépasser les carcans et les limites de la littérature afin d'opérer un élargissement dans la compréhension des lieux qui nous entourent. Ainsi, sans les contraintes propres à une littérature parfois figée, on peut développer une connexion plus profonde et consciente avec notre environnement. La géopoétique (notamment en littérature) cherche à repenser notre manière d'être au monde, comme le souligne White dans *Le plateau de l'albatros* :

¹⁶ Voir le mémoire d'Émile Bordeleau-Pitre, *Écrire contre les murs : Poétique de l'internat dans Le rivage des Syrtes de Julien Gracq*, Montréal, UQAM, 2016, 112 f.

¹⁷ Kenneth White, « La géopoétique : en bref... », dans *Kenneth White - site officiel*, en ligne, <<https://kennethwhite.fr/geopoetique/>>, consulté le 4 octobre 2024.

*Introduction à la géopoétique*¹⁸. Et comme le rappelle Bouvet : « Grâce à l'adoption d'une posture dynamique consistant à s'ancrer dans un paysage pour mieux l'apprécier, l'individu est à même de “vivre le paysage” »¹⁹. Ainsi, le choix d'analyser l'espace et le paysage avec une approche géopoétique nous permettra d'adopter cette posture dynamique dans l'analyse, à travers des sources variées.

Qu'il s'agisse des paysages réels des bords de Loire, de l'inquiétant *château d'Argol* ou encore des territoires brumeux et oniriques dans *Le rivage des Syrtes*, les paysages gracquiens sont toujours investis d'une dimension sensorielle qui leur confère une forme de subjectivité, et qui offre au lecteur une vision universelle. Le paysage devient une présence, un sujet possédant ses propres rythmes, ses mutations, ses silences. Nous verrons qu'il oriente même le cours du récit et les actions des personnages à travers leurs ressentis et leurs émotions. Cette orientation invite à repenser la narrativité dans une perspective élargie, où le paysage cesse d'être un élément secondaire du récit pour devenir une modalité première de la narration, un vecteur de sens autonome.

Afin d'assurer une bonne compréhension des notions clés de notre problématique, notre premier chapitre sera consacré à l'espace et au paysage. Il s'agira d'abord de revenir sur les notions mêmes d'espace et de paysage, en mettant en lumière leurs nuances, les glissements de sens dans l'histoire littéraire, et leur rôle spécifique dans le récit gracquien. Pour cela, des études comme celle d'Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (citée précédemment), ou encore celle d'Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, nous permettront de définir ce que nous entendons par le terme de paysage et ce qu'il implique pour le lecteur. Entre les définitions issues du Larousse et du dictionnaire géographique Géoconfluences, et les acceptions littéraires de ces termes, telles que présentées dans l'ouvrage dirigé par Rachel Bouvet *L'espace en toutes lettres*, nous tenterons de comprendre ce qui constitue un paysage, ce qui le définit et ce qui le caractérise dans le récit littéraire. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'idée d'agentivité, en tentant de comprendre à quoi et à qui cette notion s'applique, notamment à l'aide des recherches de Jane Bennett sur l'agentivité de la matière dans son essai *Vibrant Matter – A Political Ecology of Things*²⁰. Nous analyserons la manière dont Julien Gracq utilise le paysage comme un élément poétique, en travaillant sur

¹⁸ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Marseille, le Mot et le reste, 2018, 408 p.

¹⁹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.

²⁰ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, 176 p.

la description et sur l'agentivité de celui-ci à travers une écriture qui fait place à la sensorialité. Nous introduirons ensuite notre approche géopoétique en en présentant les fondements, posés par Kenneth White dans *Le plateau de l'albatros: une introduction à la géopoétique*. Nous relierons cette pratique avec l'œuvre de Julien Gracq, ce que fait également Rachel Bouvet pour Victor Segalen et J.M.G. Le Clézio dans *Vers une approche géopoétique*. Pour finir, ce chapitre posera les bases de la description gracquienne et montrera que son usage est très lié au paysage, en s'appuyant sur les recherches de Philippe Hamon dans *Du descriptif*²¹ ainsi que sur des analyses des mécanismes descriptifs dans le roman classique.

Le second chapitre creusera particulièrement la question de la sensorialité, qui s'avère être un élément central dans la construction d'une poétique de l'espace. Nous noterons dans un premier temps l'omniprésence des sens dans la perception même d'un espace ou d'un paysage, en montrant que chacun des cinq sens a une place centrale dans cette perception. Pour cela, David Le Breton avec *La saveur du monde : une anthropologie des sens*²² et Alain Corbin avec ses essais *L'homme dans le paysage*²³ ainsi que *Le territoire du vide*²⁴ nous permettront d'avoir les premières clés d'analyse à appliquer à l'œuvre de Gracq, notamment concernant le paysage et sa perception par les sens. Nous verrons que l'espace littéraire devient ainsi un lieu privilégié pour les sensations du lecteur, qui est sollicité à travers une écriture polysensorielle. Dans ce chapitre, nous montrerons comment Gracq met en place une expérience immersive où les sens du lecteur sont convoqués par des descriptions qui engagent la perception, mais aussi la mémoire, les émotions, la culture. Nous essaierons donc de comprendre le rôle que jouent les référents communs, mémoriels, émotionnels et culturels, relevés par Alain-Michel Boyer dans *Julien Gracq : Paysage et mémoire*, dans la mobilisation des sens du lecteur. Nous analyserons largement ici des passages des romans de Gracq à l'étude, afin de comprendre ce qui, en soi, exacerbe la sensibilité du lecteur, sa sensorialité. Cette dimension polysensorielle donnera lieu, nous le verrons, à une poétique de l'expérience et de la mémoire, sur laquelle nous nous pencherons finalement.

²¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université Recherches littéraires », 1996, 247 p.

²² David Le Breton, *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2006, 451 p.

²³ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit.

²⁴ Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1850)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 407 p.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous nous concentrerons sur l'étude de figures récurrentes dans l'œuvre de Julien Gracq, en particulier celles de la mer, de la forêt et du haut-lieu. Ces figures ne constituent pas de simples recours narratifs : elles jouent un rôle crucial dans la configuration spatiale et dans l'imaginaire gracquien. La mer, par exemple, est plus qu'une étendue ouverte, c'est une frontière ambivalente, propice à la révélation comme à la dissimulation. Largement analysée dans les œuvres critiques et littéraires, comme dans *Histoire de la mer*²⁵ d'Alessandro Vanoli ou dans *La mer, la limite*²⁶ de Thierry Hentsch, nous verrons qu'elle tient une place centrale dans les romans de Gracq, figurant un paysage de fantasme et de révélation des passions et des sensations. La forêt, quant à elle, murmure un savoir ancien et culturellement marqué, mythologique, souvent inarticulé mais profondément ancré dans l'inconscient collectif, et qui se répercute dans la conscience des personnages. Nous nous appuierons sur les analyses d'Alain-Michel Boyer ainsi que sur les romans de Gracq pour analyser cette figure chargée de l'attente et de la mémoire. Quant aux hauts-lieux que sont les châteaux, les forteresses, les promontoires qui peuplent les récits de Gracq, ils condensent une dimension sacrée de l'espace, qui invite à une élévation symbolique autant qu'à une plongée dans l'intériorité des personnages. C'est également avec le haut-lieu qu'un nouveau paysage prend forme, celui vu depuis les sommets, surplombant et dominant. Nos analyses d'*Au château d'Argol* et du *Rivage des Syrtes* nous amèneront à percevoir la figure du haut-lieu comme un élément central du récit gracquien, un pont entre nature sacrée et sensorialité humaine. Nous verrons finalement que ces figures fonctionnent comme des amplificateurs de sensations, où se rencontrent les éléments du récit, les sensations des personnages et les attentes du lecteur.

Depuis quelques années, l'émergence de nouvelles préoccupations écologiques et géographiques a donné lieu à des nouvelles manières de voir le monde. Nous nous intéresserons particulièrement à certaines pratiques interdisciplinaires, qui tentent de trouver une manière de réinventer nos perceptions et notre rapport à l'espace. En connaissance des enjeux contemporains et écologiques actuels, les lecteurs et observateurs sont poussés à vouloir préserver le vivant, et donc à mieux le comprendre. C'est ce qui a déclenché notre réflexion : nous voulions ouvrir le regard sur de nouvelles possibilités d'écoute et de compréhension de l'espace romanesque, non comme simple élément contextuel, mais au contraire comme porteur de sens.

²⁵ Alessandro Vanoli et Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Histoire de la mer*, Paris, Passés composés, 2024, 508 p.

²⁶ Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Hélioïtrophe, coll. « Série K », 2006, 88 p.

Le présent mémoire mobilisera donc des outils théoriques variés, empruntés à la littérature, à la géographie, à la géopoétique, mais aussi à l'anthropologie des sens ou à l'histoire des sensibilités. Il s'agira de croiser les approches pour mieux cerner la spécificité du regard gracquien sur l'espace et le paysage, tout en offrant une vision polysensorielle et pluridisciplinaire de la question : un regard à la fois attentif aux détails sensibles et ouvert aux dimensions cosmiques du paysage. Dans ce mémoire, nous souhaitons ainsi montrer que le récit gracquien, loin de reproduire une logique traditionnelle, propose une autre manière de voir et de dire le monde.

L'enjeu de ce mémoire est donc d'interroger la puissance évocatrice et sensorielle du paysage dans l'œuvre de Julien Gracq, en montrant qu'il participe non seulement activement à la construction du récit, mais aussi à son élargissement, voire à son émancipation des catégories narratives traditionnelles centrées sur le sujet humain. L'écriture de Gracq appelle à un déplacement du regard : ce n'est plus l'humain qui détermine son environnement, mais l'environnement qui imprime sa trace dans la conscience du personnage, du lecteur, et même dans le langage. Une telle perspective engage à penser l'espace dans son agentivité, selon une approche géopoétique où les territoires imaginaires et sensibles interagissent en permanence avec la texture même du texte et de divers médias : la carte, le corps, le texte, entre autres. En somme, le paysage chez Julien Gracq n'est pas un motif parmi d'autres, ni un simple cadre de l'action : il est la matière première du récit, son ressort poétique, son foyer de signification. C'est cette alchimie singulière entre l'espace, le sujet et l'imaginaire que nous nous proposons d'explorer à travers cette étude de l'œuvre de Gracq.

CHAPITRE 1

L'ESPACE ET LE PAYSAGE CHEZ JULIEN GRACQ

Dans ce premier chapitre, nous commencerons par définir les notions d'espace et de paysage, afin de les analyser dans l'œuvre de Julien Gracq. Nous en explorerons d'abord les usages dans la littérature, et montrerons comment ces éléments deviennent porteurs de sens et outils de langage. Dans un deuxième temps, nous mettrons en lumière l'agentivité de l'espace, c'est-à-dire sa capacité d'action dans le récit, et nous introduirons notre approche géopoétique. À la fois pluridisciplinaire et sensorielle, cette approche propose une nouvelle manière de concevoir la description comme moyen de procurer des sensations au lecteur à travers le vécu et la projection. Nous tenterons enfin de définir ce que serait un langage du paysage, et d'en offrir une méthode d'analyse.

1.1 Espace et paysage

1.1.1 Définition des termes et nuances

Il est convenu de distinguer les différentes acceptions du terme d'espace selon l'usage qui en est fait et selon son domaine de référence. On pourra donc parler de l'espace littéraire, différent de l'espace géographique ou encore de l'espace euclidien en mathématiques. Plusieurs tentatives de définitions de l'espace se sont succédées à travers les époques et les ouvrages. Selon le point de vue adopté et la sensibilité de l'analyste, la définition de l'espace changera d'autant. Le géographe Hervé Regnault propose déjà dans sa tentative de définition de l'espace de combiner les appréciations. Souvent considéré comme découlant du domaine géographique ou physique, l'espace doit aussi être pris comme élément de langage, et puiser des ressources de définitions dans les arts, les lettres et les sciences humaines²⁷, notamment pour éviter, selon lui, une hiérarchisation et une domination de certaines disciplines. Ce flou permanent dans la définition de l'espace laisse une grande place à la recherche, à l'affinement et certainement, à la découverte.

²⁷ Hervé Regnault, *L'espace: une vue de l'esprit?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoires », 1998, 124 p.

Dans *L'espace en toutes lettres*, ouvrage dirigé par Rachel Bouvet et Basma El Omari, il est fait mention des perceptions de l'espace le plus communément rencontrées: « l'espace comme lieu réel, physique, appelé aussi géographique; l'espace comme lieu du déplacement, du mouvement vers l'ailleurs, l'autre ou l'inconnu; l'espace comme traversée des frontières par l'écriture ou la lecture²⁸ ».

L'espace peut aussi être vu comme un indice culturel :

L'espace vécu combine ici expériences et pratiques des lieux en ce qu'elles sont révélatrices d'une condition sociale et d'un rapport au monde particuliers. (Frémont, 1976 et 1981). Le texte est donc vu « comme un interprète socio-spatial²⁹ ».

La pluralité des définitions et des perceptions de l'espace participe à la difficulté d'en faire un référent commun. L'idée fait pourtant consensus : l'espace en tant que tel existe au-delà de nos perceptions. Le vivant évolue dans un espace, qu'il soit palpable, géographique, dans un ensemble de paramètres qui existent au-delà de l'individu. Dans la définition récente donnée par le dictionnaire de géographie en ligne *Géoconfluences*, la notion d'espace est floue : chaque domaine a son espace si l'on veut, comme peut l'être l'espace géographique, l'espace euclidien des mathématiques, l'espace littéraire, etc. C'est « un terme ambigu désignant toute étendue, à n'importe quelle échelle ; comme le note Dylan Simon (2024), “les usages du mot sont nombreux et multiples, vernaculaires, ordinaires, autant que scientifiques ou construits³⁰” ». Dans la pratique littéraire et le contexte qui nous intéresse l'espace est considéré comme une présence ayant une existence propre sans nécessairement avoir besoin d'un regard; c'est là où se déroule le récit dans son ensemble. Il est indissociable du texte, accueille l'évènement ou le non-évènement en étant préétabli, « contextuel », du latin *contexto*, « nouer ensemble ».

Contrairement à l'espace, le paysage a quant à lui une dimension subjective et interprétative. Pour parler de paysage, il faut que l'observateur choisisse des éléments qu'il souligne dans sa perception et en fasse un condensé. Le lecteur, l'observateur, va ainsi tirer de la multitude d'informations celles qui vont constituer

²⁸ Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, op. cit., p. 16.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sylviane Tabarly et Jean-Benoît Bouron, « Espace », dans *Géoconfluences*, 2024, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/espace>>.

son paysage, soit l'alliance du sensoriel et de l'émotionnel présents dans l'espace. Ce paysage dépend de ceux et celles qui le perçoivent et de leurs sensibilités, ou comme le résume Charles Avocat :

[...] il désigne ce que l'on voit d'un pays (acception « normale »), avec une connotation vers l'action même de voir, de sorte qu'objet et sujet sont apparemment indissociables de la notion même de paysage. Il y a donc autant un acte de paysage, qui privilégierait la perception globale, qu'un objet paysage, susceptible d'être maîtrisé de façon analytique, rationnelle, et, pour tout dire, scientifique³¹.

Le paysage serait donc plutôt un attribut culturel, qui existerait dans certaines sociétés conscientes de leur environnement et cumulant des indices d'analyses leur permettant de le décrire et de l'apprécier esthétiquement. C'est en tous cas l'analyse que fait Augustin Berque dans sa proposition pour une théorie du paysage³². Une société paysagère serait donc à même de conceptualiser un paysage et d'en faire un objet d'analyse, un élément culturel à part entière, tandis qu'une société non-paysagère, elle, évoluerait dans son environnement (dans un *espace*) où la notion même de paysage n'est pas présente, remplacée par une multitude d'autres concepts ou un désintérêt à ce niveau-là. Pour tous les théoriciens du paysage, il apparaît que la notion même n'existe que parce qu'il y a un regard, un analyste, un récepteur, qui peut alors convoquer ses propres référents culturels et induire une appréciation de ce qui l'entoure, de ce qu'il a devant lui. À ce propos, Alain Corbin, dans son ouvrage intitulé *L'homme dans le paysage*, nous en donne une définition axée sur la subjectivité et la lecture qui en est faite :

Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger d'émotions et de significations. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Évacuons donc ici, la notion d'objectivité³³.

Plus loin, il affine sa proposition et souligne que « le paysage est donc une lecture ou, le plus souvent, un entrelac de lectures dont la diversité peut susciter le conflit³⁴. »

³¹ Charles Avocat, « Approche du paysage », Lyon, *Revue de géographie de Lyon*, vol. 57, n° 4, 1982, p. 333-342, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/geoca_0035-113x_1982_num_57_4_6169>, consulté le 26 novembre 2024.

³² Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., p. 15.

³³ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

Un paysage nécessite donc un récepteur, à travers lequel son existence même va se confirmer, mais également la convocation d'un ou plusieurs sens, responsables de la perception dudit paysage. D'ailleurs, dans la définition donnée par le site *Géoconfluences*, le paysage est « l'aspect visible de l'espace géographique³⁵ ». Il est vrai que la vue, sens propice en particulier à la perception du paysage dans notre société occidentale contemporaine, est parfois considérée comme essentielle pour interpréter le paysage. Comme le relève Corbin,

Nous apprécions l'espace en fonction d'un quasi-monopole de la vue. [...] Face à un paysage, on se poste et on regarde. Or toutes les attitudes spectatoriennes sont fondées sur la distance. Quand on considère ce que l'on appelle un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi³⁶.

Ici, et comme le fait Corbin dans la suite de son ouvrage, nous nuancerons cependant cette considération de la vue comme monopole, pour rééquilibrer l'importance des cinq sens dans la perception des paysages. Nous verrons que le paysage est avant tout à expérimenter et pas seulement à voir. Le néologisme d'Alain Roger nous semble être tout désigné : « à cheval entre pays, paysage et paysans, l'expérimentateur du paysage et celui qui l'anime et le consacre comme tel est désigné comme paysageant³⁷ ». Dans cette recherche, nous appliquerons cette notion de *paysageant* au lecteur percepteur du paysage littéraire, mais pas seulement. L'existence d'une pluralité de compréhensions de l'espace provoque de fait, nous semble-t-il, l'existence d'une pluralité de compréhension des paysages. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, si l'espace est difficile à classer ou même à définir puisque trop pluriel, chacune de ces branches pourrait avoir ses sous-catégories de paysages, soit d'espaces visibles et perceptibles selon des critères différents. On entend déjà souvent parler du *paysage littéraire* ainsi que du paysage artistique. En géographie, il est fréquent d'évoquer un paysage bucolique ou montagneux par exemple. Selon Vincent Clément,

Il faut penser le paysage comme un système complexe de relations (approche systémique) articulant au moins trois composantes interdépendantes : le paysage espace-support qui est une portion d'espace soumis à la vue, remplie d'objets, appropriée par différents groupes sociaux ; le paysage

³⁵ Sylviane Tabarly et Jean-Benoît Bouron, « Paysage », dans *Géoconfluences*, 2024, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/paysage#:~:text=Le%20paysage%20est%20constitu%C3%A9%20par,visible%20de%20l'espace%20g%C3%A9ographique.>>.

³⁶ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 13.

³⁷ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 25.

espace-visible ; le paysage-représentation ou espace vécu (les individus perçoivent le paysage selon leur propre sensibilité³⁸).

Ainsi, dans nos sociétés contemporaines, il est commun de relever la présence d'un paysage à l'aide de la vue, et donc de le percevoir comme une image fixe. Et de fait, puisque la vue est souvent mise de l'avant dans la perception du paysage, il est aisé de confondre la sensation que procure l'observation d'un paysage et celle d'un tableau. Si en effet, ces deux manières d'observer le paysage relèvent de l'artialisation (concept décrit par Alain Roger qui consiste à faire intervenir l'art dans la transformation de la nature en paysage³⁹), elles s'avèrent être en fait des procédés différents d'appréhension du paysage. En effet, l'une implique une plongée du sujet dans l'environnement, une expérience sensorielle, tandis que l'autre implique un médium, une couche supplémentaire d'interprétation du paysage. Dans *Pages de sable*, Rachel Bouvet classe en cinq catégories les manières de penser le paysage : « a) l'acte de paysage; b) l'intervention paysagère; c) le genre du paysage en peinture; d) le paysage littéraire; e) le paysage intérieur⁴⁰ ». Il semble important de bien les définir dans ce premier chapitre, afin de dégager les notions qui nous intéressent dans la suite de notre étude, dans le cas du récit littéraire et de la géopoétique.

D'abord, l'acte de paysage renvoie à une action, c'est le fait d'interpréter un paysage directement, avec pour seul filtre les moyens culturels et physiques dont on dispose en tant que sujet propre. L'acte de paysage est différent pour chacun, il dépend de nombreux facteurs mais suppose une expérience, une action, somme toute un *acte*. C'est le phénomène qui s'opère lors de la présence directe du sujet face à un site, dans un environnement, sans intermédiaire comme peut l'être un livre, une photographie ou un tableau. Le sujet vit ici une véritable expérience sensorielle. Dans son ouvrage *Vivre de paysage*, François Jullien nous invite à élargir nos perceptions à l'ensemble de nos sens, et, comme la conception chinoise du paysage l'entend, le *vivre* :

Or la pensée chinoise, qui n'a pas pensé en termes d'« être », mais de flux et d'énergie (de qì), nous portera ainsi à ne plus envisager le paysage en tant que simple « étendue », res extensa, en termes de qualité et de propriété. Mais plutôt en termes d'influx, de corrélation et de circulation, de

³⁸ Vincent Clément, « Pays et paysages de vieille Castille (XIe-XXe s.) », Thèse de doctorat, Université de Lille 1, 1997, 546 f.

³⁹ Alain Roger, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 12.

⁴⁰ Rachel Bouvet, *Pages de sable: essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Collection documents », 2006, 204 p.

respiration. Donc aussi à libérer le paysage du monopole de la vue, de l'optique et de la géométrie, pour l'éprouver comme monde à vivre⁴¹.

Ici, l'acte de paysage est surtout l'ensemble des signes perçus, mais plus encore. L'intervention paysagère est aussi une action, mais cette fois visant à *transformer* le paysage, toujours bien sûr en fonction d'une interprétation, d'une perception physique, d'une culture. Les filtres qui façonnent la vision du sujet produisant une intervention paysagère sont toujours là, mais cette fois le sujet intervient véritablement dans le paysage, il l'*artialise*. On peut aussi parler dans ce cas d'artialisation *in situ*, soit lorsque le sujet agit sur le paysage, le modifie, l'adapte, à des fins pratiques ou esthétiques.

Le paysage en peinture ou le paysage comme œuvre d'art plus généralement, propose une interprétation *in visu* du paysage par le sujet, il ajoute donc un filtre supplémentaire à la perception. Le terme *in visu* fait référence à une intervention indirecte sur l'espace par un « acte perceptif ⁴² », comme l'appelle Rachel Bouvet dans *Pages de sable*. Entre le paysage initialement observé et le sujet qui l'observe en dernier, se glisse l'artiste et ses filtres personnels d'interprétation. Penchons-nous un peu plus sur cette conception du paysage comme œuvre d'art. Déjà, une société ne possède pas toujours des artistes paysagistes, ni des paysages interprétés comme tels. Pour cela, il faut se trouver dans une *société paysagère* (selon la définition vue plus haut d'Augustin Berque⁴³), donc une société qui a conscience de son acte de perception du paysage, de son interprétation, donc d'une notion de beauté représentée par le paysage en lui-même, que l'on voudrait ensuite reproduire dans des œuvres. En voulant le reproduire à sa manière, l'artiste paysagiste interprète ce paysage qu'il voit et perçoit avec ses filtres culturels, physiques et esthétiques propres. Son œuvre devient donc un médium de plus, porteur de cette individualité de l'artiste et du paysage observé combiné, qui se rendra à son tour perceptible par le sujet tiers le regardant. C'est donc une réaction en chaîne si l'on veut, que ce paysage comme œuvre d'art.

Vient ensuite le paysage littéraire. Celui-ci nous intéresse particulièrement bien sûr, puisqu'il correspond au paysage romanesque et poétique, présent dans le récit au moyen de la description. Étant donné que nous aborderons les particularités de la description de manière plus poussée dans une troisième partie de ce chapitre, nous nous contenterons ici de la comprendre comme outil de perception du paysage littéraire.

⁴¹ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2014, 243 p.

⁴² Rachel Bouvet, *Pages de sable*, *op. cit.*

⁴³ Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op. cit.*, p. 5.

Comme celui-ci ne peut exister qu'à travers les mots, il importe donc que la description lui rende hommage et en brosse un portrait fidèle. Au moins, les principaux traits qui veulent être appuyés par l'auteur (encore une fois issus de sa perception propre, de sa culture, de ses sens physiques, etc.) feront office de caractéristiques paysagères, de jalons ou, comme les appelle Bouvet, de « point d'ancrage du paysage⁴⁴ » pour l'interprétation du lecteur. Comme pour le paysage œuvre d'art, le paysage littéraire doit traverser une couche supplémentaire de filtres subjectifs (ceux de l'écrivain, qui sélectionne les mots de la description qui feront office de paysage aux yeux du lecteur) avant d'atteindre la perception du lecteur. Il nous semble aussi intéressant de relever « le postulat de cohérence spatial⁴⁵ » sur lequel se base la lecture. En effet, ne pouvant décrire avec les mots tous les éléments présents dans l'espace littéraire ou le paysage littéraire, l'auteur en sélectionne certains, postulant que lors de sa lecture, le lecteur fera l'acte logique et inévitable de combler les vides du texte avec des éléments du réel qu'il connaît.

La spécialité du lecteur est le paysage intérieur, créé de toutes pièces par l'imagination et qui est à la source de tout fantasme et de toute projection du lieu et de l'ailleurs. Ainsi, sans support préalable, avec une collection de souvenirs et d'indices rapportés, le sujet peut se créer un paysage intérieur sans partir d'aucune observation directe, seulement grâce à une projection mentale. Ce phénomène, propre au rêve et souvent source de déception lorsque le sujet est confronté à une véritable représentation du paysage, se retrouve parfois après une première expérience du paysage. Le paysage intérieur suivra alors une première « vision » du paysage par le sujet, il sera un agrément, un souvenir, une transposition mentale de celui-ci, créée par lui. C'est également une sensation bien connue des lecteurs, puisque la lecture permet la création d'un paysage imaginaire auquel le lecteur adhère, et qui lui permet de combler les vides laissés par la description. Pour expliquer ce point, nous prendrons l'exemple d'une description de forêt. Le lecteur, en lisant ce passage, et même s'il lui manque des éléments, va se figurer une forêt semblable à celles de sa connaissance, à moins que des particularités et des différences soient signalées. Ainsi, même si chaque feuille, chaque talus n'est pas décrit, le paysage intérieur qu'il s'imaginera ne sera pas troué, son imagination comblera les vides laissés par les manques de la description. Enfin, remarquons que le paysage intérieur, s'il est créé par

⁴⁴ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 182.

⁴⁵ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Paris, *Fabula-LhT*, Fabula-LhT / Équipe de recherche Fabula, mai 2011, en ligne, <<https://www.fabula.org:443/lht/8/baron.html>>, consulté le 3 avril 2024.

l'esprit du sujet, est aussi un objet de pensée, issu de l'acte de lecture. Il vient se superposer, s'ajouter à tous les paysages déjà imaginés, perçus et lus.

Après avoir énuméré et classé les cinq conceptions possibles du paysage selon Rachel Bouvet, il semble important de revenir sur l'objet de cette recherche et d'en préciser les termes. Évidemment, l'acception du paysage qui sera privilégiée sera celle du paysage littéraire, mais également du paysage intérieur et de l'acte de paysage, puisque nous nous intéresserons à la géopoétique, qui entend réconcilier les sens et l'action du sujet pour une meilleure compréhension du paysage sous toutes ses formes. Nous pourrions envisager des paysages œuvres d'art, des paysages littéraires ou encore des paysages intérieurs dans lesquels la vue ne serait pas le seul sens mis à profit.

Le postulat est le suivant : le paysage représente à la fois dans le récit l'élément qui fait agir les personnages et une voix dont le langage est crypté pour le lecteur. La distinction entre les notions d'espace et de paysage anime les géographes depuis de nombreuses années. Pour cette recherche, il importe qu'espace et paysage, sans nécessairement être réduits à une définition exiguë, soient différenciés dans leurs usages et leurs effets. Dans *L'horizon fabuleux* d'ailleurs, Collot rappelle la différence qui existe entre le paysage et « l'espace cartographique ou géométrique, qui, n'étant vu par personne et de nulle part, n'a pas d'horizon⁴⁶ ». Cette différence de perception entre l'espace et le paysage est au cœur de nos préoccupations.

Il nous semble pertinent de définir et différencier également l'espace et le paysage du lieu, qui tient une place importante dans le roman gracquien. Toujours selon le dictionnaire *Géoconfluences*, le terme de *lieu* désigne « une portion d'espace sujette à des appropriations singulières et à des mises en discours spécifiques. Au sens strict, un lieu n'a pas d'étendue ou une *étendue limitée* : on le parcourt à pied et on peut l'embrasser du regard⁴⁷ ». Pour tenter d'affiner cette définition, nous pouvons fonctionner par comparaison avec la notion de paysage précédemment définie. Selon Michel Collot, le paysage est défini par le fait qu'il possède un « *horizon*, qui tout en le limitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur à la jointure du visible et de l'invisible⁴⁸ ». Le lieu, lui, ne possède pas d'horizon, de frontière avec l'ailleurs ou le lointain, il est relatif

⁴⁶ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, J. Corti, 1988, 224 p.

⁴⁷ Marie-Christine Doceul et Jean-Benoît Bouron, « Lieu », dans *Géoconfluences*, 2018, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/lieu#:~:text=Un%20lieu%20est%20une%20portion,peut%20l'embrasser%20du%20regard.>>. L'auteur souligne.

⁴⁸ Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, J. Corti, 1988, p. 11. L'auteur souligne.

à l'immédiateté du regard, par l'existence de ses limites. Dans un lieu, on agit dans l'immédiateté. On peut même pousser l'analyse plus loin en opposant le lieu *dans lequel* on est et le paysage *devant lequel* on est. L'interaction qui se produit lors d'un acte de paysage se trouve dans l'intention que lui porte le sujet, qui n'a pas besoin de le limiter comme c'est le cas pour un lieu. Ainsi, le lieu du récit littéraire est celui avec lequel (ou *dans lequel*) les personnages décident d'interagir, contraints par cet espace limité, tandis que le paysage est celui qui est effleuré, conscientisé par les sens mais inaccessible et ayant son agentivité propre.

Dans les nombreuses tentatives de définitions du paysage qui existent, nous notons la présence du sens de la vue. Chez Collot toujours, citant tour à tour le Robert, le Larousse et le Littré, « tout paysage est perçu à partir d'un point de vue unique, découvrant au regard une certaine étendue, qui ne correspond qu'à une partie du pays où se trouve l'observateur, mais qui forme un ensemble immédiatement saisissable⁴⁹ ». La vue, sens privilégié pour se référer au paysage (dans notre société occidentale contemporaine du moins), est à la fois un prérequis dans l'existence même de celui-ci et une manière privilégiée d'y faire référence par écrit. En effet, lorsqu'on assiste à une description de paysage, on trouve de nombreux termes qui font référence à la perception visuelle et à ce qu'elle provoque. Cependant cette affirmation est aujourd'hui critiquée par de nombreux penseurs, et la prédominance de la vue dans la perception du paysage est questionnée, notamment avec l'émergence de la technologie, des paysages sonores, immatériels. Alain Corbin par exemple, dans son essai *L'homme dans le paysage*, indique que « quand on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi⁵⁰ ». Mais il précise aussi, en prenant pour exemple le cas d'un skieur expérimentant le paysage, que dans la perception moderne, « le corps est devenu une centrale d'écoute de sensations; et le skieur a autant besoin d'analyser la qualité de l'air ou la sensibilité profonde de ses muscles que de regarder la piste. Tout cela entre désormais dans la lecture de l'espace qui constitue, pour lui, un paysage⁵¹ ».

Il semblerait donc logique de dire que pour percevoir un paysage, il faut avoir accès à la vue, ou du moins avoir une idée de ce qui s'étend devant l'observateur, pouvant être décrit avec ce sens-là. Pourtant, et nous y reviendrons, la perception complète de ce que communique le paysage ne peut se faire uniquement par la

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

vue. L'objectif ici est de montrer que les autres sens humains (toucher, odorat, ouïe, goût) sont également nécessaires, parfois à travers des comparaisons, des souvenirs, et parfois par des expériences directes des personnages agissants et de lecteurs, leurs doubles.

Ces termes d'espace, de paysage, de lieu, peuvent aussi être constructeurs de relations, permettre à des relations d'évoluer, à des interactions d'avoir lieu. L'interconnexion de tous les éléments du récit va de soi, mais nous voyons donc maintenant en quoi le paysage a une importance sur les actions que font les personnages. Plus le paysage prend de place dans le récit, au niveau des descriptions formelles ou bien de la conscience du narrateur, plus les personnages placent leurs actions au cœur du récit, cherchant à traduire ce même paysage, sans mot mais par l'action.

1.1.2 Quels emplois dans le récit gracquien ?

Choisir Julien Gracq pour illustrer les impacts de l'espace et du paysage sur le récit est symptomatique d'un désir de faire se rencontrer les disciplines, pratique de plus en plus courante depuis quelques décennies. En effet, à contre-courant de l'idée même de *courant littéraire* (qui vise à classer, cloisonner, étiqueter un genre et des œuvres correspondant aux critères de ce genre), la littérature de Gracq est inclassable. Tantôt romantique, tantôt surréaliste, tantôt gothique, souvent prose poétique, parfois roman, parfois essai, parfois critique et parfois tout cela à la fois comme dans *Carnets du grand chemin*⁵², le récit gracquien fait tomber les murs qui tentent de l'enclaver. Ainsi, définir ce qui chez Gracq relève de l'espace et ce qui relève du paysage est évidemment plus difficile que prévu. Les pistes sont volontairement brouillées et il nous faut donc préalablement définir ce que nous considérerons comme relevant de l'un et de l'autre avant d'entamer une analyse plus complète du sujet.

Chez Julien Gracq, l'espace est immense, indéfini, la frontière de ce qui existe ou pas au contact des personnages est sans cesse repoussée ou reflue. Par exemple, dans *Le rivage des Syrtes*, la description première de la puissance d'Orsenna, de l'étendue de ses contrées et celle, plus tardive, de son rivage, sont à mettre en perspective avec l'inconnu que représente justement la limite de ces contrées, le royaume voisin du Farghestan ainsi que la méconnaissance du peuple qui le compose. L'espace du récit est donc dès le

⁵² Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, op., cit.

premier chapitre déjà un enjeu. Le lecteur est plongé dans un monde qu'il sait vaste, qu'on présente comme puissant et étendu, mais dont les contours sont flous. Ce qui compose ce contexte, ce plateau virtuel où se situera l'action est d'ores et déjà inclassable. Ni vraiment littéraire, ni vraiment géographique, l'espace du récit chez Gracq n'est pas qu'une question de lieu. L'espace vécu, l'espace culturel prédomine et permet de conserver une part d'ombre chez les personnages. En effet, n'étant pas clairement expliqué, le contexte géographique et les limites du monde du récit permettent à l'auteur d'éclairer plus lentement et au rythme de la narration les particularités de ses personnages. La notion de royaume implique que l'espace culturel choisi pour les personnages (des nantis) est prodigue, plein de possibles, d'opportunités. Dans les romans de Gracq, l'espace est vaste, mouvant, onirique. Ainsi, contrairement à d'autres auteurs qui, dans un souci de réalisme, tentent de faire coïncider l'espace vécu par les personnages et l'espace décrit par le narrateur, l'espace littéraire que construit Gracq semble plus large que l'espace vécu par les personnages. Par espace littéraire, on entend l'espace dans lequel se déroule le récit littéraire dans son ensemble. Xavier Garnier en donne une définition basée sur les recherches de Maurice Blanchot dans « La littérature et son espace de vie » : « Pour que la littérature "ait lieu", il faut qu'un espace soit là pour l'accueillir, que j'appellerai, dans le cadre de cet article, son espace vital. L'espace littéraire serait en quelque sorte la condition de la littérature, il lui permettrait d'émerger de tel ou tel texte et de trouver un lieu⁵³ ». En évoquant les contrées lointaines, les cartes (dans le chapitre « La chambre des cartes » du *Rivage des Syrtes*), les conflits étrangers, les méconnaissances géopolitiques du personnage principal qui le poussent à croire à un possible complot, l'auteur agrandit ainsi l'espace littéraire qui compose la réalité géographique du récit. Le sentiment de malaise et d'appréhension, présent tout au long du récit et relevé par de nombreux critiques littéraires⁵⁴, est en partie dû à ce décalage. En étendant le rayon de l'espace littéraire démesurément, quitte à brouiller ses frontières et à mettre en doute sa possible finitude, Julien Gracq réduit volontairement et parallèlement l'espace vécu par les personnages. Cela produit un décalage dans la perception du lecteur, puisqu'il est poussé alors à un processus rare. Le phénomène d'identification du lecteur se produit à la fois au niveau du personnage (qui parle à la première personne) et au niveau de l'espace. La projection spatiale du lecteur est simultanément aussi réduite que celle d'Aldo, enfermé dans sa forteresse, restreint dans son espace vécu, et aussi large que celle d'un narrateur extérieur et omniscient, qui le placerait dans un cadre et un espace vécu

⁵³ Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-29, en ligne, <<http://books.openedition.org/puv/396>>, consulté le 20 janvier 2025.

⁵⁴ Notamment par Gilles Plazy, *Julien Gracq : en extrême attente*, Rennes, Part commune, 2006, 254 p.; mais aussi étudié par Alain-Michel Boyer dans *Paysage et mémoire* (op. cit.), et par Émile Bordelau-Pitre dans *Écrire contre les murs : poétique de l'internat dans Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq* (op. cit.).

aussi large que les limites de son imagination le permettent. Cette double identification permet au lecteur un sentiment unique : celui d’habiter l’espace dans toute son étendue. Les personnages, bien que tenus de rester dans les limites du récit, ne sont plus les seuls points d’ancrage à l’identification du lecteur, et l’imagination de ce dernier peut s’évader bien plus loin, au-delà du monde cloisonné des personnages.

Le paysage en revanche, c’est-à-dire l’ensemble de signes perçus par les sens des personnages, est souvent compris dans un périmètre réduit chez Gracq. Nous verrons plus loin dans ce mémoire que des lieux symboliques et surplombants (comme la montagne, le château, le haut-lieu⁵⁵) y tiennent une place prépondérante. Néanmoins il est aisé de noter qu’on perçoit souvent les limites du paysage devant lequel évolue le récit. De la forteresse au château, du rivage infranchissable à la forêt, les paysages perçus par le héros sont symptomatiques d’un enfermement ressenti dans chacun des romans par les protagonistes. L’un des exemples marquants se trouve dans *Un balcon en forêt*, où la forêt vaste et inconnue est elle-même « cloîtrée », image de la condition recluse des soldats, propice à la rêverie : « Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée » (BF, p. 52). Ce passage est d’ailleurs révélateur d’une construction de paysage mental ou imaginaire. En effet, sans se projeter réellement dans un paysage connu ou même le parcourir sensoriellement, le lecteur se construit un paysage mental entièrement basé sur la rêverie, dans le monde imaginaire qu’il partage avec le récit et son auteur. À travers la rêverie du personnage, le lecteur se laisse emporter par sa propre imagination et crée de toutes pièces un paysage qui lui est étranger.

De plus, l’incipit du *Rivage des Syrtes* annonce déjà la grandeur du royaume d’Orsenna, la longueur de la côte, le flou de la frontière séparant les deux royaumes, l’importance et la puissance de l’espace habité par ce récit de quatre cents pages. Cette immensité aux contours volontairement gommés par Gracq plonge le personnage et le récit dans un effet de contraste alors que le paysage décrit tout au long du récit se trouve être limité. Ce qui est décrit, habité et appréhendé par le personnage et le lecteur est bel et bien palpable. L’eau, la pierre, les arbres. Ce cercle défini et limité par les sensations du personnage contraste profondément avec les indices disséminés par l’auteur en vue de placer son roman dans un espace indéfinissable et dépassant les limites mêmes du cadre du paysage. La différence à noter se trouve également

⁵⁵ Mario Bédard ainsi que d’autres théoriciens comme André Micoud parlent du haut lieu comme un lieu investi d’une sacralité et d’une symbolique humaine. Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d’un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2005, p. 49-74, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/023019ar>>, consulté le 26 février 2025.

dans la perception des notions. Le paysage en tant qu'appréciation sensorielle de l'espace, de ce qui entoure le personnage, est chez Gracq un moyen d'expliquer les actions et réflexions de celui-ci. En d'autres mots, c'est parce qu'il voit et perçoit le paysage comme tel que le personnage interagit en conséquence avec son environnement.

Julien Gracq place volontairement ses personnages au sein d'un paysage restreint, qui les force à rêver l'espace plus grand qui les entoure, et marque bien la distance théorique qui existe entre paysage expérimenté (découlant d'une expérience empirique des sens), espace vécu et espace réel, connu théoriquement et existant au-delà des limites du vécu. Dans *Au château d'Argol*, l'élément romanesque avec lequel le lecteur est finalement le plus en contact est le paysage. Dans le roman, les personnages semblent analyser leurs propres relations interpersonnelles et leurs psychés à travers des observations du paysage qui les entoure directement. Comme le relève Franz Hellens dans son article « Le paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », « [le personnage] est lui-même le paysage tout entier et en toutes ses parties⁵⁶ ». En tant qu'« écrivain-géographe », Gracq doit être placé « dans le temps de l'esprit comme dans l'espace des sens⁵⁷ ». Déroulant avec naturel, presque *par hasard* le paysage qui s'étend face aux personnages du récit, celui-ci devient un des agents principaux du récit. Hellens écrit encore : « Ce n'est pas que le paysage puisse se détacher dans la trame du récit; au contraire il s'y intègre si nécessairement qu'il en constitue en même temps le fond et souvent la matière⁵⁸. »

Bien que le paysage ne soit pas dissociable du récit et des personnages⁵⁹, il semble important de noter qu'il a son existence propre. Un peu à rebours des théories usuelles qui conçoivent le paysage comme dépendant de la capacité visuelle des personnages, il est ici présenté comme une entité qui tricote tranquillement un contexte, un contre-récit. Ce récit du paysage, parallèle au récit « principal », permet souvent de mettre en lumière des éléments de l'intrigue que vivent les personnages, d'amener au lecteur des informations nouvelles ou sous un jour différent. Hellens soutient ce point, en écrivant que « [p]our Gracq la nature (aussi

⁵⁶ Franz Hellens, « Le paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », dans *Cahiers Julien Gracq*, Paris, Éditions de l'Heme, coll. « Cahiers de l'Heme », 1973, p. 248.

⁵⁷ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 249.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Gracq d'ailleurs explique avec précision sa vision de la relation étroite et incontournable des personnages/acteurs et du paysage/acteur dans ses *Entretiens – Paysage et personnages - Les préférences de Julien Gracq - Les grandes heures - album par Julien Gracq* | Spotify, en ligne, <<https://open.spotify.com/intl-fr/album/111XkmpAlyoSmVxJlmeYoE>>, consulté le 30 novembre 2023.

bien l'imaginaire que l'autre) n'est qu'une suite d'ébauches qui, mises ensemble, forment un tableau général », où « l'action s'enroule et se déroule comme d'elle-même, par sa propre nécessité⁶⁰ ». Cet impact du paysage sur le récit et, indirectement, sur les actions des personnages, relève de l'agentivité, nous y reviendrons.

Mais alors, comment justifier cette présence, cette capacité d'existence et d'agentivité du paysage, hors de l'œil des personnages ? Puisque, comme nous l'avons vu plus haut, le paysage n'existe qu'à travers un regard et une sensibilité, alors il faut qu'une sensibilité le perçoive, qu'il s'adresse à quelqu'un. En effet, comme l'explique Alain Roger à propos de la distinction pays / paysage⁶¹, il faut bien qu'il y ait un *acte de paysage* et une traduction artistique *in situ* ou *in visu* pour que celui-ci existe. Comme le relève Rachel Bouvet, « [i]l ne suffit pas de poser les yeux sur le désert pour y voir “la terre ocreuse, tourmentée, calcinée” ; il faut que certains aspects du paysage soient sélectionnés et que les sensations visuelles et les émotions qui les accompagnent soient ensuite transmuées en mots⁶² ».

Les lecteurs, eux aussi, reçoivent et interprètent ces signaux du paysage, pas seulement les personnages du roman. Ainsi, un acte de lecture s'établit ensuite entre les lecteurs et le paysage, sans passer par les sensations des personnages et en ayant pour seul médium la prose de l'auteur, qui déroule comme *au hasard* les filets de ce qui s'étale devant les yeux et les sens imaginés du lectorat. Pour les théoriciens, le sujet lors d'un acte de lecture est présent dans toute production de sens. Pour éclaircir simplement ce point, lorsqu'il y a lecture, ce n'est pas seulement le texte en soi qui produit des éléments de compréhension et d'explication du récit pour le lecteur, mais c'est bien ce dernier qui entre en action, en résonance avec le texte, et qui transforme des éléments issus de sa propre vie en éléments d'interprétation du texte. Sur ce point, les écrits de Wolfgang Iser résument bien la relation entre texte et lecteur, soit l'investissement actif que celui-ci fait lors de sa lecture. Dans son article analytique sur *L'acte de lecture* de Wolfgang Iser⁶³, Marc Lacheny explique qu'Iser « met en avant le rôle phare du lecteur par rapport à l'auteur et au texte, dans la mesure où

⁶⁰ Franz Hellens, « Le paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », dans *Cahier Julien Gracq, op., cit.*

⁶¹ Alain Roger, *Court traité du paysage, op., cit.*

⁶² Rachel Bouvet, « Variations autour d'un paysage: le désert chez Isabelle Eberhardt », dans *Pratiques de l'espace en littérature*, sous la direction de Rachel Bouvet et François Foley, Cahiers Figura n° 7, Montréal, Centre Figura, 2002, en ligne sur l'OIC, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/variations-autour-dun-paysage-le-desert-chez-isabelle-eberhardt>>. Consulté le 18 décembre 2024.

⁶³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

le texte produit par l'auteur ne saurait atteindre l'effet escompté sans la réception active qu'en fait, précisément, le lecteur⁶⁴ ». Donc, le texte communique avec le lecteur grâce à des éléments objectifs, accessibles, immuables, et le lecteur les investit grâce à son interprétation, il effectue une action lors de la compréhension du texte. C'est pourquoi, lorsqu'on parle du paysage, l'acte de lecture est central : le lecteur ne peut comprendre un paysage textuel qu'en y injectant ses propres sensations, son vécu, ses expériences et interprétations. Et pour cela, il doit s'engager dans le récit à l'aide d'un pacte de lecture.

Ce pacte de lecture est un contrat tacite entre l'auteur et son lecteur, « l'ensemble des conventions et des repères qui déterminent les attentes et l'attitude du lecteur face à un texte⁶⁵ ». Comme l'explique clairement Jan Herman, pour qu'il y ait un pacte de lecture, il faut que « tout en sachant que l'œuvre est une fiction et le produit d'un auteur, le lecteur accepte de la lire comme si elle ne l'était pas⁶⁶ ». L'auteur s'engage implicitement à garder une cohérence dans son récit, à ne pas rompre le quatrième mur, celui qui maintient l'illusion d'un monde parallèle dans lequel le lecteur se plonge, et en contrepartie le lecteur s'engage à y croire et à donner foi aux propos de l'auteur. Ce contrat est à la base de tout roman, et d'ailleurs à la base de l'acte de lecture, puisqu'il permet une crédibilité au récit. Sans cela, le lecteur refermerait le livre et aucun investissement ne serait possible. Ainsi, le lecteur construit le paysage tout comme l'auteur, à l'aide de sa perception et son individualité.

1.1.3 Paysage et espace comme éléments de langage

Dans ce mémoire l'usage littéraire du paysage et l'analyse de ses manifestations constitueront des jalons, et nous nous intéresserons tout particulièrement à ses occurrences dans les œuvres de Julien Gracq. Comme relevé précédemment, l'espace englobe le contenu du récit, il préexiste en quelque sorte à celui-ci. Mais, si le paysage (expérimenté par les personnages à travers leurs sens et donc à travers leur expérience directe) est un témoin annonciateur du récit à venir, l'espace, lui, est une manifestation du contexte de ce récit. Même

⁶⁴ Marc Lachenay, « Iser (Wolfgang). Penser le lecteur dans l'acte d'interprétation », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2019, en ligne, <<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/iser-wolfgang/>>.

⁶⁵ Office québécois de la langue française et Culture Montréal, « Pacte de lecture », dans *Grand dictionnaire terminologique*, 2015, en ligne, <<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26541399/pacte-de-lecture#:~:text=D%C3%A9finition,lecteur%20face%20%C3%A0%20un%20texte.>>.

⁶⁶ Jan Herman, « La vie de Marianne et le pacte de lecture », dans Mathieu Brunet (dir.), *Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue*, Aix-en-Provence, Aix-Marseille Université, CIELAM, Malice, février 2015, en ligne, <<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/vie-marianne-pacte-lecture>>.

sans l'évoquer dans son ensemble ou sans jamais le remarquer directement, les personnages sont forcés de faire cas de leur ancrage dans un espace donné, choisi par eux ou imposé, qui communique lui aussi des données culturelles, géographiques ou contextuelles. Pour cela, il faut bien que leur milieu et leur culture leur permettent à la fois d'avoir accès physiquement à ces espaces, mais aussi d'en faire une telle expérience (romantique, symbolique, érudite). On imagine difficilement un personnage tout droit sorti de l'*Assommoir* de Zola vivre la même expérience du paysage qu'Albert ou Aldo, truffée de références et de signes évidents de confort.

Le récit est traditionnellement porté par ce qui marque le vécu sensoriel des acteurs humains, par ce qui le jalonne du point de vue narratologique. Chez Gracq, deux particularités méritent d'être mises en lumière : la propension du paysage à remplacer (si faire se peut) les péripéties humaines, ou encore celle de les prévenir ou de les provoquer. Par exemple dans *Le rivage des Syrtes*, l'arrivée du bateau d'Aldo sur les côtes interdites du Farghestan est annoncée par une tempête en mer, qui chahute l'embarcation, puis laisse découvrir un ciel clair et lumineux entre les nuages, annonce métaphorique de ce qui attend les protagonistes à leur arrivée sur les terres inconnues. L'auteur décrit la tempête et le mauvais temps, présage des ennuis à venir pour les personnages qui bravent l'interdit d'approcher les côtes ennemies : « On ne reconnaissait guère la mer des Syrtes dans cette soirée annonciatrice de tempête⁶⁷ ».

La vie qui anime le paysage chez Gracq a été relevée notamment par Ana Isabel Moniz, à propos de la forêt dans *Un balcon en forêt* :

Représentation symbolique de la vie, la forêt, « à la ressemblance de la vie humaine », vient s'imposer ici, selon la perspective de J. L. Leutrat, comme « un grand être qui écoute, qui respire, qui attend, qui croît ("Il écoutait pousser la forêt") et qui est parcourue du frémissement des signes » (Leutrat, 1967). L'animation de la nature, processus rhétorique auquel Gracq fait fréquemment appel, se présente de cette façon comme métaphore de l'homme, dans ses fonctions les plus élémentaires de respirer, sentir, (re)vivre⁶⁸.

Ici, la forêt est perçue et reconnue par Moniz comme une représentation des fonctions du personnages, lui faisant écho dans le récit. Le champ sémantique des propriétés de l'être vivant est relevé par Moniz et mis

⁶⁷ Julien Gracq, *Œuvres complètes* (dirigé par Bernhild Boie), *op. cit.*, p. 725.

⁶⁸ Ana Isabel Moniz, « Paysage, chemin et errance chez Julien Gracq », *Carnets, Revue électronique d'Études Françaises*, vol. 10, 2017, en ligne, <<https://journals-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/carnets/2260>>, consulté le 30 novembre 2023.

en perspective. La vie qui anime la forêt mais aussi l'aspect métaphorique des éléments face au vécu humain semblent faire consensus. Ainsi, l'ensemble de caractéristiques descriptives que relèvent la conscience et les sens (la vue) du personnage lors de son premier contact avec le paysage, sont, à l'image de la forêt pour Moniz, des entités propres. Il n'est pas incohérent alors de parler de langage du paysage dans un contexte où celui-ci provoque des actions chez ceux et celles qui en font l'expérience. Le parcours, l'errance, l'expérience du paysage par le déplacement et son englobement par la vue se font sans que le sujet n'en ait pleinement conscience. Ainsi, le paysage peut avoir un impact sur les actions des personnages. Même si on peut difficilement parler « d'action » du paysage, celui-ci joue un rôle actif dans la perception des personnages, qui ensuite s'appuient sur leurs interprétations pour agir. On devrait donc plutôt parler de son agentivité (notion que nous approfondirons prochainement, qui désigne la « faculté, pour un agent, d'agir et d'influencer les événements et les êtres⁶⁹»). Les personnages, au contact de cet acteur visible mais immobile qu'est le paysage, plus grand qu'eux et dont la présence et l'influence sont indéniables, ne peuvent que se limiter à des actions qui entrent en contact avec ce paysage omniprésent dans le récit gracquien. Par exemple, lors de la découverte de la Chapelle des abîmes dans *Au château d'Argol*, Albert se sent pris par un sentiment, porté vers l'action :

Tantôt la rivière, atteinte par les rayons obliques du soleil dans le plein épanouissement d'une de ses courbes, éclatait à l'œil en larges plages lumineuses et scintillantes, et tantôt elle se resserrait en un étroit couloir entre les hautes murailles végétales, au sein desquelles elle paraissait s'échapper avec la fluidité d'une huile noire et verte, et s'« adapter » à la couleur sombre de ces parois profondes avec la malignité d'un piège naturel. (ACA, p. 51)

Ici, nous relevons l'usage de nombreux verbes d'action qui, au lieu de se rapporter au personnage principal, se rapportent à la rivière, un élément du paysage devant lequel Albert s'attarde. On a clairement ici un exemple de description anthropomorphisée, mais aussi une tentative de rapprochement du personnage avec son environnement. En effet, cela produit sur le lecteur l'impression d'être véritablement plongé au cœur de cet environnement, en contact intense avec cette rivière imaginée. Si on dit de la rivière qu'elle « se resserrait », qu'elle « paraissait s'échapper », ou encore qu'elle puisse « s'adapter à la couleur des parois », c'est pour contribuer à produire un effet de rapidité, une action au sein de la nature observée par le personnage. La mise entre guillemets du terme « s'adapter » souligne bien le fait que l'auteur a conscience qu'il anthropomorphise cette rivière. L'observateur ici se tient immobile devant l'immense mobilité de la

⁶⁹ Office québécois de la langue française, « Agentivité n.f. », dans *Grand dictionnaire terminologique*, 2017, en ligne, <<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26543907/agentivite>>.

rivière, qui est d'ailleurs agrémentée d'autres qualités, normalement propres à un être pourvu de vie et de conscience (par exemple, elle s'échappe, s'adapte, est pourvue de « malignité »). Les autres éléments cités dans cette description sont d'ailleurs également à la source de la magie de la scène : les « parois profondes », un « piège naturel », les « hautes murailles végétales », tout, même l'immobile, semble immense et solennel, et compose somme toute une part de la vivacité de la rivière.

Nous rencontrerons dans les romans de Gracq à l'étude diverses formes de paysages, mouvants ou statiques, majestueux ou décevants, le plus souvent sources de rêveries, d'attentes, et surtout, provocateurs d'actions et annonceurs de possibilités dans le récit porté par les humains. Hors de ce dont il a l'habitude, le personnage face au paysage l'investit, non pas volontairement mais dans un réflexe de comparaison avec ce qu'il ou elle connaît. Par exemple, ne sachant pas à quoi se référer face à la découverte d'un paysage si différent de son quotidien, Aldo s'émerveille et décrit la vue de son nouveau pays hors de la ville d'Orsenna à l'aide de comparaisons et d'images :

C'était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, laissant affleurer sa surface pure, semblait nous inviter, en exaspérant d'elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible comme du doigt sa seule courbure austère, et, aspirant toujours plus loin notre machine lancée à fond de course, indéfiniment à faire basculer ses horizons. [...] Lorsque je revis en souvenir les premiers temps de mon séjour dans les Syrtes, c'est toujours avec une vivacité intense que revient à moi l'impression anormalement forte de dépaysement que je ressentis dès mon arrivée [...]. (RS, p. 564)

À l'inverse de l'espace, donc, le paysage littéraire est apte à rendre compte d'une émotion, c'est même la condition à son existence. Plus qu'émotion, il faut une *intention*. Alors, sans espace, pas de paysage, mais sans paysage, l'espace n'est qu'un contexte, inapte à rendre compte de l'émotion du romancier. Plutôt que de mettre de côté l'espace et de se consacrer exclusivement au paysage, il me semble essentiel d'accoler les deux termes et de faire honneur à leur interconnexion. Ainsi, et j'y reviendrai, une forme d'analyse hybride, une méthode qui permettrait de renvoyer l'un à l'autre à travers une existence romanesque propre me semble la seule issue pour comprendre les textes de Gracq dans toute leur complexité et à travers toutes leurs facettes. L'espace chez Gracq saura ainsi être écouté, lu, perçu dans un ensemble certes difficile à définir par une science exacte; il sait s'exprimer lui aussi à travers une poésie littéraire qui fait fi des flous de définitions et des incompréhensions du lecteur.

L'intérêt pour la notion de paysage dans cette recherche est donc justifié à la fois par son omniprésence dans la narration, par sa capacité d'action et d'influence, et enfin par le récit parallèle que l'on peut lire ou

percevoir à travers ses manifestations. Je reviendrai sur ces différents points et sur l'intérêt de cette forme hybride du paysage comme agent principal plus loin, mais notons tout de même le génie de l'intrusion d'une expressivité du paysage dans une œuvre littéraire romanesque. Ainsi, afin de comprendre au mieux les paysages littéraires de Julien Gracq, il faut décroquer les perceptions de l'espace littéraire, interpréter le texte au moyen de divers médiums (sens, géographie, poésie, et tant d'autres), découvrir de nouvelles manières de définir le réel à travers les mots du récit, en d'autres termes, « géopoétiser » les textes de Gracq.

1.2 L'agentivité de l'espace comme outil d'émancipation du récit vis-à-vis du vécu humain : une introduction à la géopoétique.

1.2.1 De nouvelles possibilités d'agentivité

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'espace dans les récits de Gracq est de forme multiple, mais il est avant tout omniprésent. En écho aux péripéties vécues par les protagonistes humains, l'espace ne s'évite pas. Où que se posent les sens du lecteur, ils entrent en contact avec un contexte, un espace littéraire et géographique qui se déroule inévitablement sous ses yeux. Admettons que ce lecteur ne veuille suivre que les actions humaines, en faisant abstraction de toute action ou élément périphérique, alors son expérience de lecture ne saurait tenir compte du récit dans son ensemble, puisque les personnages de Gracq n'existent qu'au sein de l'espace imaginaire créé par l'auteur. C'est pourquoi je propose de considérer l'espace comme une entité propre, comme l'agent principal du récit.

Le concept d'agentivité, qui peut aider à définir le rôle particulier de l'espace et du paysage dans le récit gracquien, est très évocateur. Il a été développé au départ en sciences sociales par Bandura : « être un agent signifie faire en sorte que les choses arrivent par son action propre et de manière intentionnelle⁷⁰ ». Cependant cette définition, écrite pour les sciences sociales, ne s'intéresse qu'à l'agentivité humaine. Il est donc important d'envisager d'autres formes possibles d'agentivité. Construit en réaction à un ordre social, dans une volonté d'affirmation ou d'émancipation, l'*agent* en sociologie a une capacité d'action marquée par la volonté, la conscience si l'on veut, et même, caractérisée par le langage. Dans la définition donnée

⁷⁰ Albert Bandura, « Social Cognitive Theory of Mass Communication », *Media Effects: Advances in Theory and Research*, Stanford, 2001, p. 94-124.

par le Grand Dictionnaire Terminologique du Québec, « l'agentivité est la faculté d'un mot ou d'un groupe d'exprimer un agent dans un procès verbal⁷¹ ». En littérature, l'agentivité, longtemps cantonnée à l'humain, ouvre aujourd'hui son champ des possibles puisqu'elle peut être appliquée à l'humain ou au non-humain. L'agentivité devient avant tout une puissance d'agir, non une capacité d'action. L'agentivité ne serait donc plus nécessairement propre à l'humain ou même au vivant, mais selon les nombreuses études relevées par Julie Laplante dans son article *Agentivité*⁷², elle pourrait aussi s'appliquer à ce qu'elle appelle « la structure » (soit les règles et les normes qui encadrent et dans lesquelles évoluent l'agent). Comme relevé dans la conclusion de son articles, l'agentivité peut s'appliquer aussi bien à l'humain qu'au non-humain, donc aussi aux paysages et à l'espace :

[Les approches d'agentivité en anthropologie sociale et culturelle] dépassent non seulement la notion de structure et d'individu, mais aussi celle de sujet et d'objet. La question de l'agentivité peut donc être surtout humaine, surtout structurelle ou devenir essentiellement non humaine selon la rigidité attribuée au sujet et à l'objet et aussi selon le maintien ou l'éloignement du problème kantien structure-individu. Ainsi l'agentivité peut-elle émerger de la structure ou de l'individu, être toujours en train de se faire, ou constituer une projection du vivant dans le monde qui soit à la fois constituante et constitutive de mondes⁷³.

Le paysage a selon elle une « agentivité sociale », et en remontant au personnage ou au lecteur lui ayant donné sa puissance d'agir, on arrive à percevoir cette agentivité. Dans cette perspective le paysage, que nous considérons comme un agent littéraire non humain aurait une activité propre (opposé à la subjectivité d'autres éléments narratifs), avec des caractéristiques d'auto-détermination par le biais de la narration, mais sans certains traits apposés à l'agent humain. De même, les récentes études situées dans la lignée de Jane Bennett et de son *Vibrant Matter – A Political Ecology of Things*⁷⁴ ouvrent la possibilité d'une perception de la matière inerte comme vibrante, possiblement active et capable d'agentivité selon une perception détachée de la binarité humain-vivant/matière-morte. Si on s'appuie sur les écrits de Bennett, certaines forces, mouvements, espaces, sont considérés comme des sources de matière vibrante, capables d'insuffler de l'action aux éléments ou individus qui entrent en contact avec eux. Le paysage, l'espace, ou encore tout élément inanimé du texte littéraire auraient une capacité d'agentivité comme matière vibrante, entrant en

⁷¹ Office québécois de la langue française, « Agentivité n.f. », *op., cit.*

⁷² Julie Laplante, « Agentivité », *Anthropen*, février 2021, en ligne, <<https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/40943>>, consulté le 7 janvier 2025.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, *op., cit.*

résonance avec des êtres animés du récit, et même, avec le lecteur lui-même, qui l'investit via le pacte de lecture. Hervé Davodeau définit lui-aussi cette notion d'agentivité et explique bien l'usage qui peut en être fait lors d'un glissement vers les sciences environnementales :

C'est ici que le paysage croise l'idée d'agentivité, dérivée de l'anglicisme *agency*, pour désigner dans les sciences sociales la capacité ou puissance d'agir d'un individu, et qui s'étend désormais aux sciences environnementales afin de considérer que les objets qui nous environnent ne sont pas des supports passifs de nos actions. Ainsi, « penser et agir avec la nature » ou utiliser « l'agentivité des plantes » traduisent ce que nous voulons ici explorer sous l'angle du paysage⁷⁵.

Ainsi, pourvu d'une agentivité, le paysage devient un élément primordial du récit, où il n'est plus considéré comme élément de décor ou support à l'action d'autres agents romanesques.

Concernant le paysage, c'est un peu plus complexe à définir, puisque sa portée d'agentivité n'existe, comme nous l'avons vu, qu'à travers le regard et la perception d'un récepteur (qui l'interprète selon ses sens, sa culture, ses précédents), en plus de celles de l'auteur. Pour pouvoir le définir, il faut donc nécessairement se questionner sur la portée d'action du paysage. Certes, dans la définition sociologique, l'agentivité est une capacité avant tout à agir sur soi-même dans un cadre donné. Pourtant, dans le cas de l'agentivité de la matière inerte, il n'est donné ni de limite de temps ni d'indication sur la portée de cette action (sur qui ou quoi est l'impact, quel est le moyen d'action, etc.). Donc, par la « vibration » (nous traduisons) de la matière, par sa résonance avec les autres éléments vivants qui l'entourent et composent le tout du récit, l'impact de l'inanimé pourra être perçu sur les actions des personnages, ou même sur le lecteur lui-même et ses interprétations. Une manière propre au paysage de se manifester est possible : chez Gracq en particulier, il semble qu'à défaut d'être perçu par un personnage ou un lecteur ayant des expériences de vie et de sensations préexistantes à son expérience du paysage, le paysage soit capable de susciter de nouvelles sensations chez le lecteur et chez le personnage. Il lui fait découvrir, expérimenter, sans avoir recours à une mémoire, un référent connu. Par des associations nouvelles, par la combinaison incongrue de sensations et de référents, le lecteur vit une nouvelle expérience, comprend et conçoit un nouveau langage, qu'il n'aurait pu inventer ou décider consciemment : c'est cela, le langage du paysage, c'est une nouvelle manière de faire récit, de croiser le réel et les perceptions, c'est une force d'action issue du texte, qui provoque l'émotion du lecteur. Une nuance s'impose tout de même : dans le cas des paysages littéraires, outre la nécessaire présence

⁷⁵ Hervé Davodeau, « Le paysage comme catégorie d'action. Une réflexion sur l'agentivité paysagère », *Le paysage est un projet*, Rennes, Hermann, 2024, p. 79-90, en ligne, <<https://shs.cairn.info/le-paysage-est-un-projet--9791037039460-page-79?lang=fr>>.

du récepteur (donc du lecteur), il nous faut rappeler l'importance de l'auteur, qui construit le paysage avec des mots, plaçant par exemple une rivière en position de sujet et montrant ainsi l'agentivité des paysages. La source de cette « agentivité » provient donc à la fois du paysage lui-même et de ses caractéristiques prédominantes, par l'intermédiaire de l'auteur.

Prenons maintenant le cas de l'espace. Il est aujourd'hui démontré que la *vie*, la nature comprise au sens de vivant, est capable de s'autoréguler, de créer des processus innovants de survie, des inventions, des évolutions, de « procéder » à son agrandissement. Dans le cas qui nous intéresse, c'est l'espace, le contexte, qui serait la force d'agir, la force *vibrante*, capable d'agentivité; ceux qui l'habitent seraient donc des expérimentateurs. Pourquoi cela serait-il différent dans une réalité fictive ? L'espace littéraire touche aux mêmes problématiques que celles de l'espace réel, tout en étant situé dans une autre sphère. Il semble logique de penser que dans un contexte poétique, l'espace peut tout aussi bien s'affirmer et rendre ceux qui l'habitent passifs en réaction à ses effets. C'est en cela qu'existe l'interconnexion des réalités et des agentivités. Sans espace, pas de personnages humains ni de récit gracquien puisque rien ne dicterait la marche du réel : l'espace est chez Gracq un langage autodéterminant, une source d'agentivité à part entière.

L'agentivité présuppose des contraintes structurelles, dont l'agent humain doit se défaire pour établir son individualité, sa capacité d'agir hors des limites permises. Nous avons vu que plusieurs chercheurs et chercheuses se penchent aujourd'hui sur les agentivités autres qu'humaines. En cela, la géopoétique, sur laquelle nous nous attarderons plus bas, nous amènera à reconsidérer la notion de *volonté*, et nous interroge : le vivant non-humain peut-il ou non s'émanciper du regard extérieur et remplir son rôle de vivant capable d'influence directe sur les autres éléments du récit ?

L'analyse littéraire des textes de Gracq nous indique que le paysage est toujours vécu par un personnage qui rapporte les ressentis qu'il a au contact de celui-ci, après en avoir noté les éléments concrets et sensibles. Pour illustrer ce point, prenons par exemple un passage du *Rivage des Syrtes*, dans le chapitre « Les ruines de Sagra ». Aldo arrive à la ville de Sagra et découvre ses merveilles, vestiges d'un autre temps. Pendant cette errance à travers les rues, le texte propose une alternance entre éléments de décor et sensations du personnage à leur contact :

Les rez-de-chaussée derrière lesquels on entrevoyait les arrière-salles solidement voutées, les caves spacieuses sur lesquelles le pavage s'effondrait en bordure des rues, parlaient d'entrepôts et de boutiques; quelques fantômes de villas cossues se profilaient tapis dans leurs jardins en délire comme derrière une forteresse de broussailles. Mais la pénombre et l'immobilité close prenaient dans un cristal magique ces débris médiocres, une rêverie se dévidait au fil de ce bruit de fontaines qui semblaient rappeler encore à leurs humbles besognes les occupants évanouis, renouer en guirlande muette autour du puits et du lavoir ces gestes profonds qui font bondir au cœur comme un sentiment panique de la permanence de la vie. Une envie soudaine et inquiète me prenaît de réveiller pour un instant les échos de ces rues, de héler quelque *âme qui vive* oubliée dans ce labyrinthe de silence. (RS, p. 613. L'auteur souligne.)

Ici, on trouve les éléments de décor suivants, collectés par le personnage : les « arrière-salles voutées », le pavage qui s'effondre, des villas cossues, les bruits de fontaines, le puits et le lavoir par exemple, sont des constituants de l'espace qu'Aldo parcourt. Ensuite, ces éléments constitutifs (constructions, apparence, bruit, mouvement) servent de point de départ à l'action du personnage, provoquent la mise en action. En côtoyant ces éléments, Aldo y attache des émotions et sensations, qui participent à constituer le paysage qui s'étale devant lui. Les adjectifs accolés à chaque élément ne laissent aucun doute sur chaque perception du personnage : « la pénombre et l'immobilité close », les éléments sont pris « dans un cristal magique », « une rêverie se dévidait » (la sienne), il évoque une « envie soudaine et inquiète » de « réveiller pour un instant les échos de ces rues ». Dans cette dernière phrase, on voit bien que l'expérience de ces éléments de décor, puis les sensations qui en découlent chez le personnage, servent de point de départ aux désirs et actions de celui-ci. De manière générale, notons que lorsque le personnage est au contact de son environnement, lorsqu'il est attentif au paysage qui l'entoure, les choix sont en suspens, les actions sont ralenties. Elles arrivent après un apprivoisement méticuleux de ce qui l'en toure. L'agentivité du paysage précède les actions des personnages.

Ainsi, ce qui signifie, ce qui est réel, tout cela est à décroquer, à sortir de son cadre qui est celui de notre perception humaine du réel. Pour appuyer cette analyse de l'espace littéraire, mais aussi pour remettre au cœur du récit la place de l'espace sous toutes ses formes (puisque, comme le souligne Blanchot, l'espace littéraire se situe aujourd'hui dans un splendide isolement, marque le cloisonnement de l'espace⁷⁶), la géopoétique semble offrir une réponse. Le croisement des disciplines et des perceptions, aussi bien que l'ouverture que propose cette pratique (autant à travers ses possibilités d'expérimentations du réel que dans

⁷⁶ Maurice Blanchot cité p.17, dans Maarten Van Delden, et Xavier Garnier (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses Univ. de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, 206 p.

sa capacité à appréhender un monde narratif fictif) offre à ceux qui se questionnent sur un possible langage du paysage des réponses (ou plutôt des questions ouvertes) métaphysiques.

1.2.2 La géopoétique : une proposition transdisciplinaire et complète pour comprendre le monde

La géopoétique permet de concevoir l'agentivité du paysage en proposant une pratique transdisciplinaire et exploratoire du réel et de l'espace. J'en donnerai donc la définition la plus claire possible, afin de montrer en quoi c'est une pratique novatrice et complète dans son approche de l'espace littéraire. Il me semble en effet que dans sa proposition de transdisciplinarité et de réconciliation avec l'environnement, elle se prête parfaitement à une redéfinition des limites de l'espace littéraire, surtout de l'espace littéraire comme agent au service du récit.

La géopoétique a été élaborée par Kenneth White dans les années 1980 et 1990, puis théorisée largement par Rachel Bouvet dans les années 2010. Étant autant une théorie qu'une pratique concrète de l'espace, elle vise à dépasser les carcans et les limites des différentes sciences afin d'opérer un élargissement dans la compréhension des lieux qui nous entourent. La géopoétique cherche à repenser notre manière d'être au monde, comme le souligne Bouvet dans *Vers une approche géopoétique*, elle cherche à « intensifier le rapport de l'être au monde, [à] le rendre plus harmonieux, de manière à pouvoir s'émerveiller, encore et toujours, face à la beauté du monde⁷⁷ ». Dans ce mémoire, nous établirons une distinction entre la géopoétique comme pratique transdisciplinaire et l'approche géopoétique, que nous adopterons pour notre étude dans une perspective littéraire. La géopoétique n'est pas une pratique propre à une discipline en particulier, c'est une manière de voir le monde et de rapprocher le réel et la sensibilité humaine à travers la transdisciplinarité et le mélange des savoirs. Une approche géopoétique quant à elle, que nous utiliserons dans cette recherche, vise à appliquer des pratiques et réflexions sous l'angle de la géopoétique. Cette approche permet en effet de trouver de nouvelles manières de penser la littérature de Julien Gracq. En effet, sans les contraintes propres à une littérature parfois figée, on peut développer une connexion plus profonde et consciente avec notre environnement.

Nous avons la chance aujourd'hui d'évoluer dans un monde où l'environnement est considéré comme une alternative au cloisonnement des connaissances et à la perte de repères. En effet, en réponse à un monde où

⁷⁷ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, op. cit., p. 5.

règnent de plus en plus de violences, d'inégalités, de pollution, il est nécessaire d'établir un retour à la Terre. C'est ce qui est proposé par les collectifs de chercheurs, de poètes ou tout simplement les férus d'expérimentations : la réhabilitation de notre lien avec le vivant, avec la terre, qui justifie le préfixe « géo » de « géopoétique ». Renouer avec la terre, avec le *cosmos*, donc avec l'espace est à la fois la condition et le but à atteindre pour toute personne qui s'y intéresse. Comme l'explique Kenneth White dans le texte inaugural de l'Institut International de Géopoétique en 1989, à propos des débuts de la géopoétique :

Si, vers 1978, j'ai commencé à parler de « géopoétique », c'est, d'une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu'il fallait s'en préoccuper d'une manière à la fois profonde et efficace, d'autre part, parce qu'il m'était toujours apparu que la poétique la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique, d'une tentative pour lire les lignes du monde ⁷⁸.

Ainsi, cette pratique de l'espace a vu le jour à la suite d'un besoin. Besoin de trouver un sens, mais aussi de faire communiquer les buts et devenir humains de toutes les disciplines autour d'une même culture. Partant du constat que la mondialisation et les nouvelles connaissances scientifiques sur la terre et l'univers masquaient notre lien avec le cosmos et nous éloignaient de notre compréhension du tout, White a élaboré une manière de faire se rencontrer toutes ces disciplines à la fois transversale et complémentaire. Il fallait alors, selon lui, trouver une culture commune à toutes ces disciplines, à tous ces humains, voire à tous ces vivants (peuplant la terre, si on sort de l'anthropocentrisme). C'est ainsi que la géopoétique s'impose, proposant une culture de la terre, d'un tout commun entre tous les vivants, un retour à cette culture constitutive qui nous sert de socle. Élaborée d'abord par White, la géopoétique est avant tout une pratique de l'espace, qui se présente comme telle : la compréhension du réel vient à la suite d'actions, de créations, de liens entre le sujet et son environnement. Pour pratiquer la géopoétique, il est donc nécessaire de retrouver ce lien perdu avec l'environnement, avec l'espace. Il est nécessaire d'aller dehors, à la rencontre de notre environnement, de l'expérimenter, d'en trouver les limites et les sensations, de pouvoir s'émerveiller de nouveau, renouveler notre regard de manière permanente sur la beauté du monde. C'est ainsi que nous, humains, retrouvons le lien entre la terre (« géo » de géopoétique) et la poésie (comme une perception de la beauté contenue dans toute chose).

L'un des principes fondateurs de la géopoétique est la transdisciplinarité. En effet, il est essentiel de pouvoir échanger avec d'autres chercheurs dans d'autres disciplines si l'objectif est d'avoir accès à un nouveau point

⁷⁸ Kenneth White, *Présentation de l'Institut*, 1989, <https://www.institut-geopoetique.org/fr/presentation-de-l-institut>.

de vue sur le monde. Géographes, ethnologues, écrivains, plasticiens, biologistes, etc. : beaucoup de disciplines et de chercheurs se sont ralliés à ces principes de recherche par l'action et l'expérimentation, en essayant de comprendre la pensée de l'autre, de tendre la main vers l'altérité. Ainsi, aucune discipline n'est exclue du champ de recherche en soi, tant qu'une pratique de l'espace et une certaine vision de la beauté sont préservées. La géopoétique établit même un lien entre la recherche et la création : soit en proposant une alliance des chercheurs et des créateurs sur des sujets et projets communs, soit en proposant à ceux-là d'endosser les deux rôles : c'est un moyen actif d'être à la fois chercheur et créateur, et de permettre à ces deux pratiques de nourrir un même individu.

En fait, la géopoétique offre un terrain de rencontre et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologique, cosmopoétique), en se posant la question fondamentale : qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde ⁷⁹ ?

Étant une pratique basée sur le mouvement et l'expérimentation du réel, la géopoétique propose aux penseurs qui s'y intéressent de vivre leurs réflexions et émotions en s'ancrant dans l'espace. Cela implique de découvrir le dehors, l'ailleurs, de vivre et de penser au contact du vivant hors des sentiers battus habituels, des bibliothèques et des laboratoires. La pratique géopoétique propose plusieurs façons d'aborder le réel : faire l'expérience du dehors en sortant de chez soi; sortir de sa zone de confort et explorer des zones, des confins auxquels on n'aurait pas accès sinon (d'où l'importance de l'idée de déracinement, de dé-route); se mettre en mouvement, marcher, flâner, suivre un chemin et tracer une route; se questionner sur les marges et la marche du monde dans une perspective de changement et d'innovation. En procédant ainsi, le géopoéticien fait écho au cheminement de son esprit, il effectue un mouvement pour rejoindre les autres disciplines, recherches, connaissances. Cette perspective est un « aspect dynamique de la pensée⁸⁰ » qui demande un certain « nomadisme intellectuel ». De même, la perception centrale de l'espace induit une réflexion sur le temps : ici, il n'y a pas de nécessité temporelle et immédiate à trouver des réponses. L'important est de cheminer, chercher, partager, changer et quitter ses habitudes⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 37.

⁸¹ Dans le cadre d'un groupe de recherche intitulé *Lettres et humanités environnementales au Québec* à l'Université du Québec à Montréal animé par Jonathan Hope, portant sur les réécritures littéraires de documents scientifiques dans le cadre de luttes environnementales, nous nous étions intéressées à la sauvegarde de la rivière Péribonka. Dans

Si la géopoétique a connu une « archipélisation⁸² » en procédant à une ramification de sa maison mère, l'Institut International de Géopoétique (qui existe toujours, en parallèle avec de nombreux autres groupes indépendants à travers le monde), c'est aussi dans le but d'ouvrir la recherche de sens. Développer une pratique consciente de sa propre évolution est au cœur de la géopoétique. Cette archipélisation offre une liberté certaine, celle de pouvoir créer hors d'une entité administrative ou culturelle et tracer son propre chemin de pensée : c'est là l'ouverture au monde que propose White en 1996. Son propos étant tourné vers l'extérieur, vers l'expérience du dehors et de l'altérité, il est tout naturel que l'espace et le paysage soient devenus des objets d'étude privilégiés de ce champ transdisciplinaire. Les géopoéticiens se sont donc penchés sur les différentes manifestations du paysage et les manières humaines de le percevoir, dans la perspective à la fois de le comprendre, de le sauvegarder, et d'en permettre une vision transcendante et transdisciplinaire pour les générations futures. Dans le cas de ce mémoire, c'est l'exploitation du paysage comme sujet et agent qui donne lieu à l'éclosion d'une poéticité, d'un langage au sein du roman. La pleine compréhension des romans de Gracq ne peut se faire dans cette optique qu'à travers une expérience empirique de l'espace et du paysage par le lecteur. Ses expériences propres, ses promenades, ses observations de la météo, des éléments, du relief, de la matière, seront le terreau de la sensibilité projetée dans le récit. Dans sa thèse sur Julien Gracq et la mémoire, Hao Xie soulève d'ailleurs le point suivant :

En s'opposant résolument à la conception des arrière-mondes poétiques, ou d'une transcendance de la spatialité sublime uniquement accessible par la voie de la plume ou de l'imagination, Gracq soutient implicitement la pleine suffisance du monde réel, c'est-à-dire tangible, celui dans lequel nous coexistons et que nous parcourons. Ce monde, de par sa nature intrinsèque, se pose comme un espace vivable — « habitable », pour emprunter le terme cher à l'écrivain — et empreint de merveilles. Plutôt que de proposer une esthétique de l'espace, un concept plus ou moins abstrait et d'une complexité à élucider, Gracq fait allusion à « l'expérience poétique » des lieux et des heures exceptionnels⁸³.

une perspective géopoétique, nous avons décidé de produire un texte qui ferait écho à la route, au chemin vers cette rivière, puis le long de cette rivière. C'est ainsi que peut se manifester la volonté géopoétique : penser le réel et ses enjeux concrets (comme la nécessité très concrète de défense du vivant en danger) en allant à la rencontre de notre environnement, en faisant route vers l'objet de notre étude pour mieux le comprendre.

Maude Agin-Blais et Juliette Guillot, « Défense d'un lieu mouvant », *Quartier F*, vol. Réécritures écologistes, n° 9, 2024, en ligne, <<https://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/defense-dun-lieu-mouvant>>.

⁸² Kenneth White, *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Marseille, le Mot et le reste, 2018, p. 13.

⁸³ Hao Xie, « Julien Gracq et la mémoire », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024, f.191

Ainsi donc, si on suit la vision de la géopoétique pour comprendre le monde et l'espace, le paysage n'a d'existence que parce qu'il y a une démarche perceptive. D'ailleurs, la perception du paysage par celui qui le ressent peut être un événement éminemment géopoétique. En effet, le fait même qu'une émotion soit ressentie au contact du dehors, de l'altérité, de l'espace entrant en contact avec nos sens en formant l'*acte de paysage*, cela est une démarche vivante et une recherche du beau qui se trouve à la source de toute recherche géopoétique. D'autant plus si le lecteur investit le paysage du texte par ses sens, par des expériences, des souvenirs, une culture qui lui sont propres. Le plus souvent, il cherche la comparaison, il cherche à retrouver ce qu'il connaît. Or, il ne le trouve pas, ou pas exactement, et c'est là que le paysage provoque un sentiment de grandiose : lorsque le lecteur, en s'attendant à vivre un sentiment similaire à ce qu'il connaît, est surpris par ce que peut provoquer la nouveauté de son environnement. Le choix d'une approche géopoétique permet d'appliquer la même méthode d'une expérience concrète du monde (proposée par la géopoétique) au paysage imaginaire du monde du livre. Dans son ouvrage *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Béatrice Bloch ouvre d'ailleurs la porte à l'hypothèse de sensations fictives vécues par le lecteur dans le récit fictionnel. Sa manière de décrire l'effet produit par le texte sur le lecteur est la suivante : « La lecture de textes en prose poétique permet une expérience sensorielle feinte, produisant plaisir et sensations, comme si le lecteur avait un corps fictif⁸⁴ ».

Dans les trois romans étudiés, Gracq met en place un environnement de l'étrange, du mystérieux, afin de perdre les personnages dans leurs ressentis et de dérouter le lecteur. L'identification n'est jamais totale. Le fait de placer ses récits dans des lieux inconnus ou inventés, tout en gardant une part de repères bien établis participe à cela. L'auteur dissémine des indices : le château d'Argol est dans une contrée qui n'est pas nommée, pourtant le lecteur y trouve des repères. Il peut rapprocher ce lieu de ce qu'il connaît de l'Europe, dans un lieu au bord de la mer, entouré de forêts. Le rivage des Syrtes lui, est un lieu complètement inventé, mais les sonorités d'Orsenna et du Farghestan pourraient faire penser, comme le relève Philippe Arnaud dans son article « À la recherche du *Rivage des Syrtes* : le chef d'œuvre de Julien Gracq à l'épreuve de la géographie », à Venise et au Nord de l'Afrique (notamment la Libye et son golfe de Syrte⁸⁵). De plus, les inspirations de l'auteur pour des lieux existants sont régulièrement relevés par Bernhild Boie dans les notes

⁸⁴ Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain* Gracq, Simon, Kateb, Delaume, op. cit., p. 16.

⁸⁵ Philippe Arnaud, « À la recherche du *Rivage des Syrtes* : le chef d'œuvre de Julien Gracq à l'épreuve de la géographie », dans *Visionscarto*, 30 novembre 2012, en ligne, <<https://www.visionscarto.net/rivage-des-syrtes>>. Cet article fournit de précieuses pistes sur les inspirations géographiques du roman, allant jusqu'à proposer une carte géographique des territoires fictifs de la mer des Syrtes.

de l'édition complète de ses romans. Lors de la visite de la ville en ruines de Sagra, Boie précise en notes que « c'est le destin de l'ancienne ville de Fatehpur Sikri, fondée au XVI^e siècle près d'Agra, dans le nord de l'Inde, qui fournit à Gracq le modèle initial de Sagra⁸⁶ ». Ainsi, Gracq garde une part de connu mais bouleverse en même temps les repères du lecteur, ce qui donne cet effet de réalisme mystérieux à ses récits, parfois qualifiés de symbolistes avant qu'il ne s'en défende⁸⁷. La distance avec le vécu humain est aussi assumée par Gracq dans ses récits. À défaut de porter beaucoup d'intérêt aux actions des personnages, le lecteur finit par être emporté par un effet de songe produit par les descriptions sans fin des paysages. Enfin, l'œil du lecteur remplace celui du personnage et même du narrateur. Par l'entremise de la description, sur laquelle nous reviendrons, son attention est portée sur ce qui entoure les personnages, l'espace, le contexte.

Dès lors, s'il peut se faire en rapport avec le monde et le dehors, l'acte de paysage est aussi à considérer comme une recherche du vivant et de l'ailleurs lors de la lecture. Évidemment, sans retirer la notion centrale de la géopoétique, qui est d'aller au contact du dehors et rechercher le vivant sans l'intermédiaire de médias-paravents (livres, objets et œuvres d'arts, recherches scientifiques, etc.), il faut se demander si dans le récit, l'acte de lecture et la conception de paysages intérieurs peuvent donner lieu à une appréhension du paysage comparable à un acte de paysage dans le réel, mais cette fois au contact d'un paysage imaginaire. Les sensations provoquées peuvent-elles être du même ordre selon que le paysage observé est vu à travers une expérience sensorielle ou découvert à travers les mots ? Et puisque, chez Gracq, l'appel aux sens du lecteur est central, il sert cette idée que le paysage a une vie propre, reliée à celle du *paysageant*⁸⁸ de Roger. Enfin, nous nous demanderons comment construire concrètement un paysage littéraire accessible aux sens du lecteur, peuplé de figures sans vie mais parlantes, ce qui permet de décrire un réel sensible à tous.

⁸⁶ Julien Gracq, *Œuvres complètes* (dirigé par Bernhild Boie), *op. cit.*, p. 1374. Cette note 1, concernant la page 613 est rédigée par Bernhild Boie.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 4. Dans cet avis au lecteur, ajouté après la publication du roman, Gracq annonce bien sa distance avec de possibles interprétations symbolistes de son œuvre, qu'il réitère à plusieurs reprises dans la suite de sa carrière : « Il va sans dire qu'il serraît par trop naïf de considérer sous l'angle symbolique tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur ». Puis il ajoute : « L'explication symbolique étant – en général – un appauvrissement tellement bouffon de la vie réelle ou imaginaire [...] ».

⁸⁸ Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 25.

1.2.3 Le rôle de la description

Pour comprendre ce qui se joue entre le lecteur et le paysage lors de la lecture, il nous faut nous pencher sur un élément clé du récit, plus formel cette fois. Nous ne pouvons décrire correctement les rapports entre le paysage et ses récepteurs sans parler de la description. Celle-ci est connue comme l'un des types d'énonciation, qui se base sur une pause temporelle permettant de projeter l'attention du lecteur sur un ou des éléments précis et choisis par l'auteur. C'est un développement du récit dans un sens, une ramification d'un élément en particulier. Dans la définition donnée par Elsa Marpeau pour l'*Encyclopedia Universalis*,

La description permet de donner à voir en imagination, grâce au langage. Elle constitue une pause, un contretemps dans le flux du récit. Sa finalité représentative semble ainsi l'opposer aux visées narratives de ce dernier. Toutefois, cette distinction théorique est plus complexe dans la pratique, où il s'avère parfois malaisé de distinguer récit et description. C'est pourquoi, selon Gérard Genette, cette dernière ne constitue ni un mode ni un genre à part, mais seulement une « variante de la diégèse » (*Figures II*, 1969), selon le nom qu'il donne à l'univers spatio-temporel du récit⁸⁹.

Ainsi, comme moment de lecture et d'écriture à part, la description permet de mettre en lumière des éléments constitutifs du paysage littéraire, de l'espace du récit ou même du contexte. Les moyens de décrire sont nombreux et nous verrons qu'ils ont tous des effets différents sur le récit, notamment quand il s'agit d'un roman. Une description en dit beaucoup sur les éléments volontairement mis en lumière, et par là même, sur le propos général de l'auteur. Par exemple, l'interruption relative d'une scène animant des personnages, au profit d'une description qui se penche sur la disposition d'un intérieur, est une manière de concentrer l'attention du lecteur sur des éléments matériels contextuels, de mettre l'emphasis sur une information qui servira le récit plus tard, qui aide à la représentation. Peu de procédés littéraires sont en fait aussi puissants que la description, puisqu'elle permet au lecteur de se figurer des détails qu'il devrait sinon inventer, ajouter à l'aide de son imagination propre. Ainsi, on peut considérer que le choix d'une description est celui de rendre plus réel encore l'espace du récit, l'espace imaginé par l'auteur et le lecteur. On pourrait s'imaginer un récit sans description aucune, avec des actions seules, une diégèse qui se passerait de tout agrément. Il faudrait alors que le lecteur comble les vides puisque l'espace du récit est forcément rempli par des éléments qui en permettent la cohérence. La description permet l'accumulation et l'énumération d'une suite d'éléments constitutifs, dont le lecteur doit prendre conscience. Certains auteurs sont connus pour leurs

⁸⁹ Elsa Marpeau, « Description, notion de », dans *Encyclopedia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/description-notion-de/#:~:text=La%20description%20permet%20de%20donner,vis%C3%A9es%20narratives%20de%20ce%20dernier>>

descriptions longues et imagées (nous reviendrons sur cette notion d'image dans la description justement), comme les naturalistes Zola et Balzac, qui pensent la description comme un moyen de constituer un contexte social, un environnement décisif, sans lequel les personnages n'auraient ni le même destin, ni la même histoire. La description fait bien sûr appel aux sens. Cela peut être la vue, mais pas seulement. On peut parler par exemple de paysage olfactif, comme le fait Victor Fraigneau dans son article « La sensorialité olfactive du paysage, médiatrice d'une reliance sensible » :

La sensorialité des paysages olfactifs que nous sentons est immédiate et constitue, en ce sens une « sonde environnementale » [...] En nous intéressant à ce qui peut faire paysage par cette sensorialité particulière, nous proposons ici d'interroger les apports spécifiques que la dimension olfactive permet. Nous pourrions ainsi préciser en quoi les modalités propres au sens de l'odorat participent à une expérience sensible du paysage et de notre relation à lui⁹⁰.

Concernant la description, il faut en donner les caractéristiques pures et simples. Selon le Larousse, c'est le « développement écrit ou parlé, par lequel on décrit quelque chose, quelqu'un⁹¹ ». Pour Philippe Hamon dans son étude *Du descriptif*, la description est avant tout une « composante (mouvement et effet) commune à tout texte, dont l'effet (ou visée centrale) consiste à donner l'impression de voir⁹² ». À première vue, la description est avant tout la représentation d'objets, de lieux, de personnages, opposée à la représentation d'actions et d'événements. Or, il est facile de remarquer que toute action, tout énoncé même du récit, comporte son lot d'éléments descriptifs, puisque même des adjectifs ou l'emploi de tel terme plus précis qu'un autre sont des marqueurs descriptifs clairs, qui précisent un élément de contexte. Il est donc courant, voire presque obligatoire de rencontrer des énoncés qui possèdent un aspect descriptif. En revanche, il est plus rare de lire des descriptions pures, qui se passent de toute action.

La description n'est donc pas à considérer comme à l'opposé de la narration, mais bien au cœur de celle-ci. Si on part des propos de Genette, cette « variante de la diégèse⁹³ » permettrait de cumuler des informations sur ce que peint le récit au lecteur. Les informations sur la narration s'ajoutent à celles apportées par la

⁹⁰ Victor Fraigneau, « La sensorialité olfactive du paysage, médiatrice d'une reliance sensible », *VertigO*, vol. 19-3, 2019, en ligne, <<https://journals.openedition.org/vertigo/27072>>.

⁹¹ « Description », dans *Larousse*, 2025, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/description/24289>>.

⁹² Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, Paris, collection « Hachette université Recherches littéraires », 1996, p. 5.

⁹³ Gérard Genette, *Figures. 2*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, 293 p.

description concernant les détails qui composent la scène et son contexte. Plusieurs chercheurs se sont penchés sur la distinction entre la description et le descriptif, comme Philippe Hamon, cité plus haut, dont les recherches nous serviront d'appui pour comprendre ces notions relatives à la description, sa place dans le récit et son intérêt lorsqu'on parle de description de paysage. En effet, comment parler de paysage, comment définir un espace sans avoir recours à la description ? Les seuls éléments de récit qui importent pour la visualisation d'un paysage sont du domaine descriptif. On ne peut faire référence à un élément du paysage sans en énumérer et en « nommer » les caractéristiques. Ce qui assure également à la description une efficacité, c'est qu'elle permet de parler et de figurer non seulement le palpable, le concret, des caractéristiques physiques que les sens peuvent percevoir, mais aussi des éléments plus immatériels, des sentiments reliés à la perception, elle permet de concevoir ce qui se rapporte de près ou de loin à la chose décrite. La magie des mots de la description est aussi dans la grappe de sens qu'elle implique : en effet, lorsqu'on emploie un lexique précis pour décrire un élément, c'est que les autres termes associés peuvent être sous-entendus. Cela crée un sentiment de confort pour le lecteur, puisqu'à défaut de devoir combler les lacunes de ses connaissances dans un récit qui a été écrit par autrui, il reçoit des éléments de compréhension qui lui permettent d'affiner sa vision, comme devant un véritable paysage.

Pour Philippe Hamon, la description est avant tout un « mode d'être des textes⁹⁴ ». Elle n'est pas exclue de la diégèse ou en opposition avec le reste du récit; c'est plutôt une « conscience paradigmatique dans l'énoncé ». Cette conscience paradigmatique veut que le lecteur puisse à la fois être impliqué dans différentes temporalités, dans plusieurs récits parallèles si on veut⁹⁵. Plus loin dans l'introduction, Hamon évoque le descriptif comme suit :

Le descriptif organise (ou désorganise), de façon privilégiée, la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique (il s'y transmet les signes, indices, indications plus ou moins explicites de régie nécessaires à la consommation et à la compréhension globale du texte par le lecteur) et énoncé didactique (il s'y transmet une information encyclopédique sur un monde, vérifiable ou simplement impossible)⁹⁶.

⁹⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université Recherches littéraires », 1996, p. 5.

⁹⁵ On peut penser également aux récits enchassés, développés depuis qu'il existe des récits ou presque : *Les contes des Mille et une Nuits*, *Jacques le fataliste et son maître*, *L'Illiade et l'Odyssée*, et tant d'autres. Ces récits enchassés présupposent que la conscience du lecteur est capable de se dédoubler et de conserver le fil de la narration tout en se concentrant sur l'un des récits, puis sur un autre.

⁹⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 6.

On relève donc ici le double emploi du descriptif : s'il permet de transmettre un sous-récit, un récit parallèle de signes qui déduisent des éléments sous-jacents au récit, il transmet aussi des connaissances didactiques ou encyclopédiques. Pour que la description atteigne son but, il faut pourtant que l'auteur évite l'écueil de l'excès encyclopédique, du trop-plein de détails, qui rend le texte indigeste.

La description ayant été depuis longtemps étudiée comme un procédé littéraire permettant de mettre en lumière des éléments clés du récit, une science de la description a vu le jour. Sans remonter jusqu'aux sources de celle-ci, jusqu'à l'*ekphrasis*, des auteurs comme Goethe ont ainsi établi des théories de la description, qui proposent une méthode de construction (et donc de lecture) du paysage décrit dans un récit. L'article suivant, de Béatrice Le Meec-Molson dans la revue *Études germaniques*⁹⁷ propose une analyse d'un texte de Goethe, qui donne les principes d'une description de paysage réussie, celle qui serait le plus à même de provoquer une émotion forte chez le lecteur. Cette théorisation de la description efficace pourra nous servir pour comprendre comment fonctionnent les descriptions de Gracq, et si elles correspondent aux idéaux descriptifs en suivant un schéma classique, proposé ici par Goethe :

Moritz reproduit, par extraits successifs, le texte de la lettre du 10 mai, et décompose les différentes étapes qu'il distingue dans la description de Goethe, mettant ainsi en lumière la technique descriptive qui convient à la réalisation d'un « tableau poétique ». Tout d'abord, le poète décrit « l'état » (« Zustand ») dans lequel il se trouve et qui le prédispose à la composition d'un « tableau poétique ». Il exprime ensuite son désir de représentation, ce qui constitue une sorte de « phase préparatoire » (« Vorbereitung ») au « tableau poétique ». Puis commence la description elle-même, et avec elle la réalisation du tableau. En quelques traits, le poète dessine les « contours » (« Umriß ») de son œuvre ; le regard « descend » progressivement (« Niedersenkung »), le champ de vision se réduit au maximum, et sont représentés les détails, ce qui a pour effet de donner vie à l'ensemble ; alors, au « centre » (« Mittelpunkt ») du tableau, le regard « s'élève » progressivement (« Erhebung »), et la description avec lui, jusqu'à ce qu'un « grand contour » (« großer Umriß ») se dispose autour de l'ensemble, et qu'enfin une « sensation », un « sentiment embrassant le tout » vienne « achever » (« Vollendung ») l'œuvre. Le passage se termine alors comme il a commencé, par « l'expression immédiate d'un sentiment », qui confère à l'ensemble son unité et son authenticité⁹⁸.

Nous avons ici accès à une méthodologie du regard, ou si on veut, du tableau poétique. Ce que fait Goethe, c'est peindre littéralement un paysage avec des mots, puis guider le lecteur pour que son « regard » se

⁹⁷ Béatrice Le Meec-Colson, « De " l'esquisse " au " tableau poétique " . Les descriptions de paysages dans le récit du voyage en Italie de Karl Philipp Moritz », *Études germaniques*, vol. n° 256, n° 4, septembre 2009, p. 841-855, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-4-page-841.htm?ref=doi>>, consulté le 23 janvier 2025.

⁹⁸ *Ibid.*

déplace selon ce qui fera naître en lui le plus réalistement un paysage fictif. Il suit ce que préconise la définition de l'*Encyclopédie*, à savoir une exposition vive et animée des propriétés et des circonstances de ce que l'on veut décrire. C'est ainsi que Goethe parvient à créer une méthode du regard devant un paysage littéraire, il décrit méthodiquement des éléments, qui reproduisent la méthode d'appréhension du paysage réel par un visiteur. Cependant, si on prend un exemple de paysage littéraire tiré de l'œuvre de Gracq, retrouve-t-on cette même méthode, oscillant entre éloignement et rapprochement des détails constitutifs du paysage pour mieux les analyser ? Et cela participe-t-il à créer une sensibilité propre au texte, en permettant au lecteur d'en connaître plus sur le paysage dont il est question ?

Bien qu'elle ait été classée et séparée en catégories, il nous semble réducteur de ne voir dans la description qu'un moyen d'analyse. C'est souvent par son biais que le lecteur se retrouve en pensées face à un paysage, ce qui en fait un des piliers du récit. Il est d'ailleurs impossible de passer à côté des descriptions dans les romans de Gracq tant elles sont centrales dans son œuvre. Celui-ci étant reconnu pour son usage prolifique d'éléments descriptifs, d'ellipses et de détails représentatifs, les procédés reliés à la description représentent le grand génie de l'auteur. Il parvient en effet à rendre compte d'éléments fictifs avec une vitalité rare, que ses lecteurs auront à cœur de suivre fidèlement. La myriade d'adjectifs et de longues phrases portées sur chaque détail de ce qui s'offrirait à la vue des personnages fait du roman gracquien l'un des exemples les plus édifiants de ce que peut produire chez un lecteur une description bien menée. Nous prendrons comme exemple ce passage d'*Au château d'Argol*, lorsque Albert décrit la mer qui s'étend sous ses yeux :

La grève mouillée était mangée par de longs bancs de brumes blanches que la mer plate, et qui réfléchissait les rayons presque horizontaux du soleil, éclairait par-dessous d'un poudroiment lumineux, et les écharpes lisses du brouillard se distinguaient à peine pour l'œil surpris des flaques d'eau et des étendues unies du sable humide (ACA, p.45).

En une seule phrase, l'auteur parvient à évoquer les différences de couleurs et de lumières qui se cachent dans cette vision : « de longs bancs de brumes blanches », « les rayons presque horizontaux du soleil », « un poudroiment lumineux », « les étendues unies ». Il part de la « grève mouillée » dans la première proposition, qui est un élément solide du paysage, puis décrit des éléments plus vaporeux, comme le brouillard et les brumes, pour enfin revenir aux « flaques d'eau » et aux « étendues unies du sable humide ». C'est donc dans la description que se fait le mariage entre ce qui est dur et ce qui ne l'est pas, entre le palpable et l'impalpable. Le texte permet de montrer au lecteur une peinture du paysage complète, à l'aide des mots et de l'imaginaire seulement.

Ainsi, nous pouvons sans réserve affirmer que la description comme outil d'énonciation (et comme procédé littéraire tout simplement) est essentielle à la figuration d'un paysage littéraire. S'il n'y a pas de description, aucun détail, aucun élément constitutif n'est apporté à l'imagination pour qu'elle puisse construire un paysage tangible. Et comme nous l'avons déjà vu, le lecteur ne peut se projeter en pensées dans ce monde parallèle constitué d'éléments divers et de connaissances éparses sur ce qui l'entoure. Les passages descriptifs permettent à la fois la projection active du lecteur, son identification (puisque plus d'éléments concrets sont énoncés), et la mise à distance du récit en soi au profit de questionnement intérieurs : lors d'une description, c'est un moment de calme après la tempête, c'est alors que le lecteur peut assimiler ce qu'il vient de se dérouler dans la narration. Sans cela, le récit ne serait qu'un enchaînement incessant d'actions, qui ne laisserait pas de répit pour pouvoir vivre une expérience de lecture complète, permettant la projection dans sa propre vie par le lecteur et finalement, l'apprentissage de notions didactiques. Le moment de la description au sein du récit nous intéresse doublement, car c'est là que sont exprimées les sensations et les émotions des personnages, en réponse à l'évocation précise d'éléments qui les entourent. Ainsi, la description et la sensorialité sont indissociables, puisque la seconde est provoquée par la première. Ce n'est que lors de l'énumération et de la description des éléments qui composent le récit que peuvent se produire des effets chez le lecteur, qui alors, expérimente véritablement cette dimension littéraire. Dans notre prochain chapitre, nous nous pencherons donc sur l'étude approfondie de la sensorialité à la fois des personnages et des lecteurs, sensorialité rendue possible grâce à l'usage de la description et des procédés littéraires évoqués plus haut.

CHAPITRE 2

LA SENSORIALITÉ : UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE COMME INCUBATEUR DE SENSATIONS

Dans ce chapitre, nous montrerons comment Julien Gracq fait appel à la sensorialité pour transformer le paysage littéraire en une expérience vécue et partagée par le lecteur. Nous expliquerons d'abord comment les paysages gracquiens sollicitent particulièrement les sens du lecteur, dans une démarche visant à créer une immersion multisensorielle. Ensuite, nous mettrons en lumière le récit comme moteur de l'expérience, articulé autour de la mémoire et des médias que sont la carte, le texte et le corps vivant : le paysage devient ainsi une expérience personnelle et intime, mêlant souvenirs et sensations empiriques.

2.1 Convoquer les sens et sensations du lecteur : méthode pour la création d'une expérience multisensorielle, au croisement des disciplines

2.1.1 L'omniprésence des sens dans la perception de l'espace et du paysage, réels puis littéraires

L'importance des sens dans la perception d'un espace a été vue plus haut. Nous avons vu qu'ils sont essentiels dans l'appréhension des paysages. Cependant, leur importance a changé à travers le temps et selon les récits, la vue ayant de plus en plus d'intérêt dans l'imaginaire collectif, au détriment des autres sens. Même quand il est question de représentation, on remarque que l'importance de ces cinq sens peut faire varier l'interprétation des paysages, et c'est ce que nous approfondirons au cours de ce chapitre. Nous montrerons l'importance des cinq sens dans la perception de l'espace et du paysage par le sujet et leur évolution. Puis nous tenterons d'établir des éléments de méthode pour comprendre ce qui provoque ces sens, et ce qui crée une sensorialité et une émotivité unique dans le récit littéraire.

Tout d'abord, penchons-nous sur l'importance qu'ont les éléments sensoriels dans la perception de l'espace. Dans son essai *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage (1750-1850)*⁹⁹, Alain Corbin parle de pratiques d'espaces, qu'il désigne comme les manières dont les humains appréhendent, utilisent et symbolisent les espaces naturels et géographiques (notamment les déserts et les espaces « vides ») en

⁹⁹ Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1850)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 407 p.

fonction de leur culture, de leurs croyances et de leur époque. Il existe aussi une dimension sensible à cette notion, reconnaissant l'importance des sens dans l'appréhension et la perception des espaces géographiques (littéraires ou réels) par le sujet humain. On différencie également les manières de percevoir les sensations liées aux paysages dans le réel, et les manières de les percevoir en lecture, ou à travers un médium artistique. Nous avons vu que ces deux types de paysages, paysage imaginaire et paysage réel, ont des points communs. Cependant chaque expérience en est différente : ces paysages ne font jamais appel aux mêmes sensations selon la personne qui expérimente, son mode de parcours, ses expériences passées, ses sentiments et prédispositions, les aléas naturels (éléments, pluie, vent, soleil...). Surtout, ils varient selon le lieu dans lequel se trouve la personne qui expérimente le paysage.

L'humain n'est pas seulement un être pensant, il est aussi un être sentant; en effet, ce sont ses sensations empiriques qui lui permettent d'investir le paysage, de le vivre et de le comprendre. Cette interaction est renforcée par le fait que la lecture est une expérience incarnée, où le corps du lecteur réagit aux stimuli sensoriels évoqués par le texte. Au moment de la lecture, bien que chacun crée un paysage unique propre à sa sensibilité, on peut dire que le paysage devient un moyen de communion entre le lecteur et l'auteur, il les rejoint par les sensations. Cette dynamique entre l'imaginaire et les sens rappelle l'idée selon laquelle le paysage littéraire peut fonctionner comme un pont entre les individus, leur permettant de se retrouver dans des perceptions communes, idée que nous reprendrons plus loin dans ce mémoire. D'ailleurs, Corbin approfondit cette idée dans *Le territoire du vide* en suggérant que même dans un contexte littéraire où l'espace est virtuel, les paysages sont imprégnés de significations sensorielles, affectives et mémorielles qui relient le texte à l'expérience personnelle du lecteur¹⁰⁰. Par sa capacité à stimuler les sens, le paysage littéraire devient aussi un indicateur des actions à venir dans le récit. Ce phénomène s'inscrit dans une vision dynamique de l'espace littéraire, qui n'est pas statique mais qui interagit activement avec le développement du récit. Pour analyser ce phénomène de prémonition, prenons un exemple tiré du roman *Au château d'Argol*, où les descriptions du paysage annoncent souvent les prémisses de toute action humaine. Choix narratologique ou préexistence des effets du paysage avant leur répercussion sur les actions, il n'empêche que toute fuite vers l'avant, toute action d'éclat est précédée d'une description « parlante » faisant appel aux sens, d'un événement marquant découlant de la présence du paysage dans la vie des personnages. Par

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 238.

exemple, avant de s'embrasser et de provoquer la précipitation des sentiments, Heide et Albert sortent observer la nuit étoilée qui entoure le château :

La lune baignait tout le paysage avec une capiteuse douceur. La nuit dispensait ses trésors. Dans le ciel chaque étoile avait pris sa place avec la même exactitude que dans une carte sidérale et présentait une image tellement probante de la *nuit* telle qu'on la connaissait de toujours et qu'on pouvait à bon droit l'attendre, que le cœur était touché devant cette scrupuleuse, naïve et presque enfantine reconstitution comme devant l'acte d'une bonté insondable. (ACA, p. 32. L'auteur souligne.)

Ce calme, cette forêt noire et dense, ces étoiles romantiques, le champ lexical de la romance (« douceur », « le cœur était touché », « bonté »), l'omniprésence de la vue avec l'évocation d'une « image tellement probante de la *nuit* », l'observation attentive de ce qui les entoure malgré leur trouble, annoncent au lecteur les répercussions que cette scène aura sur le récit. Les personnages prennent conscience enfin d'effectuer leurs actions devant le paysage et au milieu de ce qui les entoure. Certaines sensations sont annonciatrices des actions à venir, comme le fait que « le cœur était touché », qui annonce le début de la romance entre les personnages, ou encore « l'acte d'une beauté insondable », qui évoque également le sentiment amoureux dans ce contexte. De même, avant de retrouver Heide en forêt après qu'elle a été violée, Albert erre dans une nature chaotique et emmêlée, où il voit des indices du crime, présages de sa découverte :

Parmi les longues touffes d'herbes qui flottaient tout près de sa tête dans les eaux de la source, il lui avait paru qu'en un éclair venait de s'imprimer au fond de son œil, parmi toutes les autres, *une* touffe indiciblement différente, sur le mouvement ondulant, la matière particulièrement soyeuse et déliée de laquelle *il n'y eut pas* à se tromper. (ACA, p.64. L'auteur souligne.)

Ici, les éléments du paysage, les touffes d'herbes en l'occurrence, occultent le corps mutilé de Heide. Ce sont d'abord ces dernières qu'Albert voient, avant même le corps nu de la jeune femme. Cette découverte arrive après l'énonciation dans la phrase des « longues touffes d'herbes », mais aussi des « eaux de la source » et de leur « mouvement ondulant ». Dans ce passage, le corps de Heide n'est jamais montré, ni même nommé. C'est au lecteur de faire l'inférence entre corps humain et éléments naturels. On peut donc dire qu'ici encore, ce sont les éléments constitutifs du paysage qui annoncent un état du personnage, mais plus encore un état de l'action à venir. En fait, ces éléments, ces détails du paysage précèdent la considération de détails relatifs aux actions des personnages dans le récit.

Faire l'expérience du paysage crée un lien social : en d'autres termes, le fait de prendre conscience du paysage à plusieurs lie les humains. De là découle un sentiment d'appartenance et donc des actions. Le

paysage devient instigateur de l'action et acteur lui-même, puisque parfois, les descriptions dudit paysage prennent plus de place dans le roman que ce qu'il provoque dans les actions des personnages.

Examinons à présent la place des différents sens dans l'appréhension des espaces et des paysages. Au-delà de la vue, qui, nous l'avons dit, tient une place importante dans la perception de ce qui nous entoure, les autres sens sont aussi mis à profit. Dans *L'homme dans le paysage*¹⁰¹, Alain Corbin en dresse l'évolution et montre que les cinq sens sont d'importance capitale dans la perception d'un paysage. En effet, chaque sens participe à sa manière à la composition d'un tableau en quatre dimensions, dans lequel le sujet est plongé.

Dans un paysage littéraire maintenant, si la vue était le seul sens sollicité, le lecteur serait finalement incapable de se projeter dans le récit, puisque son expérience d'identification ne saurait être complète. Pour retrouver en songe un paysage inventé, il faut donc que le sujet se réfère à des souvenirs et sensations réelles. Dans son essai *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, sur lequel nous reviendrons, l'anthropologue David Le Breton¹⁰² explique d'ailleurs que l'humain ne peut se départir de son expérience pleine et entière du réel, qu'il ne peut imaginer un monde où il ne serait capable que de voir. Chaque être vivant ne peut baser son imaginaire que sur les sensations qu'il connaît. Or, aucun souvenir ne fait appel à la vue seule, et certainement pas des souvenirs d'espaces. Pour percevoir un espace imaginaire, le sujet fait donc appel non seulement à sa vue virtuelle, mais également à son toucher, son ouïe, son odorat, son goût, virtuels eux aussi, sous forme de souvenirs. Or, ces sens n'ont pas toujours eu la même place ni la même connotation avec le temps. Ainsi, selon l'importance de tel ou tel sens à telle ou telle époque dans chaque société, les perceptions d'éléments de paysages dans les œuvres culturelles s'en ressentent. Dans une perspective littéraire, on peut penser que cela influe sur la manière de transmettre un paysage à un lecteur, que selon l'époque et la tendance, certains textes feront preuve de plus de sensibilité olfactive ou auditive par exemple, en les présentant différemment.

Contrairement au paysage visuel, on précise le sens utilisé lorsqu'il est question d'un paysage olfactif ou d'un paysage sonore. À ce propos, R. Murray Schafer introduit en 2010 la notion de « paysage sonore¹⁰³ »,

¹⁰¹ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op., cit.

¹⁰² David Le Breton, *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2006, 451 p.

¹⁰³ R. Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Paris, Éd. Wildproject, coll. « Collection Domaine sauvage », 2010, 411 p.

auquel il consacre un livre et une étude. Cela désigne bien sûr l'ensemble des sons et des bruits qui nous entourent, soit notre environnement sonore. Selon les époques, il est évident que ce paysage sonore diffère d'un individu à l'autre, et donc d'une œuvre à l'autre, d'un récepteur à l'autre. Pour prendre un exemple concret, prenons la lecture de *l'Iliade*¹⁰⁴ d'Homère par un lecteur actuel. Nous ne pouvons que constater les nombreuses périphrases et références aux sens (toucher, odorat, bruits de guerre ou de nature), qui sont une aide précieuse pour concevoir les réalités antiques présentes dans le récit. Sans celles-ci, les lecteurs modernes que nous sommes ne sauraient se représenter l'espace du récit tel qu'il est voulu par l'auteur, et calqueraient leur réalité spatiale et sensorielle, celle issue de leurs expériences, sur lui. Partant de cette réflexion, nous pouvons aussi penser que la plupart des écrits anciens, malgré des descriptions précises et nombreuses, gardent un pan de mystère. En effet, les expériences sensorielles décrites dans *l'Iliade* sont probablement extrêmement différentes de toutes celles que pourraient avoir expérimentées n'importe quel lecteur d'aujourd'hui, et donc difficile à réceptionner exactement. Puisque la totalité de l'environnement a été soit modifié par l'humain, soit changé d'une forme ou d'une autre, il est très difficile de pouvoir vivre un transfert exact des sens qui pouvaient être perçus par un contemporain de *l'Iliade*. Dans l'Antiquité grecque, une personne qui écoutait *l'Iliade* reconnaissait les références aux odeurs, au toucher, aux goûts des mets, etc. Aujourd'hui, le lecteur peut se les imaginer à l'aide de ses propres souvenirs, mais pas s'identifier totalement à l'époque. On peut donc penser que selon l'appartenance de l'auteur à une époque et une culture similaire ou non à celles du lecteur, on puisera plus ou moins dans son imagination pour l'interpréter.

L'importance du toucher dans la perception de l'espace a elle aussi évolué, que ce soit depuis l'optimisation de la chaussure, qui isole de plus en plus notre pied de ce qu'il touche, lorsqu'il parcourt un espace; ou encore par la bétonisation des sentiers et autres aménagements de sols, les interdictions de toucher dans les sentiers, la présence de cloisons et de barrières, qui aujourd'hui sont légion lors de nos promenades et randonnées dans des lieux aménagés. Ainsi, notre manière de voir l'espace est en constante évolution, et on pourrait aujourd'hui soulever un nouveau point, peu traité par le passé : la généralisation du smartphone, la photographie et les écrans comme nouvelle manière de voir le monde. Ainsi, habitués à recevoir les paysages d'autrui en photo sur nos écrans, nous percevons différemment ceux que nous rencontrons, puisque nos références ont changé, nos standards d'esthétique aussi. Et que penser encore de l'usage du drone, qui est aujourd'hui la norme dans la photographie et la vidéo en nature ? Cette vision panoramique et surplombante

¹⁰⁴ Homère, *L'Iliade*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1997, 574 p.

pose bien des questions sur nos pratiques de l'espace : comme la carte, comme le haut-lieu, notions que nous verrons dans une prochaine partie, cette vue au drone établie comme nouvelle norme montre bien la volonté de domination visuelle de l'humain sur son environnement. On peut même dire que ces nouvelles visions de l'espace, par de nouveaux moyens de perception influent sur nos lectures, sur les descriptions de paysages littéraires contemporaines, construites à partir de nos habitudes sensorielles.

Parmi les facteurs qui contribuent à faire éprouver des sensations au contact d'un paysage, certains, tels que les phénomènes météorologiques, se distinguent par leur caractère aléatoire. Dans son essai *L'homme dans le paysage*, Corbin déroule par exemple une histoire de la perception du brouillard, qui a joué un rôle important dans l'histoire de l'art. D'abord signe de fraîcheur, de l'arrivée du printemps, considéré comme engageant, il devient ensuite un facteur de peur, de mystère, associé aux cimetières dans la culture populaire, ou bien aux drames inquiétants. Il fait disparaître ceux qui s'en approchent et, à défaut de produire des sensations (fraîcheur, humidité, odeur d'humus...), il est perçu comme annihilateur : au contact du brouillard, on ne voit plus, on ne perçoit que cette enveloppe opaque, qui construit une barrière entre nous et l'extérieur. Dans son chapitre sur les éléments météorologiques dans la perception du paysage, Corbin explique :

Les historiens du paysage ont longtemps négligé le rôle de la pluie, de la brume, de la neige, de l'ouragan, et, plus généralement, de tous les météores sur l'histoire de l'appréciation sensorielle de l'espace. Or, le seul exemple du brouillard montre ici l'importance que revêtent ces phénomènes. Il en va de même de l'alternance du jour et de la nuit ou des manières de se représenter les saisons. Que l'on songe au rôle, au sein de notre société, de tout ce qui relève de ce « baromètre de l'âme »¹⁰⁵.

Ainsi, dans le processus de perception de l'espace par les sens, entre aussi en jeu une interprétation de certaines choses plus aléatoires, comme des éléments changeants, de l'environnement ou de contexte. Cela fait également varier la manière dont l'observateur perçoit un espace, car il doit composer avec ce que connotent ces différents éléments.

D'ailleurs, en parallèle à l'importance des sens dans la perception des espaces parcourus, l'interprétation des couleurs et des symboles a elle aussi connu son évolution. Sans trop nous avancer sur ce sujet, nous pouvons nous référer au travail intéressant et complémentaire qu'a entamé Michel Pastoureau avec son

¹⁰⁵ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 131.

histoire des couleurs¹⁰⁶. Celles-ci, comme les symboles, ont bien sûr influencé la vue, et participé à l'interprétation des paysages, littéraires ou réels. C'est tout un système de symboles reliés au sens de la vue qui est en jeu avec l'interprétation des couleurs. David Le Breton, anthropologue des sens, avance des théories intéressantes sur le sujet. L'espace qui nous entoure, et plus encore le paysage que l'on observe de loin et pendant la marche, sont emplis de sens. La seule interprétation que nous en faisons vient d'ailleurs de ceux-ci. Comme Le Breton le relève dans l'introduction de *La saveur du monde*¹⁰⁷, l'humain est un être sensible avant d'être intellectuel. Il lui faut nécessairement interpréter le réel via ses sens, sans quoi il lui serait impossible d'interpréter ou d'utiliser les informations qui l'entourent. Dans *Le paysage pour le marcheur*, il souligne :

Ce n'est pas seulement l'apparence du paysage qui est affectée mais aussi sa qualité sonore, la présence ou non du silence, des chants d'oiseaux, du bruit des insectes, des cris d'animaux ou le souffle du vent sur les herbes ou les branches des arbres. Les odeurs également se transforment au fil du jour et des saisons. Et même la tactilité, selon que le soleil ou le froid, la pluie ou les nuages affectent la peau et amène à se vêtir d'une manière ou d'une autre. L'usage des lieux est sans commune mesure d'un jour à l'autre¹⁰⁸.

Ceci est énoncé d'un point de vue anthropologique, mais cela est vrai également d'un point de vue littéraire : la spécificité de la littérature vis-à-vis des sens est que les sensations produites sont de l'ordre de l'imaginaire, de la projection pure. Comme nous l'avons vu, le texte permet au lecteur de se projeter dans un espace qu'il n'a jamais visité, tout en le rendant réaliste et acceptable pour lui, crédible. Pourtant, cela crée un paradoxe : avec moins d'éléments de réel, le lecteur peut tout autant saisir les paysages qui l'entourent. En cela, il nous semble important de rappeler que cette distinction, bien qu'utile dans certains cas, peut être transcendée. La perception de l'espace, qu'il soit réel ou imaginaire, directement sensible ou bien littéraire, dépend toujours des cinq sens et de leur mise à profit par les lecteurs. Pour aller plus loin, nous pourrions même dire que ces cinq sens sont également mis à profit par l'espace et le paysage eux-mêmes, qui directement, dans leur agentivité de matière vibrante, demandent à être perçus par tel ou tel prisme sensoriel pour être compris.

¹⁰⁶ Michel Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points / Histoire », 2006, 216 p. Michel Pastoureau a aujourd'hui publié six volumes de son histoire des couleurs, chacun sur une couleur différente.

¹⁰⁷ David Le Breton, *La saveur du monde*, op., cit.

¹⁰⁸ David Le Breton, « Le paysage pour le marcheur », *Études de lettres*, n° 1-2, mai 2013, p. 247-258, en ligne, <<http://journals.openedition.org/edl/505>>, consulté le 29 janvier 2025.

Mais alors, y-a-t-il une différence entre ce que ressent le lecteur à l'aide de ses sens, ce qui relève de la sensorialité, et donc plutôt du corps uniquement, et ce qu'il ressent à l'aide de ses émotions (qui passent elles aussi par les sens, comme nous l'avons vu), qui relèvent de l'affectivité, des sentiments et du psychisme ? Pour bien comprendre les textes de Gracq, mais aussi toute l'importance des sens lors de la lecture d'un texte littéraire, il nous faut faire une distinction centrale entre ces deux notions essentielles : la sensorialité et l'affectivité.

La définition simple du terme « sensoriel » dans le Larousse est « qui se rapporte aux organes des sens, aux structures nerveuses qu'ils mettent en jeu et aux messages qu'ils véhiculent¹⁰⁹ » ; et celle d'« affectif » est « ensemble des sentiments, par opposition à ce qui relève du raisonnement ; Ensemble des réactions psychiques de l'individu face au monde extérieur¹¹⁰ ». Pour s'approprier un paysage et un espace littéraire, le lecteur a besoin à la fois de ses sens comme moteur de sensorialité, qui lui permettent la projection dans le récit à l'aide de son corps, mais il a également besoin de ses sens comme outils affectifs, alors vecteurs d'émotions, de pensées, de souvenirs, du côté du psychisme. Ces deux usages sont complémentaires et essentiels à la projection du lecteur dans le récit, sans quoi l'identification ne peut se faire. Sur ce point, la lecture de Béatrice Bloch est particulièrement enrichissante. Elle évoque dans son article « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La bataille de Pharsale* de Claude Simon¹¹¹ », la manière dont le processus de lecture peut être vécu comme une expérience de lecture immersive et surtout, commune à tous. Elle analyse les descriptions et structures de la narration dans *La bataille de Pharsale* de Claude Simon qui permettraient de générer des sensations dépassant l'acte de lecture intellectuel. L'auteure centre son propos sur l'idée de sensorialité pure, état dans lequel le lecteur accepte une expérience sensorielle complète qui lui fait vivre le texte avec son corps. En somme, cet article montre comment certains textes, en proposant une lecture où la frontière entre la pensée et la perception sensorielle devient floue, ouvrent la possibilité d'une sensorialité pure de la lecture, partagée universellement par tous les lecteurs. Bien que nuancée dans son approche, Bloch propose l'hypothèse d'un nouveau point de vue, à rebours de

¹⁰⁹ « Sensoriel, sensorielle (adjectif) », dans *Larousse*, s. d., en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensoriel/72121>>, consulté le 20 février 2025.

¹¹⁰ « Affectivité (nom féminin) », dans *Larousse*, s. d., en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affectivite/C3%A9/1426>>, consulté le 20 février 2025.

¹¹¹ Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Cahiers de narratologie*, n° 11, janvier 2004, en ligne, <<http://journals.openedition.org/narratologie/7>>, consulté le 29 janvier 2025.

l'idée d'une interdépendance entre sensorialité et affectivité dans le texte littéraire : celle de l'existence d'une perception commune à tous les lecteurs.

Sans doute toute visualisation ou perception imaginaire mettent-elles en jeu des nuances tirées d'une histoire individuelle. Cependant, nous faisons l'hypothèse que deux aspects sont effectivement partagés dans la perception de représentations sensorielles imaginaires : d'une part, un processus commun permettant d'imager ou non et, d'autre part, l'existence de formes globales d'expériences sensorielles. [...] Autre aspect transindividuel de la perception imaginaire : les représentations communes, rappels de formes d'expériences partagées¹¹².

Bien qu'appliquée à la lecture en général, son hypothèse selon laquelle il existe une perception sensorielle commune, distincte de la perception affective et intellectuelle, est intéressante une fois appliquée au sujet du paysage littéraire. On peut se demander en effet s'il existe bien une perception sensorielle d'un même paysage littéraire, commune à tous les lecteurs, distincte de la perception affective du paysage. C'est ici que la sensorialité prend véritablement son sens. Mettant de côté l'affect, l'idée de Bloch est bien d'analyser une conscience objective des sens, qui sont à peu près similaires chez tous les humains, pour broser un paysage littéraire commun à tous¹¹³. Certes, cela implique que les souvenirs, les émotions, les affects injectés par le lecteur dans la lecture ne soient que secondaires, laissant une plus grande place au pur ressenti de l'espace, aux sensations, aux descriptions sensorielles faites par l'auteur. Tout comme un groupe de personnes différentes devant un même paysage réel, le paysage littéraire pourrait avoir des clés de compréhensions communes, résidant dans la perception humaine des sens. Ici, la géopoétique est un terrain intéressant, puisque dans cette recherche de sincérité et d'écho au texte, nous percevons cette importance qu'ont les sens dans la création d'un langage commun du paysage, qui puisse ainsi relier toutes les disciplines et les recherches portant sur le paysage et l'espace. En effet, si notre socle commun de compréhension sont les sens, il est bien plus logique et aisé de transcender nos différences dans nos disciplines de recherches. Nous avons ainsi une base de communication commune, permettant de comprendre et de percevoir l'espace selon un même prisme et ayant ensuite des apports différents issus de nos expertises propres. La géopoétique apporte des éléments pertinents concernant la question de la compréhension de l'espace et dans la réconciliation active entre humain et cosmos.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain Gracq, Simon, Kateb, Delaume, op. cit.*, 211 p. L'auteure y creuse la question d'une sensorialité commune chez les lecteurs.

Nous pouvons ici ouvrir la réflexion à une possible identification du lecteur ou de l'observateur aux éléments du paysage eux-mêmes. Il n'existe, à ce jour, aucun terme qui désigne l'identification d'un humain à des éléments naturels. En effet, il semble à première vue impossible de pouvoir s'identifier au-delà d'une empathie solastalgique¹¹⁴ à l'environnement, autrement dit à vivre de manière négative un changement environnemental¹¹⁵, puisque nous n'en partageons pas toutes les caractéristiques sensibles. Cependant, il semble aussi que tout humain a déjà ressenti ce fort sentiment d'appartenance à un environnement, au point, parfois, de s'identifier à certaines de ses caractéristiques. Face à la fluidité de la vague, à la force des arbres droits, à la douceur du sable, on peut parfois vouloir se fondre dans ces paysages, voire en acquérir les caractéristiques et les traits distinctifs, devenir ces éléments plus que les faire devenir humains. Dans une démarche affective autant que sensorielle, on voudrait parfois se modeler à l'image de ce que nous projetons, de ce que nous sentons en présence de ces éléments, contrairement à cette tendance culturelle qui veut toujours faire ressembler les éléments à l'humain, humaniser les paysages et les rendre « habitables ». Dans un essai récent, Catherine d'Amours parle d'ailleurs de notre lien avec le vivant, avec les environnements qui nous sont familiers. Son propos consiste justement à réconcilier l'humain et son environnement naturel afin de le protéger et de le conserver. L'autrice a grandi au bord du fleuve Saint-Laurent au Québec, connu pour son tempérament unique et par son lien direct avec l'océan Atlantique. Dans cet essai qui a pour titre *Les paysages intérieurs : Solastalgie, mémoire et territoire*, Catherine d'Amours évoque notre rapport à la nature en lien avec nos sens en ces termes :

L'identité environnementale se développe donc en fonction des lieux et des expériences qui sont vécues par le corps. C'est à travers ces sensations corporelles que nous arrivons à comprendre le monde, à l'absorber, en quelque sorte, ou à nous y accorder. Notre lien n'est pas seulement intellectuel; il est vécu, senti, intégré¹¹⁶.

L'autrice décrit ici ce lien à l'espace : il est personnel, sensoriel et provient de nos expériences avec lui. Selon nous, il existe donc une identification à l'espace, une identification à des éléments de celui-ci,

¹¹⁴ Magali Uhl et Katharina Niemeyer, « Solastalgie », *Anthropen*, juillet 2023, en ligne, <<https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/51945>>, consulté le 25 février 2025.

¹¹⁵ La solastalgie est un concept forgé par le philosophe australien Glenn Albrecht en 2003, qu'il définit comme « l'expérience vécue d'un changement environnemental perçu négativement » : Glenn Albrecht, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *Philosophy, Activism, Nature*, n° 3, Monash University, 2005, p. 44-59, en ligne, <https://bridges.monash.edu/articles/journal_contribution/_Solastalgia_a_new_concept_in_health_and_identity/4311905>, consulté le 10 avril 2025.

¹¹⁶ Catherine d'Amours et Anaïs Barbeau-Lavalette, *Les paysages intérieurs: Solastalgie, mémoire et territoire*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2025, p. 29.

palpables, que l'on voudrait faire siens, par comparaison. La beauté et la force de certains espaces nous touchent tant que notre empathie se transforme en une réelle identification. Les espaces littéraires ont une grande place dans ce processus-là. En effet, la littérature, grâce à la sensorialité et à l'affectif, participe à recréer ce lien parfois perdu entre le dehors et le dedans, entre les sensations de l'environnement et la nature parfois inaccessible.

2.1.2. Une méthode pour stimuler les sens ?

Si l'on devait établir une méthode pour faire *ressentir* au lecteur un espace littéraire, comment nous y prendrions-nous ? Existe-t-il des éléments précis essentiels à l'évocation des sensations dans un récit ? Et en cela, si nous devions établir un précis des éléments essentiels, ne serait-ce pas aller à l'encontre de l'idée même d'un paysage ? Pourtant, pour comprendre l'impact des paysages sur le lecteur dans les œuvres de Gracq, nous devons tenter de nommer ce qui fait sens, ce qui stimule les sens. Ainsi, nous pourrions mettre le doigt sur ce qui fait la poéticité de cette œuvre unique en son genre. Le prisme de la géopoétique nous amène cependant sur le chemin de l'expérimentation, sur celui de la transdisciplinarité. Il nous semble logique dès lors de faire appel aux sens par l'usage de disciplines diverses et variées, qui peuvent nous éclairer sur cette expression du paysage à travers nos sens. La géographie autant que l'anthropologie, l'urbanisme, la biologie, la météorologie ou toute autre science qui tente de comprendre la métaphysique de l'espace, peuvent apporter leur pierre à la tour de Babel que représente le paysage littéraire.

Tout d'abord, remarquons que l'évocation des espaces constitue en soi une poétique, entendue au sens de « l'ensemble des techniques et des règles qui guident la création et composition d'une œuvre d'art¹¹⁷ ». Sa place dans le récit définit un système informatif à l'attention du lecteur. L'espace littéraire est de fait ce qui relie les actions, ce qui fait qu'une intrigue et des personnages sont contenus dans un même corps de récit. La place que tient le paysage au sein du récit est donc en soi une poétique, puisqu'elle donne nombre d'indications au lecteur attentif. Celui qui repère l'emplacement des incursions du paysage littéraire dans le roman saura par exemple sur quoi l'auteur souhaite attirer son attention, dans un intérêt certain pour la suite du récit. Le simple fait d'évoquer rapidement un élément du paysage ou de l'espace littéraire permet de concentrer la perception du lecteur. Cela demande d'être à l'écoute de ce langage de la suggestion. Le fait d'évoquer le paysage ou l'espace dans un récit en fait un élément poétique à part entière car il transmet de

¹¹⁷ « Poétique (n. f.) », dans le *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2024, en ligne, <<http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P3066>>, consulté le 13 novembre 2025.

l'information au lecteur, information que celui-ci ne peut obtenir autrement que par un travail d'éveil au contexte. Le rôle des sens est ici central, car c'est grâce à eux que le lecteur peut comprendre différents aspects de ce qui compose le paysage. Cela rejoint l'idée que l'espace n'est pas seulement un élément visuel ou descriptif, mais un véritable langage en soi, qui sollicite d'autres sens du lecteur. Lorsque l'espace devient évocateur, il fait appel à une perception plus complexe qui dépasse la simple vue, en engageant les sens tactile, auditif, gustatif ou olfactif. Ce langage sensoriel permet au lecteur de s'immerger plus profondément dans le récit, tout en établissant un lien émotionnel avec les lieux décrits, qui se transforment en véritables espaces d'expérience. De plus, cet usage poétique de l'espace invite le lecteur à une attention particulière, une sorte de vigilance qui lui permet de capter des indices sur les événements à venir, mais aussi sur la nature des personnages et leurs états intérieurs. L'espace, en tant qu'élément narratif, devient alors une clé de lecture : il est à la fois informatif et suggestif, révélant des tensions sous-jacentes, des transformations internes ou des changements de ton. Enfin, l'espace littéraire est souvent porteur de mémoire et d'histoire, véhiculant des significations culturelles et sociales. Sa représentation dans le récit peut ainsi servir à mettre en lumière des enjeux plus larges, parfois implicites, tout en faisant référence à des événements ou contextes passés. La manière dont un paysage est décrit — sa lumière, ses sons, sa texture — peut également éveiller la sensibilité, voire l'affectivité, et établir une relation intime entre le lecteur et le texte. Dans ce sens, l'espace devient un outil de réflexion sur le monde, comme si la nature elle-même venait éclairer le parcours des personnages, leur quête ou leurs échecs.

Ainsi donc, pour en revenir à nos éléments essentiels au sein d'un récit pour stimuler les sensations du lecteur, nous marquerons aussi l'importance de l'emplacement. Les incursions de l'espace et du paysage dans le texte sont souvent disposées de manière à séparer les actions et à faire dialoguer le récit relié aux personnages et celui relié à leur contexte, à l'espace littéraire lui-même. Mais chez Gracq, nous remarquons que cela n'est pas le cas. Sa particularité est de faire du paysage le principal agent de son récit. En effet, contrairement à nombre d'autres romans, Gracq rend les actions humaines presque intrusives dans le récit du paysage qui les entoure. D'ailleurs, Alain-Michel Boyer relève cette éclipse de l'humain au profit du paysage dans *Un balcon en forêt* notamment : « Le paysage vient lui aussi occuper l'espace de l'action romanesque en devenant, à la limite, comme les saisons, une forme de temps¹¹⁸ ». Les personnages semblent toujours interrompus dans leur contemplation par des événements ou péripéties. En fait, l'auteur évoque beaucoup plus les paysages, l'espace qu'ils côtoient et rencontrent que le monde intérieur des personnages.

¹¹⁸ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire: des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*, op. cit., p. 276.

Appuyons-nous sur un passage d'*Au château d'Argol* pour montrer cette tendance à rendre prédominants le paysage et l'espace, en reléguant les actions humaines au second plan :

Couchée de tout son long sur l'amoncellement des fourrures, les pieds nus, les cheveux défaits, un manteau sombre accroché à ses épaules, Heide se défendait des blessantes atteintes du jour, et son esprit engourdi se réfugiait dans d'éternelles demi-ténèbres. Elle sortait de cette nuit d'effroi comme du gouffre élastique des fraîches eaux, inerte, vide et doucement rompue. Sans haine, sans colère, dans un mortuaire écrasement, elle sentait encore la puissance d'Herminien sur elle comme un déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer où l'eut véhiculée, sans heurt et sans effort, la vélocité de mystérieuses vagues, pour la déposer en un voyage sans retour sur l'autre rivage de l'Océan, dont elle explorait dans une lumière calme, avec les grâces d'un toucher enfantin et comme rendu à sa virginité première, les solennelles et confondantes étendues. (ACA, p. 69)

Ici, nous remarquons de nombreuses incursions géographiques et des comparaisons à la mer, aux étendues, à l'espace, alors que le sujet est grave. Ce passage relate le viol de Heide par Herminien, ce qui, tout en étant un passage central du récit, présente pourtant de nombreuses références à des éléments géographiques ou naturels. Voilà qui est pour le moins marquant, car au lieu de décrire les faits avec des éléments rattachés au personnage et à son ressenti (celui de Heide, qui a subi le viol, ou celui d'Albert, qui est le personnage principal du roman, témoin de la scène), l'auteur fait appel à des éléments de la nature, qui permettent au lecteur de se projeter dans des sensations plus que dans des réflexions. Notons la présence du champ lexical de la mer (sur laquelle nous reviendrons comme figure récurrente emplie de sens) dans la comparaison avec « un déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer », qui emporte Heide et le lecteur avec elle dans une projection mentale de vitesse et d'humidité, tout comme « la vélocité de mystérieuses vagues ». L'évocation de « l'autre rivage de l'Océan » provoque mentalement une séparation entre les deux protagonistes, désormais éloignés par l'expérience des sens comme par cette rivière qui passe entre eux. Le personnage de Heide et son expérience se fondent dans l'espace géographique; on a ici affaire à une vraie identification du personnage au cosmos par le texte. Il est également attendu du lecteur que celui-ci, par des associations d'idées et des comparaisons avec le cosmos, comprenne ce qu'il s'est passé. En effet, l'action n'est pas directement présentée, ni les sentiments de Heide. Ces inférences que fait le lecteur sont centrales dans cette scène, c'est ici le cosmos qui sert de pôle de compréhension du récit.

En fait, chez Gracq il y a bien plus que seulement l'espace du récit qui est évoqué, il a aussi tous les espaces possibles et imaginables, afin de créer une pluralité de sensations et d'émotions. Ici par exemple, le chapitre se passe en forêt, mais l'auteur évoque l'océan et les vagues pour parler de l'émotion des personnages et de leur réalité. Donc il ne se cantonne pas à l'espace présent, il se permet aussi d'évoquer des références à tous

les autres types d'espaces, qui permettent un apport de sensations différentes. Cela amène des sensations de moiteur, de poisseux, des odeurs salines, mais aussi des vagues, le déluge, qui permettent de parler de la force de l'émotion. Celle-ci est concrètement véhiculée par le réel de l'environnement. De même, dans *Le rivage des Syrtes*, un roman plus tardif, ce phénomène se répète. L'auteur fait souvent appel à des éléments environnementaux pour permettre au lecteur de comprendre ce qui se joue dans la psyché de ses personnages :

Bien plus que la perspective de la fête, c'était la pensée de ce voyage seul à seul avec Vanessa qui m'avait décidé. Vanessa me conduisait. J'avais passé mon bras autour d'elle dans la tiédeur des fourrures, je sentais contre moi le consentement de tout un poids doux et fléchissant. Nous longions parfois une de ces grandes fermes fortifiées endormies dans la tiédeur de la nuit des Syrtes ; au bord de la route sablonneuse des murs gris miroitaient un instant devant la voiture; trompés par la lumière insolite de nos phares, parfois les coqs chantaient. Les lumières violentes mêlaient au sol bossu de la route des bêtes pétrifiées de terres grise, accrochaient à leurs yeux l'éclat coupant des pierreries. Vanessa m'emportait dans la nuit légère. Je me rassemblais en elle. Je la sentais auprès de moi comme le lit plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, à tombeau ouvert. Je me remettais à elle au milieu de ces solitudes comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer. (RS, p. 623)

La route, la mer, la tiédeur de la nuit : voilà encore des éléments récurrents en parallèle des événements du récit. Cela permet un effet de mouvement, mais cela connote aussi, avec cet incessant rappel au chemin, à la route, qu'il y a ici un début et une fin, peu de raisons de sortir du sentier battu, et un but à atteindre. Le contenu du roman se déroule en parallèle dans l'interprétation de l'environnement. Ces descriptions du trajet font écho à la réalité des personnages et à la direction qu'ils prennent, en pente vers la mer. De même, relevons ici l'appel aux sens, qui ne reposent pas sur la vue uniquement, bien au contraire : le toucher est évoqué par la référence à la tiédeur des fourrures. L'auteur utilise même plusieurs fois le verbe « sentir » (« je sentais contre moi [...] » ; « je la sentais auprès de moi »). L'ouïe est évoquée, elle, par le chant des coqs. La vue elle-même, bien qu'abordée, est reléguée comme secondaire, puisque le narrateur loue la sensation d'une « côte qu'on dévale les yeux fermés ». Nous voyons ici par quels procédés l'auteur appelle les sens, soit directement, soit avec des références assez claires pour que le lecteur puisse y avoir recours.

Enfin, un parallèle avec *Carnets du grand chemin* et un souvenir de guerre de Gracq nous montre bien ce recours à des référents spatiaux et naturels comme un moyen de faire du sens, de s'adresser aux sensations du lecteur :

Je marchais allègrement dans l'air déjà vif, content de ma solitude d'une heure, de la route blanche, des champs verts, du soleil jaune. Gaïment ? Ce serait beaucoup dire : je n'étais pas tellement pressé de voir le bout de ma route, pressentant bien – entre autres éventualités moins proches – qu'à la popote encore fastueuse de l'artillerie lourde allaient succéder les chemins glaiseux et les écarts pleins de fumier dévolus à l'infanterie. Mais je me sentais délesté, sans amarres, sans attaches, faisant sonner la route à neuf de mes semelles ferrées [...]. (CGC, p. 1090)

Dans ce souvenir, qui relate un tournant important de la vie de Gracq pendant la guerre, on sent tout de même l'omniprésence de l'environnement, rassurant dans sa constance et sa liberté à la fois. Le narrateur sait bien vers quoi il va, mais il rapporte son expérience, non à la peur des combats, mais à l'appréhension de la laideur des chemins et des lieux parcourus. Dans ce passage, l'espace parcouru fait écho à la joie du personnage (« Je marchais allègrement dans l'air déjà vif, content de ma solitude d'une heure, de la route blanche, des champs verts, du soleil jaune »), il donne des indications au lecteur des sensations ressenties.

C'est donc en cela que réside la particularité de l'écriture chez Julien Gracq. Au lieu de centrer le texte et le point de vue du lecteur sur un monde intérieur, il le pose sur le monde extérieur, donc le monde sensoriel, non entièrement affectif. De cette manière, il se démarque des autres écrivains, puisque son propos tient à donner une place plus importante au dehors qu'au dedans, au contexte qu'à l'action, à l'espace qu'aux personnages. Que ce soit dans ses romans ou dans ses souvenirs d'enfance, évoqués dans les *Carnets du grand chemin*, seules quelques phrases peignent réellement son quotidien concret, la plupart font plutôt référence au paysage environnant, à ses souvenirs de campagne, à ses sensations d'enfance, comme si ce qui lui était arrivé importait peu et permettait simplement d'éclairer les raisons de sa présence ici ou de ses interactions avec cet espace. Cela est clair dans ce passage où Gracq relate ses sorties au port lors de ses années d'engagement au parti communiste :

Quelquefois le dimanche, quand j'étais libéré des « tâches du parti », je retournais pour mon seul plaisir dans un de ces petits ports [...]. Derrière les maisons de la grand'rue, où l'herbe commençait tout de suite après les jardinets dérisoires, plus rien que le claquement furieux, échevelé, des lessives dans le vent de mer. Le voile bas des grains se déchirait et l'éclaircie déplissait son mouchoir bleu : pour quelques minutes, sur les toits vernissés par l'averse, sur le vert cru de l'herbe arrosée, sur les sarabandes neigeuses du linge, il tombait avec le soleil neuf une gaité acide, claquante, de printemps. (CGC, p. 1002)

Il y a peu d'actions de sa part mais bien plutôt une observation constante de ce qui l'entoure, une ouverture des sens et des sensations. L'usage de la personnification participe à rendre vivants des éléments naturels de l'environnement, à mettre en avant leurs effets sensoriels sur le narrateur. Ainsi, la vue et l'odorat du lecteur sont sollicités lorsque celui-ci visualise « le vert cru de l'herbe arrosé », ou encore le goût et l'ouïe

lorsqu'il découvre la présence d'une « gaité acide, claquante, de printemps ». On remarque aussi un cheminement des sens de l'intérieur vers l'extérieur, un détachement émotionnel des choses humaines vers la beauté naturelle. La phrase elle-même effectue un mouvement qui porte le regard de bas en haut, du petit au grand : l'auteur passe des « maisons de la grand'rue » à leurs « jardins dérisoires », éléments petits et rassemblés, puis éloigne les sens vers le ciel avec « le voile bas des grains », « l'éclaircie » et « le soleil neuf », ce qui élève et agrandit le regard dans un mouvement d'englobement. Finalement, ce sont les actions humaines qui chez Gracq servent de tampon au récit que déroule l'espace, puisque c'est vers lui que Gracq veut tourner les sens et les intérêts du lecteur.

Si nous devions tenter d'établir ici quelques éléments essentiels à la formation de sensations chez le lecteur à la rencontre d'un paysage littéraire, cela soulèverait le problème de l'universalité. S'il existe autant de paysages littéraires que de lecteurs, pourrait-on toujours relever des éléments précis qui permettraient de reproduire l'effet des sens à la lecture ? Et cela serait-il compatible avec l'idée même que chaque lecture est unique et permet un ressenti personnel à chaque lecteur ? La géopoétique pourrait-elle être utile pour trouver un moyen de faire sens et de connecter le lecteur au cosmos, en proposant une multitude mouvante de possibilités d'interprétations ? D'ailleurs, il nous semble ici que la réponse réside dans le mouvement. Dans une perspective géopoétique de reconnexion avec l'espace, on essaie de comprendre le vivant comme un tout, de replacer l'humain dans son rapport à l'espace et au paysage qui l'entourent. Or pour cela, il est indispensable de recommencer à penser l'humain comme un être mouvant et évolutif, lui-même situé dans un cadre mouvant et évolutif. Pour comprendre le monde de Gracq, il faut donc nécessairement se détacher de la volonté de dominer.

Finalement, voici quelques éléments essentiels, d'après nous, à la création d'un paysage littéraire. D'abord, pour rendre sa sensualité à l'espace dans un paysage littéraire, il est nécessaire d'évoquer les éléments qui le composent (ou qui composent d'autres espaces, pourvu qu'ils soient reliés par les sensations qu'on ressent à leur rencontre), afin de créer un récit parallèle. Il faut aussi laisser au paysage un aspect mouvant, indéfinissable, qui permet une part d'imagination et une projection dans ses sensations imaginaires. Enfin, il faut faire appel à la polysensorialité, via différentes descriptions ou expertises, pour créer une réalité plurisensorielle.

2.2. Le récit gracquien comme outil de médiation : une poétique de l'expérience

2.2.1 L'expérience mémorielle

La mémoire est un concept difficile à définir clairement, puisqu'elle concerne à la fois l'individu et le collectif. Comme c'est un concept large et long à étudier dans sa globalité, nous nous concentrerons sur l'un de ses aspects, portant sur l'espace, le lieu et le paysage. Nous nous demanderons s'il peut y avoir une mémoire du paysage, transmettant une information intemporelle au sujet.

En effet, si la critique s'est souvent penchée sur la représentation de la mémoire personnelle de Gracq dans ses livres (c'est ce que font Hao Xie et Alain-Michel Boyer entre autres), sur les souvenirs qu'il injecte dans ses descriptions, peu de recherches ont analysé la mémoire du paysage en soi. Pourtant, il semble pertinent de considérer que les paysages portent en eux-mêmes une mémoire : une stratification d'événements, d'impressions, de résonances historiques et personnelles. Ce questionnement ouvre la voie à une nouvelle lecture du paysage comme langage, accessible au lecteur à travers sa sensorialité.

Pour la définir brièvement, on parle de mémoire lorsqu'on évoque des souvenirs personnels relatifs au vécu et à l'apprentissage d'un sujet, ou bien lorsqu'il est question d'une mémoire collective, de témoins pouvant se remémorer un même élément du passé. Selon les définitions du Larousse, la mémoire correspond à une « activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations¹¹⁹ ». C'est donc un acte inhérent à la pensée, une capacité commune qui préexiste à la culture.

En partant de la discipline historique, on a vu émerger il y a plusieurs années la notion de « lieu de mémoire », portée par Pierre Nora¹²⁰. Un courant littéraire a vu le jour à la suite de cette théorie, courant sur lequel plusieurs chercheurs se sont penchés¹²¹. Cette notion de « lieu de mémoire » s'impose dans le champ littéraire, notamment après la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Le paysage devient alors plus qu'un décor : il est le témoin d'événements historiques et le support d'une mémoire collective. Dans ce contexte,

¹¹⁹ « Mémoire (nom féminin) », dans *Larousse*, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9moire/50401#:~:text=1.,et%20de%20restituer%20des%20informations.>>>.

¹²⁰ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. T.I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013, 674 p.

¹²¹ Voir notamment les travaux d'Isaac Bazié à propos de la transcription du lieu de mémoire et de la mémoire traumatique en littérature, concernant les génocides particulièrement. Par exemple : Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink, (dir.), *Violences postcoloniales – Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag, 2011 (en collaboration avec Hans-Jürgen Lüsebrink, Universität des Saarlandes, Saarbrücken, Allemagne), 326 p.

certaines lieux, comme les camps de concentration, les champs de bataille ou les routes de l'exode, se chargent d'une portée mémorielle intense. Ce phénomène participe à la transformation du lieu en paysage mémoriel : à travers le regard, l'écriture et la réception, un espace devient un lieu de souvenir, de transmission et d'émotion. Le paysage est alors une médiation entre le passé et le présent. La littérature permet par la suite d'établir un dialogue entre ces lieux de mémoire témoins d'horreurs, et cette mémoire humaine à faire perdurer et à repoétiser.

En littérature, il est d'ailleurs intéressant de constater que la mémoire a donné son nom à une branche littéraire entière, les Mémoires étant selon le Larousse « une relation écrite que quelqu'un fait des événements qui se sont passés durant sa vie, et dans lesquels il a joué un rôle ou dont il a été le témoin¹²² ». Dans le récit littéraire, la mémoire ne se contente d'ailleurs pas de rappeler des souvenirs : elle structure le récit, permet au lecteur de ne pas manquer d'information dans sa compréhension, et insuffle une temporalité singulière aux paysages. En effet, le lecteur est emporté par la narration à traverser les souvenirs des personnages et des lieux. Le récit est le seul lieu où le lecteur peut passer d'une temporalité à l'autre, du présent au passé, en vivant une immersion dans la mémoire de la narration. La mémoire n'est pas personnelle, le narrateur a pour but d'introduire son lecteur à cette mémoire qu'il tente de lui faire partager. Dans son article pour la revue *La recherche* en 2001, Claude Burgelin s'intéresse à la littérature contemporaine, mais nous rapprochons la substance de son propos à notre étude de Gracq :

Puisque la mémoire en son plus intime est liée au langage, aux images liées à des mots, [les auteurs] ont été ainsi amenés à interroger le fonctionnement même de la mémoire, ses limites et ses pouvoirs, sa capacité à transformer ou à structurer, et même ses aptitudes créatrices. La littérature a eu ici une fonction heuristique. Elle a permis d'élargir le champ de la mémoire, d'en ouvrir les frontières et presque de renouveler le sens même du mot¹²³.

Ce phénomène de repoétisation existe, entre autres, dans la démarche littéraire d'auteurs comme Julien Gracq dans *Un balcon en forêt*, roman qui relate l'expérience semi-autobiographique d'un militaire au front juste avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale. Dans sa thèse sur Julien Gracq et la mémoire¹²⁴, Hao Xie souligne d'ailleurs le rôle particulier qu'a la mémoire au sein de l'œuvre de Gracq, et notamment

¹²² « Mémoire (nom masculin) », dans *Larousse*, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9moire/50402>>.

¹²³ Claude Burgelin, « Comment la littérature réinvente la mémoire », *La Recherche*, n° 344, août 2001, en ligne, <<https://www.larecherche.fr/comment-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9invente-la-m%C3%A9moire>>.

¹²⁴ Hao Xie, « Julien Gracq et la mémoire », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024, 287 f.

lorsqu'elle est liée au lieu. La mémoire du paysage gracquien, concept qu'il interroge, repose sur l'idée que les lieux portent en eux une charge sensible et historique transmise à travers l'écriture. Il développe ainsi l'idée de couches d'expériences dans les lieux représentés, où Gracq met en place des représentations d'images superposées : « L'affinité fondamentale avec les lieux évoque souvent l'effet de palimpseste, où se superposent tacitement les images anciennes et celles présentées sous les yeux¹²⁵ ». Plus loin, il évoque la capacité des lieux à avoir une existence propre, et même une mémoire propre, qui leur permet de brouiller la frontière entre sujet et espace : « La barrière entre l'intériorité et l'extériorité tend ainsi à se dissimuler, à s'oublier, pour que le sujet se transforme lui-même en espace, où les lieux semblent ruminer leurs propres réminiscences¹²⁶ ». Ce thème nous intéresse particulièrement, et nous voyons un rapprochement à faire entre le lieu de mémoire et la figure du haut-lieu, que nous examinerons dans un prochain chapitre. En effet, le haut-lieu est empreint de sacralité, ou du moins de solennité, et représente les vestiges d'une mémoire humaine. Un haut-lieu est souvent désigné comme tel parce qu'il a été témoin d'horreurs ou de grandiose humain. Dans son roman *Berezina*, Sylvain Tesson décrit le haut-lieu de mémoire ainsi :

Un haut lieu, dit-il, c'est un arpent de géographie fécondé par les larmes de l'Histoire, un morceau de territoire sacralisé par un geste, maudit par une tragédie, un terrain qui, par-delà les siècles, continue d'irradier l'écho des souffrances tues ou des gloires passées. C'est un paysage béni par les larmes et le sang. Tu te tiens devant et, soudain, tu éprouves une présence, un surgissement, la manifestation d'un je-ne-sais-quoi. C'est l'écho de l'Histoire, le rayonnement fossile d'un événement qui sourd du sol, comme une onde. Ici, il y a eu une telle intensité de tragédie en un si court épisode de temps que la géographie ne s'en est pas remise. Les arbres ont repoussé, mais la Terre, elle, continue de souffrir. Quand elle boit trop de sang, elle devient un haut lieu. Alors, il faut la regarder en silence car les fantômes la hantent¹²⁷.

Ce passage montre bien ce qui se trouve dans le haut-lieu de mémoire; le lieu et le paysage peuvent être témoins des atrocités de l'Histoire et en rendre compte dans le temps, ce qui permet l'apparition de hauts-lieux. La mémoire personnelle et universelle se mêlent ainsi, puisque celui qui observe ce lieu de mémoire est aussi garant du souvenir des événements passés. Chez Julien Gracq, on ne retrouve qu'à moitié cette sensation de terreur historique, puisque les lieux décrits sont bien souvent fictifs. La sensation mémorielle et solennelle est donc une reproduction sensorielle, une impression produite sur le lecteur. L'enjeu dans les

¹²⁵ *Ibid.*, f. 201.

¹²⁶ *Ibid.*, f. 205.

¹²⁷ Sylvain Tesson, *Berezina*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019, p. 115.

œuvres de Gracq n'est pas de se remémorer un événement particulier mais d'avoir l'impression d'être dans un lieu de mémoire, et d'en expérimenter les sensations.

Après avoir vu la manière dont le paysage peut devenir le dépositaire d'une mémoire collective ou intime, penchons-nous maintenant sur la capacité de la mémoire à attiser la sensorialité des lecteurs, ainsi que sur sa capacité à ranimer pour le lecteur et les personnages un passé qui ne leur appartient pas. En effet, la mémoire d'un paysage ne contribue pas seulement à rappeler des faits : elle ressuscite les impressions, les couleurs, les odeurs, les sons — autant de détails sensoriels qui, loin d'être anecdotiques, réactivent chez le lecteur des états de conscience passés avec une grande précision. Dans les écrits de Gracq notamment, on remarque des allers-retours incessants entre des éléments du paysage qu'il décrit et entre des souvenirs de son propre passé ou d'un passé commun, une mémoire humaine : « Les villages de la Sologne semblent souvent les communs [...] d'un château disparu dont se serait perdu jusqu'au souvenir. » (CGC, p. 1023). Ici, Gracq fait référence à un château dont le souvenir n'existerait plus, mais qu'il rappelle tout de même à la mémoire du lecteur grâce à une simple phrase. On voit bien ici la puissance du texte littéraire, qui, à l'aide de références et d'évocations, parvient à faire revivre un souvenir « disparu », en faisant appel à des caractéristiques culturelles et imaginaires communes. Un autre exemple se trouve dans les *Carnets du grand chemin*, où l'auteur décrit la route de Bort, à Neussargues. Il y égrène plusieurs évocations de ses souvenirs propres, mêlés à des éléments d'une mémoire commune :

La première fois que je pris la route de Bort à Neussargues, au déclin de l'après-midi, les herbages du Cézallier avant Allanche étaient si lustrés par le soleil ras que, contre la couleur du pain blond craquant sortant du four, le ciel au bord de l'horizon prenait la teinte d'un orage de mai; une gaie ferblanterie de sonnailles secouées faisait la haie tout le long de la route et aiguillait cette odeur de foin coupé qui enivre et semble faire chavirer en nous une mémoire très ancienne : comme si l'homme se souvenait encore, par-delà le long sevrage de l'espèce, d'un temps où elle broyait à même la terre la verte écume native. (CGC, p. 972)

Ici, l'auteur renvoie le lecteur à ses souvenirs propres de ce lieu et au paysage qu'il connaît, racontant comme une histoire « la première fois que je pris la route de Bort », parlant des éléments du paysage qui l'entoure avec force détails et évocation des sens mis à profit. Il évoque les « herbages [...] lustrés par le soleil », « le ciel [qui] prenait la teinte d'un orage de mai », « cette odeur de foin coupé qui enivre », issus de sa mémoire personnelle, mélangés à des éléments apparemment universels comme « la couleur du pain blond craquant sortant du four ». Puis, la fin de la phrase tend à réconcilier cette mémoire personnelle avec une mémoire du paysage plus universelle, propre cette fois à tous les humains et issue de la plus ancienne forme de l'espèce : « comme si l'homme se souvenait encore, par-delà le long sevrage de l'espèce, d'un temps où elle

broyait à même la terre la verte écume native » (l'auteur fait ici référence aux pâturages). Cette fois, bien que ne résidant pas dans les souvenirs directs du lecteur, celui-ci s'identifie à cette mémoire appelée par Gracq comme étant celle de toute l'espèce humaine.

Par ailleurs, le récit est souvent jonché de références à des événements marquants pour la communauté, dont les effets se ressentent sur le paysage et sur la perception sensorielle des personnages. Il suffit d'un élément du décor pour que resurgisse chez lui tout un pan d'enfance ou de jeunesse : le chemin vers la forteresse des Syrtes,

Lorsque je revis en souvenir les premiers temps de mon séjour dans les Syrtes, c'est toujours avec une vivacité intense que revient à moi l'impression anormalement forte de dépaysement que je ressentis dès mon arrivée, et toujours à ce rapide voyage qu'elle s'attache à moi avec le plus de prédilection. (RS, p. 564)

la lumière d'une lanterne le long d'un mur,

La lumière faible de ma lanterne sur les murs de la chambre des cartes y faisait bouger, de façon maintenant presque matérielle, ce très léger frémissement d'éveil dont j'avais senti dans mes nerfs la vibration tendue dès ma première visite. Comme le cri figé par l'ombre des sculptures de cavernes que libère soudain sous leur glaise des siècles de dégel d'une lampe allumée, les panoplies de cartes luisantes se ranimaient à travers la nuit. (RS, p.618)

ou encore une sensation estivale :

Ce qui lui rappelait le mieux l'exaltation dans laquelle il vivait aux Falizes, et où il lui semblait respirer comme il ne l'avait jamais fait, c'était plutôt, lorsqu'il était tout enfant, le débarquement des vacances dans le grand vent au bord de la plage [...] où le cœur battait plus fort qu'ailleurs de seulement se tenir, parce qu'on savait, et en même temps on ne croyait pas, qu'y battrait bientôt la marée. (UBF, p. 75).

Ainsi, en revoyant la foule se presser à l'arrêt de tramway lors d'une de ses rares visites en ville, Gracq se retrouve projeté en enfance, dans ce même wagon qui le transportait petit : « Le même sentiment d'agitation désorbités, d'affairement incontrôlable, que j'avais senti, enfant, à la traversée de Nantes, renaissait, précisant la nuance de malaise et de vertige dont mon premier contact avec la grande ville s'était teinté. » (CGC, p. 782). Ces moments de cristallisation sensorielle, où le décor et les souvenirs fusionnent, permettent de penser la mémoire différemment : celle-ci n'est plus seulement une reconstruction mentale, mais une

nouvelle impression charnelle, immédiate, transmissible au lecteur. La dimension sensorielle de la mémoire joue ici un rôle fondamental. Les sens, comme nous l'avons vu, sont capables de raviver des souvenirs enfouis, et donc de transmettre le passé par l'expérience corporelle. Cette mémoire du paysage se transmet par différents canaux : les procédés littéraires, la comparaison à des mythologies communes, mais aussi les sensations et les analogies corporelles. Si le paysage touche à la mémoire, c'est qu'il parle au corps, qu'il convoque les souvenirs sensoriels. Il existe donc bien une mémoire sensorielle du paysage, qui dépasse les mots mais qui est pourtant relayée par la littérature. Cette mémoire immatérielle crée un langage implicite et commun, fait de correspondances et d'émotions partagées.

Si la mémoire sensorielle du paysage produit sur le lecteur un effet immédiat, comme lors d'une expérience vécue, elle ne se limite pas toujours à évoquer des sensations isolées et ponctuelles : elle ouvre aussi sur une durée, une temporalité qui lui sont propres. En effet, la mémoire d'un paysage suppose que la temporalité dans laquelle se déroulent les événements pris en compte soit relative au paysage lui-même. Ainsi, le paysage possède sa propre temporalité, où les événements qui composent sa mémoire, forment une fresque temporelle qui n'est pas forcément reliée au vécu des sujets humains. C'est à partir de cette sensibilité continue du paysage que se déploie un autre rapport au temps, plus latent, plus organique dans les romans. Pour Gracq, la nature ne se contente pas d'être le décor d'un récit : elle en devient la mesure, l'horloge. Le paysage y agit comme une forme de temps, qui n'est pas le temps linéaire de la narration, mais un temps personnel, enchâssé, où chaque élément végétal ou géographique semble porter la mémoire d'un monde antérieur. Il développe une échelle propre, plus lente que celle du récit, mais qui contribue à mettre sur pied ce fameux récit parallèle que nous avons déjà évoqué, qui fait écho aux péripéties humaines. Hao Xie cite Gracq, pour qui l'écriture est essentiellement une « recomposition, réassemblage, de sensations, de perceptions et de souvenirs¹²⁸ ». Ainsi, même dans une apparente solitude, comme celle du narrateur dans *Un balcon en forêt*, la route qu'il suit est déjà chargée d'autres présences. Le fait que le paysage ou des éléments de celui-ci, telle que la route, soient peuplés de souvenirs et de présences se retrouve d'ailleurs dans les mots de Gracq : « L'idée de chemin, de piste, me touche parce qu'elle suppose de passage antérieur, de présence abolie mais perceptible. » (CGC, p.984). Une mémoire du paysage est donc aussi à questionner comme mémoire de ceux qui l'ont observé et interprété. Xie écrit à ce sujet : « Bien que Gracq semble seul

¹²⁸ Julien Gracq, *Entretiens: avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie*, Paris, José Corti, 2002, p. 167, cité par Hao Xie, « Julien Gracq et la mémoire », *op. cit.*, f. 145.

au monde dans les *Carnets du grand chemin*, la notion de route tracée est indissociable d'une mémoire¹²⁹ ». Il poursuit en évoquant l'idée que toute route, tout chemin présuppose une mémoire des passants qui l'ont tracée et traversée.

Par ailleurs, le paysage littéraire est un paysage remanié, filtré par la mémoire de l'auteur, mais aussi par celle que le lecteur projette. La mémoire du paysage littéraire n'est donc jamais purement réaliste : elle est toujours une interprétation. Comme Aldo dans les landes aux abords des ruines de Sagra, qui ressent une connexion profonde avec ce paysage désertique et pourtant emprunt du passage du temps et des pas de précédents marcheurs, le lecteur interprète les signes donnés par le paysage à travers le filtre de ses propres souvenirs :

Et pourtant la tristesse même de ce soleil flambant sur une terre morte ne parvenait pas à calmer en moi une vibration intime de bonheur et de légèreté. Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. Il était fin et commencement. (RS, p. 611)

En comprenant ce langage de la mémoire, le lecteur peut alors plonger dans cette temporalité nouvelle et y trouver une profondeur supplémentaire dans sa relation au monde. Cette perception donne aux paysages de Gracq une aura pratiquement intemporelle. Ils persistent dans l'imaginaire parce qu'ils sont porteurs de mémoire, d'informations sensorielles, de traces humaines. Ils incarnent un passé vivant, transmis par la sensibilité de l'auteur mais aussi par celle du paysage lui-même.

Autrement dit, chez Julien Gracq, le paysage n'est jamais une toile de fond ; il est le lieu d'une condensation temporelle où passé, présent et futur coexistent. Dans *Les carnets du grand chemin*, Gracq évoque ses souvenirs d'enfance au bord de la Loire : « J'ai encore dans l'oreille le bruit espacé, plat et liquide, des avirons quand nous glissions en froissant les branches le long de ces marigots tapissés de vase » (CGC, p. 344). Par la formule « j'ai encore dans l'oreille », Gracq marque l'actualité de son ressenti lors de la remémoration du souvenir, mais l'usage du passé avec « quand nous glissions » note une certaine nostalgie. Le lecteur se trouve alors dans cet entre-deux entre passé et présent, propre à la mémoire, qui actualise le ressenti. Pareillement, dans *Un balcon en forêt*, la forêt devient un espace où se superposent différentes strates temporelles :

¹²⁹ *Ibid.*, f. 220.

« Dix années de jeunesse au Pays des vacances : les années de vaches grasses. Maintenant, c'est fini ». Quand il fermait les yeux, il n'entendait plus que deux bruits légers : le tintement fêlé de la cloche des petites vaches noires, qu'on harnachait ici comme les troupeaux de montagne pour les retrouver quand elles s'égarèrent dans les taillis, et un autre bruit qui lui semblait remonter du fond de l'enfance. (BF, p. 15)

Dans ce passage, le personnage de Grange passe du souvenir de « dix années de jeunesse », au présent abrupt de la guerre : « maintenant, c'est fini. » Puis, de retour dans la réalité du présent, il entend des sons provenant du paysage environnant, des vaches et des gens qui s'agitent autour de lui (« quand il fermait les yeux, il n'entendait plus que deux bruits légers »), pour repasser enfin dans le monde du souvenir, celui du « fond de l'enfance ». Ce brouillage des temporalités est propice à la création d'un espace intemporel dans le récit, le sujet ne sachant plus très bien s'il se trouve dans le passé calme et doux des « années de vaches grasses », dans le présent sensoriel et pragmatique de l'espace environnant, ou bien dans le futur incertain de la guerre, marqué par cette certitude que « Maintenant, c'est fini ».

Gracq, en tant que géographe de formation, perçoit le paysage dans sa structure et son relief, mais aussi dans sa capacité à évoquer des temporalités multiples. Concernant cette propension à créer des strates temporelles dans le paysage, tout comme il en crée au sein du paysage et des différents points de vue abordés dans ses récits, il semble que l'approche de l'auteur soit presque celle d'un architecte du paysage. Joëlle Prunghault, dont l'étude porte sur les représentations de l'architecture chez Gracq, le remarque d'ailleurs en écrivant :

Le sens aigu des réalités du terrain (topographie, cartographie...) et la conscience de l'épaisseur temporelle (archéologie du lieu et du site, strates mémorielles...), qui caractérisent l'approche gracquienne, donnent une consistance particulière aux évocations ou inventions d'architecture¹³⁰.

L'auteur rappelle d'ailleurs dans ses *Entretiens* avec Jean-Louis Tissier : « Je me suis toujours intéressé aux paysages. [...] Je crois que la formation géographique aide beaucoup à retenir les paysages car elle permet de saisir par la structure et donc de reconstituer les éléments que l'on aurait pu oublier¹³¹. » Gracq voit le paysage dans ses masses, sa structure, son style de relief, son articulation, ce qui se ressent dans son approche romanesque. Son approche permet de saisir le paysage non seulement dans sa dimension physique,

¹³⁰ Joëlle Prunghault, « Une écriture habitée par l'architecture », dans Pierre Hyppolite, Antoine Leygonie et Agnès Verlet (dir.), *Architecture et littérature*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 117-126, en ligne, <<http://books.openedition.org/pup/11907>>.

¹³¹ Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes*. 2, *op. cit.*, p. 1201.

mais aussi dans sa capacité à incarner une mémoire collective, où chaque élément naturel est le témoin d'une histoire partagée, et compose un monument de l'humanité.

En somme, la mémoire du paysage, telle qu'elle se manifeste dans la littérature de Gracq, constitue un langage à part entière. Ce langage repose sur la médiation sensorielle à travers une temporalité propre, la transmission collective et la stratification des souvenirs. Il nous invite à repenser le paysage non comme un simple fond au récit, mais comme un sujet à part entière, doué de mémoire et d'une parole silencieuse.

2.2.2 L'expérience organique : l'art

Autres moyens de transmettre de l'information à un lecteur, la carte et le texte occupent une place centrale dans l'œuvre de Julien Gracq. Ils servent non seulement de vecteur d'expression, mais aussi de mode de transmission de la mémoire et des sens, comme nous l'avons évoqué plus haut. Parmi ces médias, la carte (géographique) et le texte se distinguent particulièrement, en ce qu'ils permettent non seulement de représenter un espace, mais aussi de le comprendre, de s'y projeter, et d'en conserver la trace. Chez Gracq, ces outils deviennent des moyens d'expression du paysage, ainsi que de la mémoire : celle du personnage, du narrateur, ou de l'auteur lui-même. C'est donc au travers de ces cartes que prend forme en partie le langage du paysage. Finalement, nous aborderons la question de l'usage du corps comme moyen de communication organique entre les sujets et le paysage, dans un aspect sensoriel mais également pour signifier par le mouvement, par le déplacement.

Nous avons vu que le paysage, chez Julien Gracq, est aussi une entité mouvante, chargée de sensations, d'échos du passé, d'une symbolique et d'un langage propre. Le médium, qu'il soit un artefact graphique (la carte) ou littéraire (le texte), devient un moyen de fixer ce mouvement, de le retranscrire puis de le retransmettre. En ce qui concerne le texte d'abord, dans ses *Carnets du grand chemin*, Gracq note ses impressions au fil de promenades qu'il effectue un peu partout en France, mais surtout hors de la ville, plongé dans le paysage rural :

Un matin de septembre, qui devait quelque chose de sa lumière mouillée et de son étincellement au déluge d'orage que j'avais traversé la veille au soir entre Caussade et Cahors (CGC, p. 943); La monotonie un peu ensommeillante du ruban de la route, la lenteur fondue de sa métamorphose (CGC, p.9 74) ; Les quelques jours de juin, juste avant la fenaison, où la terre tout entière est devenue tendrement pelucheuse, et quelques fins d'après-midi de mai couvertes où au soir tombant la pluie cesse et où une tiédeur surnaturelle qui se dilate sous le ciel brouillé [...] (CGC, p. 1022) ;

La grisaille mouillée et sifflante noie tout et gicle par les moindres jointures des baies (CGC, p. 1008).

Le texte fonctionne ici comme une mémoire externe, un prolongement du souvenir, où le paysage est ressaisi, décrit avec précision et avec de nombreuses analogies. Par l'écriture, ces instants éphémères deviennent durables, et accèdent à une forme de permanence artistique. « Le chemin m'attire plus que le but » (CGC, p. 935) écrit Gracq, soulignant l'importance du déplacement sensoriel et mémoriel plus que la destination.

Le récit, chez Gracq, naît en fait de cette tension entre la mémoire, le paysage, et le médium qui les fait parvenir au lecteur. L'écriture n'est pas une reconstitution fidèle : elle est un acte de recréation, qui permet une connexion profonde au cosmos et à l'environnement. Hao Xie note dans sa thèse : « Si Gracq reconnaît que toute son écriture ne consiste qu'en "recomposition, réassemblage, de sensations, de perceptions et de souvenirs"¹³² », c'est que le paysage devient un matériau poétique. Notons qu'en cela, l'œuvre de Gracq s'inscrit dans une tradition où la distinction entre roman et récit s'estompe. L'autobiographie affleure dans la description de paysages connus, aimés, arpentés. L'émotion est palpable, tout en passant par le filtre du style, de la structure, du regard narratif. Une partie de son œuvre a parfois été qualifiée d'autofictionnelle. Le roman *Un balcon en forêt* par exemple montre des paysages qui portent la marque du passé de l'auteur, mais on retrouve également dans *Le rivage des Syrtes* des traces de ses lectures et de ses expériences sensibles. *Un balcon en forêt* est un roman semi-autobiographique, qui s'apparente à l'expérience de Gracq, en poste à Dunkerque au début de la seconde guerre mondiale. Dans ce récit, le personnage principal perçoit ainsi la forêt comme un monde « tellement dense, tellement scellé sur lui-même qu'il semblait inaltérable » (BC, p. 102), soulignant l'épaisseur mémorielle et symbolique du paysage. Gracq exprime d'ailleurs à plusieurs reprises le fait que pour lui, le paysage et les personnages sont indissociables dans ses romans, qu'ils « sont » 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. Dire quel est celui qui joue un rôle passif, le décor, et celui qui joue un rôle actif, n'a pas de sens pour moi. [...] Tout cela

¹³² Julien Gracq, *Entretiens: avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie*, Paris, José Corti, 2002, p. 167, cité par Hao Xie, « Julien Gracq et la mémoire », *op. cit.*, p. 145.

est totalement soudé et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre. Ils appartiennent au roman, ils sont le roman¹³³.

Ce rôle du texte comme archive vivante se manifeste également dans les *Carnets du grand chemin*, où la nature semble habiter chaque phrase.

À propos de la carte, Christian Jacob distingue deux manières d'envisager la carte, l'une dans le rapport à la séduction, l'autre plus rationnelle:

Le pouvoir de séduction imaginaire de la carte, ses enjeux oniriques et mythiques, les rêveries auxquelles elle invite le regard dès qu'il se laisse glisser librement sur sa surface, comme si ce type de représentation constituait un espace de projection privilégié pour les désirs, les aspirations, la mémoire affective, la mémoire culturelle du sujet. La carte comme construction rationnelle, comme espace de savoir régi par la géométrie, la symétrie, les exigences d'un champ de connaissances, la géographie, la carte comme modèle intelligible, comme dispositif à lire, à interpréter, à interroger autant qu'à voir¹³⁴.

La carte a donc à la fois un « pouvoir de séduction imaginaire » tout en étant une « construction rationnelle ». Cette double acception permet de la considérer à la fois comme objet concret et imaginaire, tout à fait adapté pour rendre compte de la complexité de l'espace, qui lui aussi combine ces deux qualifications. On retrouve ces deux dimensions évoquées par Jacob dans le roman gracquien : la carte est souvent citée comme point de départ du rêve, comme une surface à explorer, à déchiffrer. Elle constitue un support de médiation entre le sujet et le paysage à venir, un lieu de projection mentale. Parallèlement, la carte comme modèle rationnel renvoie à un usage plus scientifique, instrumental de la représentation spatiale.

Dans *Lettrines*, Gracq évoque les cartes de géographie comme des invitations au voyage immobile, des matrices du récit : « J'ai commencé à voyager sur des cartes bien avant de partir en voyage. Les noms seuls étaient des paysages¹³⁵ ». Ce que Gracq restitue ici, c'est le pouvoir mémoriel de la carte : elle contient déjà le souvenir des lectures, des récits, des paysages rêvés. Elle permet de projeter son imagination sur le territoire. Un peu plus loin, il précise : « Sur ces cartes, les rivières bleues, les routes rouges, les courbes de niveau m'évoquaient des aventures sans fin¹³⁶ ». Au-delà de sa propre fascination pour les cartes, les

¹³³ Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes 2*, op. cit., p. 1207.

¹³⁴ Christian Jacob, *L'empire des cartes : approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 37.

¹³⁵ Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 49.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 51.

personnages de ses romans sont eux aussi amenés à interpréter leur environnement penchés sur ces dessins en relief du paysage. L'un des chapitres les plus marquants du roman *Le rivage des Syrtes* s'appelle d'ailleurs « La chambre des cartes », et là se joue toute la montée en puissance de l'attente, de la tension interpersonnelle et géopolitique qui anime le récit. Aldo y découvre ces cartes mystérieuses de la contrée du Farghestan, se plonge dans cet univers semi-fictif, dont il connaît maintenant les contours sans les avoir vus en vrai. Gracq explique d'ailleurs dans ses *Entretiens* avec Jean-Louis Tissier l'importance qu'a la carte pour lui et pour le déroulement de ses romans : « La carte est pour moi un objet vraiment magique : en quelques décimètres carrés, on a tout un pays sous la main et sous les yeux. J'ai un peu le sentiment de posséder un terrain ou une région quand je regarde la carte¹³⁷. » La montée en tension de l'existence d'un conflit et même d'une distance avec le paysage voisin prend forme pour Aldo devant cette table à cartes, qui lui montre dans ce langage particulier de l'espace qu'est la cartographie, les frontières de son espace donné.

Le médium, chez Gracq, est donc bien plus qu'un outil de représentation : il est un moyen d'exister dans le monde, de s'y inscrire, de s'y reconnecter. Par le matériau, mais aussi par l'art, par la création, par l'action d'écrire, le sujet entre en dialogue avec les paysages. Cette dynamique est au cœur de sa pensée littéraire : le paysage est une résonance, un miroir, un espace de découverte.

Enfin, il est essentiel de souligner que cette transmission médiatique de la mémoire du paysage, par le texte ou la carte, repose sur une esthétique du fragment, du ressenti, de la sensation pure. Gracq ne cherche pas à reconstituer fidèlement un monde, mais à en restituer la sensibilité et la sensorialité. Et si la carte, le texte ou tout autre médium permettent de traduire, de figer ou de réinventer l'expérience du paysage, ils ne sauraient en rendre parfaitement la richesse sensible. Chez Julien Gracq, ces outils de représentation dialoguent sans cesse avec une autre modalité de perception, qui permet une complète et si réaliste identification : celle du corps. Car le paysage, chez lui, ne se lit pas seulement, il se traverse véritablement. Le paysage se reçoit, se comprend et se mémorise par le mouvement, la présence physique, l'inscription

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1206.

corporelle dans l'espace. Le récit gracquien devient alors outil de médiation non plus seulement entre le sujet et l'espace, mais entre le corps et le monde, entre la sensation et la mémoire.

2.2.3 L'expérience organique : le corps

Dans son article « Faire corps avec le paysage », Michel Collot montre que la poésie contemporaine (lorsqu'il parle de poésie contemporaine, Collot invoque les écrivains et poètes de la même époque que Gracq, d'Antonin Artaud à Christian Prigent) retravaille le rapport du corps au paysage, faisant « du corps un carrefour entre la matière et l'esprit, le sujet et le monde, le signifiant et la signification. Elle promeut un corps-esprit qui est aussi un corps-cosmos; [...] elle trouve alors dans le paysage un lieu privilégié où renouer l'unité du sens et du sensible¹³⁸ ». Cette conception rejoint celle de Gracq, pour qui le paysage est également perçu par un corps en mouvement. La marche, chez l'écrivain, a une place centrale, et il avoue même à Jean Roudaut dans ses *Entretiens* : « Je suis assez doué pour la flânerie¹³⁹ ». La mise en mouvement du corps dans le paysage constitue une pratique essentielle dans la perception de celui-ci : le sujet devient ainsi sensible à la lumière, aux odeurs, à la mouvance de ce qui l'entoure, donc à tout ce qui constitue le paysage. Les agissements du corps dans l'espace ont à voir avec la notion de mémoire puisqu'il a été démontré que le corps garde en lui une mémoire musculaire et inconsciente, qui trahit ses intentions, ses expériences, son passé de corps vivant. Les éléments constitutifs du paysage procèdent donc en quelque sorte à un échange avec le corps, dont les réactions organiques font tout pour l'appréhender. Ne possédant pas d'intentionnalité, les reliefs, couleurs, obstacles du paysage demandent au corps de s'adapter, de se remémorer ses expériences, sensations et même émotions passées.

Au sujet de cette cohabitation entre le corps et la mémoire, Gracq écrit : « Il y a des matins où l'on marche dans le paysage comme dans un souvenir qu'on n'a jamais vécu » (CGC, p. 952). On voit bien ici la volonté de l'auteur de réconcilier les sensations présentes et passées, le corps physique et la mémoire sensible. Le corps dans l'espace est aussi à mettre en parallèle avec le corps dans l'espace textuel, imaginaire donc. Peut-on comparer des expériences sensorielles vécues et des expériences sensorielles imaginées, transmises au lecteur à travers le texte ? Elise Vandeninden, dans « Comment le texte touche le corps », fait une analyse

¹³⁸ Michel Collot, « Faire corps avec le paysage », dans Fabrice Boumedienne et Nicolas Couégnas, (dir.), *Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation*, Limoges, Université de Limoges, 2008, en ligne, <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3464>>.

¹³⁹ Julien Gracq et Bernhild Boie, *Œuvres complètes. 2, op. cit.*, p. 1215.

de l'expérience du texte comme une expérience sensorielle, qui propose à travers le corps une manière de connecter le lecteur et l'auteur :

lire avec son corps, cela signifie surtout, pour nous, aller au-delà du sens, le dépasser, peut-être même l'ignorer, pour découvrir autre chose : la possibilité de se faire toucher par le livre en dehors des mots. Ce « quelque chose » qui nous touche, ce serait l'auteur présent dans le texte en tant que corps ; voilà l'origine d'une réception sensorielle, voire sensuelle, que nous nous proposons d'esquisser¹⁴⁰.

Ici, l'auteur explique que c'est le corps de l'auteur qui est ressenti à travers la lecture, ce sont ses sensations et ressentis. Cet article ne porte pas directement sur le paysage et la perception de l'espace, mais il nous semble pertinent de rapprocher cette réflexion de la notre sur les sensations et le rapport au paysage. Ces propos, appliqués à la question du paysage sont toutefois à nuancer dans la perspective que nous tâchons d'aborder, selon laquelle le paysage aurait sa sensorialité propre. En effet, Vandeninden fait du récit un simple médium entre l'auteur et le lecteur, en ne questionnant jamais la place de l'humain dans le processus. Pourtant, Julien Gracq semble, lui, vouloir s'effacer dans ses descriptions de paysage, n'ayant pas recours à ses propres sensations physiques pour le décrire, mais préférant faire appel à des métaphores ou des personnifications. Il coupe ainsi le rôle du corps de l'auteur dans le processus de réception du paysage par le lecteur. Nous pouvons donc écarter cette hypothèse que l'auteur est à la base de la chaîne de transmission, et qu'il utilise le paysage comme outil de communication avec le lecteur. Selon nous, c'est bien le paysage en soi qui a une sensorialité et une agentivité propre à faire ressentir sa présence au lecteur.

Pourtant, le corps enregistre les sensations, les transforme en images mentales, puis les ramène à l'écriture sous forme de souvenirs sensoriels imaginés. Par exemple, dans *Un balcon en forêt*, le lieutenant Grange s'enfonce dans la forêt des Ardennes, où la nature infuse en lui, le marque : « Il était devenu perméable au paysage » (BF, p. 108). On a ici un exemple d'agentivité du paysage, qui agit véritablement sur le personnage, bien que n'étant qu'un élément passif de la phrase. C'est Grange qui « était devenu », c'est lui qui a changé d'état pour être perméable, pourtant alors, sans action directe, la nature lui transmet quelque chose, fait pénétrer des connaissances, des signes en lui.

Le fait que le corps s'incarne dans le paysage et qu'il en répercute les effets grâce à la mémoire montre bien qu'il y a également une relation entre le récit du paysage et le corps du lecteur. C'est ce que Serge Gaubert

¹⁴⁰ Élise Vandeninden, « Comment le texte touche le corps », *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, janvier 2011, p. 81-88, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/045161ar>>.

analyse dans son article, lorsqu'il évoque « la présence active du souvenir dans la chair de l'écriture¹⁴¹ ». Le passé n'est pas simplement évoqué : il est ressenti, joué par le corps du personnage, puis transmis au lecteur. La perception se fait humaine, vivante, et la mémoire sensorielle devient littérature.

Le personnage gracquien est inscrit dans l'espace, absorbé par lui, comme Grange dans la forêt, ou Aldo tantôt par la mystérieuse mer des Syrtes, tantôt par les déserts en ruines d'Orsenna. Dans *Le rivage des Syrtes*, Aldo s'enfonce dans une topographie saturée de silence, de symboles prémonitoires et de lenteur. Ce n'est pas seulement un décor, mais une matière qui agit sur lui, qui façonne sa pensée et ses gestes. Par exemple, lorsqu'il découvre l'île de Vezzano avec Vanessa, il se fond dans ces sensations de langueur, d'écoulement comme le font les rivières qui les entourent, et de sommeil, comme cette île inhabitée et dormante depuis des décennies :

Nous reposons de tout notre poids dans la sécurité même des gisants sous ce faux jour de crypte où l'ombre venait se diluer comme dans une eau profonde; les légers bruits autour de nous : un bruit d'eau vive sur les galets, le lapement insensible et le minuscule gargouillis dans le creux de roche de la marée montante, donnaient à l'écoulement du temps, par leurs longs intervalles suspendus et leurs soudaines reprises, une incertitude flottante coupée de rapides sommeils [...] (RS, p. 682).

Ici, on sent bien que l'état végétatif d'Aldo et Vanessa entre en relation avec les sensations qu'ils ont lors de leur visite de l'île. Ainsi, le monde de pierre qui les entoure les plonge dans un univers de « crypte » et de « gisants ». Les bruits environnants et la symbolique de la rivière qui s'écoule tel le temps montrent une coupure entre le monde réel, celui du rêve et celui du souvenir. Sur l'île se mélangent des sensations liées à la mémoire, les personnages se sentent à la fois vivants, morts, témoins, acteurs, au centre et en périphérie de l'action. On voit donc que le corps devient un relais à la mémoire : chez Gracq, ce n'est plus seulement le monde qui est observé, mais le corps qui devient le monde. Grâce à ses expériences sensorielles simultanées du passé, présent et futur, le corps de celui qui parcourt le paysage devient un miroir du paysage lui-même.

Alain-Michel Boyer insiste lui aussi sur le rôle du corps dans la structure du temps et de l'espace chez Gracq. Il parle d'une « mémoire musculaire du paysage¹⁴² », une formule qui démontre à la fois la place importante qu'ont les mouvements du corps dans la perception du monde par le lecteur, mais aussi le fait que la mémoire du paysage se manifeste comme la mémoire musculaire, presque par réflexes. En effet, dans le roman gracquien, le langage du paysage passe par la mémoire, et la mémoire de ce paysage réel se

¹⁴¹ Serge Gaubert, « Julien Gracq et le temps perdu », *Cahier de l'Herne : Julien Gracq* (dir. Jean-Louis Leutrat), Paris, p. 421-433, L'Herne Fayard, coll. "L'Herne", 1987.

¹⁴² Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire*, op. cit., p. 189.

manifeste à travers des sens, elle a une portée organique et n'est pas consciente ou préméditée, elle se rapporte au réflexe, comme la mémoire musculaire que nous avons précédemment évoquée.

Pour conclure, le récit gracquien ne se contente pas de raconter le monde : il le traverse, le respire, le sent. Il est le lieu d'une expérience sensorielle entière et complète, où le corps agit comme un médium, autant que le texte ou la carte. En ce sens, il intègre un langage du corps, qui réside en un dialogue entre l'humain vivant, et le paysage. Il offre au lecteur l'accès à une mémoire qui n'est pas seulement celle de l'expérience personnelle, mais aussi une mémoire universelle, celle du paysage traversé par autrui. Gracq nous montre comment la littérature peut devenir un lieu d'expérience et de partage, où l'auteur, le paysage, le lecteur, le cosmos entrent en contact par le même médium : la sensorialité. C'est ainsi, en faisant appel à la sensorialité pour transmettre le paysage littéraire aux lecteurs que Gracq parvient à faire comprendre le langage du paysage. Nous verrons maintenant qu'il construit également pour cela tout un système de référence à des figures récurrentes, que nous analyserons dans notre prochain chapitre.

CHAPITRE 3

DES FIGURES RÉCURRENTES QUI COMMUNIQUENT

Par « figure », nous entendons un système de représentation récurrent d'un objet ou d'un symbole, qui permet de contenir un système de sens. Pour l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain, Bertrand Gervais en donne une définition très complète, dont nous retiendrons quelques points de définition :

La figure est un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composée d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (disposant de sa propre logique de mise en récit), impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui; la figure est un foyer de l'attention. Mais ce point est un signe, c'est-à-dire qu'il renvoie à quelque chose d'autre, qu'il sert d'interface et de relais. En ce sens, la figure appelle et suscite des interprétations¹⁴³.

Dans ce chapitre, nous explorerons donc trois figures récurrentes issues du paysage dans les œuvres de Gracq, afin d'illustrer les différentes formes de sensorialité présentes dans ses romans. La mer, d'abord, y sera présentée comme un espace révélateur, à la fois mythologique et sensoriel, tantôt clair et tantôt mystérieux. Puis, nous verrons que la forêt incarne un espace à la fois vivant et silencieux, nourri d'un imaginaire profond qui reflète les émotions et psychés humaines. Enfin, le haut-lieu représentera un point de convergence entre le monde sensible et le sacré, enfermant les émotions du récit tout en dominant symboliquement et physiquement le paysage. Nous aurons ainsi, à l'aide de ces exemples concrets, une pluralité d'occurrences différentes de ce qui s'apparente au langage du paysage.

3.1 La figure de la mer : celle qui révèle

La première figure sur laquelle nous nous pencherons est celle de la mer, présente dans plusieurs romans de Gracq. Qui aujourd'hui n'a pas en tête une représentation très claire de la mer, qu'elle soit calme et belle sous le soleil des tropiques, ou dangereuse et capricieuse pour les bateaux de pêcheurs le long des côtes ?

¹⁴³ Bertrand Gervais, « Figures de l'imaginaire (éléments de définition) », dans *Observatoire de l'imaginaire Contemporain*, 2011, en ligne, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/figures-de-limaginaire-elements-de-definition>>, consulté le 14 janvier 2026.

La mer fait partie intégrante de nos imaginaires et de nos quotidiens. Nous verrons ici que plus encore que les constructions humaines, la mer est porteuse d'un langage des sens, que Julien Gracq fait sien et qu'il s'approprie librement dans ses œuvres.

3.1.1 Définitions et mythologie

D'abord, il nous faut distinguer la mer de l'océan, bien que tous deux soient liés géographiquement et sémantiquement. Dans la définition du Larousse, la mer désigne l'« ensemble des eaux océaniques, communiquant entre elles et ayant le même niveau de base¹⁴⁴ », tandis que l'océan est défini comme une « vaste étendue du globe terrestre couverte par l'eau de mer¹⁴⁵ ». En recoupant ceci avec les définitions de *Géoconfluences*¹⁴⁶, on peut dire que l'océan est une immense étendue d'eau reliant les continents. On en compte traditionnellement cinq, caractérisés par leurs fonds abyssaux et leur superficie. La mer quant elle, est dépourvue de fonds abyssaux et plus proche des côtes. Elle relie l'océan et la terre et sa superficie est plus réduite. La mer est source d'imaginaire collectif et personnel depuis toujours justement parce qu'elle est partout. Comme le relève Jean-Pierre Paulet au sujet des premières croyances liées à la mer,

La perception de ces étendues maritimes est inséparable de l'image que l'on se fait de la nature en général : celle-ci attire ou apparaît comme une « ennemie » car elle semble opaque, incompréhensible. Ces « secrets » vont provoquer une foule de fantasmes, d'explications extravagantes, inspirer les artistes, mais surtout, exciter l'imaginaire religieux¹⁴⁷.

Certes, comme le relève Alain Corbin¹⁴⁸, le rapport à la mer a évolué. Sans même parler des différences qui existent à ce sujet à travers le monde, il est clair que l'accès au littoral est très récent dans les sociétés occidentales. Cette (ré)appropriation du littoral par les voyageurs, les touristes, les scientifiques entre autres, participe à repenser les mythes marins qui berçaient nos civilisations depuis toujours. En effet, la figure de

¹⁴⁴ « Mer (nom féminin) », dans *Larousse*, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mer/50562#:~:text=1.,le%20m%C3%AAme%20niveau%20de%20base.>>.

¹⁴⁵ « Océan (nom masculin) », dans *Larousse*, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oc%C3%A9an/55517#:~:text=flots%20%2D%20gouffre%20%2D%20mer,oc%C3%A9an%20n.m.,par%20l'eau%20de%20mer.>>.

¹⁴⁶ Jean-Benoît Bouron, « Océan », dans *Géoconfluences*, 2022, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/ocean>>.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Paulet, *L'homme et la mer : représentations, symboles et mythes*, Nice, ECONOMICA-ANTHROPOS, coll. « Géographie », 2006, p. 2.

¹⁴⁸ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, op. cit.

la mer regorge de références à diverses histoires, contes et légendes, régionaux ou largement répandus, comme les légendes de sirènes (chez les Grecs¹⁴⁹, les Celtes et les Japonais par exemple¹⁵⁰), de mondes engloutis, la présence quasi-systématique d'un dieu ou déesse de la mer dans les religions polythéistes, les naissances de nombreux éléments aujourd'hui terrestres, etc. Par le mystère qu'elle véhicule encore aujourd'hui, et puisqu'elle demeure incomprise et dangereuse pour beaucoup, la mer est l'élément le plus porteur de mythologies humaines. Pendant des siècles, ceux qui connaissaient la mer étaient les marins et les pêcheurs uniquement. Aujourd'hui, celle-ci intéresse beaucoup de monde grâce à l'essor du tourisme et le travail fait sur l'accessibilité des littoraux. Cette évolution et surtout cette histoire de la mer et de ses mythes est bien connue, ayant été un facteur essentiel dans les routes commerciales, au centre des échanges humains depuis des siècles. Cela est brillamment décrit dans la récente *Histoire de la mer* d'Alessandro Vanoli¹⁵¹, qui retrace à la fois les rôles, les perceptions mais aussi les usages et mutations de la mer depuis plus de quatre milliards d'années. L'auteur y confirme l'importance des nombreuses mythologies, et par son travail même, nous prouve que cette omniprésence de l'élément aquatique pourrait influencer sur nos perceptions de l'espace. Il est rare en effet au XXI^e siècle qu'un lecteur n'ait jamais vu la mer ou bien entendu parler d'elle. Ainsi, sa perception lors de la lecture peut se baser sur des souvenirs riches de sensations personnelles, mais aussi sur toutes ces images et sensations accumulées par les observateurs et auteurs qui le précèdent. Nous pouvons dès lors nous questionner sur ce qui, donc notre perception, part du réel et de nos expériences, et ce qui fait appel aux nombreuses références auxquelles nous avons été exposés.

Étant récurrente dans nombre de romans, elle est vue comme « indomptable » par la plupart des auteurs, malgré la fascination qu'elle exerce sur eux. Ayant une relation privilégiée avec la mer autant qu'avec la forêt, Gracq fait souvent montre de ses talents descriptifs quand il s'agit de décrire un paysage maritime. Ainsi, dans ses *Carnets du grand chemin* (pourtant plus porté sur les routes que sur les eaux), il écrit à propos du littoral de Sion (aujourd'hui Sion-sur-l'Océan) :

Tout change [...] dans la part que nous prenons au spectacle de la mer, dès que la forte houle fait place au très gros temps. À partir d'un seuil dans le déchaînement élémentaire, une certaine dose d'animisme force, malgré nous, l'accès à notre imagination; un degré critique de violence une fois atteint, impossible de ne pas douer chaque lame d'un esprit de compétition, de ne pas sentir que

¹⁴⁹ Homère, *Odyssée*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, 522 p.

¹⁵⁰ Maurizio Bettini, Luigi Spina et Jean Bouffartigue, *Le mythe des sirènes*, Paris, Belin, 2010, p. 276.

¹⁵¹ Alessandro Vanoli et Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Histoire de la mer*, Paris, Passés composés, 2024, 508 p.

chacune, à l'instant de charger, frappe du sabot et *veut*, de toute sa fureur taurine, bondir plus haut que l'a fait la précédente. (CGC, p. 1008. L'auteur souligne.)

On voit bien ici ce rôle donné aux vagues et à la mer, qui est rendue vivante grâce aux verbes d'action, et par l'emphase mis sur le verbe « veut ». Cela montre cette agentivité dont elle fait preuve dans les récits de Gracq, les *Carnets du grand chemin* faisant office de descriptions explicatives des paysages et espaces parcourus par lui. Deux fois dans ce passage, il évoque la fascination que lui procure la mer furieuse. Il écrit à la première personne du pluriel, et cet usage du « nous » force le lecteur à s'identifier à ce ressenti. Le lecteur ne peut qu'acquiescer et vivre en même temps que Gracq le décrit, cette effervescence des sens et cette implication dans la bataille des vagues. Par cette identification marquante, l'auteur fait référence à des sensations et des impressions selon lui universelles, déjà vécues par ses lecteurs. Pour ajouter à cette universalité qu'aurait l'effet de la mer sur les perceptions humaines, il ajoute de nombreuses références à des œuvres ou événements incontournables. Tantôt il fait référence à la prise de la Bastille (« Tout exprime une résolution enjouée, une humeur belliqueuse et allègre : on y va ! et on est en force : cette fois-ci, c'est sûr, on va prendre la Bastille »), tantôt à la mythologie grecque et à la figure du dragon : « Où l'on voit "quelquefois ce que l'homme a cru voir" et la mer vomir un dragon aux pieds des chevaux d'Hippolyte » (CGC, p. 1009). Il lui prête des capacités sensibles ou de réflexion : « La mer qui se retire est comme absente, dégrisée et distraite, l'esprit ailleurs. Bien plus que sa puissance et ses fureurs, ce sont ces sautes d'humeur mystérieusement motivées, immédiatement ressenties, qui rendent parlante à tous l'assimilation de la foule à la mer. » (CGC, p. 1009).

3.1.2 Le paysage maritime

Il nous semble également nécessaire de revenir sur les notions d'espace et de paysage telles qu'appliquées au monde maritime. Non seulement visuel, l'élément maritime devient un paysage sensoriel et interactif dès lors que nos sens sont en contact avec lui. Pourtant, une différence essentielle est à établir entre ce qui se vit en contact avec la mer, dedans si l'on veut, et ce qui se vit au-devant d'elle. Le paysage, si on applique nos précédentes définitions, engloberait l'individu, modifié ou non par lui, son expérience résidant dans sa prise d'ensemble. Or la mer est difficilement visible dans son ensemble. Thierry Hentsch explique très bien cela dans son livre *La mer, la limite*, où il la définit justement comme mouvante, comme une figure de l'infini qu'on ne peut enfermer :

La mer ne finit pas à la ligne précise et toujours mobile de l'horizon. Elle a au loin d'autres rives, semblables à celles que j'ai sous les yeux, là où, tout près, l'infini de la mer s'achève. [...] La

rencontre exacte du sable et de l'eau, ses hasards, ses courbes imprévues évoquent en nous une affinité profonde. Elles rappellent la nécessité de la frontière et invitent inlassablement à la fluidité de toute limite¹⁵².

Pierre Jourde quant à lui relève l'intérêt de la mer comme frontière d'immensité, ou comme « hyperbole de la séparation » dans *Le rivage des Syrtes* :

Gracq exploite la particularité de la mer, en tant que limite, qui réside dans son étendue : elle n'est pas simple ligne de contact entre deux espaces, c'est une frontière élargie, rendue concrète. C'est en quelque sorte l'hyperbole de la séparation. Empêchant les contacts, elle suscite par conséquent l'imagination¹⁵³.

C'est un paysage infini, qui ne peut englober la mer dans son entièreté. Peu importe où on se place, la mer sera toujours trop grande pour nos perceptions et pour notre définition du paysage. En théorie, plus on s'en éloigne, plus on en voit. Or, la mer, pour être correctement perçue et expérimentée, doit être sentie. Même sur une barque au milieu de l'océan, on « voit » le paysage de la mer, sa ligne d'horizon, ses vagues, mais surtout, on est dessus, dedans, avec. C'est donc une plongée dans le paysage, une plongée dans cet espace vivant et mouvant, qui se touche, s'écoute, se sent et se goûte. Dans son essai *Vers une approche géopoétique*, Rachel Bouvet évoque la dualité du ressenti face à la mer : « La mer suscite chez de nombreux écrivains le sentiment de l'infini, alors qu'elle engendre chez d'autres celui de la limite : le choc des vagues se fracassant sur le rocher ou sur le récif corallien recèle un pouvoir de fascination hors du commun en ce qu'il fait naître l'idée de la limite, de l'altérité¹⁵⁴ ». Plus loin, elle revient sur ce choc de l'altérité et ce sentiment d'infini que provoque le mouvement de la mer : « impossible à cerner par l'esprit, résistant à toute saisie intellectuelle, elle propulse vers l'ailleurs, elle nous fait imaginer un au-delà de l'eau, des rives lointaines où d'autres communautés se sont installées, elles aussi tournées vers la mer [...] ¹⁵⁵ ». Lorsqu'on parle de paysage maritime, on fait référence à ce qui s'offre à la vue, en comprenant une partie de la mer, le tout ne pouvant être accessible. Le paysage de la mer est toujours incomplet, et pose cette question métaphysique à nos cerveaux humains : l'immensité de l'étendue, sa mouvance, son instabilité dans la complétude. Dans *Au château d'Argol* par exemple, la première vision de la mer par Albert est une

¹⁵² Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, op. cit., p. 13.

¹⁵³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires: de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*; Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Paris, Corti, 1991, p. 26.

¹⁵⁴ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 153.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

immensité vide : « Cette mer qui n’offrait à l’œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle vacuité [...]. » (ACA, p. 24).

Alain Corbin, quant à lui, estime que la mer a toujours été « porteuse de phantasmes¹⁵⁶ ». En effet, on assiste à un dédoublement des sens : lorsqu’un observateur se tient devant la mer, de loin, c’est la fascination qui prime. Il perçoit les embruns, les odeurs, le goût du sel, le mouvement des vagues et les couleurs chatoyantes. En revanche, la différence est marquante si ce même observateur se trouve sous l’eau ou dans l’eau. À ce moment-là, il vit une altération des sens : plus de visibilité ni d’odorat, son toucher est modifié, son ouïe est modifiée. Alessandro Vanoli décrit ainsi ces sons altérés par l’opacité de l’eau :

Je pourrais évoquer le silence tout autour de nous, mais il n'en est rien : sous l'eau les oreilles fonctionnent très bien et elles écoutent des crépitements qui semblent résider dans notre crâne, une tonalité sourde, comme un bruissement profond venu de loin, l'écho des éléments, des vagues et du vent sous la surface et de tout ce qui nous entoure. En effet, le son est vibration, et la vibration voyage très bien dans l'eau. En fait, elle voyage plus loin que la lumière. Il n'y a pas de silence mais une mer entière qui nous parle¹⁵⁷.

À une certaine distance de la mer, celle-ci nous semble merveilleuse, elle réveille les sens et les décuple. C’est également un environnement très riche en mythes et en croyances, puisque très riche en sensations. À son contact, on voit une étendue plane ou agitée, mais surtout on sent, on goûte, on touche. De plus, c’est le lieu où la vue est de moindre importance face aux autres sens, car la mer est opaque, on ne « voit » que l’horizon. Rachel Bouvet écrit que « le lointain ayant cette particularité de créer un flou, une zone vaporeuse, l’impossibilité de saisir – avec l’intellect cette fois – ce qui dépasse les limites du connu. C’est pourquoi la ligne d’horizon se trouble et suscite parfois un effet d’irréel¹⁵⁸ ». Pour le lecteur en particulier, les descriptions de paysage maritimes mettent en avant non seulement l’étendue de ce qui se déroule sous ses yeux, mais aussi et surtout une ribambelle de sensations nouvelles reliées au littoral. Cette mer des Syrtes si mystérieuse par exemple, est souvent caractérisée par son étendue noire, le brouillard qui la couvre, et par son animosité. Dans le passage où Aldo part avec sa maîtresse Vanessa en direction de l’Île de Vezzano, il décrit cette mer de la manière suivante : « La mer des Syrtes, avec ses vagues rêches et dansantes crevait partout ses courtes volutes d’écume; autour de nous, des oiseaux de mer par bande s’envolaient et

¹⁵⁶ Alain Corbin et Jean Lebrun, *L’homme dans le paysage*, op. cit., p. 55.

¹⁵⁷ Alessandro Vanoli et Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Histoire de la mer*, op. cit., p. 319.

¹⁵⁸ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 207.

s'ébattaient sans cesse sur les plaines variées des étendues changeantes » (RS, p. 690). L'agressivité de la mer des Syrtes, qui sépare son royaume de celui du Farghestan, pousse Aldo à rechercher ce mystère, et même à provoquer la reprise de la guerre.

La présence de cette figure récurrente dans les romans de Gracq permet entre autres de rappeler d'un roman à un autre, mais également d'une expérience à une autre, quelles sensations sont à l'œuvre dans tel ou tel environnement. La mer, par exemple, est à la fois une figure récurrente de notre imaginaire collectif et de nos mythes, mais aussi au sein même de l'œuvre de Gracq. C'est un motif qui revient dans bon nombre de ses romans, ayant dans certains une place prépondérante comme dans *Le rivage des Syrtes*. La question que nous nous posons est celle de savoir quel intérêt trouve l'auteur à user de figures récurrentes dans ses romans. Comme nous l'avons vu, cela lui permet de convoquer tout un imaginaire construit depuis des siècles, résidant dans des mythes, dans une sensorialité, dans des émotions qui ont été longtemps travaillés par les sociétés humaines. Ainsi, faire référence à la mer pour Gracq, c'est faire référence à tout ce qu'implique la mer comme sensations et émotions dans ce que son lectorat a potentiellement connu. Évidemment l'expérience préexistante de la mer qu'aura chaque lecteur est différente, la lecture du texte ne peut donc pas être tout à fait similaire. Néanmoins cela permet à Gracq d'invoquer une sacralité, un passif mythologique qu'il n'a donc plus besoin de construire par lui-même. Par exemple, lors de l'abordage de l'île de Vezzano dans le chapitre du même nom du *Rivage des Syrtes*, on peut lire que le donjon qu'il aperçoit « portait ses corniches sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur. Des nuées compactes d'oiseaux de mer [...] rendaient l'île à une solitude malveillante et hargneuse, la muraient plus encore que ses falaises sans accès » (RS, p. 681). Plusieurs références sont relevées par Bernhild Boie dans les notes des éditions complètes. La description de l'île de Vezzano correspondrait à celle de l'île d'Helgoland en Allemagne, très différente par sa composition géologique des îles de la méditerranée (avec lesquelles on associe le décor du roman). Cela contribue à créer un décalage dans l'imagination du lecteur, qui se laisse prendre au jeu d'une vision mythologique, impossible, un rêve. Boie écrit : « L'univers romanesque affirme une fois encore son autonomie et sa cohérence propre » (RS, p. 1376). Plus loin, la description de l'île résonne avec la référence à Cythère, une île grecque qui dans la mythologie, abrita la déesse Aphrodite après sa naissance (au dernier paragraphe de la page, Aldo évoque « cette Cythère môme vers laquelle je l'entraînais » (RS, p.682)), également relevée comme référence à un poème de Baudelaire dans les notes de Boie. L'île est donc ici une figure mythologique, qui fait référence à l'amour mais aussi à la mort, à l'isolement et aux tragiques grecs. Placée dessus, l'île se distingue de la mer, et constitue une figure de mystère, qu'il faut traverser en barque pour rejoindre la rive où se dérouleront les amours. Ainsi,

en évoquant des figures récurrentes dans ses romans, Gracq démontre qu'il s'appuie sur des connaissances mythologiques le précédant pour construire ses récits. Cela lui permet de transmettre au lecteur toutes les sensations associées à la mer sans avoir besoin de s'appesantir dans de longues descriptions et d'utiliser une figure porteuse de sens qui va ajouter une dimension de plus au récit.

3.1.3 Entre évocation et dissimulation

Dans *Au château d'Argol*, la mer a une fonction libératrice pour les personnages et leurs émotions. Tous se dévoilent, physiquement mais aussi psychiquement, dans leurs peurs, leurs rivalités, leur désir. Elle révèle au grand jour leurs rapports de force et les sentiments des uns envers les autres. On sent une tension érotique, sensuelle et grave. La mort plane, mais avec elle la vie, le désir. Gracq joue ici sur un autre motif relié à la mer, celui de la sensualité (souvent reliée à la féminité, ou même à la fécondité de la mer), qui habite pleinement les personnages du roman mais ne se révèle véritablement que dans la scène du bain. Dans ce passage, les personnages passent d'un château solennel juché en haut d'une montagne à une plage, au contact de laquelle ils semblent se réveiller, comme des statues devenues vivantes. Ce sont d'abord les sensations au contact de la mer qui sont égrenées, dès le début du chapitre. Gracq y évoque l'odeur « plus enivrante que celle de la terre après la pluie » (ACA, p. 44), le toucher du corps et de la peau : « il semblait que chaque parcelle de la peau en épuisât simultanément les profondes délices, et, si l'on fermait les yeux, le corps prenait d'un coup pour les sens la forme d'une outre entièrement close de chaudes ténèbres [...] » (ACA, p. 44). Plus la baignade progresse, plus les corps sont immergés, plus l'importance de ce qui les entoure est grande. La narration insiste sur le paysage, sur cet horizon sans fin qui se dessine mais n'est jamais atteint. Le rythme effréné de la nage et de la description fait ressentir au lecteur cette houle, mais aussi cette pressante nécessité des sensations, qui taraudaient les trois personnages depuis le début du récit. Enfin les sens ont une importance centrale pour les personnages, puisqu'ils sont ici garants de leur survie¹⁵⁹:

Ils nagèrent tous les trois vers le large. Couchés au ras de l'eau, ils voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues, et dans un capiteux vertige il leur semblait qu'il tombât tout entier sur leurs épaules et dût les écraser – avant de se faire au-dessous d'eux un flux de silence et de douceur qui les élevait paresseusement sur un dos liquide, avec une sensation exquise de légèreté. [...] Un

¹⁵⁹ Ils manquent en effet de se noyer, puisque trop absorbés par la poursuite de leurs sensations et de leur sensualité retrouvée.

rayon de soleil brilla, et la baie entière s'animad'une fête mélancolique qui parut le dernier sarcasme de la nature à leur fin maintenant inévitable. (ACA, p. 46)

Dans ce passage particulièrement, les sensations physiques et nouvelles reliées à la baignade sont très importantes. La destination du « large » permet une libération des mouvements du corps et surtout, un éloignement des sensations connues, terrestres. Les personnages questionnent la réalité de ces sensations avec le verbe « il leur semblait », là où l'auteur aurait pu choisir un verbe d'état. On peut lire l'évocation de cette « sensation exquise de légèreté », qui, comme les autres appels aux sensations, reste floue. Les noms et adjectifs évoqués provoquent les sens et non la réflexion, parlent au cœur et non à l'esprit. Le « flux de silence et de douceur qui les élevait paresseusement sur un dos liquide » dont il est question, n'est pas un élément palpable comme a pu l'être plus tôt la sensation de vertige et d'écrasement, ou « le poids régulier des vagues ». Ainsi, l'auteur fait à la fois appel à des sensations physiques dans un premier temps, puis métaphysiques et floues ensuite, ce qui englobe le lecteur dans une bulle de sensations, loin de celles qu'il connaît sur terre.

À l'opposé de cette fonction libératrice qu'a la mer à Argol, le roman *Le rivage des Syrtes* montre une mer secrète, qui dissimule au contraire, qui sert de frontière et de secret entre les royaumes d'Orsenna et du Farghestan. Elle représente ce qui sépare les humains, ce qui les divise. Tout au long du récit, les personnages d'Aldo et du capitaine Marino effectuent des rondes de surveillance sur les côtes, s'en éloignant parfois pour se rapprocher du territoire ennemi en face. À chacune de leurs sorties, on peut relever le champ sémantique du mystère, du secret, de l'angoisse même. Le lecteur ne sait pas bien ce qui inquiète tant les personnages : croiser un ennemi sur cette mer impénétrable ? Se faire repérer en flagrant délit d'intrusion ? Le roman se construit sur cette tension politique incompréhensible, sur ce secret complot entre les royaumes, qui se cristallise en leur centre, sur cette mer sombre et mystérieuse. À chaque sortie en mer, le personnage d'Aldo sent monter une tension qui finit par occuper son entière attention :

Une fois ou deux, à un reflet plus clair jouant sur les vagues, je retins ma main prête à agripper nerveusement le bras de Marino. Me trompais-je ? [...] Une efficacité surveillée, tendue, alertée, se retrouvait, se rassemblait autour de nous à travers le noir; [...] Nous étions à cet instant deux chasseurs lancés à travers la nuit, tout le bateau sous nos pieds tressaillant comme à une bourrasque d'une brusque fièvre d'aventure. (RS, p. 601)

Constamment, comme dans la suite du roman, les vagues font des tours de magie. Elles font apparaître mirages et forces, parfois c'est un bateau ennemi qui disparaît à l'horizon des vagues (« C'est alors que je

vis glisser devant moi, à peu de distance sur la mer, au travers des flaques de lune, l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment » (RS, p. 586)), parfois elles se parent de mystère et dissimulent les prochains mètres à parcourir (« les plaines variées des étendues changeantes » (RS, p. 680)); parfois encore, elles révèlent, et permettent d'apercevoir enfin, ce qu'elles cachaient jusqu'alors (« Lorsque ses falaises très blanches sortirent du miroitement des lointains de mer, Vezzano parut soudain curieusement proche. » (RS, p. 683)). Ces secrets gardés par l'étendue de la mer des Syrtes poussent les personnages à être sur leurs gardes, à l'affut constant de leurs sensations afin de détecter un malaise, quelque chose d'anormal. La mer a cette double responsabilité de décupler les sensations, tout en modifiant la perception, en provoquant un effet de surprise et de dissimulation. Contrairement à ce que perçoit Pierre Jourde de la mer des Syrtes, qui selon lui « évoque moins la pureté que le pourrissement » puisque « huileuse et chaude, [elle] stagne à la façon d'un marécage »¹⁶⁰, il nous semble que la mer des Syrtes parle au contraire le langage d'Aldo, qui y projette ses propres sensations, tantôt agitée lors des tempêtes et des drames personnels, tantôt calme et plate lors des moments d'attente.

Finalement, dans cette époque où nous devons faire face à la disparition de la nature, la mer est à percevoir sous un nouveau jour dans un souci de préservation et de reconnexion. Depuis toujours, elle est associée à bien des choses : au mystère mais aussi à la mort et au danger, à la solitude, à la femme et à la source de vie. De nouvelles manières de ressentir la mer et sa sensorialité émergent avec le temps : des récits, des recherches scientifiques et littéraires sur sa composition, des sons (comme avec le phénomène de l'ASMR¹⁶¹ par exemple, où les bruits des vagues et de mer sont très présents). D'ailleurs, des études montrent aujourd'hui que la présence de la mer permet de réduire l'anxiété et le stress chez les individus¹⁶². Cela est en partie dû au fait que cet élément est intimement relié au rythme humain, mais aussi au fait que nous sommes aujourd'hui exposés à de nombreuses références positives sur la mer¹⁶³. De plus en plus de médias

¹⁶⁰ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, op. cit., p. 28.

¹⁶¹ En français « réponse sensorielle autonome culminante », soit une sensation agréable provoquée par une stimulation sensorielle. On désigne aujourd'hui par ASMR des médias audiovisuels qui font appel à des stimuli auditifs ou visuels provoquant cette sensation.

¹⁶² Comme cette étude de 2022, qui démontre l'effet bénéfique supérieur d'une vision de la mer sur d'autres paysages sur le stress et l'anxiété des individus. Richard G. Coss et Craig M. Keller, « Transient decreases in blood pressure and heart rate with increased subjective level of relaxation while viewing water compared with adjacent ground », *Journal of Environmental Psychology*, vol. 81, juin 2022, p. 101, en ligne, <<https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0272494422000391>>, consulté le 5 mars 2025.

¹⁶³ Connie Lin, *Bluescapes: Extracting the Sensory Characteristics of Waterscapes as a Potential Tool for Anxiety Mitigation*, Ithaca, Cornell University Library, en ligne, <<https://hdl.handle.net/1813/113912>>, consulté le 11 février 2025.

tentent aujourd'hui de reconstituer ce lien essentiel avec l'environnement, souvent en passant eux-mêmes par des moyens sensoriels. On peut penser par exemple au balado *Threshold*¹⁶⁴, qui depuis une dizaine d'années aborde le sujet du rapport à notre espace et tente de recréer un lien avec celui-ci par le son.

Pour conclure, la figure de la mer est intéressante puisqu'elle aussi communique. Il existe un langage marin à part entière, avec un vocabulaire riche et des mots propres. Une fois ce vocabulaire maîtrisé, la mer communique également par les sensations qu'elle véhicule, par ses connotations tantôt positives, tantôt négatives selon les époques, les cultures, les auteurs. Chez Gracq, c'est le lieu de l'émancipation, les personnages la rêvent, la fantasment, y lisent un langage propre de liberté. À propos des lecteurs de roman plus généralement, Rachel Bouvet indique que c'est l'espace qui leur permet de comprendre ce qu'ils vivent, véritablement « un espace qui s'ouvre au regard, dans lequel on projette ses désirs, ses illusions, une frange indéfinie où le réel et l'imaginaire ne parviennent pas à se distinguer l'un de l'autre¹⁶⁵ ». C'est là que les lecteurs ont des révélations, des envies, des pulsions.

La mer comme figure de libération des sens, est à mettre en lien avec une autre figure récurrente, celle de la forêt, qui fera l'objet de notre prochain chapitre. Selon Pierre Jourde, la forêt peut d'ailleurs être rapprochée de l'élément marin dans l'œuvre de Gracq :

Malgré une opposition apparente, ces deux domaines présentent au moins une identité profonde : le renouvellement indéfini du même. Le regard porté sur l'étendue boisée rejoint de quelque façon la contemplation de l'espace marin ou désertique : ce moutonnement sans fin empêche l'œil de s'arrêter sur un point déterminé, il lui ôte tout repère et toute base, le plonge dans le vertige de ce qui n'a ni forme ni limite précise¹⁶⁶.

Nous verrons que la forêt est bien plus que cela.

¹⁶⁴ Amy Martin, *Threshold*, épisodes de 40 minutes, en ligne, <<https://www.thresholdpodcast.org/>>.

¹⁶⁵ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 208.

¹⁶⁶ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, op. cit., p. 47.

3.2 La figure de la forêt : celle qui murmure

Comme nous l'avons vu, les romans de Gracq sont emplis d'une symbolique qui émane de certains espaces, de certains éléments naturels et géographiques, faisant de ces récits des labyrinthes de sens. À la fois opposée et complémentaire à la mer, la figure de la forêt soulève d'autres mécanismes sensoriels chez le lecteur. L'auteur le dit lui-même dans les *Cahiers de l'Herne* :

Il y a une grande affinité entre forêt et mer ; ce ne sont pas des termes équivalents, bien entendu, mais complémentaires, ils s'attirent l'un l'autre [...] La mer, c'est l'image du changement, donc la nouveauté perpétuelle toujours possible [...] la forêt c'est l'endroit où se produit l'apparition. C'est toujours dans la forêt que se situent dans les légendes du Moyen-Âge les apparitions et les événements [...] à deux endroits de prédilection, qui s'appellent l'un l'autre¹⁶⁷.

Pierre Jourde ajoute que

[le rôle de la forêt est de] mettre en scène une apparition fantomatique, de montrer les choses dans la mort. Circonsrites par l'écran sylvestre, les choses apparaissent avec une intensité inusitée : elles se donnent comme proie, elles attirent la curiosité et réveillent le chasseur, le conquérant qui sommeille dans l'âme de celui qui y est plongé¹⁶⁸.

Nous allons donc nous pencher maintenant sur ce qu'amène la forêt au récit, d'un point de vue symbolique et sensoriel, en tentant d'éclairer les nuances présentes dans les différentes occurrences de cette figure récurrente dans les textes de Gracq.

3.2.1 Un espace à la fois vivant et immobile

Le rôle crucial de la forêt est relevé par Alain-Michel Boyer dans *Julien Gracq, Paysages et mémoire*, comme une figure récurrente et multiple dans ses romans : « Parmi les types de paysages, la forêt, chez

¹⁶⁷ Editions de l'Herne (dir.), *Cahier Julien Gracq*, Paris, Le Livre de Poche, Editions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1973, p. 220-221.

¹⁶⁸ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, op. cit., p. 49.

Gracq, est souvent privilégiée : dans *Un beau ténébreux*, elle " donne l'idée d'un voyage sans retour " ; dans *Le rivage des Syrtes*, elle a recouvert la ville morte de Sagra¹⁶⁹ ».

Chez Julien Gracq, la forêt est un espace paradoxal, à la fois vivant et immuable, figé dans le temps tout en étant témoin du passage de celui-ci. Dans ses descriptions, les arbres et les pierres semblent éternels, pérennes, comme s'ils étaient là depuis toujours, suivant le même rythme que les personnages eux-mêmes. Dans le roman *Un balcon en forêt*, qui place l'action essentiellement dans un espace sylvestre, le lieutenant Grange est en service pendant la seconde guerre mondiale dans une « maison forte » dans les Ardennes. Comme dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est un récit de l'attente, où les actions humaines sont différées, dans l'attente d'une guerre qui tarde à venir. Plusieurs passages évoquent la forêt et ce que ressentent les personnages en son sein, tout en soulevant ce paradoxe entre son évolution et son caractère immuable :

Quand Grange descendait son escalier au petit matin, pour fumer sur la laie, après le café, sa première cigarette, il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe, mais déjà les pointes des branchettes laissaient couler sur le sable des bas-côtés leurs gouttes lourdes – au-dessus de la forêt, que ses chênes faisaient paraître encore feuillus, un ciel d'un bleu froid, d'un éclat de vitre, durcissait sous le vent fraîchi. (BF, p. 44)

Dans cet exemple, la forêt immuable est aussi mouvante : on peut en effet relever les verbes d'état (« laissaient couler », « paraître », « durcissait », « fraîchi »), mais également la conjonction « quand » en début de phrase, suivi de l'imparfait qui est le temps de l'habitude, comme si ces éléments étaient tout à fait habituels, une cause et un effet naturels. Pourtant on parle ensuite du « vent fraîchi », ce qui montre bien un changement dans les effets que produisent les éléments. Le vent, accolé à ce participe passé, est fraîchi par l'arrivée de l'hiver, principal changement dans l'immuabilité notable de la forêt.

Cet aspect d'une forêt inchangée et permanente, qui subit pourtant des transformations subtiles, est également présent dans *Au château d'Argol*, où la nature impose sa constance face aux bouleversements du monde humain. La forêt devient en quelque sorte un miroir des personnages : elle est vivante, dans une croissance imperceptible, tout en demeurant inchangée. C'est pourquoi c'est là que se rendent les personnages lorsqu'ils veulent songer. Albert s'y retrouve seul et pensif dans le calme des bois lorsqu'il

¹⁶⁹ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire, op. cit.*, p. 276.

tombe amoureux de Heide : « Mais au-dessus de cette symphonie grandiose, au ras des eaux tout était silence et douceur à l'abri du rempart impénétrable des arbres » (ACA, p. 50); ou bien il y erre, maussade, après la fuite de ses deux amis :

[...] il s'étendit sur un lit de mousse, près d'une source murmurante dont les eaux pures coulaient entre les racines d'un pin gigantesque. [...] Le bruit continu et monotone du ruisseau tout près de sa tête l'envahissait peu à peu comme un flux de douceur et, le lavant tout entier dans un bain transparent d'oubli et de calme, paraissait dans sa timide insistance triompher du bouillonnement même de son sang, qui s'apaisait avec la fraîcheur de la nuit. (ACA, p. 63-64)

Ici, les arbres forment un « rempart impénétrable », qui semble immuable dans sa protection, en opposition avec la « symphonie grandiose » de la source proche, moins propice au songe. De même, les arbres sont toujours décrits comme ce « pin gigantesque », imposants, protecteurs. Il ne semble rien pouvoir arriver ici, et pourtant le mouvement existe, prospère, et réside dans les sensations du personnage qui évolue dans sa quête de sensorialité. Le « bouillonnement de son sang », ou encore le fait qu'il « s'étendit sur un lit de mousse » font d'Albert le seul être mouvant de cette scène, dont les sensations évoluent au contact des forêts. Il se produit donc un changement dans sa sensibilité; il est d'abord tendu, anxieux, aux aguets, puis il devient doux et apaisé (« l'envahissait peu à peu comme un flux de douceur »; « un bain transparent d'oubli et de calme »; « s'apaisait avec la fraîcheur de la nuit »). Le paradoxe de la forêt comme étant à la fois immobile et évolutive fait écho à la rencontre de Gracq avec l'élément naturel, où la mer et la forêt (et même le haut lieu comme promontoire et construction humaine divine, comme nous le verrons), deviennent des espaces qui symbolisent à la fois la permanence et l'éphémère. La forêt, au cœur de cette dualité, capte l'essence de l'immobilité et du temps qui passe, une sorte d'endroit suspendu, qui occupe une place privilégiée dans son œuvre. Comme l'écrit Alexandre Mare dans *Forêts !: Panorama de l'imaginaire sylvestre*, « aux carrefours des chemins, des énergies magiques s'y croisent, la forêt est un sanctuaire, et d'hier à aujourd'hui ce sont les mêmes arbres, les mêmes pierres, les mêmes sources que l'on vient questionner pour mieux se connaître¹⁷⁰ ». C'est précisément cette combinaison de la permanence du paysage forestier et des perceptions sensibles du monde extérieur qui font de la forêt un élément fondamental du récit, une présence qui guide les personnages. Dans *Le rivage des Syrtes* pourtant, le paysage sylvestre est

¹⁷⁰ Alexandre Mare et André-François Ruaud, *Forêts !: Panorama de l'imaginaire sylvestre*, Lyon, Moutons Électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2022, p. 5.

peu présent, mais on trouve des landes, des marécages, des marais, plutôt des étendues découvertes, ce qui participe à faire monter un sentiment d'hostilité constant. Il ne semble y avoir aucun abri, sauf lorsque le personnage se cache pour épier un bateau suspect : « De grands arbres l'encerclaient, qui faisaient trainer leurs basses branches sur l'eau, laissant tomber au milieu du bassin seulement, une tache plus claire. [...] Dans le silence de cette jungle, [le bateau] eût pu sembler abandonné là¹⁷¹ ». Pierre Jourde nous éclaire sur cette ambiguïté temporelle du monde sylvestre, permanent et évolutif à la fois :

Mort et germination, le monde sylvestre existe dans une temporalité beaucoup plus vaste que celle des hommes. En définitive, en y pénétrant ils éprouvent, comme dans un sanctuaire, la terre sacrée d'approcher de ce qui les dépasse, d'une révélation qu'ils n'atteindront jamais complètement¹⁷².

3.2.2 Un imaginaire riche mis à profit par Gracq

L'intérêt pour Gracq de faire appel à cette figure récurrente de la forêt est d'en faire un vecteur de sens. Comme le relève justement Boyer, « traversée de froissements obscurs, de bruissements, de présages, elle est toujours sur le point de s'exprimer, de dire quelque chose, de laisser parfois sortir de confuses paroles [...]»¹⁷³. Non seulement cet espace déroutant est propice aux sensations physiques et à la réflexion, mais elle est empreinte de mythes, ce qui contribue à la rendre si chargée de symboles. Comme la mer, c'est un espace universel qui relie les cultures, qui traverse les âges et les civilisations. Présente dans des contextes culturels divers, elle incarne des symboles et des mythes communs qui dépassent les frontières géographiques. Alexandre Mare écrit à ce propos :

De l'archipel Japonais aux terres froides d'Europe du Nord, en passant par la Grèce ou la Bretagne, ce sont, non pas tout à fait les mêmes histoires ni les mêmes cultes rendus à la Nature, mais les mêmes cachettes, les mêmes craintes et espoirs, et une symbolique équivalente déposés sur les branches de ces mystérieuses forêts¹⁷⁴.

Chez Gracq, la forêt est aussi un espace où se croisent des récits ancestraux : un espace de mystère, souvent empreint de magie et de sacralité, où l'homme et la nature sont en symbiose. Dans *Au château d'Argol* par

¹⁷¹ Julien Gracq, *Œuvres complètes* (dirigé par Bernhild Boie), *op. cit.*, p. 613.

¹⁷² Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷³ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire*, *op. cit.*, p. 280.

¹⁷⁴ Alexandre Mare et André-François Ruaud, *Forêts! Panorama de l'imaginaire sylvestre*, *op. cit.*, p. 9.

exemple, Gracq met en avant des archétypes récurrents associés à la forêt, tels que les rencontres secrètes (« Une force poussait Heide et Albert l'un vers l'autre, et pendant de longues heures ils disparaissaient, ils s'ensevelissaient dans la forêt toute proche, en un tête-à-tête périlleux. » (ACA, p. 37), l'amour interdit (« et son esprit impitoyablement lucide lui représentait avec une vigueur aiguë l'image de Heide et d'Albert errant ensemble au sein de la forêt et rendue pour lui impénétrable par le plus barbare des sortilèges » (ACA, p. 39)) ou la décrépitude (« Sur la gauche s'élevaient des bois sombres et tristes où dominaient les chênes, où se montraient aussi nombre de pins noirs et décharnés » (ACA, p. 51)).

Ces thèmes sont présents dans de nombreuses traditions à travers le monde, reliant ainsi l'œuvre de Gracq à une mémoire collective. La forêt devient un terrain de projection où les personnages, tout en étant immergés dans un espace extérieur, sont aussi confrontés à des forces symboliques communes à toutes les cultures. Elle incarne autrement dit un point de rencontre entre l'individu et les grandes mythologies. Ainsi, dans *Un balcon en forêt*, on peut lire : « Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue : toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpait autour de sa fontaine » (BF, p. 40). Ce passage plonge le personnage dans une forêt magique, symbole puissant et associé à l'inconnu, au sacré et à l'initiation. La forêt, décrite comme « perdue », renvoie à un lieu mystérieux, à la fois refuge et espace de transformations initiatiques. De plus, le nom « forêt » est associé au qualificatif « magique » ou « perdue », ce qui transporte tout un imaginaire de fantasmes reliés au merveilleux. L'image de la « clairière de fantômes » évoque une frontière entre le monde réel et un monde surnaturel. La fontaine, au centre de ce paysage, incarne un symbole mythologique de régénération et de passage, un cœur battant au cœur de la forêt, lié à des mythes anciens où l'eau représente la purification. Plus loin, on peut lire que « le froid posait de nouveau sur le Toit un suspens magique : la forêt scellée devenait un piège de silence, un jardin d'hiver que ses grilles fermées rendent aux allées et venues de fantômes. » (BF, p. 57). Cette évocation des fantômes ne semble pas effrayante, elle fait plutôt appel à une vie passée, toujours là mais disparue à la fois. Le champ lexical du mystère est partout : « magique », « piège de silence », un « jardin d'hiver » aux « grilles fermées », où le lecteur aimerait pénétrer afin de percer les secrets qui l'habitent.

C'est à la fois un espace d'isolement, propice au songe, où les personnages se retirent pour penser, mais c'est aussi un espace d'interrogation du monde extérieur, de questionnement sur son destin, sur autrui, sur le sens de la vie. Dans *Un balcon en forêt*, Grange vit une introspection lors de ses promenades, qui lui permettent de se questionner sur sa présence, son rôle dans cette guerre, sa place au sein du cosmos :

Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ; il y voyait l'image de sa vie : tout ce qu'il avait, il le portait avec lui ; à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées, il n'y avait plus autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessus de la terre vague. (BF, p. 52)

Ici, sa promenade est un « voyage ». C'est ce voyage en forêt, qui « poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ». Ce verbe d'action indique un effet sur le personnage, une action sur lui. On peut noter une identification à la forêt au moyen de la formule « à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées ». Grange ne voit pas à plus de vingt pas dans les bois, il établit une analogie avec sa conscience embrumée, avec son destin qu'il ne connaît pas. Comme le relève Alain-Michel Boyer, la figure de la forêt (et la nature dans son ensemble) fait écho à l'intériorité du personnage :

C'est dans sa substance que se déploie l'aventure intérieure de Grange, comme si les éléments du décor étaient les signes extérieurs de son intériorité : à tout moment, l'espace du monde se creuse dans sa conscience, il se fait tentation, promesse, présage, et les lieux précisent les images successives de Grange telles qu'elles se fixent sur la conscience du lecteur. Le protagoniste attend une réponse qui pourrait lui venir, non de ses chefs, non des hommes, mais de l'espace qui l'entoure, rempli de signes¹⁷⁵.

La forêt, avec ses mystères et ses ombres, est perçue comme un espace de confrontation avec l'inconscient, en résonance avec les grands thèmes de l'œuvre de Gracq : la solitude, le passage du temps, et l'attente. Toujours dans son essai *Julien Gracq, Paysages et mémoire*, Alain-Michel Boyer écrit : « *Un balcon en forêt* est le poème envoûtant de l'attente, de l'âme aux aguets, des murmures de la forêt, de cette redoutable et fascinante accalmie dont nous savons qu'elle va être brutalement déchirée ».

3.2.3 La forêt comme miroir des sensations humaines

Chez Julien Gracq, la forêt est surtout caractérisée par son mystère ; le silence et l'ambiguïté priment sur la clarté et la révélation. Comme le relève Marie Francis dans son ouvrage *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*,

¹⁷⁵ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire: des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*, op. cit., p. 276.

la forêt gracquienne constitue un univers équivoque qui révèle son ambiguïté en ce sens qu'elle est un élément de l'angoisse et du désir [...] Mêlant en son étendue la clarté et l'obscurité, l'espace forestier éveille les songes par le contact avec cette constellation d'éléments naturels, et Grange, dans une profonde rêverie, identifie sa vie à celle de la forêt qu'il traverse¹⁷⁶.

Ce n'est pas la forêt qui communique directement avec les personnages ; au contraire, elle dissimule ses vérités sous un voile d'opacité, obligeant le lecteur à naviguer dans un monde où les sensations deviennent floues et indéchiffrables. Elle n'offre pas de réponses immédiates, mais fait naître des impressions confuses, comme la présence de rivières qui semblent s'insinuer sans cesse, ou des apparitions qui troublent la solitude :

De temps en temps, un layon fuyait à travers les arbres, étroit comme une passée de bête. La solitude était complète, et cependant l'idée d'une rencontre possible ne disparaissait pas complètement ; quelquefois on croyait distinguer dans l'éloignement un homme debout au bord de la chaussée sous sa longue pèlerine ; de près, c'était un petit sapin tout noir et carré d'épaules contre le rideau de feuilles claires. (BF, p. 19)

La forêt devient ainsi un espace à couvert, où tout semble se cacher, où les éléments naturels (pluie, vent, lumière, soleil) ne révèlent pas leur cause ou leur sens mais exacerbent l'imagination sensorielle. Un peu plus loin, dans le même roman, on peut lire :

Au-dessus de leur tête, le châtaignier découpait dans le ciel un lourd nuage d'encre aux bords frisés qui jetait sur la terrasse une ombre plus noire, mais à travers sa frange de feuilles et jusque dans ses déchirures, on voyait briller un fouillis d'étoiles. Ils [les compagnons de Grange] parlaient assez bas, paisiblement, avec des intervalles de silence ; la solitude, le parfum de forêt, l'ombre veloutée du feuillage énorme, la royauté fantomatique de ce village mort donnaient à Grange une impression de luxe singulier. La terre s'ensauvageait, toute rajeunie d'un parfum d'herbe haute et de campement nocturne, retrouvait l'humeur barbare de se loger au large ; il se faisait un silence frais à l'oreille, où quelque chose dans l'homme était vengé et ragaillardé : on eût dit que le ciel était plein d'étoiles neuves. Cachés dans l'ombre des arbres, où bougeait seul le point rouge de leurs cigarettes, ils regardaient dans la perspective de la ruelle pleine de nuit bleue les toits qui commençaient à se mouiller de lune. (BF, p. 53)

On trouve ici un amalgame de sensations, où la perception de chaque sens est décrite par une analogie ou un ressenti empirique. Le châtaignier propose à la vue « un fouillis d'étoiles » et un « lourd nuage d'encre aux bords frisés », ils « regardaient dans la perspective de la ruelle pleine de nuit bleue ». Ici, il est question de couleurs, de lumière, d'ombres, associés à la vue. Les odeurs et les bruits sont aussi très présents et ramenés sans cesse au lecteur : « ils parlaient assez bas », « intervalles de silence », « le parfum de la forêt »,

¹⁷⁶ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Le Caire, A.G. Nizet, 1979, p. 235.

« un parfum d'herbe haute et de campement nocturne », « un silence frais à l'oreille ». Ce passage relate une expérience sensorielle, où les sensations empiriques du lecteur sont rendues à l'aide de métaphores et d'appels à des références communes. Ainsi, bien qu'il ne l'expérimente que dans son imagination, on lui fait une proposition de ce qu'est « une impression de luxe singulier », un « village mort », « un campement nocturne » ou encore « l'humeur barbare de se loger au large ». L'auteur fait appel à des expériences purement humaines, universelles dans ce qu'elles ont de plus naturel.

Cependant, malgré cette apparente clarté dans le ressenti, l'opacité de la forêt renforce la tension intérieure des personnages, qui sont plongés dans une atmosphère d'incertitude et d'isolement. Contrairement à la mer, et malgré le mystère qui s'en dégage, la forêt gracquienne est rarement hostile. Plus souvent elle est un abri, un refuge sécuritaire pour les personnages, qui s'y sentent chez eux, en introspection et enveloppés. La forêt devient un espace de contact direct avec le vivant, où les arbres, loin d'être menaçants, apparaissent familiers et rassurants, presque comme des interlocuteurs silencieux. Rapidement à son aise dans son nouvel environnement, le personnage principal du roman *Un balcon en forêt* évoque cet espace rassurant et familier :

Ce qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement ; le lien était coupé ; dans cette obscurité pleine de pressentiments les raisons d'être avaient perdu leurs dents. Pour la première fois peut-être, se disait Grange, me voici mobilisé dans une armée rêveuse. Je rêve ici – nous rêvons tous mais de quoi ? Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine ; on eût dit que le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille : il ne restait qu'une attente pure, aveugle, où la nuit d'étoiles, les bois perdus, l'énorme vague nocturne qui se gonflait et montait derrière l'horizon vous dépouillaient brutalement, comme le déferlement des vagues derrière la dune donne soudain l'envie d'être nu. (BF, p. 87)

L'obscurité et l'immensité de la nature, représentées par la « nuit d'étoiles » et les « bois perdus », enveloppent le personnage dans un confort qui le libère des conventions par le retour à la nature. L'obscurité n'est pas vécue comme une menace, mais plutôt comme une sensation d'intimité avec le vivant, un moment où les frontières du monde extérieur disparaissent. Le lien avec la civilisation humaine, symbolisé par ce qui est « laissé derrière soi », est coupé, et Grange se sent plus proche du rêve que de la réalité et des conventions sociales. L'« énorme vague nocturne » qui se « gonfle et monte » derrière l'horizon, ainsi que l'envie d'être « nu », révèlent un désir de retour à la simplicité, d'une existence libérée des contraintes sociales et de lien au cosmos. Ce passage nous plonge dans une réflexion sur la recherche d'un abri, que la forêt et la nuit viennent symboliser. Cette vision de la forêt comme un lieu d'intimité et de bien-être invite à la réflexion sur les bienfaits de la solitude, où le sujet peut se redécouvrir en dehors des constructions

sociales. Le lecteur constate aussi que l'auteur établit un lien de confiance entre ses personnages et l'environnement de la forêt. Loin d'être une source de crainte, elle sert aux personnages de refuge :

La forêt de tous côtés l'enserrait comme un manteau étouffant, et sous ses rameaux épais nageait un crépuscule indécis et vert dont l'immobilité était aussi complète que celle d'une eau dormante (ACA, p. 54); il ne retrouvait un peu d'air frais que sur les rampes qui menaient au Toit, là où l'ombre des arbres brusquement avalait la route [...]. (BF, p. 81); Dès que les premiers lacets pénétraient dans les bois, il se sentait respirer plus à l'aise; [...], il se sentait léger, rajeuni : de s'enfoncer seulement dans cette forêt autour de lui à perte de vue ravivait un bien-être qui lui dilatait les poumons. (BF; p. 26).

Cette familiarité n'est cependant pas dénuée de tension : l'environnement est couvert, embrouillé, et les informations sensorielles se mêlent et se superposent, formant un langage difficile à déchiffrer. Plus que du danger, le mystère se cache non seulement dans l'incompréhension et le brouillage des sens du lecteur, mais également dans ce jeu de clair-obscur créé par la composition des arbres. La dissimulation est au cœur de l'inconnu, qu'on ne voit pas s'approcher, qu'on sent mais qui nous demande de rester à l'affût de nos sens. C'est également un paysage d'amour caché, qui abrite donc la sensualité offerte de Heide à Albert lors de leurs promenades : « pendant de longues heures, ils disparaissaient, ils s'ensevelissaient dans la forêt toute proche, en un tête-à-tête périlleux. Ces courses sans but à travers la forêt eurent bientôt pour tous deux un charme sans remède. » (ACA, p. 37)

Dans cet imaginaire sylvestre où nous plonge Gracq, le lecteur a un aperçu sensoriel d'une connexion à la nature. Or, il semble que ce lien à ce que nous qualifierons de sacré, passe souvent chez Gracq par la nature, mais il prend aussi parfois forme à travers des médiateurs humains. Nous verrons dans la partie suivante de ce mémoire que certaines constructions humaines, en particulier la figure du château et de la forteresse, permettent cette élévation vers le divin, et un rapport plus subtil à la sensorialité. La forêt offre un plongeon dans les sensations et le langage de la nature, tandis que ce que nous appellerons le « haut-lieu » est une construction humaine permettant à la fois la concentration du paysage en un point culminant, mais aussi un

lieu d'où le sujet projette ses sens en hauteur et à cent-quatre-vingts degrés, lui procurant un aperçu de la perception divine.

3.3 La figure du haut-lieu : un terrain humain pour tendre vers le divin

Il nous semble important de rappeler que chez Gracq, le paysage se compose de divers éléments, et qu'il n'a pas de mal à faire dialoguer les éléments naturels et humains à l'aide de procédés métaphoriques. Notre but ici est de montrer comment il parvient à reconnecter la nature, le paysage et le cosmos, non seulement avec le sujet et ses sensations, mais aussi avec ses constructions et ses symboles. C'est ainsi, selon nous, que s'effectue le mieux chez Gracq l'invention d'un langage du paysage : en faisant dialoguer des éléments du paysage appartenant aux deux mondes, sans distinction.

3.3.1 Définition et caractéristiques du haut-lieu gracquien

Le haut-lieu est caractérisé par son aspect géographique élevé ainsi que par sa grandeur symbolique. Bien que souvent compris dans une acception d'élévation symbolique, nous jouerons sur ce double sens en interrogeant l'omniprésence de hauts-lieux placés de fait en hauteur dans les romans de Gracq. Nous analyserons donc le haut-lieu dans ce mémoire sous sa forme la plus littérale, à savoir imposant par ce qu'il représente symboliquement, mais avant tout haut par sa taille et sa situation géographique. Il est en effet nécessaire que ces caractéristiques se conjuguent pour appréhender la notion de haut-lieu et en faire un facteur sensoriel, afin de solliciter à la fois les perceptions sensibles et symboliques du sujet. L'enjeu consiste ici à déplacer notre regard sur le haut-lieu en tant que construction humaine. Pour cela, il est essentiel de commencer par en proposer une définition claire. Nous parlerons d'un haut-lieu comme d'un lieu ancré dans un paysage, investi par un sujet d'une dimension sacrée, qu'il s'agisse de son statut culturel ou de son caractère impressionnant et imposant. Donc, en partant effectivement de constructions humaines (forteresse, château, chapelle), nous verrons comment peu à peu, Gracq tend à faire des éléments naturels du paysage des hauts-lieux (comme c'est le cas pour l'Île de Vezzano dans *Le rivage des Syrtes* par exemple). Nous nous interrogerons également sur la manière dont le paysage est perçu depuis un haut-lieu, et si ce dernier en modifie la vision, en raison de son statut surplombant et du fait qu'il puisse éclipser volontairement d'autres éléments moins imposants de ce paysage. Finalement, nous poserons la question

du statut du haut-lieu dans le paysage : lorsqu'un haut-lieu est intégré à un paysage, celui-ci en sort-il transformé, enrichi, ou au contraire éclipsé par cet élément volontairement dominant dans le décor ?

Pour Bernard Debarbieux, un haut-lieu est « un lieu qui exprime symboliquement, au travers de ses représentations et de ses usages, un système de valeurs collectives ou une idéologie ¹⁷⁷ ». Le site *Géoconfluences*, dans sa définition, énonce que « c'est un lieu nommé, localisé, et surtout haut placé dans l'échelle des valeurs ¹⁷⁸ ». Enfin, pour Jean Davallon un haut-lieu doit remplir trois fonctions pour pouvoir être considéré comme tel, c'est-à-dire qu'il aurait ces trois « modalités d'interprétations » : une modalité plutôt rationnelle, puisque « leur interprétation apporte un savoir sur leur usage passé, sur leur histoire et sur leur contexte ¹⁷⁹ » ; une modalité esthétique, puisque ce lieu correspond aux canons (*kanôn*) de beauté de ce que l'on attend d'un haut-lieu et qu'il s'ancre dans une esthétique du paysage ; une modalité transcendante, qui se rapporte au sacré. En effet, dans ce dernier cas, on se rend compte que c'est souvent le seul lien qui nous relie aux civilisations passées, ce qui en fait une relique, un objet anthropologique, qui « constitue un lien avec un passé qui est encore celui d'une communauté ou, plus généralement encore, celui de l'homme ¹⁸⁰ ». À ce propos, Davallon écrit :

On peut remarquer que tous les hauts-lieux du patrimoine répondent assez bien au scénario décrit par Pomian à propos des objets archéologiques et de la collection en général : il s'agit de lieux qui, comme les objets archéologiques eux-mêmes, sont passés de l'état d'objets fonctionnels à celui de déchets (ils sont des « ruines » ou des « restes »), pour ensuite, après leur découverte, acquérir le statut de porteurs de signification. Après leur découverte comme objets déchus et sans usages, ils sont exaltés et promus au rang de sémiophores, pour reprendre le terme de Pomian ¹⁸¹.

Ainsi, ces objets du passé, passés de la décrépitude à la sacralisation, acquièrent une solennité que les humains qui s'en approchent, savent percevoir. Chaque haut-lieu a donc une existence qui porte une

¹⁷⁷ Bernard Debarbieux, dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et l'espace des sociétés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Belin, 2013, p. 1032.

¹⁷⁸ Jean-Benoît Bouron, « Haut lieu et géosymbole », dans *Géoconfluences*, 2023, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/haut-lieu-geosymbole>>.

¹⁷⁹ Jean Davallon, « Produire les Hauts lieux du patrimoine », dans André Micoud (dir.), *Des hauts-lieux: la construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique : Diffusion, Presses du CNRS, 1991, p. 89. L'auteur emploie cet exemple dans une analyse géographique, mais cela nous semble pertinent également une fois appliqué à une analyse littéraire.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸¹ Jean Davallon, « Produire les Hauts lieux du patrimoine », dans André Micoud (dir.), *Des hauts-lieux: la construction sociale de l'exemplarité*, op. cit., p. 90.

symbolique, une sacralité, et lorsque le personnage s'y confronte, il ressent les émotions et sensations qui vont avec ce lieu. Les hauts-lieux chez Gracq ne font pas exception. Puisqu'ils sont fictifs, ils ne renvoient pas à une civilisation passée particulière, mais font pourtant bien office d'objets sacrés, sachant qu'ils ont en plus une fonction de domination sur le reste de la société. Forteresse appartenant à l'armée ou château en surplomb d'un paysage grandiose, probablement lieu ayant abrité le pouvoir en d'autres temps, le choix de ces hauts-lieux de pierre fait sens lorsqu'on comprend quelles dynamiques de pouvoir prennent place dans les récits de Gracq. Dans ces hauts-lieux, les sens du lecteur sont guidés par une symbolique. Par exemple la Chapelle des Abîmes dans *Au château d'Argol* porte une part de religieux, de spirituel, de sacré, qu'Albert ressent et dont il perçoit le langage indéchiffrable :

Bientôt, au travers des troncs recouverts d'une mousse brillante et élastique, au travers des branches tordues et fantastiques arabesques, apparurent les murs gris d'une chapelle suspendue au-dessus des abîmes. Elle offrait l'image d'une merveilleuse vétusté [...]. Il lui sembla qu'entre l'horloge de fer, la lampe, le tombeau, le casque et la lance dût s'être tissé peut-être par l'effet de quelque conjuration ancienne, [...] un lien en tout état de cause difficile à découvrir, mais dont l'existence certaine enfermait les atteintes de l'imagination comme en un cercle parfait, et dessinait en un espace à dessein clos le lieu géométrique même de l'Énigme, dont les nœuds étouffants l'entouraient depuis le matin d'une étreinte à chaque instant plus convaincante [...] (ACA, p. 55).

Ce passage décrit la Chapelle des Abîmes comme un lieu étrange, sacré et chargé de mystère. Elle apparaît suspendue au-dessus des abîmes, entourée de troncs et de branches, dans une atmosphère surnaturelle. La phrase « mais dont l'existence certaine enfermait les atteintes de l'imagination comme en un cercle parfait » nous semble cruciale. Elle montre que le personnage établit un lien entre les éléments du décor, qu'il ne connaît pas mais qu'il *ressent*. Il comprend un système de signes, qui lui impose de traiter ce lieu avec sacralité, en mettant en relation divers éléments qu'il perçoit comme magiques ou régis par des lois supérieures. De même, le mot « énigme » est intéressant : il désigne ici non une simple question, mais une force active qui entoure le personnage et façonne son rapport au lieu. Cette énigme devient le cœur du haut-lieu, que le personnage ne peut résoudre mais dont il ressent les causes et les effets.

Il en va de même pour les autres hauts-lieux : la Forteresse est un lieu de guerre, froid et solennel, qu'Aldo adopte finalement; le château d'Argol est un lieu vide, tortueux, magique, sombre et mystérieux, ce qui marque l'état psychique des personnages. Ces lieux sont tous sacrés et mystérieux, remplis d'un langage à

la fois culturel et sensoriel. Le motif du haut-lieu en géographie est étudié par Davallon, qui en propose une classification dans les termes suivants :

Tout d'abord, certains sites ou monuments sont des hauts-lieux de par leur site naturel. Les ruines et même les fouilles acquièrent un tout autre charme lorsqu'elles sont situées dans un très bel environnement. Il existe une magie ou un génie du lieu qui replace la dimension culturelle et évocatrice du passé des hommes portée par le monument lui-même dans le cadre de la beauté du paysage ou de son caractère sublime. [...] Il existe ensuite des hauts-lieux que l'on peut appeler « symboliques ». Entrent dans cette catégorie des hauts-lieux religieux ou politiques. Hauts-lieux religieux tels que les cathédrales qui marquent le paysage et qui sont chargées d'un très fort passé historique. Ou encore hauts-lieux politiques dont la dimension symbolique peut être peu exploitée, ou au contraire très exploitée¹⁸².

Ici, l'auteur divise les hauts-lieux en deux catégories : ceux qui relèvent du site naturel et ceux qui ont une valeur symbolique. Les premiers tirent leur puissance évocatrice de la beauté ou du caractère grandiose du paysage environnant. Le haut-lieu agit alors comme un vecteur d'émotion, où nature et sensorialité s'entrelacent. On pourrait mettre dans cette catégorie tout lieu naturel que les personnages visitent et qui leur fait percevoir la grandeur du territoire qui les entoure. Les seconds, qualifiés de « symboliques », puisent leur force dans la mémoire collective et les fonctions qu'ils ont eues, qu'elles soient religieuses ou politiques. Que l'on parle d'une chapelle ou d'une forteresse, ce type de haut-lieu marque l'espace autant qu'il marque les esprits et la mémoire. Davallon met ainsi en lumière la double dimension du haut-lieu, à la fois esthétique et culturelle, en soulignant le fait que sa valeur ne réside pas uniquement dans son apparence, mais aussi dans ce qu'il représente.

3.3.2 Un élément qui catalyse les sensations et émotions du récit

Gracq donne à lire des lieux à la fois hauts, donc physiquement dominants, grandioses, et impressionnants par les symboles qu'ils représentent, par la vue imprenable qu'ils ont, par le côté divin qu'ils possèdent, et par toutes les actions qui s'y passent. Le statut du lieu y est aussi important : tantôt un château, tantôt une forteresse militaire, voilà qui est bien solennel, et qui désire l'être. Le lieu est ici placé en hauteur (physique ou symbolique) à dessein. Dans *Au château d'Argol*, la première découverte du château par Albert montre bien cet éloignement du lieu, sa prestance mais aussi son inaccessibilité :

¹⁸² *Ibid.*, p. 91.

Le château se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux que venait de côtoyer Albert. Un sentier tortueux y conduisait – impraticable à toute voiture – et s'embranchait à gauche de la route. [...] Puis le sentier abordait par une déclivité rapide les flancs de la montagne. Le silence du paysage devint alors total. [...] Pendant toute cette ascension, la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'œil de sa masse presque informe, faite de schistes bruns et gris grossièrement cimentés et percée de rares ouvertures, et finissait par engendrer un sentiment de gêne presque insupportable. (ACA, p. 11)

On voit bien, par cette première description, que le château est véritablement coupé de la perception humaine, inaccessible. Il met mal à l'aise par son paradoxe : bien qu'imposant et visible, il est fermé sur lui-même, aucune sensation ne semble pouvoir en émaner. Cela va même jusqu'à donner une impression de *silence* du paysage. De plus, il est au bout d'un chemin tortueux, et on remarque la mention des « rares ouvertures » et du « sentiment de gêne presque insupportable ». Enfin, à son contact ou en son sein, les personnages agissent différemment, ils adaptent leurs manières d'être.

À l'instant où Albert atteignit le sommet de ces pentes raides, la masse entière du château sortit des derniers buissons qui la cachaient. Il fut alors visible que la façade barrait tout à fait l'étroite langue du plateau. [...] et parce que, comme la tour, on ne pouvait le considérer que du pied seulement de la muraille, produisait une impression indéfinissable d'altitude. (ACA, p. 11)

Peut-on parler de haut-lieu seulement lorsqu'il inclut une charge symbolique, une représentation du passé ou une intention humaine claire ? Bien que dans un contexte géographique plus que littéraire, une réflexion de Martin de La Soudière dans « Des hauts lieux... Mais les autres ? » nous a semblé pertinente pour notre analyse de la perception du haut-lieu en littérature. L'auteur établit que pour devenir un haut-lieu, celui-ci doit être élu par un consensus humain pour son exceptionnalité, son exemplarité, au détriment de lieux moins grandioses : « L'élection d'un site en haut-lieu suppose un auditoire, un public, un consensus très large, massif. Élection qui suppose donc son envers : l'exclusion de tous les autres lieux, de tous les autres postulants à cette consécration¹⁸³ ». Ainsi, on peut penser que le haut-lieu serait le condensé de tout ce qui, dans l'esprit et la culture, a permis de créer un cliché, un canon, un symbole. En littérature, l'importance du haut lieu est exacerbée puisque les espaces dans lesquels le récit évolue sont souvent fictifs. Il faut donc recréer ce même processus d'identification culturelle, de création de références et de fondations spatiales qui permettent de le situer dans l'espace. Pour cela, les hauts-lieux sont idéaux, car ils permettent de placer l'action sur un point concret, dans ces espaces imaginaires et difficiles à concrétiser. Ils permettent également de condenser les atmosphères qui se dégagent de ces espaces en un seul lieu, bien plus facile à

¹⁸³ Martin De La Soudière, « Des hauts lieux... Mais les autres ? », dans André Micoud (dir.), *Des hauts-lieux: la construction sociale de l'exemplarité*, op. cit., p. 17.

figurer, à visualiser et à sentir. Ainsi, un haut-lieu en littérature peut être perçu comme un condensé d'espaces imaginaires, qui se construit comme référent, comme véritable figure. Ce n'est donc pas un hasard si nous les traitons ici comme figures récurrentes des romans de Gracq, puisqu'ils permettent de percevoir avec beaucoup plus de clarté tous les éléments spatiaux et relatifs au paysage qui entourent le récit.

D'en haut, les personnages peuvent donc à la fois avoir une vue d'ensemble sur les paysages qui les entourent, mais surtout y être comme dans un cocon, isolés. Il est étrange de constater que d'un point de vue sensoriel, le haut-lieu coupe l'accès aux sens des personnages, puisqu'il les isole des espaces qu'il surplombe. Pourtant, étant également un lieu empreint d'une forte symbolique, et, comme nous l'avons vu, un condensé d'espaces représentatifs d'une culture ou d'un événement, ils permettent aussi d'être relié à tous ces sens et sensations par l'imagination, par le biais des références. C'est donc de référence en référence que le lecteur est connecté au haut-lieu. Serge Gaubert dans les *Cahiers de l'Herne* souligne également cette disposition classique dans le roman gracquien, la position surplombante des personnages : « Haut-lieu, battu des vagues ou cerné de forêts, situé à un de ces " nœuds de vibrations humaines de la planète ", à ce point où les éléments se font porteurs d'échos; carrefour ou lieu de passage : routes forestières, hôtel ou rivages. Les moindres mouvements y sont amplifiés par des éléments exceptionnellement ductiles, et l'homme s'y met spontanément en position de vigie¹⁸⁴ ». Ce perchoir qu'est souvent le haut-lieu pour les personnages des romans leur permet de surplomber leur environnement, c'est un élément clé de leur positionnement dans le récit et de la manière dont ils abordent leurs actions. Leur communication avec le monde extérieur se fait en hauteur, ils sont à la fois en communion avec le grandiose du paysage et plus à même de le percevoir, mais également tenus à distance du sol.

Cette connexion peut-elle être expliquée par le statut qu'acquiert le haut-lieu en étant surplombant, clos, et en plus décrépit, issu d'un autre temps ? Étant située dans le domaine fictif du récit, la sensorialité du haut-lieu ne va pas de soi. Tout comme l'Amirauté du *Rivage des Syrtes* ou le château d'Argol, les hauts-lieux décrits par Gracq sont lointains d'abord, difficiles d'accès et surtout, ils atténuent les sens. Joëlle Prunghault relève cette cloison a priori apparente entre l'extérieur et l'intérieur du haut-lieu, inaccessible et hostile : « Vu du dehors, le manoir d'Argol semble fermé à toute pénétration de la lumière à en juger par la rareté

¹⁸⁴ Serge Gaubert, « Julien Gracq et le temps perdu », *Cahier de l'Herne : Julien Gracq*, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1972, p. 423. La citation incluse dans ce passage est tirée du roman *Au château d'Argol* (p. 15).

des ouvertures, limitées à un dispositif de meurtrières horizontales percées au bas de la muraille et de fenêtres hautes aux ogives très étroites¹⁸⁵ ».

Pareillement dans *Le rivage des Syrtes*, la vue est masquée, le bruit surtout n'existe plus, et la haute pierre donne une impression d'inexistence des sensations. Dans sa première découverte de la forteresse, Aldo raconte :

Ainsi surgit des brumes fantomatiques de ce désert d'herbes, au bord d'une mer vide, c'était un lieu singulier que cette Amirauté. Devant nous, au-delà d'un morceau de lande rongé de chardons et flanqué de quelques maisons longues et basses, le brouillard grandissait les contours d'une espèce de forteresse ruineuse. Derrière les fossés à demi comblés par le temps, elle apparaissait comme une puissante et lourde masse grise, aux murs lisses percés seulement de quelques archères, et des rares embrasures des canons. La pluie cuirassait ces dalles luisantes. Le silence était celui d'une épave abandonnée; sur les chemins de ronde embourbés, on n'entendait pas même le pas d'une sentinelle. (RS, p. 567)

On aborde ici un lieu à la fois lointain, puisqu'il « apparaissait », « devant nous », la forteresse est masquée elle-même par « les fossés à-demi comblés par le temps ». Tout semble fait pour que le spectateur perçoive le moins d'éléments possible de la forteresse. Elle est comparée à « une puissante et lourde masse grise », sans véritablement ressembler à quelque chose de plus clair; rien ne laisse voir au-dedans puisque ses murs sont percés « seulement de quelques archères, et des rares embrasures des canons ». Il y a une dichotomie entre ce qui est évoqué par la masse énorme de cette géante en pierre, et le peu d'ouvertures minuscules qu'elle comporte, avec des termes comme « percés seulement », « quelques », « rares ». Enfin, les sons s'amenuisent à son encontre, à cause de la cuirasse de la pluie, le lecteur subit lui aussi ce « silence » d'« épave abandonnée ». Enfin, le lieu semble désert puisque « on n'entendait pas même le bruit d'une sentinelle ».

Et même lorsque la forteresse redevient habitée, se repeuple d'humains et de vie, que l'imagination du lecteur est de nouveau sollicitée via ses sens, pour imaginer les nombreuses sensations qui s'y bousculent, ce haut-lieu reste décrit comme inaccessible, toujours coupant, incisif et blessant la vue par son intensité :

En quelques jours, la forteresse fut débroussaillée, et tout à coup il n'y eut plus qu'elle. Jour après jour, elle jaillissait de ses haillons rejetés dans l'évidence d'une musculature parfaite, dans la

¹⁸⁵ Joëlle Prunghaud, « Une écriture habitée par l'architecture », dans Pierre Hyppolite, Antoine Leygonie et Agnès Verlet (dir.), *Architecture et littérature, op. cit.*, p. 117-126, en ligne, <<http://books.openedition.org/pup/11907>>, consulté le 23 avril 2025.

simplicité d'un geste immobile, d'un signal, comme un dur hérissément tragique et nu au bord des eaux plates. Ses arêtes aiguës mordaient de partout l'horizon vide. À la voir ainsi jaillir par degrés de sa gangue, comme autour d'une statue qu'on tire de la terre, il nous semblait tout à coup que l'air à l'Amirauté circulait plus librement, et que ces hautes murailles vierges et cuirassées appelaient à les laver comme un vent du large [...]. (RS, p. 663)

Dans cet extrait, la forteresse, bien que restaurée et peuplée à nouveau, conserve son statut de haut-lieu inaccessible et visuellement saisissant. La description insiste sur son apparition progressive et spectaculaire : « elle jaillissait », « par degrés », « comme une statue qu'on tire de la terre ». Cette métaphore archéologique lui donne une dimension sacrée, historique, renforçant l'idée qu'elle n'appartient pas au monde ordinaire mais surgit de la mémoire collective ou d'un ailleurs symbolique. L'expression « musculature parfaite » donne à la forteresse une forme humaine, tout en soulignant sa puissance. Elle n'est pas accueillante, mais « cuirassée », « hérissée », formant un corps défensif et menaçant. Ses « arêtes aiguës » qui « mordent l'horizon » traduisent une forme de violence visuelle : le haut-lieu blesse le regard, impose sa présence par la netteté brutale de ses lignes. Même remise en état, elle reste inaccessible, fidèle à sa fonction première : être vue de loin, impressionner, signaler une puissance close. Finalement, le texte introduit une sensation de libération de l'espace autour (« l'air [...] circulait plus librement »), mais c'est une liberté paradoxale, car elle ne vient pas de l'ouverture du lieu, mais de sa mise à nu.

3.3.3 Le haut-lieu comme élément central du paysage et point de vue surplombant

Le haut-lieu se présente finalement comme un lieu ultime de perception. En effet, un haut-lieu, c'est surtout, comme le propose Martin de La Soudière dans son chapitre intitulé *Les hauts-lieux... Mais les autres ?*¹⁸⁶, un système d'exclusion pour la multitude d'autres lieux qui ne sont pas dignes d'être considérés pour leur grandeur. De là découle notre question initiale de la place du haut-lieu dans le paysage : est-ce une mise en valeur ou au contraire une éclipse des autres éléments qui le composent ? Physiquement et symboliquement, le haut-lieu est utilisé comme moyen de distanciation avec le réel, avec l'espace qui l'entoure et avec ce que la géopoétique appelle « le cosmos », et paradoxalement, avec les sensations « vulgaires », peu dignes, peu nobles. Pour illustrer ce point, notons que les hauts-lieux sont souvent des châteaux, des forteresses, des monuments faits par et pour les humains, coupés de la nature, avec un paysage bien spécifique, vu du dessus. Si on s'appuie sur les recherches de Rachel Bouvet à propos du point de vue de la carte géographique, le

¹⁸⁶ André Micoud (dir.), *Des hauts-lieux*, op. cit., p. 16.

haut-lieu prend ici un parti, celui du point de vue. Dans son ouvrage *La carte, Point de vue sur le monde*, dans un chapitre consacré à la carte géographique, Rachel Bouvet soulève le fait que « la vue d'en haut - devenue la norme en matière de cartographie - a fait en sorte de hisser le sujet regardant au rang d'un dieu contemplant la Terre du haut des cieux - un espace non pas foulé des pieds mais englobé, dans un regard conquérant, voilà qui peut en effet créer une sorte de jubilation¹⁸⁷ ». En effet, la vision panoramique influence le fait de percevoir l'espace comme sien. C'est le même phénomène qui s'apparente à une vision divine du planisphère. Nous rapprochons cette citation du phénomène de perception depuis le haut-lieu : tel un dieu qui verrait la terre comme une carte à explorer, à qui rien n'échappe, l'habitant du haut-lieu surplombe l'espace qu'il ne lui reste qu'à contrôler.

Afin de saisir les enjeux spatiaux et sensoriels au sein du récit, il faut également noter l'importance des hauts-lieux dans la révélation d'un paysage. Le paysage étant une collection d'éléments qui forment un tout, la présence d'un haut-lieu en perturbe l'équilibre (tout en le soulignant), puisque la vue ne se porte que sur cet unique élément, au détriment de sa globalité. On comprend mieux ainsi le point de vue de La Soudière, pour qui l'importance des autres lieux, est cruciale. Dans un contexte littéraire, pour faire exister un paysage et permettre au lecteur de vraiment le ressentir sans être masqué par ses symboles culturels comme nous l'avons vu, il faut que le lieu ne soit pas empreint d'une hauteur donnée par l'homme. Dans *Le rivage des Syrtes*, la forteresse éclipse parfois le reste du paysage, comme dans ce passage où Aldo l'aperçoit depuis la mer calme : « et, ainsi ancrée au bord de la lagune ourlée de bavures de lumière, la forteresse semblait soudain mise à flot, portée sur un élément fluide qui la faisait vivre sur le fond inerte du paysage du léger et profond tressaillement d'aise d'un vaisseau au mouillage » (RS, p. 667). C'est donc en prenant le haut-lieu comme élément partiel du paysage que nous comprenons sa présence dans le roman gracquien : par son exceptionnalité, il permet au lecteur de porter son regard sur le paysage qui l'entoure, et d'ouvrir sa sensorialité au paysage dans lequel ce haut-lieu est plongé. Il est à percevoir comme une partie d'un tout, qui exacerbe les sens grâce au contact avec le divin et à la beauté qui s'en dégage.

On peut d'ailleurs établir une différence entre le haut-lieu désigné par l'humain (château, forteresse, construction humaine) et le haut-lieu ressenti comme tel par sa seule prestance, avec une compréhension symbolique du lieu, comme une île, unique à regarder, un magnifique rocher, un arbre ou un lieu spirituel.

¹⁸⁷ Rachel Bouvet, Éric Waddell et Hélène Guy (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004, p. 18.

L'Île de Vezzano dans *Le rivage des Syrtes*, où se rendent Aldo et sa maîtresse Vanessa, en est un parfait exemple. Elle est décrite ainsi :

C'était une sorte d'iceberg rocheux, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. [...] La réflexion neigeuse de ses falaises blanches tantôt l'argentait, tantôt le dissolvait dans la gaze légère du brouillard de beau temps, et nous voguâmes longtemps encore avant de ne plus voir se lever, sur la mer calme, qu'une sorte de donjon ébréché et ébouleux, d'un gris sale, qui portait ses corniches sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur. (RS, p. 681)

La description de l'île de Vezzano évoque un paysage brut, que Gracq compare à un « iceberg rocheux ». L'emploi de cette métaphore suggère un lieu sauvage, détaché de l'humain, presque hostile. Le relief est irrégulier, « rongé de toutes parts », ce qui renforce l'idée d'un temps marqué dans la pierre, d'une île façonnée par les siècles et les vagues, sans intervention humaine. Ce travail géologique crée un haut-lieu naturel, semblable à un « donjon » naturellement formé, loin de la perfection apparente d'un château construit. La lumière est aussi centrale dans la perception de l'île comme haut-lieu. Les falaises sont « argentées » ou « dissoutes » dans le brouillard, montrant un paysage en perpétuelle transformation, oscillant entre apparition et disparition. Cela confère au lieu une dimension mythique ou irréelle, un endroit hors du temps, propice à la révélation et à la mémoire. Ce haut-lieu n'est donc pas désigné, mais il est ressenti comme tel, à travers un imaginaire collectif (celui des ruines, du sublime, du médiéval) et personnel. Vezzano devient un lieu symbolique, un sommet sensoriel et émotionnel plus que topographique.

Ainsi, le haut-lieu représente pour le lecteur un paradoxe. Celui d'exacerber sa sensibilité (sensorielle autant qu'émotionnelle) tout en empêchant le plein usage des sens. Son usage récurrent chez Gracq nous questionne nécessairement sur le rôle qu'il donne aux sens : c'est un moyen de compréhension et de confusion poétique à la fois.

CONCLUSION

L'œuvre de Julien Gracq, tout entière dédiée à l'exploration de nouveaux horizons littéraires et géographiques, offre au lecteur du XX^e siècle un espoir. Celui de pouvoir encore et toujours découvrir des facettes inédites d'une œuvre si finement étudiée, et même de percevoir son environnement sous un jour nouveau. Notre idée première, en entamant une réflexion sur l'espace et le paysage dans le roman gracquien, partait avant tout d'une sensation, d'une intuition de lecture. C'est en cheminant avec ces sensations, à la recherche de nouvelles possibilités de perceptions de l'espace littéraire et du vivant, que nous avons peu à peu élaboré ce que nous appelons le langage du paysage. Il n'est pas toujours aisé de se défaire des conceptions omniprésentes et limitantes que nous avons pris l'habitude d'adopter en ce qui a trait au paysage. Nous savons admirer et reconnaître une description de paysage dans ce qu'elle a d'esthétique, mais savons-nous pour autant en reconnaître toute la profondeur et la portée sensible ? Définitivement, l'un des défis qui ont été relevés lors de cette recherche a été de réapprendre à « sentir » un paysage en tentant de le comprendre véritablement, de lui donner forme par ce qu'il provoque en soi.

En lisant Gracq à l'aune de ces questionnements, en tentant de dépasser les carcans culturels et historiques qui nous ont fait tant de fois considérer l'espace comme un élément acquis sur lequel nous avons des droits, nous avons peu à peu fait la lumière sur une nouvelle manière de lire et d'analyser le paysage. Ce cheminement, entamé par la lecture de Gracq, ne s'arrête pas ici, bien sûr. C'est une démarche, une méthode, voire une prise de position que nous pouvons reproduire à la lecture d'autres œuvres littéraires, une perception renouvelée de l'espace fictionnel. C'est aussi, et avant tout, une approche qui consiste à décentrer notre regard, parler une langue sensorielle avec le vivant dans son ensemble. C'est le laisser agir et exprimer une manière d'être au monde hors du contexte uniquement littéraire, comme le propose la géopoétique. La découverte de cette pratique, au croisement des disciplines et des expertises, a été d'un grand secours pour répondre à toutes ces questions concernant la pratique de l'espace et du paysage, ainsi que pour ouvrir nos perspectives à une sensibilité du vivant.

Nous avons d'abord entamé notre étude en déployant les notions d'espace et de paysage dans leur ensemble, mais aussi telles qu'elles sont mobilisées dans le corpus gracquien. En reconsidérant les définitions communes de ces termes, il nous est apparu que Gracq ne s'inscrit pas dans une tradition classique, qui décrirait l'espace comme un simple élément du récit des personnages, et le paysage comme son pendant esthétique, mais plutôt dans un contre-courant qui ferait de ces éléments des pièces centrales de ses romans. Nous avons ainsi pu soulever la question d'un langage du paysage, de son pouvoir d'évocation, de son agentivité. En effet, l'espace gracquien influence, transforme, imprime sa marque sur les personnages, sur

la narration, sur la langue elle-même. L'introduction de la géopoétique nous a permis d'analyser les occurrences d'espace et de paysage dans cette œuvre, en croisant les disciplines. En déplaçant le centre de la narration du sujet vers l'espace, cela permet de faire éclater la linéarité du récit traditionnel, et d'ouvrir l'analyse à une écriture du territoire, où le texte sert de carte à l'imaginaire du lecteur, et où les récits s'entremêlent et se confondent. L'importance des personnages est tout aussi grande que ce qui les entoure, le récit de l'espace est tout aussi crucial dans l'œuvre que celui des personnages. Il nous est dès lors apparu que la problématique du récit de l'espace se trouvait dans la reconnexion avec le vivant, avec son expérimentation. Notre étude s'est aussi portée sur le rôle de la description, non seulement comme moyen de communiquer des éléments constitutifs et essentiels du paysage, mais aussi comme procédé littéraire capable de réveiller les sensations du lecteur. C'est donc aussi en voyant l'espace et le paysage à travers la description comme des systèmes de relations, que nous avons pu les envisager comme une force vibrante, capable de constituer un récit et de transmettre des sensations au lecteur. C'est en passant par les sens que l'humain est connecté avec ce qui l'entoure, dans le réel ou dans l'imaginaire.

L'analyse des formes de sensorialité nous a permis, dans un second chapitre, de saisir la manière dont Julien Gracq fait appel à une réception sensorielle du texte. Le paysage ne se donne pas seulement à voir ; il mobilise les cinq sens pour être senti. En ce sens, Gracq développe une écriture du corps, à travers des médias comme la carte, le texte, le mouvement du corps lui-même. L'étude de ces médias nous a montré que le paysage littéraire peut être perçu non seulement à travers le récit, mais également à travers des expériences propres, physiques, empiriques et mémorielles. Le lecteur est immergé dans un monde qui sollicite sa sensorialité, qui le place dans un rapport organique au texte. C'est là que réside l'une des forces les plus singulières de la prose gracquienne : dans cette capacité à générer une présence sensorielle à travers la langue, à faire du texte un lieu d'immersion, une matière tactile. L'espace peut alors être lu comme un amalgame de sensations, où chaque mot transmet une nouvelle donnée au lecteur, une mémoire contenue dans le paysage lui-même. Car en effet, c'est bien une mémoire qui est transmise au lecteur lorsqu'il perçoit le paysage : une mémoire universelle et transcendante mais aussi la mémoire du paysage lui-même, qui fait office de langage ou de système de signes.

Cette esthétique de la sensorialité rejoint une autre dimension essentielle de l'œuvre, abordée dans le troisième chapitre : celle des figures récurrentes qui structurent l'univers de Julien Gracq. La mer, la forêt, le haut-lieu : autant de figures qui, loin de la simple récurrence thématique, construisent une symbolique et condensent des tensions fondamentales du récit. La mer, par exemple, est un lieu de mystère et de crainte,

mais aussi d'initiation, de passage. Elle ouvre l'horizon et les possibles, mais elle est aussi ce qui efface, ce qui engloutit. Elle figure une altérité à la fois désirée et redoutée. La forêt, quant à elle, renvoie à une profondeur archaïque, à un monde où le visible recule au profit d'un savoir silencieux, intuitif. Elle est un lieu d'épreuve mais aussi de révélation lente, de transfiguration et de monologue intérieur. Enfin, le haut-lieu apparaît comme le point de condensation symbolique du récit : il rassemble, concentre, élève. Il incarne une forme de surplomb (physique, spirituel, historique) où le paysage est à la fois ce qui le contient et ce qui peut être vu d'en haut. C'est avant tout un seuil entre le terrestre et le sacré, inaccessible. Nous avons souligné dans ce mémoire que chez Gracq, les figures récurrentes ne sont pas des symboles figés mais bien des entités de sens, où se rejoignent la mémoire, l'émotion, la sensorialité et le langage.

Dans ces pages, nous nous sommes efforcée de comprendre et d'analyser comment Julien Gracq parvient à traduire l'espace dans toutes ses possibilités sensorielles, au point de faire du paysage l'agent principal du récit. Au moyen des nombreux procédés cités plus haut, mais surtout en réunissant le lecteur avec son monde intérieur, les paysages évoqués par Gracq prennent vie, reprennent leur place en tant qu'agents du récit, en tant que vecteurs d'émotions et de sensations. Ils remettent ainsi en cause la vision selon laquelle l'espace serait modelé par l'humain à son image. Les années nous diront si des courants littéraires émergents permettront de dépasser la seule œuvre de Gracq, et de redonner une place égale à ces trois éléments du récit que sont l'espace, le paysage et le sujet.

Ce mémoire aura ainsi permis de montrer que l'œuvre de Julien Gracq trace une voie singulière, plus moderne, dans son rapport à l'espace. En mobilisant une écriture sensorielle, en donnant au paysage une agentivité réelle, en construisant un imaginaire spatial foisonnant, Gracq redéfinit la place de l'espace dans le récit. Il ne s'agit plus de situer une action, mais de faire émerger une pensée du monde, un rapport sensible au réel.

Enfin, il convient de souligner que cette exploration du paysage gracquien ouvre également des pistes de réflexion pour une approche renouvelée de la littérature contemporaine. Dans un monde où la question écologique, la perception des territoires, la sensibilité au vivant deviennent centrales, l'écriture de Gracq résonne avec une justesse nouvelle. Elle nous invite à reconsidérer notre rapport aux lieux, non comme ressources ou objets, mais comme partenaires d'un dialogue existentiel, esthétique et éthique. En cela, elle anticipe nombre de préoccupations actuelles autour de l'écologie, de la pensée du lieu, de la littérature comme forme de présence créatrice au monde. Ainsi, la poésie de l'espace chez Julien Gracq ne se limite

pas à l'éloge du paysage : elle déploie une écriture du lieu qui est aussi une écriture du lien : entre le corps et le langage, entre l'humain et le non-humain, entre le beau et l'insignifiant, enfin entre le réel et l'imaginaire. Et c'est peut-être là que réside la puissance de cette œuvre, encore et toujours renouvelée : dans sa capacité à nous réapprendre à lire, non seulement les mots, mais le monde.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

Gracq, Julien, *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1938, 184 p.

———, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, 321 p.

———, *Un balcon en forêt: récit*, Paris, José Corti, 1958, 253 p.

———, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, 308 p.

Gracq, Julien et Bernhild Boie, *Œuvres complètes* - 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 et 1995, 1536 p. et 1756 p.

Corpus secondaire :

———, *Lettrines I*, Paris, José Corti, 1967, 256 p.

———, *Lettrines II*, Paris, José Corti, 1974, 244 p.

———, *en lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 302 p.

———, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, 112 p.

Corpus critique et théorique :

« Affectivité (nom féminin) », dans *Larousse*, s. d., en ligne,
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affectivite/C3%A9/1426>>, consulté le 20 février 2025.

Agin-Blais, Maude et Juliette Guillot, « Défense d'un lieu mouvant », *Quartier F*, vol. Réécritures écologistes, n° 9, 2024.

Albrecht, Glenn, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *Philosophy, Activism, Nature*, n° 3, Monash University, 2005, p. 44-59, en ligne,
<https://bridges.monash.edu/articles/journal_contribution/_Solastalgia_a_new_concept_in_health_and_identity/4311905>, consulté le 10 avril 2025.

Amours, Catherine d' et Anaïs Barbeau-Lavalette, *Les paysages intérieurs : Solastalgie, mémoire et territoire*, Montréal, Québec, Atelier 10, coll. « Documents », 2025, 92 p.

- Arnaud, Philippe, « À la recherche du *Rivage des Syrtes* : le chef d'œuvre de Julien Gracq à l'épreuve de la géographie », dans *Visionscarto*, 30 novembre 2012, en ligne, <<https://www.visionscarto.net/rivage-des-syrtes>>.
- Avocat, Charles, « Approche du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 57, n° 4, 1982, p. 333-342, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/geoca_0035-113x_1982_num_57_4_6169>, consulté le 26 novembre 2024.
- Bandura, Albert, « Social Cognitive Theory of Mass Communication », *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 2001, p. 94-124.
- Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Paris, *Fabula-LhT*, Fabula-LhT / Équipe de recherche Fabula, mai 2011, en ligne, <<https://www.fabula.org/443/lht/8/baron.html>>, consulté le 3 avril 2024.
- Bédard, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2005, p. 49-74, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/023019ar>>, consulté le 26 février 2025.
- Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010, 176 p.
- Berque, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays / paysages », 1994, 122 p.
- Bettini, Maurizio, Luigi Spina et Jean Bouffartigue, *Le mythe des sirènes*, Paris, Belin, 2010, 276 p.
- Bloch, Béatrice, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de La Bataille de Pharsale de Claude Simon », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, janvier 2004, en ligne, <<http://journals.openedition.org/narratologie/7>>, consulté le 29 janvier 2025.
- , *Une lecture sensorielle: le récit poétique contemporain Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, 211 p.
- Bordeleau-Pitre, Émile, *Écrire contre les murs : Poétique de l'internat dans Le rivage des Syrtes de Julien Gracq*, Montréal, UQAM, 2016, 112 f.
- Bouron, Jean-Benoît, « Océan », dans *Géoconfluences*, Lyon, France, coll. « Glossaire de Géoconfluences », 2022, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/ocean>>.
- , « Haut lieu et géosymbole », dans *Géoconfluences*, Lyon, France, coll. « Glossaire de Géoconfluences », 2023, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/haut-lieu-geosymbole>>.
- Bouvet, Rachel, « Variations autour d'un paysage: le désert chez Isabelle Eberhardt », dans *Pratiques de l'espace en littérature*, sous la direction de Rachel Bouvet et François Foley, Cahiers Figura n° 7, Montréal, Centre Figura, 2002, en ligne sur l'OIC : <<https://oic.uqam.ca/publications/article/variations-autour-dun-paysage-le-desert-chez-isabelle-eberhardt>>.

- , *Pages de sable: essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, Québec, XYZ éditeur, coll. « Collection documents », 2006, 204 p.
- , *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.
- Bouvet, Rachel, Basma El Omari et Isaac Bazié (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, QC, Éditions Nota bene, 2003, 306 p.
- Bouvet, Rachel, Éric Waddell et Hélène Guy, *La carte. Point de vue sur le monde*, Mémoire d'encrier, 2004, 312 p.
- Boyer, Alain-Michel, *Julien Gracq, paysages et mémoire: des « Eaux étroites » à « Un balcon en forêt »*, Nantes, C. Default, 2007, 384 p.
- Burgelin, Claude, « Comment la littérature réinvente la mémoire », *La Recherche*, n° 344, août 2001, en ligne, <<https://www.larecherche.fr/comment-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9invente-la-m%C3%A9moire>>.
- Cahier Julien Gracq*, Le Livre de Poche, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1973, 414 p.
- Clément, Vincent, « Pays et paysages de vieille Castille (XIe-XXe s.) », Thèse de doctorat, Université de Lille 1, 1997, 546 f.
- Collot, Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, J. Corti, 1988, 224 p.
- Corbin, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1850)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 407 p.
- Corbin, Alain et Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2002, 192 p.
- Coss, Richard G. et Craig M. Keller, « Transient decreases in blood pressure and heart rate with increased subjective level of relaxation while viewing water compared with adjacent ground », *Journal of Environmental Psychology*, vol. 81, juin 2022, en ligne, <<https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0272494422000391>>, consulté le 12 mars 2025.
- Davallon, Jean, « Produire les Hauts lieux du patrimoine », dans André Micoud (dir.), *Des hauts-lieux : la construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique : Diffusion, Presses du CNRS, 1991, 136 p.
- Davodeau, Hervé, « Le paysage comme catégorie d'action. Une réflexion sur l'agentivité paysagère », *Le paysage est un projet*, Rennes, Hermann, 2024, p. 79-90, en ligne, <<https://shs.cairn.info/le-paysage-est-un-projet--9791037039460-page-79?lang=fr>>.
- De La Soudière, Martin, « Des hauts lieux... Mais les autres ? », *Des Hauts-Lieux*, CNRS Éditions, 1991, p. 17-31, en ligne, <https://shs.cairn.info/des-hauts-lieux--9782222045892-page-17?site_lang=fr>, consulté le 14 janvier 2026.

- « Description », dans *Larousse*, 2025, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/description/24289>>.
- Doceul, Marie-Christine et Jean-Benoît Bouron, « Lieu », dans *Géoconfluences*, Lyon, France, coll. « Glossaire de Géoconfluences », 2018, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/lieu#:~:text=Un%20lieu%20est%20une%20portion,peut%20l'embrasser%20du%20regard.>>.
- Fraigneau, Victor, « La sensorialité olfactive du paysage, médiatrice d'une reliance sensible », *VertigO*, vol. 19-3, 2019, en ligne, <<https://journals.openedition.org/vertigo/27072>>, consulté le 18 mars 2025.
- Francis, Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, A.G. Nizet, 1979, 336 p.
- Garnier, Xavier, « La littérature et son espace de vie », dans Pierre Zoberman et Xavier Garnier (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-29, en ligne, <<http://books.openedition.org/puv/396>>, consulté le 11 janvier 2026.
- Gaubert, Serge, « Julien Gracq et le temps perdu », *Cahier de l'Herne : Julien Gracq*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1972, p. 543.
- Genette, Gérard, *Figures 2*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, 293 p.
- Gervais, Bertrand, « Figures de l'imaginaire (éléments de définition) », dans *Observatoire de l'imaginaire Contemporain*, 2011, en ligne, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/figures-de-limaginaire-elements-de-definition>>, consulté le 14 janvier 2026.
- Gracq, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, 308 p.
- , *Entretiens: avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie*, Paris, José Corti, 2002, 314 p.
- Gracq, Julien et Bernhild Boie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1536 p.
- , *Œuvres complètes 2*, Paris, Gallimard, 2008, 1756 p.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université Recherches littéraires », 1996, 247 p.
- Hentsch, Thierry, *La mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, coll. « Série K », 2006, 88 p.
- Herman, Jan, *La Vie de Marianne et le pacte de lecture*, dans Mathieu Brunet (dir.), Aix-Marseille Université, CIELAM, Malice, février 2015, en ligne, <<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/vie-marianne-pacte-lecture>>, consulté le 17 mars 2025.
- Homère, *L'Iliade*, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1997, 574 p.

- , *Odyssée*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, 522 p.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.
- Jacob, Christian, *L'empire des cartes : approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 37.
- Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires: de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle; Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, Corti, 1991, 343 p.
- Jullien, François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2014, 243 p.
- Lacheny, Marc, « Iser (Wolfgang). Penser le lecteur dans l'acte d'interprétation », dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics.*, 2019, p. 5, en ligne, <<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/iser-wolfgang/>>.
- Laplanche, Julie, « Agentivité », *Anthropen*, février 2021, en ligne, <<https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/40943>>, consulté le 7 janvier 2025.
- Le Breton, David, *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2006, 451 p.
- Le Breton, David, « Le paysage pour le marcheur », *Études de lettres*, n° 1-2, mai 2013, p. 247-258, en ligne, <<http://journals.openedition.org/edl/505>>, consulté le 29 janvier 2025.
- Le Meec-Colson, Béatrice, « De « l'esquisse » au « tableau poétique ». Les descriptions de paysages dans le récit du voyage en Italie de Karl Philipp Moritz: », *Études Germaniques*, vol. n° 256, n° 4, septembre 2009, p. 841-855, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-4-page-841.htm?ref=doi>>, consulté le 23 janvier 2025.
- Les préférences de Julien Gracq - Les Grandes Heures - Album par Julien Gracq | Spotify*, en ligne, <<https://open.spotify.com/intl-fr/album/111XkmpAlyoSmVxJlmeYoE>>, consulté le 30 novembre 2023.
- Lévy, Jacques et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et l'espace des sociétés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Belin, 2013, 1228 p.
- Lin, Connie, *Bluescapes: Extracting the Sensory Characteristics of Waterscapes as a Potential Tool for Anxiety Mitigation*, Cornell University Library, en ligne, <<https://hdl.handle.net/1813/113912>>, consulté le 11 mars 2025.
- Mare, Alexandre et André-François Ruaud, *Forêts !: Panorama de l'imaginaire sylvestre*, Moutons Électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2022, 270 p.
- Marpeau, Elsa, « Description, notion de », dans *Encyclopedia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/description-notion->

- Prunghaud, Joëlle, « Une écriture habitée par l'architecture », dans Pierre Hyppolite, Antoine Leygonie et Agnès Verlet (dir.), *Architecture et littérature*, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 117-126, en ligne, <<http://books.openedition.org/pup/11907>>, consulté le 23 avril 2025.
- Regnauld, Hervé, *L'espace: une vue de l'esprit?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoires », 1998, 124 p.
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, 249 p.
- Schafer, R. Murray et al., *Le paysage sonore: le monde comme musique*, Paris, Éd. Wildproject, coll. « Collection Domaine sauvage », 2010, 411 p.
- « Sensoriel, sensorielle (adjectif) », dans *Larousse*, s. d., en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensoriel/72121>>.
- Tabarly, Sylviane et Jean-Benoît Bouron, « Espace », dans *Géoconfluences*, Lyon, France, coll. « Glossaire de Géoconfluences », 2024, p. 1, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/espace>>.
- , « Paysage », dans *Géoconfluences*, Lyon, France, coll. « Glossaire de Géoconfluences », 2024, en ligne, <<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/paysage#:~:text=Le%20paysage%20est%20constitu%C3%A9%20par,visible%20de%20l'espace%20g%C3%A9ographique.>>.
- Tesson, Sylvain, *Berezina*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019, 197 p.
- Uhl, Magali et Katharina Niemeyer, « Solastalgie », *Anthropen*, juillet 2023, en ligne, <<https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/51945>>, consulté le 25 février 2025.
- Vandeninden, Élise, « Comment le texte touche le corps », *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, janvier 2011, p. 81-88, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/045161ar>>, consulté le 4 octobre 2024.
- Van Delden, Maarten, Xavier Garnier et Maarten van Delden (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses Univ. de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, 206 p.
- Vanoli, Alessandro et Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Histoire de la mer*, Paris, Passés composés, 2024, 508 p.
- White, Kenneth, *Présentation de l'Institut*, 1989, <https://www.institut-geopoetique.org/fr/presentation-de-l-institut>.
- , *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Marseille, le Mot et le reste, 2018, 408 p.
- , « La géopoétique : en bref... », dans *Kenneth White - site officiel*, en ligne, <<https://kennethwhite.fr/geopoetique/>>, consulté le 4 octobre 2024.
- Xie, Hao, « Julien Gracq et la mémoire », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024, 287 f.

