

Laura Aubry

Pilier principal en langue et littérature françaises

Troisième année

Août 2020

La traversée des paysages chez Julien Gracq : du concret au surnaturel



Arnold Böcklin, *L'île des morts, 3^e version*, Berlin, 1883.

Mémoire de Bachelor réalisé dans le cadre du Cours-séminaire de littérature française : *Écrire comme on habite : L'écriture du lieu*, sous la direction de la Prof. Nathalie Vuillemin

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ET PROBLÉMATISATION	3
1 LA TRAVERSÉE DU PAYSAGE	5
1.1 LA TRAVERSÉE CONCRÈTE DU LIEU	6
1.2 LA TRAVERSÉE SURNATURELLE DU LIEU	9
2 LE RÔLE DE LA PERCEPTION	12
2.1 SENS EXACERBÉS.....	13
2.2 DISTORSIONS SPATIO-TEMPORELLES.....	14
2.3 DU RÔLE DU RÊVE.....	16
2.4 PERSONNIFICATIONS.....	17
CONCLUSION.....	18
BIBLIOGRAPHIE	20

Introduction et problématisation

Dans l'œuvre de Julien Gracq, les descriptions des paysages témoignent d'un rapport au lieu inédit et très riche, mêlant réalité, rêve et imagination, celle-ci étant notamment nourrie par de nombreuses références artistiques et littéraires. Le lien qu'entretient l'auteur aux lieux qu'il décrit est lui aussi complexe, puisque l'appropriation des paysages ne se fait pas en partant d'un point d'observation fixe, mais en se déplaçant à l'intérieur de ceux-ci, et en donnant par conséquent l'impression que les paysages sont à leur tour changeants et dynamiques. Dans *Les eaux étroites*, Julien Gracq distingue deux types de voyages : celui « sans idée de retour »¹ et celui, plus ordinaire, qui ramène le promeneur à des réalités connues². Ces deux manières de voyager peuvent se comprendre comme deux manières différentes de *traverser*, où l'on distinguerait la *traversée concrète* des lieux, à comprendre dans un sens physique et géographique, de la *traversée surnaturelle* qui intervient dans des dimensions rattachées aux intériorités de l'auteur ou des personnages présents. En effet, « traverser », comme nous le préciserons plus loin, englobe le sens de « pénétrer au cœur de », qui peut s'appliquer tant aux paysages physiques qu'aux paysages intérieurs. Et lorsque l'écriture de l'auteur bascule dans cette deuxième catégorie de traversée, elle a fréquemment recours à un lexique propre à celui de l'enchantement ou du rêve, si bien que nous qualifierons cette traversée de « surnaturelle » pour la différencier de celle physique, plus commune et objective. Bien que la distinction entre les deux types ne soit pas énoncée aussi explicitement dans les autres ouvrages du corpus que dans *Les eaux étroites*, elle y est tout aussi présente, notamment dans les allers-retours fréquents entre la réalité physique du lieu et des domaines plus subjectifs. C'est le cas par exemple dans *Un balcon en forêt*, où l'atmosphère étrange de la « drôle de guerre » et la solitude dans laquelle Grange est plongé ont une influence sur son psychique et le conduisent à appréhender la forêt comme un lieu enchanté.

L'objet de ce travail sera de comprendre comment Julien Gracq s'y prend pour faire cohabiter et interagir ces deux grands types de traversées tout en étudiant la manière dont s'opèrent les basculements qui permettent de passer de l'un à l'autre.

Dans la première partie de l'analyse, nous nous intéresserons à la notion de *traversée* et au sens qu'elle prend dans l'œuvre de Julien Gracq pour examiner le rapport qu'entretient l'auteur avec le mouvement et la dynamique du déplacement dans leur sens concret et géographique, en prenant en compte le concept de retour à un lieu connu. Ceci nous permettra d'étudier ensuite la seconde forme de traversée : celle, plus subjective, du rêve, de l'imaginaire, du souvenir ou de la mise en jeu d'autres formes d'intériorités telles que les sentiments, et de montrer que toutes deux sont étroitement liées à la perception de l'environnement par les sens. En effet, il existe un rapport de réciprocité entre lieu perçu et intériorité : les sens, en servant de point de départ à la manière dont un individu perçoit le monde, peuvent engendrer des formes de traversées surnaturelles dans son psychisme, tout comme les intériorités ou le monde mental de

¹ Gracq, Julien, *Les eaux étroites*, Paris, Corti, 1976 (abrégé par la suite en EE), p. 9.

² EE, p. 9.

ce même individu peuvent influencer sa vision de ce qui l'entoure, et donc sa manière de percevoir son environnement.

Après nous être penchée sur les cas de figure où les intériorités interfèrent avec les perceptions sensorielles du lieu, nous orienterons l'analyse sur les moments de basculement entre les deux types de traversées. Le pont entre les deux étant la perception, il s'agira d'étudier comment l'écriture du lieu diffère selon qu'il s'agit d'une description relativement objective ou d'une description empreinte de surnaturel. Nous verrons que celles du second type, liées à des intériorités, présentent des caractéristiques propres à une perception modifiée telles que des distorsions du temps et de l'espace. Le temps paraît parfois s'accélérer, ce qui tend à favoriser l'émergence des rêveries associatives, et au contraire certaines situations présentent une temporalité presque figée associée à un « suspens magique »³. Dans ce type de traversées, le monde semble régi par d'autres lois, comme c'est le cas dans les nombreux passages qui décrivent une pesanteur altérée. Dans le même ordre d'idées, cette analyse intégrera également le fait que le lieu n'est pas fixe et qu'il varie au fil de la journée, au gré des saisons et d'une traversée à l'autre, si bien que l'image qui en résulte relève parfois de la personnification où le lieu prend vie pour venir à son tour habiter celui qui le traverse.

Le corpus sélectionné pour mener à bien cette analyse se compose des trois ouvrages suivants : *Un balcon en forêt* (1958), *Les eaux étroites* (1976) et *Carnets du grand chemin* (1992), publiés aux éditions Corti. Ceux-ci nous semblent représentatifs de l'œuvre de Julien Gracq puisqu'ils ont été écrits à plusieurs années d'intervalle et qu'ils couvrent différents genres, respectivement celui du récit, du récit autobiographique et du recueil de fragments.

³ Gracq, Julien, *Un balcon en forêt : récit*, Paris, Corti, 1958 (abrégé par la suite en UBEF), p. 107.

1 La traversée du paysage

Le paysage, urbain ou rural, occupe une place centrale dans tous les textes de Julien Gracq, autant dans ses récits fictionnels que dans ses textes autobiographiques. En plus de servir de cadre et de constituer un support à l'écriture, il semble être intimement lié aux individus qui s'y trouvent, que ce soient les personnages de fictions ou des projections de l'auteur lui-même, comme dans *Les eaux étroites*, où Julien Gracq reproduit mentalement le même parcours au bord de l'Evre qu'il effectuait dans son enfance. Le paysage nous est donné, à nous lecteurs, à voir et à ressentir à travers la vision de ces personnages, leur perception et leur expérience du lieu étant le point de départ à la description, car, comme le souligne Michel Collot, « le paysage se définit d'abord comme espace perçu »⁴ et « suppose [...] l'activité constituante d'un *sujet* »⁵. Il est crucial de remarquer que ces individus n'observent pas le paysage depuis un point fixe et éloigné, dans une posture immobile et contemplative, mais que, au contraire, ils se déplacent constamment à l'intérieur de celui-ci :

[Le] paysage n'est plus seulement pour l'art contemporain un tableau que l'on contemple à distance, mais un milieu dans lequel on plonge et que l'on parcourt. La littérature est sans doute particulièrement apte à exprimer cette immersion dans le paysage, qui engage tous les sens et le corps tout entier, comme l'attestent les textes que Gracq a consacrés à la marche.⁶

Cette rupture avec la représentation traditionnelle des paysages trouve ses racines dans les travaux d'artistes romantiques, pour qui le paysage est « une mise à l'épreuve du sujet, qui engage toute sa vie intérieure »⁷, et qui laisse libre cours à « l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace »⁸. Durant les deux siècles derniers, la littérature s'est donc petit à petit attelée à réduire la distance qui opposait les individus à leur environnement en proposant de nouvelles formes de rapports aux lieux. Julien Gracq, à qui Simone Grossman reconnaît certaines affinités avec le romantisme allemand ainsi qu'avec le surréalisme⁹, n'est pas en marge de cette évolution :

La quête surréaliste s'identifie dans l'esprit de Gracq à celle des romantiques allemands, et suit pour lui la même direction que les mentalités primitives « magiques », soucieuses de concrétiser dans leurs cérémonies sacrées l'indissoluble rapport d'intimité et de complicité reliant l'homme aux forces secrètes de l'univers.¹⁰

Dans l'écriture du lieu chez Gracq, la volonté d'abolir la distance entre l'être et le monde est renforcée par l'expression des mouvements fréquents que les personnages effectuent dans l'espace géographique. En effet, l'important dynamisme qui résulte de ces va-et-vient étant

⁴ Collot, Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », in *L'Espace géographique*, vol. 15, No. 3, 1986, p. 211-217, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ Collot, Michel, *La pensée-paysage : Philosophie, arts, littérature (Paysage)*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 203.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ Collot, Michel, art. cit., p. 212.

⁹ Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Corti, 1980, p. 224 et *passim*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

dépendant de la vision du personnage en mouvement, si celui-ci se déplace, il en résultera l'impression que le paysage est animé lui aussi, puisque la perspective de laquelle il nous est donné à voir est constamment modifiée :

La forêt peu à peu, à mesure qu'on s'élève, se resserre sur la coulée d'herbe des vallons rétrécis, puis se referme compacte, et brusquement, comme sur les hautes chaumes des Vosges, on émerge au-dessus d'elle au soleil dans une large clairière de haut plateau [...].¹¹

Dans ce court extrait, l'auteur raconte son ascension dans les Vosges. Néanmoins, la description n'est pas axée sur son propre mouvement mais sur la forêt qui devient l'élément central autour duquel la vision s'organise. Les verbes pronominaux « s'élever », « se resserrer » et « se refermer » attribuent implicitement une capacité d'action à la forêt, et bien qu'il soit précisé que l'« on s'élève »¹² et que l'« on émerge »¹³, l'individu à qui on se réfère de manière impersonnelle n'apparaît plus comme le seul corps doté de la capacité de mouvement.

Ainsi, le mouvement est omniprésent dans l'écriture de Gracq. Promenade, marche, cheminement, voyage, errance, quête : il est possible de recourir à de nombreux termes pour désigner les déplacements et progressions présents dans ses textes, une partie d'entre eux pouvant également être compris métaphoriquement et s'appliquer à l'entreprise d'écriture de l'auteur, ou encore aux épreuves qu'endurent les personnages des récits. En ce qui nous concerne, nous allons aborder l'ensemble de ces processus dynamiques en utilisant la notion de *traversée* car, comme l'exprime Ana Isabel Moniz, « Voyager, aller, se déplacer, vagabonder, partir en quête, peut être appréhendé comme un mouvement représenté par une traversée dans l'espace géographique »¹⁴.

1.1 La traversée concrète du lieu

L'entrée « traversée », dans le dictionnaire *Le Robert, dictionnaire de la langue française* est rattachée à la définition suivante : « Parcourir (un espace) d'une extrémité, d'un bord à l'autre. Franchir, parcourir »¹⁵. « Traverser », en d'autres termes et en l'appliquant à un espace géographique, consiste à partir d'un point situé en marge, à pénétrer en son cœur pour en ressortir plus tard à un point différent du premier. Un exemple particulièrement représentatif de cette forme de traversée est celle que l'on retrouve dans les *Carnets du grand chemin*, où l'auteur relate le voyage en voiture sur la route qui relie Poitiers à Limoges : « Poitiers m'est toujours apparu [...] comme un point de départ [...] du voyage vers une terre mal connue, plus aventureuse et plus attachante »¹⁶. La destination comporte un charme pour l'heure encore

¹¹ Gracq, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992 (abrégé par la suite en CGC), p. 111.

¹² CGC, p. 111.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Moniz, Ana Isabel, « Paysage, chemin et errance chez Julien Gracq », *Carnets, Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-10, 2017, p. 1.

¹⁵ Le Robert, traverser, dans *Dictionnaire Le Robert en ligne*, consulté le 3 août 2020 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/traverser>.

¹⁶ CGC, p. 66.

mystérieux, absent du point de départ. S'ensuit un long trajet sur une route qui s'enfoncé progressivement dans la nature et où la présence de la végétation naturelle vient petit à petit à prédominer : « c'est un enfièvrement congestif du monde des plantes, qui monte, gonfle et s'amasse peu à peu des deux côtés de la route comme un orage vert »¹⁷. Au fil du voyage, « on traverse par intervalles des bourgs étroits »¹⁸ et on s'engage dans un « plateau que la route traverse »¹⁹. Ainsi, il est également donné aux entités géographiques de traverser le paysage et par conséquent de se traverser mutuellement, le voyageur se contentant de suivre naturellement le mouvement. En plus de traverser un espace, on lit que la route est « dans le souvenir [...] étirée au travers d'une après-midi entière »²⁰, ce qui évoque que, pour l'itinérant, le souvenir de la traversée géographique du lieu, c'est-à-dire d'un mouvement dans l'espace, est indissociable de la composante temporelle. Si la longueur du trajet est quantifiable, le temps requis pour le parcourir l'est lui aussi. Le fait de lier de la sorte espace et temps d'une manière réaliste ancre le récit dans un contexte concret et le rend plausible au regard des lois physiques qui régissent le quotidien :

A mesure qu'ils avançaient, la nuit changeait : la torpeur de minuit s'élevait peu à peu au-dessus de la cime des arbres, et l'air plus léger des rêves infusait les sous-bois d'un bleu d'encens vaporeux ; la lune se levait et rendait à perte de vue la terre guéable aussi doucement qu'une embellie sèche les chemins.²¹

Grange, le protagoniste du récit *Un balcon en forêt*, expérimente la forêt aux différentes heures de la nuit, et la voit par conséquent se modifier au cours du temps. La lumière, en cela qu'elle permet de rendre visibles les objets et d'en révéler les détails, est étudiée avec soin dans les descriptions de la traversée physique des lieux. L'éclairage de la lune étant différent de celui du soleil, moins chaud, moins doré, l'image perçue est dominée par un bleu clair, presque transparent. Cette couleur, associée à celle de l'eau, motive l'utilisation de l'adjectif « guéable »²² pour signifier que la forêt éclairée de la sorte est dès lors susceptible d'être traversée sans encombre. A l'éclairage naturel vient parfois se superposer un éclairage artificiel, dirigé par le personnage en mouvement, qui choisit d'orienter sa vision sur des éléments précis du paysage :

En dirigeant la torche à gauche vers la profondeur du sous-bois, on apercevait au ras du sol les fils luisants tout perlés de gouttes, et les piquets du réseau bas qui courait le long de la frontière [...].²³

Traverser les paysages implique dans certains cas, comme nous l'avons vu, l'idée de *franchissement*. C'est sans doute dans *Un balcon en forêt*, où le récit est imprégné de l'ambiance de la guerre, que la notion de frontière est la plus présente. Cependant, elle ne l'est pas uniquement dans les passages qui concernent expressément la « drôle de guerre », ceux-ci

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ UBEF, p. 99.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

étant du reste plutôt rares, mais elle se retrouve dans la majorité des déplacements de Grange. En effet, isolé dans sa maison forte, le héros est obligé de traverser la forêt à chaque fois qu'il désire rejoindre Mona : « il prenait droit devant lui par un [...] layon qui coupait au plus court à travers une jeune sapinière jusqu'aux Falizes [...] et gagnait par les jardins la porte de la petite maison de Mona »²⁴. De plus, dès les premières lignes du récit, Grange traverse un paysage, où la frontière symbolique serait le passage d'un lieu habité à la nature inoccupée, plus sauvage :

Depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait : il s'aperçut qu'il n'y avait plus en vue une seule maison. Le train, qui suivait la rivière lente, s'était enfoncé d'abord entre de médiocres épaulements de collines couverts de fougères et d'ajoncs. Puis, à chaque coude de la rivière, la vallée s'était creusée, pendant que le ferraillement du train dans la solitude rebondissait contre les falaises [...].²⁵

Arrivé à Moriarmé, le colonel l'« affecte à la maison forte des Hautes Falizes »²⁶ et, comme l'expose Moniz, « [l]a distance qui sépare Moriarmé de Falizes [...] semble avoir pour but de séparer la frontière entre le connu et l'inconnu ». ²⁷ Grange se sent en sécurité dans la maison forte qui lui apparaît comme une île reculée que la guerre épargnera : « Grange pour la première fois songea avec un frisson de plaisir incrédule qu'il allait vivre ici – que la guerre avait peut-être ses îles désertes »²⁸. Les îles suggèrent la possibilité d'isolement, d'intimité et de distance avec le reste du monde, et les personnages désireux de gagner ou regagner leur cocon sont forcés de traverser cette barrière invisible.

L'île n'est que l'un des nombreux motifs présents dans les paysages de Gracq, auquel il convient d'ajouter quelques-uns des plus courants : les cours d'eau, les forêts, les châteaux ainsi que les lieux situés en hauteur. L'écrivain, initialement géographe de profession, « s'était passionné pour la topographie et les caractères physiques des régions »²⁹. Si ses textes littéraires n'ont bien évidemment pas pour vocation de rendre compte objectivement de la réalité géographique du paysage, il n'en reste pas moins qu'ils sont parsemés de références relevant du « discours géographique classique »³⁰, « la terminologie morphologique [étant] d'ailleurs chez lui la mieux représentée »³¹. L'utilisation de vocabulaire technique tel que « sphaignes »³², « carex »³³, « chenal »³⁴, « laie »³⁵, dont nous n'avons relevé ici que quelques exemples, par les détails et précisions qu'il apporte, contribue à fixer le récit dans un décor réaliste tout en rendant la traversée physique des lieux plus concrète.

²⁴ UBEF, p. 101-102.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ Moniz, art. cit., p. 5.

²⁸ UBEF, p. 23.

²⁹ Baladier, Louis, « Un Balcon en Forêt ou le récit-paysage », *L'information littéraire*, 2 vol. 60, 2008, p. 15-26, p. 15.

³⁰ Tissier, Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », in *L'espace géographique*, No 1, 1981, p. 50-59, p. 54.

³¹ *Idem.*

³² CGC, p.77.

³³ *Idem.*

³⁴ EE, p. 21.

³⁵ UBEF, p. 52.

Cette traversée est d'autant plus concrète lorsqu'elle est fréquente, comme c'est le cas dans l'exemple que nous avons mentionné plus tôt de Grange qui traverse la forêt pour rejoindre Mona. Il existe donc des lieux que les personnages visitent à plusieurs reprises : « Dans toutes les traversées que j'ai faites du massif, je n'ai nulle part trouvé un paysage plus ample et plus paisible »³⁶. Chaque nouvelle expérience vient enrichir celle à laquelle elle succède, d'une part grâce aux nouveaux détails perçus, et d'autre part à travers les souvenirs et les sensations que le lieu connu active ou réactive chez le sujet. Julien Gracq débute son récit *Les eaux étroites* en opérant une distinction fondamentale entre deux types de voyages, que nous pouvons assimiler à deux sortes de traversées :

Pourquoi le sentiment s'est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul – le voyage sans idée de retour – ouvre pour nous toutes les portes et peut changer vraiment notre vie, un sortilège plus caché, qui s'apparente au maniement de la baguette de sourcier, se lie à la promenade entre toutes préférée, à l'excursion sans aventure et sans imprévu qui nous ramène en quelques heures à notre point d'attache, à la clôture de la maison familière ?³⁷

De cette façon, l'écrivain discerne la traversée unique d'un lieu, le voyage tel qu'il est conçu généralement dans son sens de découverte pure d'un lieu nouveau, de la traversée qui ramène le promeneur à un « point d'attache »³⁸. L'idée de retour semble ici particulièrement attrayante puisqu'on nous dit qu'elle est « entre toutes préférées »³⁹. Cependant, l'emploi de l'expression « baguette de sourcier »⁴⁰, ajoutée à l'atmosphère mystérieuse provoquée par cette distinction inattendue et dont on ne saisit à prime abord pas le sens, laisse entendre que ce voyage avec « idée de retour »⁴¹ peut comporter une dimension additionnelle au simple retour physique dans un lieu tel que nous l'avions envisagé jusqu'ici.

1.2 La traversée surnaturelle du lieu

En effet, retourner physiquement à un lieu connu implique généralement l'activation d'intériorités, terme que nous emploierons dès maintenant pour désigner tout ce qui relève de l'intime chez un individu⁴². Ainsi, dans *Les eaux étroites*, le retour physique de l'auteur sur les bords de l'Èvre comporte une deuxième dimension : celle, métaphorique, du souvenir. La balade en barque est en effet représentée comme une traversée métaphorique du monde mental de l'auteur, envisagée comme une « promenade rétrospective »⁴³ englobant le souvenir de sa

³⁶ CGC, p. 76.

³⁷ EE, p. 9.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² Nous avons choisi d'utiliser ce terme spécifique car il permet d'insister sur l'opposition entre l'environnement extérieur à un sujet, à savoir le lieu concret qu'il traverse physiquement tel que nous l'avons illustré dans le chapitre précédent, et son monde intérieur, composé par l'ensemble de sa vie intime (états d'âme, désirs, souvenirs...etc.)

⁴³ EE, p. 75.

vie jusqu'alors ainsi qu'une « grille »⁴⁴ d'interprétation pour des « épisodes de [sa] vie encore à vivre »⁴⁵. Ce parcours au bord de l'Èvre active également le souvenir de sensations ressenties au contact de diverses œuvres d'art, et le cheminement mental qui relie ces souvenirs entre eux est comparé à une « navigation surnaturelle »⁴⁶. Cette dimension surnaturelle est présente dans les textes de Gracq dès lors que l'expérience physique d'un lieu débouche sur une autre expérience qui paraît transcender le réel, s'en échapper pour rendre compte d'autres réalités liées au monde intérieur des personnages, que l'on pourrait qualifier de *paysage intérieur*. Clément Borgal a souligné l'importance du champ lexical lié au « surnaturel », à la « magie » et au « mystique » dans l'œuvre de Julien Gracq, en établissant une liste non exhaustive des termes employés⁴⁷. Nous retrouvons par exemple à plusieurs reprises la « baguette *du* sourcier »⁴⁸ ou la « baguette *de* sourcier »⁴⁹ ainsi que des allusions à des formes d'enchantement : « Le silence du lieu devenait alors presque magique »⁵⁰, « Il y passait le souhait magique qu'on les eût oubliés là pour longtemps »⁵¹.

La traversée du paysage, qu'elle soit concrète ou qu'elle comporte des éléments surnaturels, est toujours subjective, car elle dépend, comme nous l'avons vu, du point de vue du sujet. Pour Michel Collot, « [le paysage] semble [être] le résultat de l'interaction entre un site, sa perception et sa représentation »⁵². Par conséquent, « [u]n environnement n'est susceptible de devenir un paysage qu'à partir du moment où il est perçu par un sujet »⁵³. Cependant, « l'exploration du monde extérieur n'est [...] nullement incompatible avec celle du monde intérieur »⁵⁴. Ce monde intérieur peut en effet être envisagé comme un espace pénétrable, prêt à être par la suite sondé et traversé. L'importance des intériorités dans l'écriture de Gracq est soulignée par Yves Bridel, qui écrit que « [p]our [Julien Gracq], le roman relève d'abord de l'imagination, du songe, d'une certaine rêverie et non de l'observation réaliste. »⁵⁵ Si les intériorités interviennent dès le processus d'écriture, il n'est pas étonnant que les descriptions de paysages laissent une si grande place à l'irruption de l'intimité :

Il est un mot qui débouche encore pour moi magiquement, à soixante années de distance, tous les flacons de Baudelaire et qui me restitue même davantage : toute la suavité entêtante d'un jardin de fleurs quand tombe la nuit d'été : c'est un vieux mot, mot local sans doute, que je n'ai plus guère entendu prononcer depuis un demi-siècle : *la pavée*.⁵⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ Voir Borgal, Clément, *Julien Gracq: l'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 22.

⁴⁸ EE, p. 9. (Je souligne)

⁴⁹ CGC, p. 66. (Je souligne)

⁵⁰ UBEF, p. 97.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

⁵² Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, (Les essais), Paris, Corti, 2014, p. 29.

⁵⁵ Bridel, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 48.

⁵⁶ CGC, p. 150.

Cet extrait démontre bien que l'intimité de l'écrivain, celle qui se révèle dans ce cas précis par l'affection portée au mot « pavée », est pour lui le point de départ de l'écriture du fragment. Ce mot, qui désigne une sorte de plante, en plus de lui rappeler d'une part son enfance et d'autre part une expérience spéciale du jardin et de ses odeurs, est pourvu de la capacité magique d'ouvrir des chemins vers la poésie. La poésie, ou l'art de manière générale par opposition à la géographie, comme l'expose François Béguin, « nous renseigne plus particulièrement sur les sentiments qui nous attachent [aux paysages] »⁵⁷. Il ajoute encore ceci :

[L]es paysages venus de l'art intègrent ainsi dans leur définition deux variables volontairement ignorées des géographes : des états passagers de l'atmosphère (brume, soleil, pluie, aube, crépuscule...) et des états transitoires de la sensibilité (gaieté, tristesse, inquiétude...) [...].⁵⁸

L'exemple suivant, dans lequel Grange échappe pour un court instant à l'horreur des bruits de la guerre qui se rapproche, illustre bien l'assimilation de ces composantes dans la description artistique, qui diffère de celle géographique :

Dès qu'on redescendait de la crête, le brinqueballement du convoi, le fracas de la bataille cessaient comme par enchantement. La faible brume de chaleur tremblait encore sur la chaussée rôtie par l'après-midi ; une douzaine de corbeaux pâturaient sur la laie, dans le soleil maintenant déchiré par les branches. La pensée du château magique, de l'île préservée, reflourissait malgré soi, se glissait encore comme un espoir fou.⁵⁹

Comme on le constate, ce type de descriptions est particulièrement propice au basculement vers une traversée surnaturelle du paysage, puisqu'elles présentent des éléments qui dépendent étroitement de la disposition de l'individu à un instant précis de la journée. Dans ce cas-ci, où Grange entrevoit encore un mince espoir de pouvoir rester isolé dans la sécurité de son blockhaus, c'est le fait de se retrouver dans un lieu épargné du vacarme des convois qui confère au lieu un caractère enchanté. Par conséquent, c'est l'absence de bruit, soit une particularité du paysage à un moment donné, qui influence le psychisme de l'individu et qui lui permet de faire ressurgir cet espoir. Les textes de Gracq présentent de nombreuses situations où l'environnement que perçoit l'individu est lié à des intériorités, comme dans *Les eaux étroites*, où la vision des « deux nuances de jaune [sont] toutes deux incurablement appariées à la tristesse »⁶⁰. Ce récit autobiographique est par ailleurs en constante oscillation entre traversée concrète et surnaturelle, dans la mesure où la traversée entière du paysage est ponctuée de souvenirs qui surgissent à sa vue et qui entraînent d'autres, en mêlant à ceux-ci des références littéraires et artistiques :

[U]ne faible vapeur, claire et pourtant nocturne, monte de la rivière et vient flotter sur la prairie ainsi que dans la scène de Sylvie où chante Adrienne, et voici qu'un poème de

⁵⁷ Béguin, François, *Le paysage*, Paris, Flammarion (« Dominos : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir 77 »), 1995, p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁹ UBEF, p. 229.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60-61.

Rimbaud, sans effort, enchaîne ici dans ma mémoire et vient prendre le relais de cette magie blanche [...].⁶¹

Néanmoins, il y a des cas où l'exact opposé se produit, lorsque ce sont les intériorités du voyageur qui influencent son expérience du lieu et la rendent surnaturelle : « La fatigue, l'insomnie rendaient irréaliste la contrée inconnue où nous pénétrions »⁶². Le rapport d'influence entre l'environnement et les intériorités n'est donc pas à sens unique, comme l'éclaire Collot :

[L]a correspondance entre le paysage et l'état d'âme est à double sens : elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet.⁶³

Il est de plus tout à fait possible que les deux processus entrent en jeu simultanément : « Une idée de bonheur avait toujours été liée pour Grange aux sentiers qui vont entre les jardins, et la guerre la rendait plus vive »⁶⁴. Ainsi, le lieu peut être à l'origine d'un sentiment que le sujet vient à éprouver de manière semblable à chaque retour sur le site, puisqu'il lui est associé dans ses souvenirs, et ce même sentiment peut être décliné différemment ou sensiblement modifié en fonction de ce que l'individu ressent au moment précis où il perçoit le même paysage une nouvelle fois.

2 Le rôle de la perception

Nous avons distingué jusqu'ici deux formes de traversées, celle liée à l'expérience physique et concrète d'un lieu et celle qui s'opère lors de l'exploration du paysage intérieur, assimilée à une composante surnaturelle. Puisque toutes deux s'entremêlent et interagissent dans les textes, qu'elles se succèdent les unes aux autres ou se mélangent parfois au sein d'un même fragment, il convient désormais de nous pencher sur ces moments de basculement qui permettent de passer du premier type au second. Nous allons donc nous concentrer sur la manière dont l'écriture s'y prend pour rendre compte d'une autre réalité, subjective, et comment, au niveau textuel, elle fait intervenir plus ou moins systématiquement certains éléments tels que la perception exacerbée de l'environnement, les distorsions du temps et de l'espace, le rêve ainsi que les processus de personnification.

« La perception s'est développée [...] pour traiter les signaux de la nature »⁶⁵. « Percevoir », comme le formule Merleau-Ponty, « c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps ».⁶⁶ La perception n'est pas que visuelle, mais engage les quatre autres sens, auxquels Jacques Ninio

⁶¹ EE, p. 29-30.

⁶² CGC, p. 141.

⁶³ Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 31.

⁶⁴ UBEF, p. 84.

⁶⁵ Ninio, Jacques, *L'empreinte des sens : Perception, mémoire, langage*, (3^e éd. Revue et augmentée), Paris, O. Jacob, 1996, p. 26.

⁶⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara, 1989, p. 104. (Cité par Boutaud, Jean-Jacques, *Sensible et communication : Du cognitif au symbolique*, London, ISTE Editions, 2016, p. 61.)

trouve fondamental d'« en ajouter d'autres, également vitaux [...]: sens de la verticale, du champ magnétique, de la température, de la pression... »⁶⁷. Dans *Un balcon en forêt*, Grange perçoit « [l']air [qui a] une odeur de fin d'averse »⁶⁸ et est « conscient [...] de la fraîcheur des gouttes »⁶⁹. Dans *Carnets du grand chemin*, les couleurs sont parfois attachées à des aliments, comme les « pavillons de briques [...] couleur de viande à l'étal »⁷⁰ ou « les jeunes pommes de pin [...] couleur d'un paquet d'œufs de saumon ».⁷¹ De la même manière, les odeurs sont saillantes dans certaines descriptions, comme le « fumet de canaillerie lourde et sanguine [...] qui était [...] l'odeur la plus originale [et] intime ».⁷²

Cette perception du lieu par les sens est souvent enrichie par l'imagination, parfois considérée comme « un prolongement du sens de la vue »⁷³ et par la « mémoire »⁷⁴, comme le résume Vouilloux : « [c]'est que les lieux où nous sommes, que nous occupons ou à travers lesquels nous ne faisons que passer, sont à la confluence de la mémoire et de l'imagination »⁷⁵. En somme, le fait que l'expérience du lieu repose sur une gamme si variée de sens « [enrichit] la dimension subjective de cet espace » qui, en plus d'être « senti de multiples façons » est également « ressenti »,⁷⁶ ce qui favorise les basculements vers les intériorités.

2.1 Sens exacerbés

La perception est le point de départ à toute naissance de paysage, puisque celui-ci est la conséquence d'un point de vue. Néanmoins, la traversée surnaturelle découle généralement d'instantanés où les individus semblent percevoir leur environnement avec une acuité décuplée⁷⁷, leurs sens leur facilitant la saisie de multiples détails, à l'image de ce passage de *Les eaux étroites*, où l'ouïe est exacerbée et distingue des sons presque imperceptibles, décrits avec une grande finesse :

L'oreille, non moins que l'œil, recueille les changements qu'apporte presque chaque méandre de la rivière. [...] Mais les bruits qui s'entrecroisent sur la Loire aériée – propos intarissables et monocordes, lents et paresseux comme l'écoulement des heures [...] froissement des feuilles de saule dans le vent, si pareil à celui de l'écume qui crisse au reflux de la vague, choc de la gaffe qu'on repose sur les planches, clapotement dur des vaguelettes qui se coincent [...] m'éveillaient d'autant mieux à la nouveauté de ceux de l'Evre, [...] à leur solennité retentissante, à la résonance creuse [...].⁷⁸

⁶⁷ Ninio, *L'empreinte des sens*, op.cit. p. 36.

⁶⁸ UBEF, p. 51.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ CGC, p. 99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁷³ Borgal, *Julien Gracq*, op.cit., p. 59.

⁷⁴ Voir Ninio, *L'empreinte des sens*, op. cit., p. 36 sq.

⁷⁵ Vouilloux, Bernard, *Julien Gracq : la littérature habitable*, Paris, Hermann, 2007. p. 8.

⁷⁶ Collot, *La pensée-paysage*, op.cit., p. 28.

⁷⁷ Voir également à ce sujet Borgal, *Julien Gracq*, op.cit., p. 48 et *passim*.

⁷⁸ EE, p. 34-36.

Cette description est liée au souvenir d'enfance des bruits de la Loire, sur laquelle Gracq naviguait dans le bateau de son père. La perception « actuelle » des bruits de l'Èvre s'appuie donc ici sur la perception présente dans le souvenir. Ainsi, il semblerait que certains exemples de traversées du lieu engagent les sens qui se voient chargés d'une puissance double : d'une part, la perception concrète de l'instant présent, de l'être physique qui perçoit son environnement, et d'autre part, la perception liée au souvenir enrichie par la mémoire, comme dans le passage suivant où le goût de la limonade se superpose au souvenir et à l'expérience de lecture :

La brûlure piquante et assoiffante de la limonade tiède reste par là inséparable dans mon souvenir des préparatifs de l'appareillage : je la retrouve intacte sur ma langue quand je relis le récit du pique-nique au bord du Cher dans *Le Grand Meaulnes*.⁷⁹

Les sens sont par conséquent décuplés puisqu'ils s'ancrent dans une double perspective : celle qui se joue dans le présent et celle liée à l'intimité de l'être, qui vient enrichir la première, ce qui constitue la preuve que lorsque « [t]outes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments, s'investissent dans le paysage, [il] devient [...] intérieur autant qu'extérieur »⁸⁰. Certains constituants du paysage sont presque systématiquement en relation étroite avec les intériorités, notamment la forêt, qui peut tout aussi bien être perçue comme un lieu associé au confort et à la sécurité, comme c'est le cas pour Grange dans *Un balcon en forêt*, qu'un lieu de crainte, comme dans l'exemple qui suit :

[U]ne eau grise et cendreuse emplissait la tranchée stagnante [...] comme l'eau d'un canyon sous-marin [...] puis un sentiment de malaise commença de nous envahir [...]. J'ai cru entrevoir cette nuit-là la source de l'angoisse qui pèse sur la traversée des grands bois par une nuit sans lune. Il n'y a pas d'*heures* dans la nuit de la forêt haute, [...] mais seulement un état qui semble final et détaché du temps, un état cataleptique et rigide de la matière végétale [...].⁸¹

2.2 Distorsions spatio-temporelles

L'extrait précédent nous permet d'enchaîner avec une autre caractéristique des basculements qui surviennent entre la traversée concrète et la traversée surnaturelle, à savoir celle des distorsions spatio-temporelles. Lorsque le récit verse dans l'exploration d'un monde intime imprégné d'émotions, il est fréquent que le monde décrit semble déroger aux principes et aux lois qui régissent notre monde et sont explicables par la science. Les changements de saisons participent à ces modifications, comme dans *Un balcon en forêt* où « la première neige »⁸² s'accompagne d'un « suspens anormal du temps »⁸³. Cette « neige un peu fée »⁸⁴ est synonyme

⁷⁹ EE, p. 12-13.

⁸⁰ Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 28-29.

⁸¹ CGC, p. 55-56.

⁸² UBEF, p. 104.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

de « grandes vacances »⁸⁵, l'expression étant à comprendre ici comme un arrêt de la guerre, puisque celle-ci voit ses mouvements restreints par les contraintes météorologiques. Ce paysage comme miraculeusement immobilisé et sur lequel le temps qui s'écoule n'a que peu d'impact, permet à Grange de s'épanouir et de vivre une période privilégiée avec Mona. Cependant, le temps n'est pas seul à être affecté par les variations qu'implique la traversée surnaturelle, car l'espace lui aussi subit des changements. La plupart de ces changements sont dus à l'éclairage, qui verse tantôt une lumière que l'on pourrait qualifier de « normale », et tantôt une lumière plus étrange : « tout le cours de l'Evre, au-delà de ce gonfanon féodal prestigieux, me paraissait baigner dans une lumière plus fine, plus précieuse. »⁸⁶ Cette vision de l'Evre étant ici unie au souvenir de l'« éblouissement » provoqué par l'utilisation privée que faisait le château du « bateau-lavoir de *La Guérinière* »⁸⁷. Une lumière modifiée est même souvent la source de l'émergence des souvenirs, comme dans l'extrait suivant :

Ces lueurs boréales, cette gloire de lumière glaciale qui tournait dans la nuit vide et semblait aiguïser le froid dépaysaient le lieu et la saison. [...] [II] se levait et s'accoudait à la croisée, et regardait un moment les étranges colonnes de lumière tourner lentement, cauteusement dans le ciel d'hiver ; un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance [...].⁸⁸

La temporalité, parfois, au lieu de s'arrêter totalement, subit des changements de rythme, où le temps ralentit ou au contraire s'accélère brusquement. L'« excursion »⁸⁹ sur l'Evre en est un bel exemple, car, en cela qu'elle renferme « quelque chose de l'allure du rêve »⁹⁰, elle procure « le sentiment à la fois de lenteur irréaliste et de vitesse lisse [que Julien Gracq a] cru retrouver parfois dans les plus beaux, les plus vastes rêves d'opium de De Quincey »⁹¹. Plus loin, l'auteur distingue deux sortes de rêveries, le « climat exclusif [de la seconde étant] la vitesse »⁹². Ces changements de rythme ont un impact sur la pesanteur, comme dans *Un balcon en forêt*, quand la luge accélère, où Grange sent « un vent de foudre qui lui mordait les oreilles et semblait purger la terre de sa pesanteur »⁹³. Cette scène a lieu durant la période de « pause », lorsque le temps est suspendu par l'hiver et où la guerre semble plus que jamais lointaine et irréaliste. Selon Yves Bridel, Grange est « un personnage qui trouve son identité hors du temps [et] dans la nature qui s'accorde à lui »⁹⁴. Il semble parfois se mouvoir dans un rêve éveillé, dans le bonheur qu'il éprouve en compagnie de Mona et en entretenant l'illusion que la guerre ne va pas atteindre les Falizes. Clément Borgal indique que les « notions d'espace et de temps correspondent à l'expérience concrète vécue par l'homme de sa naissance à sa mort »⁹⁵. Ainsi, quand l'espace et le temps subissent des distorsions, comme si des mains invisibles jouaient

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ EE, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

⁸⁸ UBEF, p. 108.

⁸⁹ EE, p.16.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 47.

⁹³ UBEF, p. 119.

⁹⁴ Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, op.cit., p. 10.

⁹⁵ Borgal, *Julien Gracq*, op.cit., p.147.

avec cette pâte malléable, c'est peut-être que l'« expérience »⁹⁶ vécue s'apparente à celle du « Rêve »⁹⁷, vue comme « une seconde vie »⁹⁸.

2.3 Du rôle du rêve

Le rêve est le lieu par excellence où les lois de la physique ne sont pas respectées, tout en donnant l'impression que ce qui est en train de se dérouler est réel. En littérature comme dans d'autres arts, il est donc quelquefois difficile de discerner les moments où les individus sont en train de rêver ou s'ils sont simplement en train de projeter leurs désirs, fantasmes ou autres intériorités sur le monde qui les entoure, dans ce qui constituerait une forme de rêve éveillé, souvent qualifié de « rêverie ». La première forme de rêve est la plus classique, celle que nous connaissons tous :

Quelquefois, quand la patrouille tardait, il s'endormait un peu malgré la faim sur l'herbe gelée, et presque aussitôt il rêvait. C'était presque toujours un rêve de routes. Il rêvait de chars glissant vers le fortin, par la longue trouée devant l'embrasure. Il rêvait de ce qui serait.⁹⁹

Le paysage du rêve est celui de la crainte de l'arrivée de la guerre sur le territoire des Falizes, que le personnage traverse grâce à son rêve. Dans *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq raconte une expérience de « *rêve de réveil* »¹⁰⁰ dans lequel le rêveur endormi exécute un geste conscient dans la vie réelle car il croit s'être réveillé, ce qu'il décrit comme « une intervention mécanique rationnelle du rêveur dans l'univers du rêve »¹⁰¹. Cependant, il est bien plus fréquent, dans l'univers de l'écrivain, de rencontrer des exemples où ce n'est pas le rationnel qui s'introduit dans le rêve, mais bel et bien le rêve ou la rêverie qui vient s'immiscer dans le domaine du rationnel. Ce phénomène est expliqué par Louis Baladier qui prend pour exemple Grange dans *Un balcon en forêt* :

[Les] descriptions [de l'espace] sont focalisées sur le protagoniste, c'est Grange qui perçoit le paysage. Ce regard n'est évidemment pas objectif, conditionné par l'humeur du moment, pénétré d'impressions fortes ou diffuses, de souvenirs de lecture ou d'enfance, il va, par moments, transformer le cadre géographique en décor oniroïde [...].¹⁰²

Cette explication démontre que les intériorités du personnage s'impriment en quelque sorte sur son environnement et le transforment par la même occasion en un espace dans lequel il est donné à celui-ci de vivre pleinement sa rêverie. La nuit est le lieu du rêve : « si longtemps après que minuit avait sonné [...] sur cette gâtine [...] toute mouillée de la sueur confuse des

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ UBEC, p. 101.

¹⁰⁰ CGC, p. 181.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Baladier, art. cit., p. 20.

rêves »¹⁰³, et ces rêves ou rêveries sont souvent la conséquence de l'isolation des individus, la solitude étant un climat favorable à la rêverie¹⁰⁴, et, comme le décrit Maryline Chambet en se référant aux personnages des récits gracquiens :

La solitude et/ou l'isolement vont alors susciter chez [les personnages] « une sensation intense de dépaysement », une disponibilité totale ; une fois libérés de tout lien avec le réel objectif, désancrés de tout ce qui les unissait au monde tangible, leur vie devient le lieu de la possibilité indéfinie, et infinie.¹⁰⁵

Le rêve, en tant que « catalyseur de la surréalité »¹⁰⁶, ou du surnaturel, puisque nous avons choisi d'utiliser cet unique terme dans notre travail, est par définition une forme de lieu où tout est permis et où la frontière entre l'Homme et le monde peut petit à petit s'amincir pour presque disparaître.

2.4 Personnifications

En effet, après avoir étudié divers éléments qui permettent de passer d'une forme de traversée à une autre, il est intéressant d'observer que parfois, la limite entre le paysage au sens physique et le paysage mental d'un individu tend à s'effacer presque complètement, comme si l'Homme et le monde venaient à fusionner et que les deux traversées n'en constituaient plus qu'une seule. Ainsi, dans *Carnets du grand chemin*, il se trouve de nombreux passages où les constituants du paysage sont personnifiés ou anthropomorphisés : on fait face à « une cité des arbres, dont chaque quartier a sa physionomie, sévère ou riante, stricte ou négligée, sa manière de sourire ou de se renfrogner »¹⁰⁷, à un « village » qui « présente presque toujours un visage réellement distinct »¹⁰⁸, ou encore au « visage terrestre »¹⁰⁹. Le monde est comparé à un être vivant qui possède un visage et qui est capable de sentiments et d'expressions. Ce processus de transfert de caractéristiques fonctionne aussi en sens inverse, puisque les personnages sont souvent appréhendés comme des constituants de la nature, de telle sorte que lorsque Grange rencontre Mona en traversant la forêt, il la voit comme une « fille de la pluie »¹¹⁰, « une petite sorcière de la forêt »¹¹¹. Ses yeux sont « bleu cru, acide et tiède comme le dégel »¹¹², et elle a un « rire de pluie fraîche »¹¹³.

¹⁰³ CGC, p. 100.

¹⁰⁴ Voir Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, France : Presses universitaires de France, 1960. (version PDF consultée sur : <http://www.culturaelibri.com/wp-content/uploads/2016/06/Bachelard-Gaston-poétique-de-la-rêverie.pdf>).

¹⁰⁵ Chambet, Maryline, *Le récit poétique gracquien dans « Au château d'Argol » et « Un balcon en forêt » : pour une nouvelle poétique du récit*, (Lettres & langues, Lettres modernes), Paris, Publibook, 2011, p.38.

¹⁰⁶ Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme, op.cit.*, p. 123.

¹⁰⁷ CGC, p. 81.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.130.

¹¹⁰ UBEF, p. 53.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

¹¹³ *Idem.*

Pierre Gille décrit un autre procédé, celui de la glissade¹¹⁴, durant lequel l'être est presque incorporé à son environnement. Quand la barque glisse sur l'Evre, Gracq, qui « [n'a] pas la possibilité d'éprouver [son] propre mouvement l'[attribue] au paysage »¹¹⁵. Intervient alors un « transfert »¹¹⁶ du « centre de déplacement »¹¹⁷. Ce n'est plus Gracq qui se déplace, mais la barque et le paysage autour de lui. Mona est également comparée à une « barque »¹¹⁸ et lorsqu'elle emmène Grange faire de la luge¹¹⁹, un phénomène semblable se produit. La fluidité de la glissade donne lieu à une traversée surnaturelle, d'une part parce que le paysage semble être doté de la capacité de mouvement, d'autre part parce que les personnages sont plongés dans leur bulle enchantée créée par leur relation, et que leur bonheur presque magique et apparemment sans obstacle se ressent durant toute la durée de la glissade en luge :

Le soleil de dix heures semait partout des paillettes sur la neige gelée, et tous deux riaient de souffler devant eux en même temps deux gros bouquets d'haleine chaude. [...] [t]out s'engouffrait alors au fond des yeux de Grange dans le sillage d'un vent de foudre qui lui mordait les oreilles et semblait purger la terre de sa pesanteur [...].¹²⁰

Par conséquent, le fait d'assimiler monde et individus permet de passer de la traversée concrète du lieu à la traversée subjective d'une manière presque imperceptible, puisque la barrière entre les deux types de traversées paraît s'être dissipée : les personnages expérimentent leur monde intérieur en même temps qu'ils expérimentent le lieu, qui est vu comme le reflet de leur monde intérieur.

Conclusion

Ainsi, il apparaît nettement que traversée physique du lieu extérieur et traversée surnaturelle des intériorités ne sont nullement incompatibles. Au contraire, le travail mené jusqu'ici nous a permis de mettre en relief la volonté apparente de l'auteur de réduire au maximum cet écart entre l'Homme et le monde ainsi qu'entre la nature et les intériorités. Les différents processus qui facilitent le passage du premier type de traversée au second (à savoir l'exacerbation de l'acuité des sens, les distorsions spatio-temporelles, les possibilités offertes par le rêve ainsi que les processus de personnification et d'anthropomorphisation), parce qu'ils sont étroitement liés à la perception, favorisent encore la réduction de cette distance. En effet, puisque nous avons démontré que l'émergence d'un paysage nécessite un sujet placé en son centre et qui le perçoit avant d'en rendre compte, la perception se présente comme le principal pont entre les paysages parcourus physiquement et les intériorités. De plus, puisqu'elle est elle-même rattachée à ce sujet, les deux traversées, qui peuvent être envisagées comme autant d'explorations, sont par

¹¹⁴ Voir Gille, Pierre, « Paysages glissés : Chez Julien Gracq », *Littérature*, No 61, p. 76-84, 1986.

¹¹⁵ Gille, « Paysages glissés », art. cit., p. 77.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ UBEF, p. 96.

¹¹⁹ Voir UBEF, p. 119.

¹²⁰ UBEF, p. 118-119.

conséquent interdépendantes : les individus parcourent simultanément leur environnement extérieur et leur environnement intérieur.

Comme nous l'avons observé, les paysages intimes et surnaturels interviennent donc de plusieurs manières à chaque traversée physique du lieu, notamment par la survenue de souvenirs ou sentiments qui soit viennent se superposer à la vision du paysage extérieur pour en influencer sa description, soit provoquent le basculement immédiat vers d'autres formes de traversées intérieures. Durant ces processus, l'individu et son environnement cessent d'être en opposition et se profilent comme deux éléments ayant fusionné et appartenant désormais à un unique ensemble. Dans cette optique, nous pouvons citer un dernier extrait de Julien Gracq :

La rêverie fascinée – la plus exclusive, la plus obsédante de toutes – conduit sans doute par un chemin descendant, selon une pesanteur spécifique, vers ces régions frontalières où l'esprit se laisse engluer par le monde, et presque intégrer dans un de ses règnes.¹²¹

La barrière qui semblait fatalement séparer paysages intérieur et extérieur de façon rigide et stricte est de fait surmontable. Car finalement, dès lors que l'on reconsidère le rapport de l'Homme au monde à partir de ces nouvelles réflexions, traversée concrète et traversée surnaturelle peuvent tout aussi bien être envisagées comme un seul et unique mouvement du franchissement de la frontière entre l'être et le monde.

¹²¹ EE, p. 46.

Bibliographie

Sources primaires

Gracq, Julien, *Un balcon en forêt : récit*, Paris, Corti, 1958.

- *Les eaux étroites*, Paris, Corti, 1976.
- *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992.

Sources secondaires

Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, France, Presses universitaires de France, 1960. (version PDF consultée sur : <http://www.culturaelibri.com/wp-content/uploads/2016/06/Bachelard-Gaston-poétique-de-la-rêverie.pdf>)

Baladier, Louis, « Un Balcon en Forêt ou le récit-paysage », *L'information littéraire*, 2 vol. 60, 2008, p.15-26.

Béguin, François, *Le paysage*, Paris, Flammarion, (« Dominos: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir 77 »), 1995, p. 13.1995.

Borgal, Clément, *Julien Gracq : l'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Boutaud, Jean-Jacques, *Sensible et communication : Du cognitif au symbolique*, London, ISTE Editions, 2016.

Bridel, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.

Chambet, Maryline, *Le récit poétique gracquien dans « Au château d'Argol » et « Un balcon en forêt »: pour une nouvelle poétique du récit*, (Lettres & langues, Lettres modernes), Paris, Publibook, 2011.

Collot, Michel, *La pensée-paysage : Philosophie, arts, littérature (Paysage)*, Arles, Actes Sud, 2011.

- « Points de vue sur la perception des paysages », in *L'Espace géographique*, vol. 15, No. 3, 1986, p. 211-217.
- *Pour une géographie littéraire*, (Les essais), Paris, Corti, 2014.

Gille, Pierre, « Paysages glissés : Chez Julien Gracq. », *Littérature*, No 61, p. 76-84, 1986.

Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, Corti, 1980.

Moniz, Ana Isabel, « Paysage, chemin et errance chez Julien Gracq », *Carnets, Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Deuxième série-10, 2017.

Ninio, Jacques, *L'empreinte des sens : Perception, mémoire, langage*, (3^e éd. Revue et augmentée), Paris, O. Jacob, 1996.

Tissier, Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », in *L'espace géographique*, No 1, 1981, p. 50-59.

Vouilloux, Bernard, *Julien Gracq : la littérature habitable*, Paris, Hermann, 2007.

Image de la page de titre

Böcklin, Arnold, *L'île des morts, 3^e version*, huile sur bois, 80 x 150 cm, Musée des Beaux-Arts de Leipzig, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1883, consulté le 3 août 2020 sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Île_des_morts_\(Böcklin\)#/media/Fichier:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Île_des_morts_(Böcklin)#/media/Fichier:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG).

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : Aubry

Prénom : Laura

Cursus : Bachelor en lettres et sciences humaines

Faculté d'inscription : Faculté des lettres et sciences humaines

Lieu et date : Neuchâtel, le 7 septembre 2020

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.