

Gracq : aspiration vers une écriture picturale

جوليان كراك: التطلع نحو كتابة تصويرية

Tagrid Abood

م. د. تغريد عبد الزهره عبود

Docteur es lettre

Université de Bagdad

Faculté des langues / Département de français

tagrid.abood@yahoo.fr

Abstract

There is no doubt that there is close relation between the literature and the art since long time as the art in general and painting in particular is the preferred means for the French writers and poets to express their thoughts and feelings. We must not forget that many of the artists have been inspired by literary texts.

Julien Gracq is one of the most important writers in the 20th century who made from the paintings an important means in his novelist writings to express what is going on from the events in the story through and artist's brush as it is in the novel (*Le Rivage des Syrtes*). The reader can understand the events of the novel through a painting at the room of the hero's girlfriend. When the writer feels that the words can't express his thoughts, he starts using this kind of art thus we can find this art fills the pages and even his novels were attributed to one of the famous painters.

Entre le dessin et l'écriture, le rapport est très fort, les deux techniques sont par excellence des moyens d'expression de l'homme sur la toile ou la page. Ainsi les genres

romanesques et poétiques connaissent-ils en peinture depuis longtemps une bonne source d'inspiration : des poètes (comme Baudelaire et René Char) et des romanciers (Balzac et Proust) ont, chacun à leur manière, réfléchi et interrogé les œuvres des peintres. La description d'un tableau demeure très fréquente non seulement dans la littérature moderne, voire dans celle de l'époque classique ; en revanche, le Moyen Age connaît la pratique de l'illustration et de l'enluminure. Autrement dit, le dialogue de l'écriture et de la représentation est très serré, il nourrit constamment les créations littéraires et picturales de toutes les époques. Des peintres s'inspirent réciproquement des textes écrits religieux (la *Bible*) ou littéraires. Si la littérature choisit la parole et les signes graphiques comme moyen de dire ou de communiquer, les couleurs et les dessins sont celui de la peinture. Parole et Dessin deviennent donc les moyens d'expression de ces deux arts créés par l'homme. L'écriture, en tant que moyen lisible de l'expression utilisé par les littéraires, devient aussi celui de la peinture. Des peintres et des poètes utilisent les lettres pour dessiner; nous citons par exemple *Les Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

En reprochant à l'art d'écrire « la *lenteur* dans son exécution »¹, Julien Gracq revient dans ses écrits aux procédés picturaux tout en exprimant une inclination parfaite au pictural. Quand le lecteur lit les textes de l'écrivain, il se trouve devant un nouvel aspect de l'écriture dite poétique, la peinture côtoie la littérature, le champ lexical de cet art est bien exploré par lui ; la lumière, les couleurs et les tableaux trouvent encore place dans son texte littéraire. Quelquefois, l'écrivain picturalise son texte en pastichant le style du peintre. Le château d'Argol est, à titre d'exemple, défini par le style architectural de Claude Gellée. L'espace imaginaire devient désormais pictural, c'est-à-dire visible et accessible au lecteur. Ce constat fait naître notre attention d'étudier le pictural dans l'écriture de Gracq.

D'après Patrick Marot, l'écriture **Error! Bookmark not defined.** gracquienne est composée de la parole et du silence pétrifié de l'image. Ce type d'écriture, qu'il appelle « tragique », est pourtant menacé par « l'effacement dans le silence ». La parole risque d'être silence, si elle deviendrait une pure image de soi ou serait sacrifiée au profit de l'image picturale. À savoir, deux récits de Gracq mettent en place des descriptions de tableau et de gravure. La séduction qu'opère le pictural sur lui le pousse à introduire la peinture dans ses écrits. Une telle production suffit à créer toute seule une tension dans

¹ GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. Œuvres Complètes* II. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1995, p. 556.

l'espace entre « le discours et le silence, entre le désir et l'autosuffisance de l'être-soi »². Et c'est le besoin de faire sens qui fait parler les personnages. Le privilège de l'image picturale réside dans sa puissance de provoquer chez le spectateur dès le premier regard un sentiment **Error! Bookmark not defined.** d'immédiateté. À l'opposé, la communication dans la fiction **Error! Bookmark not defined.** prend en considération le facteur du temps propre à l'opération de la lecture. Pour avoir un sens complet, la lecture doit aboutir à la dernière page, car le jeu des mots ne s'accomplit que selon un rapport de contiguïté. La position du spectateur souligne une autre différence par rapport à celle du lecteur : tandis que le spectateur reste figé et immobile, en contemplant le tableau, l'élément spatio-temporel détermine le rapport du lecteur à l'œuvre littéraire. En se rendant compte de cette vérité, Gracq met ses personnages (Aldo, Albert) en contact direct avec les tableaux : ceux-ci sont découverts et décrits par eux. Ce qui veut dire que la description **Error! Bookmark not defined.** est donnée selon l'objectivation d'un regard et non pas selon un descriptif. L'objectif est de les impliquer dans l'espace pictural qui est celui de l'histoire. L'écrivain veut créer une véritable situation picturale entre le personnage et l'œuvre d'art d'une part, et d'autre part rapprocher le lecteur le plus possible de son **Error! Bookmark not defined.** texte. Cela semble être le motif de l'insertion picturale dans le texte.

Le fait de voir et de décrire se rencontre dans le texte de Gracq ; son personnage (Grange) semble avoir pour tâche unique de mettre en scène, de cadrer et d'accorder à une telle représentation un fond solide et véritable. La description **Error! Bookmark not defined.** qu'il donne fournit souvent une vue totale et le met en concurrence avec un véritable spectateur. Lors de la lecture, le lecteur est envahi parfois par le sentiment **Error! Bookmark not defined.** qu'il est devant un tableau **Error! Bookmark not defined.** d'un grand artiste et non pas devant un texte constitué de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent. De ce fait, il nous paraît légitime de parler de la transformation du paysage littéraire en paysage pictural **Error! Bookmark not defined.** dans l'œuvre du romancier.

Cependant le pictural ne se réduit jamais au côté esthétique **Error! Bookmark not defined.**, il a une fonction évidente dans la trame du récit. Il participe, selon Liliane Louvet, à « une économie critique qui, partant de l'image, pourrait conduire à rendre compte autrement de la littérarité d'un texte »³. Autrement dit, le pictural joue un rôle dans l'économie de la narration, il exprime le non dit du texte. En

² MAROT, Patrick. « Plénitude et effacement de l'écriture **Error! Bookmark not defined.** gracquienne ». Dans *Julien Gracq I*. 1991, *Une écriture en abyme*. Paris : Lettres modernes, pp. 128-131.

³ LOUVET, Liliane. « Le Tiers pictural **Error! Bookmark not defined.** : l'événement entre deux », in MONTIER, Jean-Pierre. *A l'œil : des interférences textes/images **Error! Bookmark not defined.** en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 223.

ce sens, l'écriture gracquienne devient une représentation picturale rivalisant avec la figuration d'un tableau. Le travail proposé vise à mettre en évidence les différents procédés qui permettent de rendre picturale l'écriture romanesque de Julien Gracq.

I- Le cadre : une nouvelle tendance de l'écriture gracquienne

1-1 Le cadre rectangulaire

L'étude de l'écriture picturale de Gracq ne consiste pas uniquement à examiner les œuvres d'art citées dans ses écrits, mais aussi à prendre en considération toute technique de style apte à évoquer un tableau imaginaire. Notre intérêt se porte, en l'occurrence, sur le cadre qui peut illustrer un point de vue, une position de l'œil et du corps par rapport à l'objet regardé. Multiples sont encore les exemples qui constituent implicitement la scène qu'ils décrivent en tableau imaginaire. Ce type de tableau peut être convoqué tout simplement soit par un effet de titre, c'est le cas d'*Un balcon en forêt* ou *Le Rivage des Syrtes*, soit par un effet de cadrage. La fenêtre tient par excellence ce rôle :

« Accoudé à ma fenêtre, cet après-midi, je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral, dans le décor de cette plage. Cette mince lisière de maisons, qui tourne le dos à la terre, cet arc parfait rangé autour des grandes vagues et où l'on ne peut s'empêcher d'imaginer la mer forcément plus sonore – ce brouhaha oscillant des marées qui tantôt fait fourmiller la plage et tantôt la vide »⁴.

Tout appelle le regard par cette ouverture sur le dehors. En fixant les yeux sur le paysage maritime, le spectateur en donne, grâce à la fenêtre, une vision isolée. Le rôle de la fenêtre semble apparent : entourer le paysage littéraire, pour l'isoler, par un cadre quadrangulaire à la manière d'un tableau réel. Jouant sur le cadre, Gracq engage non seulement son personnage dans le tableau fictif de la plage, voire son écriture dans la peinture. Si la scène apparaît mouvementée, le plan est fixe. En effet, le cadre impose au personnage un cheminement de regard qui mène à cette lisière de maisons et à cette plage. Par ce dispositif fondateur propre au cadre, le

⁴ *Un beau ténébreux*, p. 131.

personnage se trouve conduit à faire l'expérience d'un vis-à-vis ou d'un face-à-face du tableau. Ainsi, le tableau se manifeste-t-il ici comme le fait de la bordure. Selon le point de vue de Bernard Vouilloux, « le tableau est constitué non seulement par le plan de la toile (contenus de représentation, facture, couleur**Error! Bookmark not defined.**...), mais aussi par ce qui le borde, le cadre, et qui le prolonge en direction de sa face aveugle : appartenant à la fois au tableau et au monde, le cadre est cette limite où finit et commence l'œuvre »⁵. Le dessein entendu de l'écrivain est sans doute de créer l'effet simultané d'un tableau que la langue lui refuse normalement à cause de sa linéarité. Le regard se transforme d'un simple acte d'observation en une contemplation**Error! Bookmark not defined.** et en un recueil de signes.

La technique de l'encadrement est constamment élaborée dans l'écriture**Error! Bookmark not defined.** fictionnelle de l'écrivain. Nous savons bien que son personnage manifeste un intérêt exceptionnel à se mettre devant des fenêtres ouvertes. L'effet produit devient fantastique**Error! Bookmark not defined.** et donne lieu métaphoriquement à une image**Error! Bookmark not defined.** picturale du paysage vu par le cadre de la fenêtre ou des vitres du train. L'incipit d'*Un balcon en forêt* raconte aussi le trajet**Error! Bookmark not defined.** de Grange qui se sent pris en regardant le paysage**Error! Bookmark not defined.** de la Meuse à travers la portière du train :

« [...] un vent cru, déjà coupant dans la fin d'après-midi d'automne, lui lavait le visage quand il passait la tête par la portière. La voie changeait de rive capricieusement, passait la Meuse sur des ponts faits d'une seule travée de poutrage de fer, s'enfonçait par instants dans un bref tunnel à travers le col d'un méandre. Quand la vallée reparaisait, toute étincelante de trembles sous la lumière**Error! Bookmark not defined.** dorée, chaque fois la gorge s'était approfondie entre ses deux rideaux de forêt, chaque fois la Meuse semblait plus lente et plus sombre, comme si elle eût coulé sur un lit de feuilles pourries ».

Et plus loin, nous lisons :

« Il ouvrit les fenêtres toutes grandes et s'assit sur une malle complètement dégrisée. [...] il tira le lit contre la fenêtre ouverte. La flamme de la bougie vacilla avec le lent courant d'air de la rivière ; entre les chevrons du toit, on apercevait les lourdes dalles de schiste de la Meuse, d'une étrange couleur**Error! Bookmark not defined.** lie de vin. »⁶.

Loin de l'effet du titre, le tableau**Error! Bookmark not defined.** imaginaire est formé ici du seul référent du texte, il résulte d'un effet de cadrage qu'instituent la portière dans la première citation et la fenêtre dans la deuxième. Autrement dit, le cadre est constitué cette fois-ci par le tour de la portière et celui de la fenêtre ouverte sur l'extérieur. Si la peinture**Error! Bookmark not defined.** semble n'exister pour le

⁵ VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture**Error! Bookmark not defined.** au texte : l'image**Error! Bookmark not defined.*** dans *l'œuvre de Julien Gracq*. Genève : Droz, 1989, p. 95.

⁶ *Un balcon en forêt*, pp. 3, 6.

regard que dans les limites de son **Error! Bookmark not defined.** cadre, le paysage **Error! Bookmark not defined.** pictural de la fiction **Error! Bookmark not defined.** gracquienne ne prend forme, dans la plupart des cas, qu'à travers la bordure d'une fenêtre. Celle-ci délimite dans le visible la jointure entre représentation et non représentation, en manifestant un espace qui entre directement dans le champ de vision **Error! Bookmark not defined.** du héros. Telle apparaît la fonction du cadre : arrêter l'expansion du contenu, encadrer pour séparer. Certes, le passage du train en plusieurs endroits montre de multiples représentations, mais à chaque déplacement correspond une vision isolée. L'objectif de Gracq se montre clair dans l'intention d'encadrer, à l'instar d'un peintre, le paysage, par là il réalise un effet de totalisation. Son écriture semble de même avoir pour fonction de ressaisir, comme dans un tableau, l'ensemble des représentations différentes. Encadrées encore par l'état statique d'une vision, celles-ci s'apparentent beaucoup plus à une succession d'images. Nous pouvons dire que la technique picturale a la faveur d'accorder à l'observateur une vision totale du monde. Il est sûr que le réel se caractérise par la diversité comme le montre le trajet **Error! Bookmark not defined.** en train, mais, la plume gracquienne essaie de l'unifier en essence stable comme dans une toile.

C'est toujours à partir du cadrage, du point de vue et de la construction par le regard que le tableau **Error! Bookmark not defined.** imaginaire peut surgir dans l'œuvre romanesque de Gracq. L'écriture **Error! Bookmark not defined.** du pictural **Error! Bookmark not defined.**, expression de Daniel Bergez⁷, fournit dans *Au château d'Argol* un autre exemple de ce type de tableau dit fictif :

« [...] et par cette échancrure triangulaire on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordée de grèves blanches et désertes. Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité : on eût dit une touche de peinture **Error! Bookmark not defined.** d'un bleu profond. Au-delà de cette échancrure, la chaîne basse qu'Albert avait aperçue de la route venait cacher les falaises, et là commençait un paysage **Error! Bookmark not defined.** vallonné aux formes vigoureuses et nues **Error! Bookmark not defined.**, où l'arbre manquait toujours complètement. De grands marais aux couleurs grisâtres s'étendaient au pied des derniers versants jusqu'à l'horizon **Error! Bookmark not defined.** de l'est »⁸.

Par sa position (debout, privé de tout mouvement), le contemplateur réussit à cadrer le paysage **Error! Bookmark not defined.** par le cercle de ses yeux. La vision **Error! Bookmark not defined.** qu'il donne compose des représentations organisées par des plans étagés en perspective (de l'« anse marine » à la « chaîne basse »). Grâce à la locution prépositionnelle « au-delà de », le lecteur peut comprendre qu'il s'agit d'un paysage étagé. Quant au discours qui rapporte le paysage vu, il s'incline vers des termes utilisés à la fois en peinture **Error! Bookmark not defined.** et en description **Error! Bookmark not defined.**

⁷ BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture* **Error! Bookmark not defined.**. Paris : Armand Colin, 2004.

⁸ *Au château d'Argol*, p. 16.

defined. L'émergence des vocables tels que : « blanches », « désertes », « touche », « peinture », « bleu profond », « couleurs », « grisâtres » et « horizon**Error! Bookmark not defined.** » confirme la mise en tableau**Error! Bookmark not defined.** littéraire. Le texte précise ensuite que c'est l'immobilité parfaite de la surface marine qui rappelle au regard la référence picturale. Devant la scène vue du haut de la terrasse, le narrateur-spectateur s'imagine devant « une touche de peinture d'un bleu profond ». Tout se passe comme s'il subissait un effet de vision arrêtée due à l'absence de toute voile et à l'immobilité de la mer. Son regard arrive, par conséquent, à figer le paysage marin en signe pictural. La puissance créatrice de l'écrivain se manifeste à travers cette écriture**Error! Bookmark not defined.**, transformant l'échancrure triangulaire en un pan pictural. Au lieu de reprendre le lexème « mer », le romancier-peintre fait appel à un signe pictural « bleu profond ». Ce bleu-ci a une valeur monochromatique ; il est aussi bien celui du pinceau que de la plume de l'écrivain. De ce fait, l'écriture du récit argolien peut être considérée comme une mise en abyme par l'intermédiaire d'un tableau fictif. À l'instar du peintre**Error! Bookmark not defined.** qui prétend montrer, par le biais de son**Error! Bookmark not defined.** pinceau, l'extension sans limite du paysage**Error! Bookmark not defined.**, Gracq s'occupe de célébrer l'immensité incommensurable de l'espace. Si son personnage-spectateur se montre pris par l'attraction**Error! Bookmark not defined.** du paysage démesuré, son lecteur est impressionné par la description**Error! Bookmark not defined.** minutieuse du paysage, au point qu'il croit regarder, par le biais des yeux du spectateur, un tableau**Error! Bookmark not defined.** imaginaire. La description n'est jamais banale, au contraire Gracq exploite toutes les ressources de l'hypotypose. Plus qu'une toile qui donne en une fois la représentation d'une totalité infinie, la description littéraire étonne aussi le lecteur par sa précision. Ce dernier se sent parfois immergé**Error! Bookmark not defined.** dans le détail, le temps de la lecture accentue chez lui le sentiment**Error! Bookmark not defined.** d'un espace infini présenté en une succession de plans. L'écriture**Error! Bookmark not defined.** est encore chargée des termes célébrant l'incommensurabilité de l'espace. Nous lisons par exemple à la page 15 qu'« à une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaise qui dessinait l'horizon**Error! Bookmark not defined.** ». Voilà un autre trait commun soulignant une parenté entre l'écriture picturale de Gracq et la peinture. Le contexte réel disparaît pour laisser place à celui de la figuration.

1-2 Le cadre rond

Outre le cadre quadrangulaire connu dans la tradition picturale, Gracq invente dans *Un balcon en forêt* un autre type d'ouverture sur l'extérieur, et donc une autre bordure. C'est par l'embrasement du canon et non plus par une fenêtre que Grange fixe les yeux sur le monde du dehors :

« Quand on mettait l'œil à la lunette de pointage, on distinguait clairement sur les bords du créneau chacune des branchettes, et chacune des pierres de la route avec leur cassure aiguë et les minces sillons écrasés qu'y avaient creusés les roues. [...] Dans le cercle de la lunette qui les rapprochait, le ciel blanc et vague, le vide de la route ensommeillée, l'immobilité des plus menues branchettes devenaient fascinantes : le gros œil rond avec les deux fins traits de rasoir de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme »⁹.

Le cadre du tableau fictif devient rond dans ce cas ; l'œil ne surplombe pas la scène, car la vue n'est plus située de haut, elle résulte de la position centrale de l'œil cerné par les bords circulaires du créneau. Pour obtenir une vision claire, Grange « manoeuvrait machinalement la vis de pointage : il amenait lentement la mince croix noire des fils de visée au centre du créneau un peu au-dessus de l'horizon ». ¹⁰ Pour cela, le paysage semble soigneusement encadré, c'est-à-dire distingué de l'espace du spectateur. Ce dernier reste à l'extérieur de l'espace pictural, il ne court aucun risque de s'y perdre ou de le confondre avec le sien ; au contraire, cette position lui confie une vue prolongée. Ainsi s'instituent deux types d'espace : celui du spectateur (Grange) et celui du représenté. Gracq crée, pouvons-nous dire, une situation comparable à celle du spectateur devant un tableau. Par cette technique d'écriture, le paysage littéraire est rendu pictural. La description donnée contient en plus tous les éléments de la représentation picturale qui réussissent à faire de ce paysage un tableau imaginaire : « immobilité » des arbres, couleur « blanc » et « lumière blanche ». Quant au monde aperçu au sein du cercle de la lunette, il paraît aussi bien silencieux qu'étrange. Privé de tout mouvement, il étonne l'observateur par son immobilité. Le passage du cadre quadrangulaire au cadre rond ne semble pas sans valeur : au contraire, il renvoie à une nécessité interne se rapportant au récit et coïncide parfaitement avec le changement de la perspective.

⁹ *Un balcon en forêt*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*

L'incipit nous informe que Grange, en quittant la ville pour rejoindre l'armée sur la frontière belge, s'amuse à voir le paysage à travers les vitres du train. Dès qu'il entreprend sa mission guerrière, la vision est changée. Il ne s'agit plus de contempler le paysage de la Meuse mais de la guerre. Le changement de vision coïncide avec le changement de cadre. Gracq a l'intention en l'occurrence de situer les caractéristiques du monde nouveau à l'intérieur d'un cadre différent qui est celui du créneau de canon (machine de guerre). Tout se passe dans le récit, comme si le cadre quadrangulaire était consacré à encadrer le paysage forestier, tandis que le cadre rond était affecté au monde guerrier. Cela nous conduit à dire que le cadre rond a une connotation guerrière. Ainsi, le changement marquant le discours de l'écrivain (de la description du paysage de Meuse à celle de la guerre) résulte-t-il, comme le voit Bertrand Rougé, des effets de bord.

Dans son article « Cadres proustiens »¹¹, Raymonde Coudert affirme que ce type de peinture nommée *tondo* remonte au XIV^e siècle. Elle est réalisée sur un support rond à l'intérieur d'un disque pour symboliser la perfection, elle provient de la coutume d'offrir à une accouchée un tableau rond ou ovale. De ce fait, le tableau rond, produit de l'effet du regard dans l'embrasure, peut être lu comme le résultat d'un accouchement d'un monde guerrier et non pas d'un don offert à une grossesse féminine. La guerre a déjà éclaté sur la frontière belge, la lumière blanche illuminant le ciel en est la preuve. Le lecteur, comme le spectateur, se trouve pris dans un espace décrit par des couleurs et des lumières : un espace qui le noie dans les images, la substance colorée et la sensation du pictural.

1-3 Le miroir-tableau

Ce n'est pas seulement une fenêtre, une portière ou une embrasure qui remplit le rôle de cadre et nous permet de voir ce qui encadre l'histoire. Un autre objet surgit dans l'écriture gracquienne et tient la même fonction : le miroir. À la faveur de sa surface polie qui reflète l'image des personnes et des choses, le miroir rend service à la fois à l'art plastique et à l'écriture. Il peut remplacer le portrait, tout en créant des figures doubles et essentielles à l'imaginaire du texte. Son occurrence dans le texte gracquien n'est

¹¹ Voir BERTHO, Sophie. *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta GA. : Rodopi, 2000, pp. 7-16.

pas futile, elle questionne, comme l'affirme Bernard Vouilloux, « l'identité de soi à soi, du texte à lui-même, du sujet et de l'écriture à Autre »¹². La glace rend un double service à l'écriture de Gracq. Outre qu'elle constitue le portrait du personnage principal, en reflétant son **Error! Bookmark not defined.** image sur sa surface lisse, elle forme en elle-même ce cadre quadrangulaire qui entoure la figure et l'isole. Sa fonction s'affirme surtout dans deux fictions : *Au château d'Argol* et *Un balcon en forêt*. En effet, le miroir dans l'écriture gracquienne ne peut pas être considéré comme un objet décoratif, c'est au contraire un élément indispensable structurant le thème du double chez l'écrivain, toujours en rapport avec la visée picturale. Ainsi Albert voit en son image réfléchie une autre figure qui lui semble étrangère :

« [...] du fond de l'obscurité de la chambre, il vit venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir **Error! Bookmark not defined.** de cristal, sa propre et énigmatique image **Error! Bookmark not defined.** »¹³.

Dans les contours de la glace, Albert se trouve placé, pour la première fois, devant sa véritable image **Error! Bookmark not defined.** en laquelle il reconnaît son **Error! Bookmark not defined.** double Herminien ou cette âme maléfique. Pour cette raison, il l'a brisée. Briser le miroir **Error! Bookmark not defined.**, c'est se tuer volontairement, et avec lui le double. En mettant face-à-face l'homme **Error! Bookmark not defined.** et sa propre figure, le miroir se substitue au rôle du portrait.

Dans les derniers moments qu'il a vécus, Grange se met aussi pour la première fois devant son **Error! Bookmark not defined.** image **Error! Bookmark not defined.** reflétée sur la surface lisse du miroir **Error! Bookmark not defined.** trouvé dans la chambre de son être aimé :

« Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe ; il leva la main : l'ombre dans le miroir **Error! Bookmark not defined.** répéta le geste avec une lenteur exténuée, comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau »¹⁴.

Une nouvelle fois, l'image **Error! Bookmark not defined.** reflétée dans le miroir **Error! Bookmark not defined.** paraît échapper au champ visuel du spectateur. La méconnaissance de soi peut être rendue à l'obscurité totale de ce lieu clos qui métamorphose l'image vue dans la glace en une ombre floue. En réalité, sous l'effet de la lumière **Error! Bookmark not defined.** faible et du noir, l'image paraît comme une silhouette ou des ombres chinoises. Par là, le miroir pourrait remplir le rôle d'une fresque. En lisant

¹² VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture **Error! Bookmark not defined.** au texte : l'image **Error! Bookmark not defined.*** dans *l'œuvre de Julien Gracq. op. cit.*, p. 292.

¹³ *Au château d'Argol*, p. 90.

¹⁴ *Un balcon en forêt*, p. 136.

ce passage, le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'un portrait de profil exécuté sur le fond clair du miroir, ou d'un dessin peint sur le mur de la chambre. Mais c'est un dessin vague se rapprochant beaucoup plus d'une esquisse : la figure signalée, puisqu'elle représente une ombre, demeure seulement un contour. Masquer l'image du personnage et la rendre floue veut dire cacher quelque chose. Le lecteur se met à questionner les raisons qui poussent l'écrivain à déformer le reflet et à empêcher le personnage-spectateur d'avoir le plaisir de se voir. Si le visible se montre ici brouillon (l'image est floue), l'invisible est au contraire net. Certes, le miroir ne laisse pas voir clairement son **Error! Bookmark not defined.** contenu, mais il délivre son message. Signal de la perte de l'identité par dédoublement, le miroir adhère à la mort. Pour cette raison, le reflet est présenté comme une ombre qui, privée de toute consistance, est déjà un signal de mort. La comparaison avec la figure réfléchie dans l'eau est une autre preuve de la qualité absorbante du miroir. La désappropriation par le reflet laisse un espace vacant que la mort seule peut combler. Bernard Vouilloux suit ce point de vue. D'après lui, le miroir, en représentant dans l'espace noir de la pièce « la distance de soi à soi », « laisse ouvertes toutes les possibilités d'interférences : voir l'Autre que je suis, se voir dans l'Autre qui est moi, se voir où l'Autre s'est vu, voir l'Autre que j'ai été – autant de visions **Error! Bookmark not defined.** interdites, dont le moindre des châtements est bien la perte de l'identité quand la mort rôde dans les parages »¹⁵. Ne pas connaître sa propre image **Error! Bookmark not defined.** revient à dire que le reflet devient l'Autre. En regardant cet Autre, le spectateur risque de perdre sa propre identité, en s'appropriant celle du reflet inconnu. Capté par l'Autre, Grange répète les mêmes gestes, il admire en lui la répétition de ses propres mouvements. Or l'appropriation du reflet signifie ici l'anéantissement définitif du personnage. Le miroir constitue donc un tableau **Error! Bookmark not defined.** dont l'arrière-plan est sa surface lisse, le reflet devient l'équivalent du premier plan.

2- Illusion du pictural **Error! Bookmark not defined.**

Le journal de Gérard dans *Un beau ténébreux* offre un autre exemple de l'écriture **Error! Bookmark not defined.** picturale **Error! Bookmark not defined.** de Gracq. La picturalisation du texte littéraire se manifeste cette fois-ci non pas par le biais de la couleur **Error! Bookmark not defined.** ou

¹⁵ VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture **Error! Bookmark not defined.** au texte : l'image **Error! Bookmark not defined.*** dans l'œuvre de Julien Gracq. op. cit., p. 300.

celui de la sculpture, mais par un dispositif comparatif avec un tableau **Error! Bookmark not defined.** inconnu. Aucune indication n'est donnée ni sur le peintre ni sur le titre du tableau. C'est en effet la qualité de la scène vue qui inspire au narrateur la comparaison :

« Une fille cependant, toute seule, suivait le bord de la grève, à contre sens du courant de la fourmilière. Très désœuvrée, lente et nonchalante – se baissant parfois pour ramasser un coquillage, une épave – ou bien regardant vaguement le large, et à ce moment toujours ses mains venaient se poser bêtement sur ses hanches – quelle pensée *bien à soi* dans cette tête rustique ? Dans les paysages **Error! Bookmark not defined.** vrais tout autant que dans les tableaux **Error! Bookmark not defined.** continuent ainsi à m'intriguer ces flâneurs de la méridienne ou du crépuscule, qui dans un angle crachent, lancent un caillou, sautent à cloche-pied ou dénichent un nid de merle, et rembrunissent parfois tout un coin du paysage d'une gesticulation aussi ininterprétable que possible »¹⁶.

Puisque l'image **Error! Bookmark not defined.** chez l'écrivain est essentiellement la peinture **Error! Bookmark not defined.**, sa plume prend en charge une description **Error! Bookmark not defined.** qui doit donner l'équivalent du visuel. Les mots comme les touches de la peinture se précipitent pour donner une image picturale. Gracq ne s'inspire pas des tableaux **Error! Bookmark not defined.** qui existent dans un musée ou dans une galerie ; au contraire, il invite son **Error! Bookmark not defined.** lecteur à donner consistance à un tableau littéraire fait de son imagination ; un tableau que personne n'a vu ou n'a peint. Un tableau unique surgit exceptionnellement dans la texture de ce récit. Dans le journal de Gérard, la légitimité du pictural est assurée par ce type d'écriture qui semble avoir pour objectif de changer tout arbitraire en nécessité, afin d'en tirer la signification. Ce que voit l'observateur peut dire ce qu'il veut. C'est en ce sens que l'infinitif « m'intriguer » joue le rôle d'unifier la réalité et la peinture.

La référence picturale reste uniquement attachée au système culturel du sujet qui regarde le paysage **Error! Bookmark not defined.**. Ce qui veut dire qu'elle n'entre pas dans l'univers diégétique **Error! Bookmark not defined.** du récit. Sa présence contribue à créer un effet pictural au cœur de la description **Error! Bookmark not defined.** littéraire. C'est pour cela qu'elle n'occupe pas le premier plan du discours. Elle reste incidente au plan de la narration, car elle est soumise à une visée subjective. La priorité est accordée dans ce texte à la description de la plage de Kérantec et à la promeneuse dont l'apparition organise le tableau **Error! Bookmark not defined.**. Le rapport avec le pictural est motivé par l'outil de la comparaison « tout autant que » qui permet l'insertion de l'énoncé métapictural dans la narration. La motivation mène, par conséquent, à faire du paysage décrit un tableau. En d'autres termes, les choses vues par Gérard migrent, à la faveur de la comparaison, de la

¹⁶ *Un beau ténébreux*, p. 104.

réalité à la peinture. L'outil comparatif qui réalise la transmission a en outre le privilège de mettre l'objet réel et l'art sur le même plan d'équivalence, c'est-à-dire que les deux éléments de la comparaison sont liés par une relation d'égalité. Ils ne sont pas subordonnés l'un à l'autre. Ainsi le lecteur se sent transporté du lisible au visuel. Outre que le pictural accorde au texte une propriété poétique **Error! Bookmark not defined.**, son **Error! Bookmark not defined.** apparition au début du journal exprime un goût particulier pour la peinture. Il renforce la certitude de l'inclination de l'écriture **Error! Bookmark not defined.** vers le pictural.

En dépit de la divergence des techniques existantes entre la littérature et la peinture **Error! Bookmark not defined.**, Gracq tente de créer un effet d'écriture **Error! Bookmark not defined.** comparable à celui de l'art. C'est pour cela qu'il se réfère à toute technique accessible de l'art plastique. Si la lumière **Error! Bookmark not defined.** et la couleur **Error! Bookmark not defined.** appartiennent à la fois à la description **Error! Bookmark not defined.** et à la peinture, la perspective et le dessin sont seulement des propriétés de la perception **Error! Bookmark not defined.** artistique. Gracq rejette ce point de vue et profite de tous les moyens du langage poétique **Error! Bookmark not defined.** pour réaliser la picturalité. L'analogie **Error! Bookmark not defined.** que présentent les figures de la comparaison rend cet objectif réalisable. Elle assume la mission de métamorphoser le comparé (le paysage **Error! Bookmark not defined.** souvent) en dessin. Ce type d'écriture apparaît dans l'incipit d'*Au château d'Argol* où le paysage vu laisse voir une « estampe japonaise ». Celle-ci est appelée ainsi en raison de son **Error! Bookmark not defined.** aptitude à laisser transparaître une architectonique : art de construction qui accorde une importance au jeu de l'horizontal et du vertical connu dans cette peinture. L'appel met en cause cependant la puissance de la langue qui se montre incapable d'interpréter par les mots la forme du paysage sans le recours au référent pictural. C'est encore à la faveur de la modalisation « semblaient » que le paysage se transforme en une estampe :

« Une hauteur toute proche et parallèle à la route arrêta la vue de ce côté : là des pins parasols allongés en une mince ligne sur la crête contre le soleil couchant semblaient souligner de leur ramure horizontale et élégante le dessin du coteau et donnaient pour un instant au paysage **Error! Bookmark not defined.** la légèreté inattendue d'une estampe japonaise »¹⁷.

Comme dans le cas précédent, le référent pictural **Error! Bookmark not defined.** reste sans renvoi explicite au peintre ou au titre de l'œuvre. Ce qui importe à l'écrivain, c'est le dessin. Dès que le regard tombe sur le paysage **Error! Bookmark not defined.**, il l'interprète directement sur le plan pictural. Le rôle de l'écriture **Error! Bookmark not defined.** se montre dans le fait d'illustrer cette interprétation,

¹⁷ *Au château d'Argol*, p. 10.

tout en évoquant le jeu de l'horizontal et du vertical connu dans cette peinture. La picturalité du texte s'accomplit, lorsque la description **Error! Bookmark not defined.** introduit le champ lexical du pictural au sein de la littérature : « vue », « dessin », « estampe ». Quant au spectateur, Gracq le met en perspective, en le tenant à distance. Autrement dit, toutes les conditions nécessaires sont mises en place dans ce texte pour élaborer une picturalisation littéraire. Le changement du paysage en estampe pourrait traduire également le souci de restituer le visible, souci qui unit l'écrivain au peintre.

II- Tableau : objet d'écriture

1- Couleur et inspiration plastique

« Le style, pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision **Error! Bookmark not defined.** »¹⁸.

Si le style caractérise la production de l'écrivain, la couleur s'avère ainsi la caractéristique de celle du peintre. Ainsi la couleur est-elle fortement présente dans la production littéraire de Gracq, au point qu'elle en devient une dimension constituante. Cette présence met le style gracquien en question et pousse à s'interroger sur sa valeur. Certes, la couleur est une caractéristique purement artistique accordant au texte une propriété picturale, **Error! Bookmark not defined.** mais elle permet en même temps de rendre compte de la qualité imageante du texte littéraire de la même manière que la narratologie. Ce qui se montre superflu devient donc nécessaire.

Au cours de notre lecture d'*Au château d'Argol* **Error! Bookmark not defined.**, le peintre français Paul Gauguin est très présent par ce jaune considéré comme une signature qui lui est propre. À titre d'exemple, nous citons la page 10 parlant de deux sortes de jaune : botanique « jaune terne des ajoncs » et solaire « le soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ces montagnes ». Appelée soit par son propre nom, soit métaphoriquement, la couleur **Error! Bookmark not defined.** jaune constitue ainsi la chair du discours romanesque de ce récit. Les sémèmes (« soufre », « phosphorescence », « soleil », « blonde »...) montrent une occurrence abondante dans *Au château d'Argol*, comme si la couleur devenait l'objet premier du discours. L'écrivain ne cesse d'appeler également les différentes nuances de cette couleur (« pâle », « terne » « éclatant »), chaque fois qu'il le

¹⁸ Cité par BOYER, Philippe. « Vues en peinture **Error! Bookmark not defined.** d'Odette », in *Proust et ses peintres. op. cit.*, p. 19.

trouve nécessaire. Notons que la présence du jaune reste parfaitement attachée à lumière **Error! Bookmark not defined.** solaire et au végétal. L'appel explicite à Gauguin se manifeste clairement à la page 14. Le jaune automnal trouve un appui dans « le jaune de soufre » des coussins qui renvoie à son **Error! Bookmark not defined.** tour au peintre. Gracq cite le nom du peintre **Error! Bookmark not defined.** sans préciser un titre de tableau **Error! Bookmark not defined.** ; il laisse au lecteur le soin de la recherche et de l'interprétation. Ce qui peut signifier également : l'intérêt est accordé à la couleur **Error! Bookmark not defined.** et non pas au contenu de la toile. Ayant pour fonction d'expliquer un moment de récit, le jaune pictural se montre comme un moyen de dire. D'une autre manière, le discours romanesque recourt à des paysages **Error! Bookmark not defined.** picturaux pour annoncer son **Error! Bookmark not defined.** message. En effet, le jaune devient la couleur **Error! Bookmark not defined.** d'un lieu (le pays d'Argol), d'une saison (l'automne) et de la mort. Il se trouve également uni avec le « caractère désert »¹⁹ de la région, en suggérant des solitudes terrestres. Le jaune désertique sert à indiquer la vacuité de ce lieu isolé considéré comme un désert privé d'habitants. Ainsi, le lecteur peut-il saisir facilement le rôle assigné à cette couleur. Outre sa valeur chromatique, le jaune entre en jeu dans le texte et y trouve une place ; il peut être lu comme un signe avertisseur de la fin douloureuse de l'histoire. En un sens, il joue un rôle dans l'économie narrative du récit. Couleur de la violence et de la mort, le jaune devient la coloration privilégiée de l'espace et du temps physique. Son choix se rapporte, croyons-nous, à ses connotations liées au déclin.

2- Référence picturale et inspiration littéraire

Le récit d'Argol présente un modèle exceptionnel d'intégration du pictural **Error! Bookmark not defined.** dans les fibres de son **Error! Bookmark not defined.** tissu littéraire. Nombreuses sont les références picturales qui le régissent effectivement sur le plan narratif. Cette strate intertextuelle **Error! Bookmark not defined.** jugée poétique **Error! Bookmark not defined.** par Gracq devient une nécessité littéraire pour exprimer le non-dit du texte. Le récit ne peut pas être lu exclusivement du point de vue littéraire. Le lecteur devrait prendre en considération sa valeur esthétique **Error! Bookmark not defined.** redevable à la diffusion de l'art plastique dans ces lignes. Chaque élément essentiel du récit se trouve rapproché d'un autre élément pictural, au point que le récit s'avère comme une composition du pictural. Nous nous rappelons que le paysage **Error! Bookmark not defined.** d'Argol devient une « estampe

¹⁹ *Au château d'Argol*, p. 9.

japonaise » ; la façade du château est encore comparée aux palais de Claude Gellée connu pour son goût italien, le lecteur, en lisant le passage consacré à la description du château à la page douze, peut facilement imaginer la façade extérieure de l'édifice, tout en revenant par sa mémoire à l'architecture de cette époque-là. La comparaison peut dire l'intention de l'écrivain de comparer son écriture avec le style architectural de ce peintre. Le jaune des coussins fait penser à Gauguin, un effet de lumière **Error! Bookmark not defined.** rappelle Rembrandt ; tout cela travaille ensemble, en faisant du récit un art composite. Argol est une œuvre d'art recréée par le style de Gracq : tout ce qui est dit dans le récit est déjà peint ou décrit ailleurs. La recreation d'une œuvre littéraire par l'enjeu de la machine intertextuelle du pictural met en cause l'écriture **Error! Bookmark not defined.** du texte argolien, parce que tout ce qui advient n'est que répétition.

La gravure d'Amfortas joue un rôle considérable dans ce récit. Ce qui est exclu du plan narratif est révélé par le travail artistique. Sa description étalée sur presque trois pages permet au lecteur de saisir l'enjeu du récit. L'art comble donc la défaillance de la langue, il dit tout ce que la narration n'arrive pas à exprimer. Ce qui veut dire que l'existence du pictural est ici nécessaire : il définit implicitement les personnages d'Argol par rapport à cette gravure représentant les souffrances du roi Amfortas. L'enjeu du récit se développe et se dévoile dans la représentation de l'œuvre d'art. Cela explique l'intérêt exceptionnel qu'accorde l'écrivain à la gravure devenant l'objet premier du discours durant ces pages. C'est pour cela qu'il nous paraît tout à fait légitime de parler d'une mise en abyme dans ce récit. Il s'agit en effet d'une création à l'intérieur d'une autre création. La picturalité du texte s'affirme encore, quand Gracq invente une situation pareille à celle entre le spectateur et le tableau. Il crée deux espaces distincts : celui du pictural et celui du spectateur, et n'oublie pas de mettre à distance son **Error! Bookmark not defined.** personnage-spectateur. Jamais l'espace du personnage n'est confondu avec celui de l'objet artistique, les deux restent bien séparés. Et le contact se restreint par essence dans la vision **Error! Bookmark not defined.** Albert regarde et décrit la gravure, ce qui signifie que l'acte diégétique **Error! Bookmark not defined.** (le fait du regard) et le texte narratif (le fait de rapporter cet acte) se correspondent. Il est nécessaire de signaler que la description n'est pas focalisée uniquement sur le tableau, mais aussi sur l'acte visuel comme déchiffrement. La lecture par l'œil alimente la certitude que la gravure (placée dans un lieu clos) livre le secret du récit.

Parcourue par le regard, l'œuvre d'art est décrite à travers les figures principales qui la constituent. Or, l'œil reconnaît également un charme irrésistible dû à sa fabrication dont la trace est encore tangible :

« [...] les bords légèrement ondulés semblaient conserver les traces d'un maniement tout récent, et comme la chaleur mêmes des doigts attentifs qui l'avaient peu d'instant auparavant saisie, puis reposée, comme dans l'acte d'une perpétuelle et extatique contemplation **Error! Bookmark not defined.** »²⁰.

Nous pouvons dire que l'acte manuel engendre le contact visuel. Par ailleurs, plusieurs passages dans le texte enregistrent les effets du style, ils reviennent de temps en temps rappeler la qualité de la facture et le génie de l'artiste. Loin de la technique et du savoir-faire, la description **Error! Bookmark not defined.** de la gravure révèle une passion : celle du sujet regardant qui parvient à la décrire minutieusement. En la parcourant, le regard glisse du contemplatif à l'interprétatif, en distinguant trois plans étagés : Amfortas et Parsifal constituent le premier plan de la composition, Kundry et Gurnemanz le second, les chevaliers l'arrière-plan. Le pictural **Error! Bookmark not defined.** est donc décrit selon l'ordre du visible, sa spatialité est concrétisée par des relations hiérarchiques entre les personnages. Le texte ne manque pas à son **Error! Bookmark not defined.** tour d'afficher des opérateurs de description : « au centre », « le cœur de toute la composition ». Voilà une autre preuve de la picturalité du texte gracquien, qui implique la perspective dans le travail intellectuel. Ce qui est surprenant encore, c'est que la spatialité de la gravure incarne d'une manière ou d'une autre celle du récit. Elle s'organise autour trois vecteurs : linéaires, verticaux et horizontaux, formés par les « voûtes », les « murailles », le « rayon du soleil » et la « lance »²¹. Le jeu de la lumière **Error! Bookmark not defined.** et de l'ombre, du haut et du bas, du feu et du sang, qui motive le récit constitue les éléments de la description de cette œuvre d'art. La déclaration de l'« Avis au lecteur » affirmant que ce récit est la « *version démoniaque* » du mythe **Error! Bookmark not defined.** du Graal **Error! Bookmark not defined.** y trouve son retentissement. Fait de quelques « minuscules dimensions », le pictural est l'image **Error! Bookmark not defined.** d'un récit étalé sur quatre-vingt douze pages. Pour ne pas gâcher le plaisir de la lecture, Gracq l'expose dans l'avant-dernier chapitre, tout en laissant à son lecteur le choix de finir ou non la lecture. L'écrivain, en tenant compte de l'effet pictural, retarde intentionnellement sa présence pour deux raisons : il ne veut pas, croyons-nous, que l'art remplace définitivement l'écriture **Error! Bookmark not defined.** ; il n'est pas enclin à délivrer facilement l'enjeu de son écrit. Le lecteur doit attendre jusqu'aux pages 84 et 85 pour saisir le dénouement.

²⁰ *Au château d'Argol*, p. 84.

²¹ *Au château d'Argol*, p. 84.

3- Reflet des Syrtes : portrait d'Aldobrandi

Lorsque le texte introduit par les mots le pictural **Error! Bookmark not defined.** dans sa texture, l'invisible a la probabilité d'être dévoilé. Car la fonction du tableau **Error! Bookmark not defined.** dans le texte n'est pas loin de celle du miroir **Error! Bookmark not defined.**. Les deux permettent, selon Liliane Louvel, de voir ce qui se cache derrière le visible. C'est par le biais du pictural que la tension du texte apparaît. L'insertion du tableau dans les fibres du *Rivage des Syrtes* paraît beaucoup plus nécessaire que secondaire, car il laisse voir l'invisible ou plutôt l'avenir du pays. Nous savons bien que le texte s'abstient de raconter les détails, après le déclenchement des trois coups de canons annoncés dans les dernières lignes du chapitre 9 intitulé « Une Croisière ». Les trois chapitres qui suivent restent au niveau diégétique **Error! Bookmark not defined.** sans intérêt. Le lecteur n'est jamais informé de ce qui s'est passé après la déclaration de guerre. Seul le tableau placé dans la chambre de Vanessa devient le support, en évoquant l'avenir d'Orsenna. Signalons qu'il ne représente pas en totalité un portrait comme dans la peinture et qu'il est composé de deux plans. Tandis que le premier plan représente la figure de Piero Aldobrandi, le deuxième montre le destin d'Orsenna à l'image **Error! Bookmark not defined.** du Farghestan incendié. Autrement dit, le tableau accorde une place à l'action, tout en s'inscrivant dans l'économie générale du récit. Le pictural s'avère ici une contrainte non négligeable, il révèle ce que les mots évitent de dire. Il n'est jamais superflu, mais au contraire indispensable pour le personnage-spectateur (qui regarde le tableau) et pour le lecteur (qui lit le texte). À vrai dire, le tableau est considéré comme une modalité de signification dont nous ne pouvons pas faire l'économie. Il comble la lacune de la narration. Le fait qu'il soit accroché au mur rend l'événement présent. Dès que son **Error! Bookmark not defined.** œil le croise, le spectateur se rend compte d'emblée des résultats de cette guerre. Quant au lecteur, il se contente de l'image picturale qu'actualise l'écriture **Error! Bookmark not defined.**. L'invisible se dévoile à lui grâce aux mots que le tableau interprète en image. Autrement dit, la chaîne du langage est transformée en une image. Par là, l'intégration du pictural accorde au texte une qualité visuelle douée en même temps du sens. Il s'agit cependant d'un tableau fictif et non pas réel, c'est-à-dire qu'il n'est pas signé par un peintre connu. Le nom de celui-ci reste inconnu (Longhona), c'est une création pure de l'écrivain, il n'a pas de référence dans l'histoire de la peinture. Ni le peintre ni le tableau n'obtiennent de support dans la réalité. Le choix est tombé sur ce nom en raison de sa résonance avec les autres noms du récit.

Étant l'origine de trouble et de fascination **Error! Bookmark not defined.**, le portrait devient l'objet premier du discours : sa description **Error! Bookmark not defined.** s'étend sur quatre pages. Sa présence est considérée comme un moment décisif dans le récit, car il donne à voir l'image **Error! Bookmark not defined.** future d'Orsenna. Si le roman français connaît, depuis Jean-Jacques Rousseau, l'intervention du portrait de l'être aimé dans l'intrigue, il n'en va pas de même chez Gracq. Celui-ci insère, dans les dernières pages du chapitre « Une visite », le portrait d'un personnage espion, agent mais absent en même temps du récit. Le portrait a le privilège d'immortaliser ses traits et ses faits, il inscrit sa présence dans le moment actuel. Le poids de cette présence, Aldo l'a bien senti, quand il dit : « Il y avait eu un tiers entre nous [lui et Vanessa] »²². Son regard est attiré par le tableau **Error! Bookmark not defined.** comme par une personne vivante. Cela explique le malaise qui l'envahit lors de son **Error! Bookmark not defined.** entrée dans la chambre de Vanessa. Cette présence, Gracq la confirme encore une fois par le choix du verbe « jaillir », comme si le personnage était sorti de l'état de stabilité que lui impose le tableau pour devenir un personnage doué de mouvement. Son rôle est de guetter l'événement venu de loin, alors que le statut de Vanessa et d'Albert se définit dans l'histoire par rapport à lui. La véritable valeur du tableau provient du fait qu'il illustre l'espace du récit. L'espace de la représentation ne se restreint pas uniquement à celui du tableau, au contraire, il s'élargit pour comprendre celui du récit. Le personnage, en sortant du cadre du tableau, provoque les autres et engendre l'action. La vue du portrait est un facteur qui conduit à accélérer l'acte de la transgression **Error! Bookmark not defined.** commis par Aldo. C'est pour cela que cet acte doit être lu comme effet du regard expressif jeté par l'espion sur la mer lointaine. Ce n'est donc pas par hasard que Gracq met le tableau à mi-chemin d'Aldo (chapitre 5). Il est un agent provocateur de l'action : l'histoire ne respecte pas un ordre précis, elle suit simplement une fatalité dont le spectateur subit la fascination. En revanche, le tableau décèle les conséquences de la transgression, en donnant une vision **Error! Bookmark not defined.** ultérieure du pays à travers le passé qu'occupe l'arrière-plan du portrait : « Les dernières pentes boisées du Tängri, descendant jusqu'à la mer en lignes molles, formaient l'arrière-plan du tableau »²³. Le spectateur ajoute ensuite que cette ville est plongée dans les flammes. Quant à son premier plan, il est crevé par le visage d'Aldobrandi : « [...] le sourire inoubliable du visage qui jaillissait comme un

²² *Le Rivage des Syrtes*, p. 645.

²³ *Le Rivage des Syrtes*, p. 645.

poing tendu de la toile et semblait venir crever le premier plan du tableau »²⁴. Autrement dit, le côté pictural **Error! Bookmark not defined.** est respecté dans l'écriture **Error! Bookmark not defined.** de ce tableau donné en perspective sur des plans étagés. Ce qui veut dire que le narrateur a bien assumé le rôle du spectateur. La description qu'il rapporte dépend de sa perspective.

Couleur **Error! Bookmark not defined.** et dessin se combinent dans ce tableau **Error! Bookmark not defined.** pour en faire un ensemble signifiant **Error! Bookmark not defined.**. Le spectateur parle d'une véritable syntaxe picturale **Error! Bookmark not defined.** qui ordonne les différents éléments constitutifs de l'œuvre d'art comme les mots dans la phrase. Par exemple, le rouge, emblème militaire d'Orsenna, devient la couleur apparente du tableau. L'écriture **Error! Bookmark not defined.** ne manque pas d'ailleurs de manifester sa prédominance, des sémèmes variés l'actualisent : « incendie », « rose rouge » deux fois répété, « écharpe rouge », « fleur sanglante »²⁵. À ce titre, le tableau produit, comme l'affirme Daniel Bergez, des signes sous la représentation des choses. « L'un des buts essentiels de la peinture de Picasso, souligne Michel Leiris, [...] c'est de créer des signes »²⁶. Nous nous demandons si Gracq donne un statut du peintre, quand il présente à ses lecteurs ce tableau écrit. Sous le signe de cette couleur, le lecteur peut saisir le parallélisme final entre la ville incendiée (Farghestan) dans le tableau et l'image **Error! Bookmark not defined.** d'Orsenna détruite dans le texte. Elaboration des signes et non pas construction de signification : telle semble la tâche nouvelle de la peinture et qui n'est pas tout à fait éloignée de celle de l'écriture de Gracq. Par là, ses écrits soulignent une parenté avec les tableaux.

جوليان كراك: التطلع نحو كتابة تصويرية

م. د. تغريد عبد الزهره عبود

²⁴ *Ibid.*, p. 646.

²⁵ *Ibid.*, pp. 646-647.

²⁶ Cité par BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture* **Error! Bookmark not defined.** *op. cit.*, p. 73.

الخلاصة

مما لا شك فيه أن العلاقة ما بين الأدب والفن علاقة وطيدة وموجودة منذُ زمن بعيد فيعتبر الفن بصورة عامة و الفن التشكيلي بصورة خاصة احد الوسائل المفضلة لدى الكتاب والشعراء الفرنسيين في التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم وكل حسب أسلوبه. علينا أن لا ننسى أيضا بان الكثير من الفنانين التشكيليين قد استلهموا لوحاتهم الفنية من النصوص الأدبية فكانت خير معبر عن أفكار الأدباء. من هنا جاءت أهمية هذه العلاقة ما بين الفن و الأدب فكانت خير عون لكلا الفريقين.

جوليان كراك هو احد الكتاب الفرنسيين المهمين في القرن العشرين الذي جعل من ألوحات الفنية وسيلة مهمة في كتاباته الروائية للتعبير عن ما يدور من أحداث في القصة و ذلك من خلال فرشاة فنان ما كما هو الحال في رواية *شاطئ سيغت*. يستطيع القارئ مثلا فهم مجريات الرواية من خلال لوحة موجودة في غرفة صديقة البطل. فعندما تعجز الكلمات عن التعبير يلجأ الكاتب إلى هذا الفن. وهكذا نرى أن مفردات هذا الفن تملا صفحاته وتكاد لا تخلو صفحة من استخدام مفردات الألوان وانعكاساته. حتى أن رواياته كانت تنسب دائما إلى احد الرسامين المشهورين. قد يكتفي القارئ أحيانا بتأمل لوحات الفنان التشكيلي كلود جليه لفهم وصف القصر في روايته في *قصر اذكول*. ومن الأساليب الأخرى التي لجأ إليها الكاتب في وصف الطبيعة هو الرجوع إلى تقنية الإطار وذلك من خلال حصرها ضمن إطار النافذة لجعلها لوحة طبيعية شبيهة باللوح الفنية داخل الإطار. فتنوعت الأطر وفقا لشكل النافذة. اذن عندما يسكت الراوي عن الكلام يكون الفن خير دليل للقارئ.