

## **Parcours de la représentation du paysage chez John Cowper Powys : détours par la peinture de *Rodmoor* à *Weymouth Sands***

Dix-huit années séparent *Rodmoor* de *Weymouth Sands* (publié en 1934)<sup>3</sup>, mais la relation des personnages au monde naturel est au cœur de ces deux œuvres, comme elle est au cœur des huit autres romans de ce qu'il est habituel d'appeler la première période de John Cowper Powys (1915-1936). Le passage du temps n'amenuisa pas l'intérêt de l'auteur pour cette question ; en revanche, sa façon de considérer cette relation évolua considérablement, évolution que met particulièrement en avant le détour par la peinture auquel la représentation du paysage donne lieu dans ces deux œuvres.

Si l'on utilise le mot « détour » pour parler de la manière dont l'image fait saillie dans le texte, c'est avant tout parce que cette intrusion du pictural s'affiche comme un itinéraire qui s'écarte du chemin direct, en l'occurrence comme un écart par rapport au code sémiotique de l'écrit. C'est cette idée qui soutendra le premier temps de ma réflexion. Mais n'est-il pas logique que le terme « détour » ait plus d'un sens, plus d'un tour dans son sac ? Ainsi, l'idée de méandres et de lacets qu'implique aussi ce mot me servira-t-elle de guide dans le deuxième temps de ce parcours de la représentation du paysage chez Powys.

### **Le détour par la peinture**

Un détour au long cours

Dans le texte de *Rodmoor*, le détour par l'hétérogène, en l'occurrence par l'image, est manifeste. Les innombrables descriptions du paysage présentent les caractéristiques qui dénotent les descriptions picturales : présence d'un focalisateur

---

<sup>3</sup> John Cowper Powys, *Rodmoor* (1916), London, Macdonald, 1974 ; *Weymouth Sands* (1934), Harmondsworth, Penguin Books, 1996. Abréviations utilisées : R (*Rodmoor*) et W Sa (*Weymouth Sands*).

souvent placé dans l'embrasure d'une porte ou posté à une fenêtre, cadre typographique lorsque la description forme un paragraphe indépendant, recours aux déictiques et aux formes en *-ing*, accent mis sur l'idée d'une certaine stase des divers éléments de la scène grâce à la présence de participes passés en fonction adjectivale et de verbes d'état, enfin termes plus ou moins élaborés évoquant les couleurs, la lumière et/ou des techniques picturales<sup>4</sup> (R 43-44, 91, 96, 162, 171, 203, etc.).

Si, au cours de ces descriptions picturales du paysage, le narrateur ne fait aucune allusion directe à des tableaux connus ou bien à des noms de peintres, se décèlent néanmoins dans le lexique des allusions techniques à une sémiotique picturale. Lorsque au premier plan d'une description picturale l'immense voile rouge d'un bateau de pêche se détache sur un fond monochrome dans des tonalités relativement sombres (R 43-44), on peut gager qu'il y a là respect d'un des principes préconisés entre autres par Léonard de Vinci, qui était soucieux d'accentuer la sensation de volume au moyen des couleurs. Mais ce qui frappe dans toutes ces descriptions, c'est l'organisation très rigoureuse de l'espace par le truchement d'une taxinomie topographique. Les indications spatiales sont multiples et, placées le plus souvent en début de phrase, elles permettent de déplier, les uns après les autres, les divers plans du tableau en allant toujours du plus proche au plus lointain : « on its further side », « some half a mile away », « the low horizontal sun » (R 91) ; « along the line of foam », « in front of them », « far off, on the edge of the horizon » (R 96) ; « This was in the mid distance, so to speak, of the great plain of water », « in the remote distance » (R 104-105). L'espace se déploie et se creuse au fur et à mesure de ces marqueurs spatiaux et le(s) point(s) de fuite, si j'ose m'exprimer ainsi, apparaît(en)t en dernier dans le texte et se situe(nt) dans la partie la plus éloignée « du tableau », à l'horizon. Aussi ne paraît-il pas saugrenu de penser que le schème pictural influençant, consciemment ou non, la représentation du paysage dans *Rodmoor*, est celui de la perspective albertienne ou perspective linéaire, la netteté des formes n'étant à aucun moment remise en cause par le recours à la perspective aérienne telle que cette dernière pourrait être suggérée par des références à l'horizon bleuté ou à l'estompement des formes dans les lointains.

---

<sup>4</sup> Voir Liliâne Louvel, « La description picturale. Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n°112, Novembre 1997, pp. 475-490.

Ce recours au schème esthétique de la perspective classique est d'autant plus notable que le paysage de la diégèse est celui de la mer et des Fens, un paysage qui est à classer dans la catégorie du sublime, comme l'indique, à plusieurs reprises, le narrateur. Aussi une telle mise en avant du schème classique ne laisse pas de surprendre quand on sait que ce sont ces mêmes paysages de la démesure et de l'irreprésentable qui, au dix-huitième siècle, incitèrent les peintres à s'émanciper de la stricte règle académique<sup>5</sup>.

En comparaison, le roman *Weymouth Sands* est pauvre en descriptions paysagères. Non que le site de la station balnéaire ne s'y prête pas. L'ample baie s'admire à loisir depuis le promontoire de Portland et les collines environnantes ménagent des points de vue multiples et variés sur la ville, la plage et la presqu'île. Il suffit pour s'en convaincre de songer à la série de tableaux peints par Constable au début du dix-neuvième siècle et intitulés « Weymouth Bay ». De fait, les protagonistes du roman aiment à se poster aux fenêtres ou à arpenter l'esplanade ; pourtant, le narrateur n'élabore nulle part « d'effet tableau », encore moins de descriptions picturales. Certes, il y a bien quelques panoramas, mais leur organisation est si floue que le lecteur qui ne connaît pas ce morceau de la côte anglaise ne peut ni déduire la position des différents éléments du paysage ni étager des plans ni déceler des lignes de force (« Over the wide landscape her gaze wandered, over the roofs of Upwey, over the valley of Abbotsbury, over that abrupt cleft in the hills, where to the south-east it was just possible to catch a sight of a fragment of the sea reaching away to St. Alban's Head » [W Sa 116]).

À défaut de décrire le paysage, le texte de *Weymouth Sands* fournit au lecteur deux références picturales « hyperconscientes »<sup>6</sup> qui ont trait au paysage, fait suffisamment rare dans l'œuvre de Powys pour être souligné. Ainsi, le tableau de Watteau intitulé « L'embarquement pour Cythère » est-il mentionné

---

<sup>5</sup> Patrick Lhot indique que le passage à la peinture de paysages « sublimes » se discerne, entre autres, lorsque « le creusement perspectif qui échelonne tous les plans selon un ordre hiérarchisé tend à se réduire pour laisser place à une forme plutôt simple mais prédominante qui se découpe très nettement en premier plan, sur le fond », *Peinture de paysage, et esthétique de la démesure*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 81. Un schéma en l'occurrence totalement opposé à celui que l'on voit à l'œuvre dans les descriptions paysagères de *Rodmoor*.

<sup>6</sup> J'emprunte cette expression à Alain Roger qui distingue l'« artialisation hyperconsciente » (lorsque le nom d'un peintre ou d'une école de peinture apparaît explicitement dans le discours) du « schématisme populaire, élémentaire », *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, p. 110.

lors de l'évocation des sables humides de la baie de Weymouth : « The scene on this particular afternoon, largely because of the warm diffused sunlight which fell from a filmy sky, and because of the absence of any blustering wind, had an air that resembled the air of Watteau's 'Embarkation to Cythera' » (W Sa 462-463). Les écrits théoriques de l'auteur nous apprennent que la version qu'il connaissait était la première version du tableau, celle du Louvre, où les figures et la nature sont noyées dans une brume mordorée. Si la référence à Watteau est intéressante, c'est que ce dernier, tout comme les autres peintres du rococo, avait à cœur de remplacer la rigidité géométrique de la perspective en privilégiant le « modelage de l'espace par la couleur »<sup>7</sup>. Aussi les silhouettes de ce tableau donnent-elles l'impression qu'elles vont bientôt se dissoudre dans le fond dont elles émergent.

L'autre référence est des plus vagues. Il s'agit d'une expression composée, créée par le narrateur pour évoquer la baie de Weymouth telle que certains personnages la voient depuis Portland : « the vast sea-and-land landscape » (W Sa 343). En dépit de la présence du terme « landscape », cette expression n'est pas sans rappeler la dénomination propre aux paysages picturaux chinois. Ces derniers sont appelés « Montagne(s)-Eau(x) ». Si je me sens autorisée à proposer ce rapprochement c'est que d'autres éléments du texte, que je ne peux ici tous mentionner, m'y encouragent. Il y a, par exemple, ces deux allusions au Tao concernant un personnage qui habite sur Portland et sait s'enchanter des jeux du soleil sur la mer (« The 'Absolute' which these two girls got from [Sylvanus] was indeed much more akin to the Chinese 'Tao' than to any Parmenidean equilibrium » [W Sa 243] ; « when [Sylvanus] talked of this Tao-like presence that included and underlay everything » [W Sa 333]).

Ainsi, de *Rodmoor* à *Weymouth Sands*, le détour par le pictural propose au lecteur un véritable périple spatio-temporel qui le conduit de la perspective linéaire à l'occidentale à la peinture chinoise de paysage où la notion de perspective n'a plus sa place. Si, dans le premier de ces romans, le détour par l'hétérogène s'impose d'emblée, tel n'est pas le cas dans le deuxième au point qu'il peut, dans un premier temps, paraître tout à fait excessif de parler de détour par le pictural, du moins

---

<sup>7</sup> Michel Baridon, « Les repères culturels du paysage », in Ronald Shusterman (dir.), *Cartes, paysages, territoires*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, pp. 43-53, pp. 49-50.

si l'on considère le détour comme un itinéraire qui s'écarte du chemin direct.

Le détour pictural comme raccourci

Cet apparent détour que constituent les allusions à des paradigmes picturaux, aussi variés soient-ils, pourrait bien être un raccourci, une manière de dire sur un autre mode ce que le récit met en avant, en l'occurrence les rapports des personnages au monde naturel. Il y a en effet collaboration étroite entre le texte et l'image, le narratif et le descriptif au sens où les paradigmes picturaux (qu'ils sous-tendent les passages descriptifs ou qu'ils ne soient que brièvement mentionnés) rendent compte de ce qui se joue dans la narration.

La vision de la perspective telle qu'elle est mimée dans le texte littéraire de *Rodmoor* renvoie le lecteur à l'âge classique qui l'élabora dans le contexte d'une doctrine humaniste revendiquant la place nouvelle et centrale de l'homme dans l'univers ; elle préfigure aussi la division en apparence irrécusable entre l'objet et le sujet que l'approche cartésienne devait formuler. Or, le protagoniste principal de *Rodmoor* cherche, autant que faire se peut, à asseoir sa domination et son indépendance, à se vouloir clos face à un monde qu'il perçoit souvent et de manière malade comme agressif à son égard. Le paradigme perspectif à l'œuvre dans les descriptions picturales dont il est, à plusieurs reprises, le focalisateur serait un moyen indirect de pointer les garde-fous auxquels il a recours afin de produire une image cadrée et rassurante d'un monde qui l'angoisse.

En revanche, l'allusion à la peinture chinoise dans le texte de *Weymouth Sands* va de pair avec un mode de relation des personnages au monde qui n'est pas fondé sur une position fixe de spectateur, mais sur l'idée de corrélation entre les protagonistes et le monde, entre tous les éléments du paysage dont les hommes ne sont qu'un aspect parmi d'autres. Rien n'est alors objectivé ; le symbolique ne permet pas de mettre en mots ou bien de représenter cet affleurement du sens et de l'émotion qu'il s'agit seulement de vivre. L'un des principaux protagonistes, cherchant à rendre compte des émotions qu'éveille en lui la scène qu'il a sous les yeux, ne dit rien d'autre dans un discours où sa difficulté à subsumer son rapport au paysage se donne à voir et entendre dans les innombrables points de suspension qui l'interrompent :

I know the spire isn't anything particular... and it's not old either of course... and I know the old Nothe isn't anything... just a fort... with turf over it... but... but when things have been in sight of each other for many years... you feel as if they were connected in some way... as if they were part of something... as if they were making something... yes, by Dum! as if they were making something. (W Sa 344)

L'un des deux termes écrits en italiques dans ce passage est le participe passé « **connected** », mot qui rentre en résonance avec la conception chinoise des rapports des hommes et du paysage, où prime la corrélation des choses. C'est ce que François Jullien met en avant dans son ouvrage *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* : « la pensée chinoise est une pensée de la relationnalité. Tous les termes y sont accouplés, ont chacun leur partenaire, mais c'est dans leur interdépendance que chacun tient sa consistance »<sup>8</sup>. N'est-ce pas ce que laisse à penser l'expression chinoise « Montagne(s)-eau(x) » qui désigne le paysage ? Aussi la peinture chinoise ne s'intéresse-t-elle pas à la représentation de l'aspect extérieur des choses, mais aux liens secrets qui les unissent, aux rythmes qui les parcourent dans un même temps. Or, c'est précisément de cela dont traite le récit de *Weymouth Sands*. Ainsi dans ces deux romans, le détour par le paradigme pictural et le jeu sur la perspective permettent de rendre compte du texte littéraire.

### Parcours du détour pictural

Au-delà de la simple description de l'apparition de l'image dans l'œuvre et des correspondances que le lecteur peut établir avec la teneur du récit lui-même, on peut s'interroger un peu plus avant sur la façon dont ces deux romans accueillent l'image au sein de l'enchaînement du texte. Ce n'est plus le sens de « détour » comme écart qui m'intéresse ici, mais celui qui met en avant l'idée du tracé sinueux d'une voie, des lacets et des méandres qu'elle décrit.

---

<sup>8</sup> François Jullien, *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, p. 435.

*Rodmoor* : un détour sans détour

Les descriptions picturales de *Rodmoor* sont, je l'ai dit, aisément repérables, et cette évidence immédiate semble indiquer que l'on a bien là un détour manifeste par l'hétérogène. Pourtant, à y regarder de plus près, ces descriptions picturales ont toutes en commun de proposer au lecteur non une saisie globale et immédiate de l'image (bien qu'il y ait beaucoup à dire à ce sujet dans la mesure où rien ne prouve qu'une image se saisisse globalement), mais un parcours balisé et chronologique, un parcours, somme toute, narratif.

En raison des marqueurs spatiaux qui, telles des bornes, ponctuent les descriptions picturales de *Rodmoor*, le dispositif textuel mime le dispositif visuel mis en place par la perspective géométrique grâce auquel le regard du spectateur est censé être dirigé de l'avant vers l'arrière et du bas vers le haut du tableau. Or, ce dispositif visuel vise à faciliter l'opération de narration à laquelle souscrit toute peinture (principalement d'inspiration italienne) élaborée selon les lois de la représentation à l'âge classique. Cet âge mit la perspective linéaire à l'honneur afin de privilégier les « yeux de l'esprit » et « non ceux du corps ». À l'époque classique, le tableau n'est pas conçu comme une totalité perceptible d'un coup par le spectateur, mais comme une histoire qui se raconte ou que l'on raconte. Voilà ce que rendent possible, entre autres, les règles de la perspective. Ainsi dans *Rodmoor*, le modèle perspectif qui sous-tend la représentation du paysage permet, une fois ce dernier « mis en tableau », de le rendre lisible en organisant de façon rationnelle la description des compositions paysagères et, partant, le trajet visuel et narratif auquel est soumis le lecteur.

Toute description est, de manière générale, fondée sur une opération de narration et la mise en avant du paradigme artistique de la perspective ne fait qu'entériner et accroître une telle description-narration : « décrire, en un sens, c'est toujours et déjà raconter, dans la mesure où toute description [...] renvoie à une action : [...] décrire un tableau reviendrait pour le discours, à s'y frayer un parcours, à y ouvrir sa trace »<sup>9</sup>. L'image est, dans ce cas, subordonnée au système textuel auquel elle est *a priori* susceptible de s'opposer. Pour reprendre les mots de Louis Marin lorsqu'il évoque la « traversée » du texte par l'image, il semble que l'on se retrouve ici dans un cas de figure où l'un des deux sens de cette traversée est nettement privilé-

---

<sup>9</sup> Hubert Damish, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 239.

gié, en l'occurrence « [Le] texte change [...] l'image qui [le] traverse en discours, il [...] la détourne [...] dans du langage »<sup>10</sup>. L'image telle qu'elle apparaît dans *Rodmoor* n'est-elle pas davantage rendue discursive que le texte n'est rendu visible ? Mais quelles modalités d'écriture permettraient au visible de ne pas rester éternellement absent du discours ?

De fait, le détour par l'image retrouve les caractéristiques du cheminement de la lecture. Peut-on encore parler d'un détour par l'hétérogène du point de vue du sémiotique ? Le détour devient un parcours balisé où sinuosité et méandres phrasiques n'ont pas leur place. C'est un détour (puisque l'on s'écarte apparemment du chemin narratif pour suivre une voie descriptive) mais un détour en ligne droite, un détour où s'annule la notion même de détour, un détour « sans détour » (si l'on songe à l'idée du tracé sinueux). Quoi de plus normal d'ailleurs de privilégier le détour en ligne directe dans une œuvre qui se fonde sur la confrontation de l'objet et du sujet et la conception mimétique de l'art pictural. Mais celui-ci n'a-il pour unique fonction que de représenter ?

#### *Weymouth Sands* : le détour en ses détours

Dans *Weymouth Sands* en revanche, le changement de paradigme artistique que j'ai cru pouvoir déceler dans l'expression « sea-and-land landscape » entraîne le lecteur vers un détour des plus féconds, puisqu'il s'agit d'un détour incessant, infini. En effet, la pensée chinoise dans son ensemble et telle qu'elle se donne à lire dans son art poétique et à voir dans son art pictural est une pensée du détour, de l'indirect, de l'implicite, en un mot du « mode incitatif » pour reprendre l'expression utilisée par les lettrés chinois et à leur suite par François Jullien lorsqu'il évoque la stratégie de « l'ici de la parole et [du] là-bas du sens »<sup>11</sup>. La brève allusion à la peinture chinoise de paysage que l'on trouve dans cette œuvre se donne à lire comme un commentaire méta-pictural/méta-textuel sur l'écriture du roman lui-même et plus précisément sur la façon dont le géographique s'y trouve convoqué.

Il n'y a guère de descriptions picturales du paysage dans cette œuvre. Pourtant, lorsque le lecteur achève ce livre, il reste hanté par ce lieu qu'est Weymouth, par l'atmosphère qui s'en dégage et qui le baigne, par le rythme et les flux qui le traversent et le bercent. Ce qui rend possible de tels affects, c'est le

---

<sup>10</sup> Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 9.

<sup>11</sup> François Jullien, *op. cit.*, p. 180.



recours au figural qui caractérise le texte et c'est là que la référence à la peinture chinoise de paysage révèle toute sa richesse. En effet, de même que l'art pictural chinois ne cherche pas à circonscrire le paysage de front, comme une chose « en soi » que le peintre transforme en objet de représentation, de même le figural est un art du détour et de l'indirect grâce auquel le paysage va se trouver subtilement suggéré et les émotions qu'il suscite diffusées dans la totalité du texte. Le lecteur de *Weymouth Sands* accède au paysage selon un trajet qui, loin d'être balisé à l'image de celui que présentent les descriptions picturales de *Rodmoor*, est un tracé sinueux où la ligne droite n'a pas sa place, où sont privilégiés l'oblique et les méandres du texte, le cheminement progressif mais non strictement chronologique qui ne donne jamais à voir le but. Je ne peux ici entrer dans le détail des diverses modalités du figural dans le texte, mais trois exemples suffiront, je l'espère, à étayer mes propos.

Obliquité de l'éclairage tout d'abord puisqu'en lieu et place de descriptions circonstanciées, c'est au travers de l'expression des sentiments des personnages que se donne à vivre le géographique. Pour reprendre une métaphore chinoise là encore, la main du narrateur écrit d'un côté (« les sentiments des protagonistes »), mais son regard est tourné d'un autre (« le paysage »). Cette manière indirecte de traiter le paysage, sujet central du roman, ne devrait pas dérouter le lecteur attentif puisque la pensée du Tao évoquée précédemment suggère que le réel est essentiellement corrélé et que l'un est déjà dans l'autre et l'autre dans l'un. Aussi, tout au long du roman, les émotions des personnages sont convoquées à l'aide de termes tels que « wave », « flood » (« a flood of sadness swept over him » [W Sa 26]), « tide » (« a tide of radiant happiness » [W Sa 332]), « surge » (« a surging torrent of anger » [W Sa 367]), « float » (« vague emotional feelings came floating through her nerves » [W Sa 166]), « rush », « sink », « sweep », « swirl », « mount up », « flow ». Il s'agit là de métaphores éculées ; pourtant leur itération incite le lecteur à s'attarder sur elles d'autant qu'il sait que le paysage de la diégèse est un paysage maritime. Au bout du compte, on assiste à une resémantisation d'expressions passées dans le langage courant grâce au réseau d'images qui se tisse peu à peu. Une expression aussi anodine que « a wave of tenderness », qui se trouve dans les premières pages du roman (W Sa 24), ne suscite *a priori* chez le lecteur aucune visualisation, aucune émotion, habitué qu'il est à n'en considérer que le sens figuré. Toutefois, le ressas-

sement du lexique maritime, les patients échos du texte vont se connecter. Lorsque, quelque trois cents pages plus loin, la même métaphore réapparaît (« as his fingers felt the beating of her heart a great wave of tenderness for her went vibrating through him » [W Sa 344]), elle prend une tout autre valeur et, désormais réveillée, permet au lecteur de « voir comme » et/ou de « ressentir comme » une onde de tendresse et de mer mêlées parcourir le corps du personnage masculin. La langue s'avère donc travaillée par le géographique (ce qui fait ici image) quand bien même celui-ci n'est pas explicitement ce sur quoi le narrateur écrit.

Sinuosité de la prégnance du géographique en deuxième lieu lorsque les rythmes de ce dernier se propagent dans le texte. La cadence binaire, évocatrice du ressac marin, se loge là où on ne l'attend pas. Ainsi de l'évocation du vent : « [He watched] his big red curtains slowly inflate themselves and bulge forward, only to be sucked back, with the retreat of the wind, into hollow answering concavities » (W Sa 26). Dans cette phrase, le lexique, grâce à la tension qui se perçoit entre l'ample gonflement (« inflate themselves and bulge forward ») et la rétraction soudaine (« only to be sucked back ») et le jeu sur les sonorités (prédominance des liquides dans la première partie de la phrase, auxquelles succèdent des plosives) disent indirectement quelque chose du rythme des ondes. Le même genre de commentaire s'appliquerait ici aussi aux émotions ressenties par les divers protagonistes dont la formulation n'est pas sans évoquer le flux et le reflux de la masse maritime (« in this world where a girl could be happy walking on a sea-wall and desperately miserable shut up in High House » [W Sa 157]).

Incitation et non opération de représentation enfin, lorsque c'est au gré de la musicalité du texte, dans les sonorités dispersées, que les murmures du géographique irradient. Le soupire des vagues, leur crissement sur le sable que déjà le titre suggère trouvent leur prolongement dans l'organisation prosodique du texte où les éléments sonores et graphiques des mots « Weymouth Sands » ont essaimé. Les allitérations ou les simples répétitions sonores les plus fréquentes du roman sont celles en /s/ et /w/. Elles dotent le texte d'une épaisseur visuelle et sonore, laissant graphiquement entrevoir les vagues (en écriture cursive les creux de la lettre /w/ suggèrent les ondulations de la masse des eaux) et entendre leur incessante mélopée. Cet effet sonore du texte ne se retrouve pas seulement dans les brefs énoncés concernant la mer, mais se

susurre aussi quand bien même l'étendue maritime n'est pas mentionnée. Si bien que c'est indirectement que celle-ci fait entendre son chant au cœur de propositions telles que « the white mist which wavered » (127) ; « the waving of the willow-branch » (135) ; « the windless weather » (353) ; « the measureless starlit heavens above the silent stone roof of the Sea-Serpent's Head were slowly crossed several hours before dawn, by a long procession of small white clouds » (367) ; « the long-drawn howl of the wind as it swept round the whole isolated building » (510). Le toponyme et le paysage dont la rêverie onomastique est porteuse sont présents dans le texte alors même qu'ils ne sont pas explicitement convoqués et que l'articulation syntaxique en ligne droite ne leur accorde pas de place. Ils résistent ce faisant à la dispersion discursive (ce qui rappelle la notion de paragrammatisme élaborée par Henri Meschonnic).

C'est ainsi, progressivement, subtilement, que le sujet (en l'occurrence le paysage), qui n'est nulle part traité de façon circonstanciée, imprègne le texte et instille son atmosphère. C'est ainsi que le lecteur pénètre dans le monde du paysage, lentement, imperceptiblement, de façon vague et floue, au gré des sonorités qui se propagent et se répondent de page en page, au gré des arabesques du texte, de ses vagues rythmiques. C'est en misant sur le déroulement de la lecture, comme pour mieux le subvertir puisqu'il s'agit non de s'appuyer sur la stricte linéarité du texte mais de jouer sur ses interstices, que le figural fait surgir le paysage (et l'on pense à la façon dont il faut d'abord dérouler le rouleau sur lequel sont peints les paysages chinois).

Ce à quoi le figural nous donne accès, ce n'est pas à une représentation du paysage, ce n'est même pas au paysage en tant que scène, en tant que tel, mais à son atmosphère, à son aura. Il n'est pas indifférent de redire que les nombreuses notations atmosphériques du texte insistent sur « la nébulosité agréable » (W Sa, ma traduction) dans laquelle baigne la station balnéaire (« the sun was veiled in a tenuous gossamery mist » [W Sa 301] ; « the glimmering atmosphere out-of-doors » [W Sa 319] ; « the shimmering sand » [W Sa 334]). Ainsi les remarques de François Jullien concernant un poème chinois pourraient-elles parfaitement s'appliquer à *Weymouth Sands* : « la distance allusive rend la réalité qu'elle évoque sur un mode évanescent-envahissant, mais sans la définir ou la représenter, c'est-à-dire sans la considérer du point de vue de son identité :

elle rend la prégnance et non pas l'essence »<sup>12</sup>. Le paysage du roman n'est pas à proprement parler lisible, il s'éprouve et se ressent. En fait, il n'y a plus rien de strictement visible non plus. Pourtant, le visuel ne cesse d'ébranler le lecteur et de faire vibrer le texte et ce dernier acquiert une certaine visibilité. La façon dont le visuel hante la narration nous ramène aux « pouvoirs de l'image », à « ses forces latentes ou manifestes » dont la prise en compte permet de ne pas « réduire l'être de l'image à une trompeuse image de l'être », en un mot à une « traversée » du texte par l'image au cours de laquelle, grâce aux pouvoirs de cette dernière, le texte est « transformé [...] en une forme, une espèce (*species*) de visibilité »<sup>13</sup>.

Les détours par la peinture auxquels nous invite la lecture de *Rodmoor* et *Weymouth Sands* s'avèrent ainsi aux antipodes l'un de l'autre, dans le type de parcours qu'ils induisent. Dans *Rodmoor*, le détour ne met pas à mal l'injonction du sens, la pensée en ligne droite. Au contraire, il la duplique par l'accent qu'il met sur une pure *techné*. Dans *Weymouth Sands*, l'image ne fait plus saillie dans le texte de la même manière ; elle n'est plus proposée comme un objet de représentation, mais comme un processus, un événement, multiple, ondoyant, irradiant. Le narrateur ne cherche pas à transformer le paysage en peinture et, partant, à prendre celle-ci au piège dans les rets du discours ; il tente de s'émanciper de l'ordre du signe. Le détour ici s'oppose au parcours linéaire inhérent à toute lecture. Ainsi de *Rodmoor* à *Weymouth Sands* on passe du sens à la signification, de la rhétorique à la poétique et à ses affects, d'un texte qui travaille l'image à une image qui travaille le texte, du reflet du paysage dans un tableau à un paysage qui s'infiltré dans les mots et leurs interstices, d'un lecteur incité à regarder et à avancer en ligne directe à un lecteur qui, pris dans le vacillement permanent de champs d'affects, est tout à la fois libre et convié à participer activement à la sarabande des mots et du monde. Les deux romans permettent donc de mettre en avant deux modes de l'apparition du visible dans le texte à partir de deux modes de « re-présentation » du paysage si distincts (il est d'ailleurs difficile de parler de « représentation » dans le deuxième cas) que l'on ne peut douter que la question de l'écriture du géographique et donc de l'écriture et du monde ait été au cœur des préoccupations esthétiques du romancier, lui

---

<sup>12</sup> François Jullien, *op. cit.*, pp. 412-413.

<sup>13</sup> Louis Marin, *op. cit.*, pp. 10, 9.

qui avouait dans son autobiographie que s'il n'avait pas été écrivain, il aurait pu être peintre de paysage<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> John Cowper Powys, *Autobiography* (1934), Colgate University Press, 1994, p. 302 : « I sometimes am even tempted to dally with the notion that I – the son of Charles Francis Powys – have in me some of the instincts of a landscape painter! ».