

LUND UNIVERSITY

De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq

Cariboni Killander, Carla

2000

Link to publication

Citation for published version (APA):
Cariboni Killander, C. (2000). *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*. [, Centre for Languages and Literature]. Romanska institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ÉTUDES ROMANES DE LUND 62

Carla Cariboni Killander

DE LA THÉORIE DE LA DESCRIPTION À LA DESCRIPTION CHEZ JULIEN GRACQ

LUNDS UNIVERSITET

Romanska institutionen

CARIBONI KILLANDER, CARLA, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq.* Études romanes de Lund 62, Lund 2000. 334 pages. Ecrit en français. Thèse pour le doctorat dirigée par Björn Larsson.

Cette étude porte sur quelques aspects de la description chez Gracq. Les aspects analysés sont selectionnés à l'issue d'une double investigation. En premier lieu est présentée la théorie de la description, telle qu'elle a pris forme à travers les contributions de Barthes, Genette, Ricardou, Bal, Riffaterre, Hamon, Weinrich, Adam et Petitjean, Reuter, Molino, Brassart. En deuxième lieu sont exposées les principales analyses critiques de la description gracquienne. La place qu'occupe la théorie de la description dans les analyses critiques est ainsi mise en lumière. Cette investigation débouche sur le constat de l'écart qui sépare une théorie formelle et non référentielle et une critique interprétative et partiellement référentielle. L'observation de la double série de résultats obtenus permet d'établir les termes d'une confrontation qui apparaît nécessaire. Cette confrontation occupe la deuxième partie de l'étude.

Dans un premier temps sont envisagés les rapports entre narration et description, depuis deux points de vue différents. D'abord la notion hamonienne de « système démarcatif » est interrogée à partir de l'observation des découpages effectués par les critiques pour extraire quelques descriptions de Gracq. Les résultats invitent à nuancer cette notion et surtout à la problématiser par rapport à la définition du système descriptif. Ensuite, le statut de l'itération est analysé. On relève que la description et la narration itératives chez Gracq ont des implications de poids par rapport au modèle théorique : la première amène à mettre en question la pertinence de la notion hamonienne d'équivalence sémantique ; la deuxième apparaît comme un hybride qui dérange les catégories établies. L'analyse vise à montrer que la narration itérative demande à être considérée comme une modalité descriptive et donc à être intégrée dans la théorie de la description.

Dans un deuxième temps sont analysés les rapports entre description et représentation. Les causes principales à l'origine de la faible aptitude représentative de la description gracquienne sont illustrées : travail de la métaphore, évaluation, modalisation. On relève la distance entre l'analyse théorique de la lisibilité et l'analyse par les critiques gracquiens de l'aptitude représentative de la description. L'hypothèse théorique du rôle cohésif et garant de cohérence assumé par les « plans de texte » est testée à l'aide d'une expérience empirique. Les résultats amènent à nuancer le postulat théorique de la cohérence sémantique comme principe régissant la description.

Les résultats de l'étude permettent de valider l'hypothèse de l'intérêt de la confrontation ; l'utilisation d'un corpus nouveau se révèle notamment fructueuse. Quelques modifications pour améliorer ou nuancer la théorie sont proposées (prise en compte de l'itération, de la dimension représentative et de la dimension référentielle) et quelques aspects nouveaux de la description gracquienne sont découverts, à l'aide de la théorie.

Romanska institutionen
Lunds universitet
Sölvegatan 7
S-223 62 Lund

© Carla Cariboni Killander

ISSN: 0347-0822
ISBN: 91-973886-0-02

Imprimé en Suède
Studentlitteratur
Lund 2000

A Henrik

« [...] sans "nonchalance" aux détails non pertinents à la question du moment, il n'y a tout bonnement pas de recherche possible, car la recherche n'est qu'une série de questions, et l'essentiel est de ne pas se tromper de question ».

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, 1983, p. 50.

Table des matières

REMERCIEMENTS 10

ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS 12

INTRODUCTION 13

PREMIÈRE PARTIE

1. LA THÉORIE DE LA DESCRIPTION 21

1.1 Les théoriciens de la description 25
1.1.1 Roland Barthes 25
1.1.2 Gérard Genette 27
1.1.3 Jean Ricardou 32
1.1.4 Mieke Bal 38
1.1.5 Philippe Hamon 43
1.1.6 Michael Riffaterre 51
1.1.7 Harald Weinrich 59
1.1.8 Jean-Michel Adam et la linguistique textuelle 64
1.1.9 La théorie mise en question 71
1.1.9.1 Jean Molino 71
1.1.9.2 Dominique Guy Brassart 75
1.1.9.3 Yves Reuter 77

1.2 Tendances et problèmes – en vue d'une confrontation avec la description gracquienne 79

2. BILAN CRITIQUE DES ANALYSES DE LA DESCRIPTION GRACQUIENNE 85

2.1 Les critiques de la description gracquienne 87
2.1.1 Ariel Denis 87
2.1.2 Michael Riffaterre 90

2.1.3 Norbert Dodille 93
2.1.4 Michel Murat 100
2.1.5 Anne Fabre-Luce 103
2.1.6 Elisabeth Cardonne-Arlyck 106
2.1.7 Michèle Monballin 115
2.1.8 Patrick Marot 120
2.1.9 Pierre Jounde 124
2.1.10 Ji-Young Kim 126
2.1.11 Sylvie Vignes 130

2.2 Tendances et problèmes – vers une analyse de la description gracquienne 132

DEUXIÈME PARTIE

3. DESCRIPTION ET NARRATION 141

3.1 Comment extraire une description gracquienne 146
3.1.1 Remarques générales à partir de l'exemple fourni par les critiques 146
3.1.2 Système démarcatif de la description gracquienne? 151
3.1.3 *Où* et *quoi* : l'exemple de la description du volcan Tängri 160
3.1.4 La description de la chambre des cartes ou les frontières mouvantes de la description 164
3.1.5 Système démarcatif et reformulation : la description de la maison forte 171
3.1.6 Système démarcatif et attaches narratives de la description : la description de la femme anonyme 176
3.1.7 Pantonyme absent, unité de ton de la description 187
3.1.8 La description continue ou *La Presqu'île* 192
3.1.9 Remarques récapitulatives 206

3.2 Narration, description et itération 207
3.2.1 La définition genettienne et l'itération chez Gracq : quelques précisions 209
3.2.2 Parenté fonctionnelle et formelle entre description et itération 211
3.2.3 Itération chez Gracq : l'imbrication descriptive-narrative et ses effets de sens 219
3.2.4 Description itérative 225
3.2.5 Narration itérative 232
3.2.6 Description d'actions? 238
3.2.7 Itération, critiques gracquiens et théorie de la description 244

4. DESCRIPTION ET REPRÉSENTATION 251

4.1 Représentation et effet de réel 254

4.2 Illisibilité et perte de représentation 262
4.2.1 Perte de représentation et réversibilité propre/figuré 269
4.2.2 L'illisibilité comme instabilité évaluative ou la chambre de Mona 276
4.2.3 L'illisibilité de l'espace ou les jardins Selvaggi 284
4.2.4 Perte de représentation et tentation référentielle 301

CONCLUSION 313

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET DES ARTICLES CITÉS 323

Remerciements

L'écriture d'une thèse est une aventure passionnante. C'est aussi un parcours semé d'obsatcles. Je tiens à remercier les personnes qui ont été à mes côtés au cours de cette aventure et qui m'ont aidée à franchir les obstacles.

J'ai eu la chance d'avoir Björn Larsson comme directeur de recherche. Ceux qui connaissent Björn savent qu'on ne peut le fréquenter sans en être transformé. La rencontre avec Björn et sa pensée a été l'un des épisodes les plus marquants de ma vie intellectuelle. Je le remercie de m'avoir aidée à comprendre pourquoi la littérature me tient tellement à cœur et de m'avoir constamment montré du doigt l'horizon existentiel sur lequel se profile notre activité de chercheurs. Si l'écriture de cette thèse a été une expérience tellement enrichissante, c'est aussi parce qu'elle a trouvé l'écho de la lecture de Björn. Je n'oublierai jamais la rigueur, la générosité et la passion dont il a fait preuve dans son travail ; d'avoir été ainsi dirigée a été un privilège rare.

Je remercie Paul Touati qui, ayant eu la gentillesse de lire mon manuscrit, m'a prodigué des remarques constructives portant sur le contenu. L'intérêt dont il a témoigné pour mes écrits et le soin qu'il a apporté à sa tâche de lecteur ont été tout à fait extraordinaires.

Tous mes camarades d'études, en littérature aussi bien qu'en linguistique, ont été à mes côtés durant la rédaction de cette thèse ; nos discussions, nos échanges d'idées, de conseils, de services, nos rencontres en dehors des locaux de Romanska ont beaucoup signifié pour moi. Je remercie en particulier Camilla Bardel, Anna Forné, Jeana Håkansson, Annika Mörte et Eva Westin, avec qui je partage un grand nombre de souvenirs qui me sont chers, accumulés au cours de ces années.

Ma gratitude va à Vesta Sandberg qui a lu et commenté des parties du manuscrit, à Coralia Ditvall qui m'a encouragée et à Kristina Persson, qui m'a aidée très gentiment avec des détails pratiques. Je remercie également Ludmila Carlsson pour son amitié et ses aquarelles, Thierry Gilles et Daniel de Jallad pour leur présence amie.

Merci à mes amis Jean-François Allègre et Patrick Dominique Linck qui ont pris le temps de me lire et de m'écouter.

Les membres de la fondation Emanuel Walberg m'ont octroyé à plusieurs reprises des bourses pour effectuer des voyages de recherche à Angers et à Paris. Sylvain Houdebert, conservateur de la Bibliothèque universitaire d'Angers, Sylvie Neveu conservatrice-adjointe et tout le personnel ont facilité par leur gentillesse mon accès aux ouvrages du fonds Julien Gracq. Que toutes ces personnes reçoivent ici l'assurance de ma gratitude sincère.

Je n'oublierai pas Lionello Sozzi et Philippe Daros, les professeurs de mes débuts à l'Université de Turin, qui m'ont initiée le premier à Julien Gracq, le deuxième à l'analyse des textes.

Le mie famiglie, quella italiana e quella svedese, da lontano e da vicino, mi hanno sostenuta in mille modi. Il loro affetto, che non si legge su queste pagine, lo porto dentro di me. Un pensiero particolare a mia sorella Daniela, che da lontano ha diviso con me inquietudini e entusiasmi, e a mia cognata Lika, che è stata altrettanto partecipe.

Ma l'unica persona che mi è stata accanto appoggiandomi in ogni fase della scrittura di questa tesi e che ne conosce tutti i retroscena è il mio sposo Henrik. È a lui che dedico questo lavoro, ringraziandolo infinitamente per avermi permesso, col suo aiuto quotidiano, i suoi ripetuti incoraggiamenti e le sue pazienti letture serali di portarlo al termine. Ai nostri figli adorati, Martina e Emil, che mi hanno vista poco ultimamente, un'ultima frase : bambini, il libro è finito!

Lund, avril 2000

Abréviations et conventions

CA *Au Château d'Argol* (1938) 1984
BT *Un Beau Ténébreux* (1945) 1962
LG *Liberté grande* (1946) 1974
RS *Le Rivage des Syrtes* (1951) 1985
BF *Un Balcon en Forêt* (1958) 1981
LaR *La route* (1970) 1985
Pi *La Presqu'île* (récit) (1970) 1985
RC *Le Roi Cophétua* (1970) 1985
PI *La Presqu'île* (recueil) (1970) 1985

Entre parenthèses sont indiquées les dates de publication chez l'éditeur Corti ; hors de parenthèses, les dates de l'édition Corti que nous avons consultée.

Dans la bibliothèque de la Pléiade chez l'éditeur Gallimard, *Les Œuvres complètes de Julien Gracq* ont paru en deux volumes : le volume I (1989) contient : *Au Château d'Argol, Un beau ténébreux, Liberté grande, Le Roi pêcheur, André Breton, La littérature à l'estomac, Le Rivage des Syrtes, Préférences* et les Appendices ; le volume II (1995) contient : *Un balcon en forêt, Lettrines, Lettrines 2, La Presqu'île, Les eaux étroites, En lisant en écrivant, La forme d'une ville, Autour des sept collines, Carnets du grand chemin.*

Nous avons consulté la traduction suédoise suivante du *Rivage des Syrtes* : *Vid Syrterns stränder*, traduit par C. G. Bjurström, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1952.

Pour les renvois bibliographiques, nous suivons le système Harvard. A l'intérieur d'un même paragraphe, l'abréviation « (id.) » renvoie à la dernière indication de page fournie.

Sauf indication contraire, les soulignements dans les citations sont de la main de l'auteur cité. Dans les citations des textes de Gracq, le symbole [§] indique un changement de paragraphe.

Introduction

Dans chaque récit de Julien Gracq, la description occupe une place centrale. Avec Chateaubriand et Rousseau, Gracq est mentionné par les théoriciens de la description comme l'un des « grands prosateurs » dont « les descriptions tendent souvent à prendre une place autonome dans le corps même du texte » (Hamon 1990:45) ; on le cite comme l'un des rares écrivains qui « se sont risqués à la description continue » (Adam 1990a:35). L'œuvre de Gracq se laisse assez naturellement aborder par le biais d'une étude de la description.

La description est depuis plusieurs décennies objet d'études théoriques. Les premiers représentants de l'étude théorique de la description appartiennent au courant narratologique d'inspiration structuraliste. Citons Roland Barthes, dont l'analyse de l'effet de réel reste célèbre ; Jean Ricardou, qui étudie la description dans ses rapports avec la temporalité narrative ; Gérard Genette, qui revient à plusieurs reprises, au cours de ses *Figures*, sur la description. Mieke Bal, avec sa théorie de l'iconicité des descriptions, poursuit la recherche dans le domaine narratologique avec l'intention de sortir de l'impasse structuraliste fonctionnaliste. A côté d'eux, il convient de citer Michael Riffaterre et Harald Weinrich dont les idées ont largement inspiré la recherche française.

L'autorité dans le domaine théorique de la description est cependant Philippe Hamon. Ses ouvrages marquent un vrai tournant : le « descriptif » s'y établit définitivement comme objet d'analyse théorique, ses contours sont redéfinis et son étude s'affranchit d'un certain nombre de vieux préjugés (« pièges », selon Hamon). Hamon illustre son idée de « système descriptif » : équivalence entre une dénomination (un mot, appelé « pantonyme ») et une expansion (une série de mots juxtaposés en liste ou coordonnés et subordonnés dans un texte). Le fait de pouvoir condenser une expansion textuelle (par exemple la description d'une maison, faite par la mention des murs, des fenêtres, de la porte etc.) à un mot (le mot *maison*) est ce qui définit le « système descriptif » selon Hamon. Par un certain nombre d'idées originales (la « thématique vide », les « grilles stéréotypées », la « permutabilité interne des éléments d'un système descriptif », la « lisibilité »), Hamon nuance et

précise sa vision, qu'il élabore à partir surtout de descriptions de type réaliste-naturaliste.

La réflexion d'Hamon a été poursuivie par Jean-Michel Adam et André Petitjean, dans le cadre de la linguistique textuelle. S'inspirant directement d'Hamon, Adam et Petitjean définissent ainsi la description : « [...] une description est toujours une collection d'éléments groupés autour d'un centre thématique [...] » (1989:111). Ce centre thématique, appelé « thème-titre », a pour fonction d'orienter l'interprétation et de fixer la lisibilité de la description. Dans leur étude des opérations à la base de la structuration descriptive, Adam et Petitjean insistent sur les notions centrales de cohésion, cohérence et hiérarchie. Leurs nombreux travaux ont abouti à la construction d'un modèle théorique qui se veut général, valable non seulement pour les textes littéraires, mais pour tout texte.

Le modèle théorique qui s'est cristallisé à partir de la contribution fondamentale d'Hamon, dont les idées ont été reprises par Adam et Petitjean, n'a pas manqué de faire l'objet de critique. Molino (1992) et, tout récemment, Reuter et Brassart (1998) reviennent sur la définition théorique de la description, en la révisant sur quelques points.

Lorsqu'on se penche sur les différentes études théoriques, on peut être frappé par la récursivité des exemples traités. On l'observe à la fois du côté des auteurs choisis (Flaubert, Balzac, Zola) et du côté des descriptions spécifiques de ces auteurs qui sont citées en exemple : Rouen, la casquette de Charles, la pièce montée au mariage d'Emma Bovary figurent, dans la description flaubertienne, comme les étapes obligées de tout discours théorique[1]. Le nombre limité de descriptions exemplaires présente sûrement l'avantage de resserrer les liens de la discussion par un jeu de renvois fructueux entre spécialistes, mais soulève en même temps la question de la représentativité des exemples analysés. Pour ne prendre qu'un exemple, la théorie de Bal (1977) sur l'iconicité et les effets de mise en abyme de la description,

[1] La description de Rouen est analysée par Bal (1977 et 1980:124-128), Barthes (1968:86-87) ; la pièce montée par Hamon (1975:511), Ricardou (1978:30), Bal (1980:119-123), Adam et Petitjean (1989:147-151), Adam et Revaz (1989:67), Adam (1993:80) ; la casquette de Charles par Hamon (1975:511 et 1993:75-77), Ricardou (1978:25-32), Bal (1980:110-113), Adam et Petitjean (1989:141-147) ; c'est enfin encore à la casquette de Charles que recourt Reuter, même si c'est dans le but de montrer précisément les problèmes que pose « le centrage sur des séquences extraites de leur contexte » (1998:37. Cf aussi 1998:43).

développée à partir d'une étude de la description chez Flaubert, est-elle également valable pour des auteurs aussi éloignés de Flaubert que, par exemple, Gracq, Beckett ou Rabelais (ce que laisserait supposer le sous-titre choisi par Bal : « pour une théorie de la description narrative ») ?

Dans la première partie de ce travail, nous consacrerons le premier chapitre à une présentation plus détaillée des principaux travaux théoriques sur la description.

Sensibles à l'importance que revêt la description chez Julien Gracq, ses exégètes se sont plus d'une fois penchés sur cet aspect de l'œuvre. Repris d'une contribution critique à l'autre, sans pour autant que s'instaure toujours un dialogue ouvert entre les commentateurs, certains passages descriptifs extraits de l'œuvre de Gracq peuvent être considérés comme des classiques de l'étude de la description gracquienne[2]. La description figure dans la critique gracquienne comme le point de départ d'une interrogation portant surtout sur le sens ; la critique gracquienne semble pouvoir se définir globalement comme une critique d'interprétation, axée sur la signification, plutôt que sur la forme.

Ce penchant interprétatif n'a rien d'étonnant en soi. Des théoriciens comme Philippe Hamon soulignent bien que la description est d'habitude, dans un texte, un lieu marqué qualitativement, particulièrement dense de sens, où se nouent des significations, où se loge la mémoire du récit, où s'accumulent des informations et se tissent des liens de type anaphorique et cataphorique par rapport aux structures narratives. Dans les récits de Gracq, où la mise en valeur qualitative s'accompagne d'une importance quantitative, la description offre à l'analyste des possibilités intéressantes : on peut citer en exemple les travaux de Michèle Monballin (1987, 1995), visant à établir les valeurs qui se dégagent de la représentation spatiale dans les récits gracquiens et parvenant à montrer l'enjeu existentiel du rapport qui lie le sujet

[2] Citons la description de la chambre de Mona (*BF* p. 62-63), analysée par Dodille (1975:132), Monballin (1987:255), Kim (1991:171-174), Cardonne-Arlyck (1984:203-204) ; la description du blockhaus (*BF* p. 20-22) analysée par Monballin (1987:98-99), Cardonne-Arlyck (1984:207) ; la description de la femme anonyme perçue par Aldo à la fête de Vanessa (*RS* p. 88-90), analysée par Kim (1991:52), Monballin (1987:207-208), Murat (1979:509), Cardonne-Arlyck (1981:22-23) ; la deuxieme description du volcan Tängri (*RS* p. 215-216) analysée par Jounde (1990), Monballin (1987:156-161), Marot (1988:129), Vignes (1998).

à l'espace. Monballin s'intéresse ainsi plutôt à l'espace, en tant que contenu référentiel, qu'à la description, en tant que support formel.

Dans quelle mesure la critique gracquienne a-t-elle donc pu tirer profit du modèle d'analyse mis à point par la théorie?

En proposant, dans le deuxième chapitre, une présentation des études consacrées à la description chez Julien Gracq, nous mettrons en lumière les aspects discutés par les critiques, nous essaierons d'établir les acquis au sujet de la description gracquienne et de déterminer quelle place occupe, dans les analyses critiques, la théorie de la description. Nous verrons qu'il existe un écart important entre d'un côté la réflexion théorique sur la description et, de l'autre, la pratique critique dans le domaine de la description gracquienne.

Avec la deuxième partie de ce travail, nous nous proposons de réaliser l'articulation entre ces deux domaines de recherche. Ce projet nous apparaît doublement justifié. En effet, s'il est vrai que l'intêret pour les travaux théoriques sur la description fait plus ou moins défaut, comme nous allons le voir, du côté des critiques gracquiens, il est tout aussi vrai que Gracq est un auteur très faiblement présent dans la réflexion théorique, celle-ci s'étant développée surtout, comme nous l'avons dit, à partir de l'exemple des descriptions des écrivains de la période réaliste-naturaliste[3]. L'intérêt d'un tel projet réside ainsi dans la possibilité de mettre à l'épreuve un certain nombre d'hypothèses sur un corpus nouveau, et d'interroger en même temps les bases à partir desquelles ont été fournies les interprétations de la description gracquienne. Les aspects traités dans le troisième et dans le quatrième chapitre auront été sélectionnés en fonction de l'intérêt tripartite qui dirige ce travail : la théorie de la description, la description chez Gracq et l'analyse de la description gracquienne par les critiques.

Notre espoir est de parvenir à ouvrir un dialogue entre domaines de recherche qui ne peuvent que profiter d'un rapprochement et d'une confrontation : n'y aurait-il pas, par exemple, des acquis au sujet de la description gracquienne susceptibles d'introduire des nuances dans le

[3] Dans l'ouvrage de Philippe Hamon (1993), Julien Gracq est nommé quatre fois, (aux p. 41, 99, 178 et 200) mais à une seule occasion un extrait descriptif de *BT* est utilisé pour illustrer une idée (p. 200). La faible présence de ce « grand[s] prosateur[s] descriptif[s] » (1993:99) ne peut qu'étonner.

modèle élaboré par la théorie? La théorie serait-elle susceptible de permettre une meilleure analyse de le description gracquienne?

Ce travail ne se propose donc pas en premier lieu comme réponse à la question « comment *est* la description gracquienne », mais plutôt à la question « comment l'analyser au mieux », notre but étant de fournir une base plus solide pour les attributions du sens des descriptions gracquiennes.

Avec les deux premiers chapitres (première partie) nous préparons donc le terrain pour la confrontation à venir avec le texte gracquien (deuxième partie). Le plan ainsi conçu implique que, dans toute la première partie, le lecteur ne trouvera quasiment pas d'exemples extraits du texte gracquien ; ceux-ci ne figureront qu'à partir du troisième chapitre. Nous espérons que ce choix, qui répond au souci de ne pas alourdir les deux premiers chapitres, ne portera pas trop atteinte à la lisibilité de notre texte. Dans le deuxième chapitre, lorsqu'il sera fait allusion à un exemple précis, nous fournirons le renvoi de page nécessaire au lecteur pour le repérer dans le texte gracquien, outre que dans le texte du critique qui commente l'exemple en question[4].

Dans la deuxième partie de ce travail, les exemples commentés seront extraits du corpus que représente l'ensemble des récits de Gracq. Cependant, comme le lecteur le remarquera, certains récits seront plus représentés que d'autres. Précisons donc pour conclure que l'idée que nous nous faisons de l'inépuisable richesse du texte gracquien s'accompagne d'une conscience nette chez nous de l'image partielle que nous en offrons à notre lecteur, à cause de la spécificité de la tâche que nous nous sommes assignée.

[4] L'œuvre de Gracq a été éditée chez les éditeurs Corti et Gallimard, dans la Bibliothèque de la Pléiade. Pour des raisons chronologiques, les critiques de Gracq se réfèrent presque exclusivement aux éditions Corti. La pagination de l'édition Corti qu'ils utilisent ne correspond pas toujours à celle de l'édition Corti dont nous disposons. Pour plus de simplicité, lorsque nous renvoyons, dans le deuxième chapitre, à une page du texte gracquien, nous nous référons aux éditions Corti indiquées dans « Abréviations et conventions ». Dans la deuxième partie de ce travail, nous fournirons, pour chaque citation du texte de Gracq, un double renvoi de page, pour l'édition Corti et pour l'édition Gallimard.

Première partie

1. La théorie de la description

En 1993, Philippe Hamon observe : « le descriptif, tout d'abord, ne semble pas avoir aujourd'hui de statut bien défini » (1993:6)[1]. Un aperçu rapide de quelques remarques placées en tête d'articles publiés dans les deux dernières décennies permet de constater une incertitude qui persiste : « *Description* : pour être banal, le mot n'en est pas moins ambigu [...] pour pouvoir avancer il nous faudra feindre d'ignorer le problème insoluble que pose la définition même de notre objet! » (Legros 1976:107-8) ; « this term [...] offers little basis for any consistent and precise discriminations » (Gelley 1979:415) ; « Classical rethoric used several words to name what we loosely and confusingly call: *description* » (Beaujour 1981:28) ; « Notons d'abord qu'il s'agit d'une notion empruntée à la pratique et à la critique littéraire : c'est donc une notion floue, dont il n'est pas certain qu'elle corresponde à une réalité simple et aux contours bien déterminés » (Molino 1992:363).

Le caractère hétérogène des descriptions faites par des auteurs différents à des époques différentes semble être un premier écueil à toute tentative de généralisation théorique. Ainsi, après l'évocation rapide des tendances de quatre descripteurs aussi éloignés que Madame de La Fayette, Chateaubriand, Proust et Robbe-Grillet, Bourneuf et Ouellet (1989:108) remarquent :

> Ces quatre exemples marquent les limites entre lesquelles évolue au cours de son histoire, et à notre époque même, la description romanesque, du refus quasi total à une recréation exhaustive de la réalité, du large tableau harmonieux, à la précision sèche d'un inventaire. L'écart se manifeste à la fois par les moyens utilisés, dans les fonctions

[1] Le constat d'Hamon se trouve exprimé dans la première édition de son ouvrage, en 1981. En 1993, dans une quatrième édition légèrement modifiée, Hamon n'a pas cru devoir le changer. Seul le temps verbal de la phrase où est donnée une explication de cet état de choses a été corrigé. Là où on lisait en 1981 : « le descriptif ne semble pas avoir aujourd'hui de statut bien défini, le devant de la scène théorique *étant monopolisé* par les divers essais de constitution de grammaires narratives ou argumentatives » (1981:6-7, nous soulignons), on lit en 1993 : « le devant de la scène théorique *ayant été longtemps monopolisé*...» (1993:6, nous soulignons).

attribuées à la description et dans la relation qu'elle révèle de l'écrivain au monde.

Gardes-Tamine le constate aussi : « la description est loin d'être une catégorie unifiée » (1997:65).

Hamon relève la polysémie du mot « description », qui n'est pas réservé aux seuls textes littéraires, et donne un échantillon représentatif des couples canoniques où le mot « descriptif » est affecté de connotations à chaque fois diverses, selon les disciplines : descriptif *vs* narratif, descriptif *vs* normatif, descriptif *vs* explicatif (1993:6. Cf. aussi 1993:92). La difficulté réside donc à la fois, en littérature, du côté de l'homogénéité de l'objet, car ce que le jugement intuitif porte à appeler « description » ne présente pas de contours précis et à chaque fois reconnaissables, et du côté du langage, où le mot « description » s'utilise dans des contextes très différents.

Hamon ouvre son article célèbre sur ce propos : « Le lecteur reconnaît et identifie sans hésiter une description » (1972:465). En effet, c'est le lecteur ordinaire, évoqué ici et là dans la littérature critique et théorique sur la description, qui, insoucieux des obstacles sur lesquels butent les spécialistes, semble être le seul à savoir identifier les descriptions, puisqu'il sait aussi les « sauter » à l'occasion[2]. Une tension, soulignée également par Bal, se crée ainsi entre la reconnaissance intuitive de la part du lecteur et les difficultés que rencontre le théoricien dans ses tentatives de définition : « Ce fragment de James ne posera pas de problèmes de classification. C'est une description. Il a pour objet une personne. Une telle constatation ne fera pas avancer celui qui essaie de définir la description en général » (Bal 1980:99).

Lorsque les outils théoriques disponibles ne suffisent plus, les spécialistes eux-mêmes se rabattent sur le jugement intuitif et le bon sens, généralement attribués au lecteur ordinaire. Hendricks (1973) peut servir d'exemple de cette tendance, dans un article où il propose des critères pour « normaliser » le texte (c'est-à-dire pour passer du texte concret à sa structure abstraite : « synopsizing operation »). A propos de la première opération, consistant à supprimer les « descriptive assertions », qu'il s'agit alors de distinguer des « action assertions », Hendricks précise : « it is desirable that this operation be

[2] Lisons, par exemple, cette observation par Apothéloz : « Nous avons tous, intuitivement au moins, une idée assez claire de ce qu'est une description. Ainsi sommes-nous capables de sauter les passages descriptifs d'un roman pour rejoindre plus vite le cours du récit proprement dit » (1998:18).

as mechanical as possible, with a minimum appeal to the analyst's judgment » (1973:170), mais il se voit obligé de nuancer quelques pages plus loin : « Although the extraction of action assertions (alternatively, the excision of description assertions) is perhaps the most objective of the various analytic operations, it is by no means a wholly mechanizable task ; the necessity of *ad hoc* decisions cannot wholly be eliminated » (id.). Ainsi, dans l'exemple de Faulkner qui est discuté, le passage « a faint dust rose sluggishly », « action assertion » selon les critères fournis, est cependant supprimé sur la base du jugement intuitif qui lui attribue une valeur malgré tout descriptive (1973:174). Et lorsque Bal, en commentant la démarche de Hendricks, critique les résultats auxquels celle-ci mène, elle le fait à son tour au nom du « jugement intuitif » (1980:101)[3].

Dans ce chapitre, nous allons présenter les principales contributions à l'étude théorique de la description. Nous essaierons de fournir une vue d'ensemble de la manière dont la description est appréhendée par les différents théoriciens, sans entrer à ce stade dans une discussion de détail sur les différents aspects qu'ils soulèvent. Certains de ces aspects seront repris, dans la deuxième partie de ce travail, pour être considérés comme des hypothèses générales à vérifier dans les textes descriptifs de Gracq. La sélection définitive des aspects à analyser, sur la base de la présupposition de rendement par rapport à la description gracquienne, ne pourra toutefois se faire qu'à l'issue du deuxième chapitre, consacré à une présentation des études critiques de la description gracquienne.

Le choix des théoriciens qui seront examinés appelle quelques remarques. Dans le domaine des études littéraires, l'analyse de la description occupe depuis longtemps une place importante. L'anthologie d'Hamon (1991) parcourt les principales étapes de cette réflexion, qui est ancienne[4]. Parce qu'elle assure le fonctionnement référentiel du récit, la description est, comme théoriciens et critiques le soulignent depuis toujours, incontournable : « [...] la

[3] Il est tentant de comparer cette situation épistémologique avec celle qui existe en sémantique, où l'on est souvent obligé, sur des bases plutôt précaires, de se référer à l'intuition linguistique du lecteur « ordinaire ».

[4] Pour une orientation historique, le lecteur pourra également consulter l'article d'Adam et Durrer (1988), la première partie de l'ouvrage d'Adam et Petitjean (1989), intitulée « Poétique historique. La description de paysage », ou le début du chapitre 3 chez Adam (1992:75-80).

description a pour première fonction, fondamentale, de permettre le récit lui-même (qui ne peut se passer d'un minimum d'objets ou de personnages), d'assurer – et parfois, aujourd'hui, d'un même geste, de subvertir – son fonctionnement référentiel ; on parle nécessairement de quelqu'un, de quelque chose, situé quelque part, etc. » (Legros, 1976:109).

Mais dans l'étude de la description, deux conceptions possibles de la littérature s'affrontent : selon la première, le texte littéraire – et la description en particulier – réfère au réel concret et historique (et peut donner lieu, par conséquent, à des procédures de vérification) ; selon la deuxième, le texte littéraire – et la description en particulier – est sui-référent : loin d'être mimétique par rapport au monde empirique, la description ne fait que se plier aux impératifs du monde diégétique créé par l'acte narratif, selon une circularité dont les mécanismes et les enjeux ont été bien mis en lumière à propos, par exemple, de l'œuvre de Flaubert[5].

Il n'est pas étonnant que, dans le débat sur le réalisme, la description occupe le devant de la scène : puisque c'est surtout par la description, en effet, que le réel est introduit dans les romans, la description peut être considérée, comme le remarque Reuter, « un des piliers de l'*illusion réaliste* » (1998b:38). Mais les théories de la description que développent dans les années 30 et 40 Lukacs et Auerbach sont des théories de contenu et leur statut pre-théorique est aujourd'hui reconnu. Comme Hamon le souligne à propos de la théorie d'Auerbach, en faisant de l'intégration de l'histoire des personnages dans le cours général de l'Histoire contemporaine l'un des traits définitoires du texte réaliste, cette théorie soulève « le problème de l'homologation structurelle texte/référent » (1975:418 n° 16). Nous ne tiendrons pas compte des théories de Lukacs et Auerbach dans la mesure où seules nous intéressent les théories textuelles, qui s'efforcent de déterminer quels sont le fonctionnement, le rôle et la place de la description à l'intérieur d'un texte narratif, ce dernier étant analysé du point de vue de sa fabrication et de son mode de signification.

[5] Jacques Neefs souligne que le travail de Flaubert dans les brouillons de *Madame Bovary* consiste à corriger les procédures comparatives dans le sens d'une « plus grande contiguïté avec la diégèse » (1973:471). Adam et Petitjean reprennent les propos de Neefs pour constater à sa suite : « [...] les descriptions entretiennent moins un rapport mimétique avec le référent réel qu'un rapport diégétique avec le contexte fictionnel » (1989:59). Le Calvez parvient à des conclusions analogues, également à propos de Flaubert (voir 1989:167-8).

Une autre restriction concernera les « théories d'écrivains », telles que le *Manifeste du Surréalisme*, par André Breton, *Pour un Nouveau Roman*, par Alain Robbe-Grillet ou *De la description*, par Emile Zola, qui traitent la description non pas dans une perspective proprement théorique de construction des connaissances, mais selon une optique idéologique et dans un but programmatique.

Tiraillée entre sa fonction référentielle (qui, en principe, devrait permettre d'identifier les référents extra-textuels) et sa fonction disons « diégétique » (la description participe de la tautologie selon laquelle tout, à l'intérieur d'un roman, se répond et se valorise réciproquement[6]), si la description se situe dans un espace théorique mal défini, c'est sans doute aussi à cause du pluralisme des regards qu'on peut y porter et des significations qui peuvent lui être attribuées.

1.1 Les théoriciens de la description

1.1.1 Roland Barthes

L'analyse à laquelle introduit Barthes avec son article célèbre de 1966, « Introduction à l'analyse structurale du récit », se base sur une observation fondamentale : un récit est une suite d'unités narratives qui se laissent isoler à partir d'un critère fonctionnel. Une hiérarchie de niveaux est établie : au-dessus du niveau des fonctions, il y a le niveau des actions et, au-dessus, le niveau de la narration. Comprendre un récit, selon Barthes, c'est saisir le rapport qu'entretiennent ces trois niveaux.

Au niveau des fonctions, Barthes distingue les fonctions distributionnelles, qui entrent en corrélation logique avec d'autres fonctions du même niveau, et les fonctions intégratives qui, pour être comprises, exigent le passage à un niveau supérieur. Au premier groupe appartiennent les « fonctions cardinales » (ou « noyaux ») et les « catalyses ». Une unité narrative comme l'achat d'un revolver, explique Barthes, a pour corrélat le moment, situé plus

[6] En commentant les brouillons de *Madame Bovary*, Neefs (1973:466) parle de « circularité du fictif ».

loin sur l'axe syntagmatique, où un personnage s'en servira : c'est donc une fonction distributionnelle. On l'appellera cardinale, ou « noyau », car elle comporte un moment de risque pour le récit, dont la suite s'ouvre en direction de plusieurs possibilités. Entre l'achat et l'utilisation du revolver, il y a de la place pour une série de fonctions secondaires, consécutives et non conséquentes, rattachées à la fonction cardinale : ce sont les catalyses, que Barthes définit comme les moments de repos du récit.

Au groupe des fonctions intégratives, qui demandent, pour être comprises, un changement de niveau, appartiennent les « indices » et les « informants ». A partir des indices, le lecteur doit inférer un signifié, par exemple le caractère d'un personnage, ou une « atmosphère ». Leur corrélat est donc implicite et se situe à un niveau supérieur (celui des actions, par exemple). A la différence des indices, qui demandent toujours au lecteur une activité de déchiffrement, les « informants » sont, selon Barthes, « des données pures, immédiatement signifiantes » (1981:17) qui servent à situer l'intrigue dans le temps et dans l'espace. Les informants ne demandent pas à être interprétés car ils apportent, selon Barthes, une connaissance toute faite. Leur fonction est d'« authentifier la réalité du référent, enraciner la fiction dans le réel » (id.). Un informant est un « opérateur réaliste » (id.).

Si les fonctions (terme que Barthes utilise pour se référer à noyaux et catalyses) sont du côté du faire, les indices (indices proprement dits et informants) sont du côté de l'être (cf. 1981:15). La distinction introduite par Barthes entre fonctions et indices recouvre donc assez bien celle couramment établie entre narration et description. Cependant, les catalyses sont rapprochées de la catégorie des indices en ce qu'elles constituent avec ces derniers une « expansion » par rapport aux noyaux (cf. 1981:17).

L'idée que défend Barthes dans cet article est donc que « tout a un sens ou rien n'en a » (1981:13). Mais dans son article « L'Effet de réel » (1968), il s'intéresse à un type de notation qui ne revêt aucune fonction précise par rappport à la structure narrative, qui résiste au sens et qu'il appelle donc « notation insignifiante », « détail inutile » ou « détail superflu ». Par ces termes, Barthes désigne la description. A la structure « prédictive » de la narration, il oppose dans cet article la structure « sommatoire » de la description ; le « caractère énigmatique » de cette dernière tiendrait au fait

qu'elle « n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication » (1968:85).

Qualifiée d'« impertinente » par rapport à la structure narrative de *Madame Bovary*, la description de Rouen répond, selon Barthes, à une finalité esthétique (« le tissu descriptif [...] n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les joyaux de quelques métaphores rares » 1968:86[7]) et à des impératifs réalistes (« Il est probable que si on arrivait en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville, ne serait pas "objectivement" différente du panorama que décrit Flaubert » 1968:87).

L'effet de réel, lié au détail concret, résulterait de la rencontre d'un référent et d'un signifiant, d'un objet et de son expression. Le signifié « réel » serait un signifié connoté, plutôt que dénoté. Par les petits détails concrets, « c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée » (1968:88).

Le point de vue fonctionnaliste adopté par Barthes ne permet pas de distinguer, en principe, une description entière, comme celle de Rouen, de la plus petite notation de réel que l'on puisse imaginer, ce qui est une limite. Nous verrons les critiques qu'adresse Bal à ce modèle, où la description figure comme le laissé-pour-compte de l'analyse structurale. Les critiques gracquiens montrent que les pouvoirs signifiants de la description gracquienne permettent de lui attribuer des fonctions qui débordent largement la valeur indicielle ou la valeur d'effet de réel reconnues par Barthes.

1.1.2 Gérard Genette

Non pas vraiment théorisé, mais objet d'un intérêt réitéré, le descriptif est abordé par Genette surtout du point de vue de sa fonction, ce qui revient à dire, dans la vision de cet auteur, du point de vue de ses rapports avec la narration. L'apport théorique principal de Genette, pour le propos qui nous concerne, nous semble représenté par la catégorie de l'itération, isolée à partir du texte proustien et analysée de façon à suggérer quelques points de tangence intéressants avec la description.

---

[7] Notons déjà que cette thèse est à l'opposé de celle développée par Riffaterre, entre autres dans *Fictional truth* : « Description begets narrative; in fact, narrative cannot come into being without description » (1990:24).

Dans « Frontières du récit », figure une section intitulée « Narration et description ». Genette y désigne une frontière intérieure au domaine de la représentation, celle qui sépare les représentations d'actions et d'événements, et les représentations d'objets ou de personnages, autrement dit la narration et la description. Cette opposition est, selon Genette, « un des traits majeurs de notre conscience littéraire » (1981:162). A partir d'une évidence qui paraît incontestable : il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire[8], Genette conclut que la description revêt un caractère de nécessité que la narration n'a pas (« peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement mais non le mouvement sans objets ») et relève en même temps un paradoxe :

> [...] la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve jamais pour ainsi dire à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. (1981:163)

Selon Genette « l'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène donc, pour l'essentiel, à considérer les fonctions diégétiques de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit » (1981:163)[9].

Après avoir relevé l'opposition entre description et narration, Genette précise cependant :

> Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du

[8] Genette remarque : « même un verbe peut être plus ou moins descriptif, dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer "saisit le couteau" à "prit le couteau") » (1981:162).

[9] La finalité narrative de la description serait visible même dans l'œuvre d'un Robbe-Grillet, où la description prime pourtant. La « promotion spectaculaire de la fonction descriptive » n'est autre, selon Genette, qu'une « confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative » (1981:164).

> récit ; la description, au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. (1981:164)

Ayant posé une différence de contenu susceptible de polariser le récit autour du temps (narration) ou de l'espace (description), Genette estime qu'il n'est pas possible de maintenir l'opposition entre narration et description au niveau des « ressources du langage » et des « modes de représentation » mis en œuvre, ceux-ci étant les mêmes, qu'on raconte un événement ou qu'on décrive un objet (1981:164). Parti de l'idée d'une opposition et d'une « frontière », Genette conclut ainsi que celle-ci est « assez indécise » et il s'insère dans la lignée de Platon et Aristote pour affirmer l'unité du récit, notion englobant « toutes les formes de la représentation littéraire » (id.).

L'affirmation de l'unité description-narration qui caractérise « Frontières du récit » semble contredite par l'accent mis, dans la section « Silences de Flaubert » de *Figures I* (1966), sur la rupture que causent les descriptions dans les récits de Flaubert. Genette relève la présence, dans *Madame Bovary* et dans *L'Education sentimentale*, de notations descriptives qui se caractérisent par leur « excès de présence matérielle », par l'invraisemblable abondance et précision des détails et qu'il définit, en insistant sur l'effet d'immobilisation produit, de « points d'orgue descriptifs d'une admirable gratuité » (1966:234). Selon Genette, les développements descriptifs dépassent, chez Flaubert, leur fonction diégétique : « [...] le plus souvent la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on, à la suspendre ou à l'éloigner » (1966:234).

Dans *Figures III* (1972), Genette revient sur ces problèmes. En s'occupant des *modes* du récit, dans « Discours du récit », il s'arrête sur la notation descriptive « la grève où bruit la mer », à laquelle il attribue la même valeur fonctionnelle que Barthes attribuait à la description de Rouen. La petite notation descriptive « la grève où bruit la mer », que Platon supprime lorsqu'il transforme en *diégésis* (ou récit pur) un passage qu'Homère avait écrit en *mimésis*, est ainsi commentée par Genette :

> [...] détail fonctionnellement inutile dans l'histoire, c'est assez typiquement [...] ce que Barthes appelle un *effet de réel*. La grève bruissante ne sert à rien, qu'à faire entendre que

> le récit la mentionne seulement parce qu'*elle est là*, et que le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la « réalité », par la présence de ce qui est là et qui exige d'être « montré ». Détail inutile et contingent, c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique : c'est un *connotateur de mimésis*. (1972:186)

Le type de description que Genette avait isolé chez Flaubert est maintenant défini de « pause descriptive ». Cette dénomination figure, a côté de quelques autres, dans le tableau par lequel Genette décrit, dans la section « Durée » de « Discours du récit », les différents rapports de vitesse qui peuvent s'établir entre temps de l'histoire (TH) et temps du récit (TR). Ceux-ci peuvent varier de façon à définir quatre « mouvements narratifs » :

pause :	TR = n, TH = 0	Donc TR ∞> TH
scène :	TR = TH	
sommaire :	TR < TH	
ellipse :	TR = 0, TH = n	Donc TR <∞ TH

La pause, vitesse nulle ou lenteur absolue, se place à l'extrême opposé de l'ellipse, vitesse infinie. Genette précise bien que la pause descriptive n'est qu'une des formes possibles de pause dans un récit : en effet, tout comme la description ne s'identifie pas forcément à la pause (il y a des descriptions qui ne font pas pause dans le récit, comme la plupart des descriptions de Proust), la pause ne s'identifie pas exclusivement à la description (il y a d'autres cas où, à une durée nulle au niveau de l'histoire, correspond un segment quelconque du discours narratif, comme dans le cas des interventions d'auteur).

Genette marque ainsi de façon claire la distance qui sépare la pause descriptive de la « description » : « Les descriptions [...] sont *diégétiques*, puisque constitutives de l'univers spatio-temporel de l'histoire, et c'est donc bien avec elles le discours *narratif* qui est en cause » (1972:129 n° 1).

En étudiant la « fréquence » du récit, dans la section de « Discours du récit » portant ce nom, Genette expose le fonctionnement de l'itératif chez Proust. Défini par la formule 1R/nH (raconter en une seule fois ce qui s'est passé n fois) l'itératif s'opposerait, du moins en théorie, non pas au singulatif (nR/nH) mais au répétitif, qui consiste à raconter n fois ce qui s'est passé une

seule fois : nR/1H. De fait, observe Genette, la plupart des récits font alterner l'itératif et le singulatif, ce dernier étant le plus souvent défini par la formule 1R/1H, variante de nR/nH.

Genette observe que, dans un récit, les segments itératifs se trouvent traditionnellement subordonnés aux segments singulatifs, auxquels ils fournissent un arrière-plan informatif. Du point de vue de sa fonction, le récit itératif serait donc à rapprocher de la description, qui se trouve également en état de subordination par rapport au récit singulatif. L'analogie entre récit itératif et description est poussée plus loin par Genette, lorsqu'il affirme l'existence de « rapports très étroits » entre les deux : une sorte d'interférence entre récit itératif et description serait notamment repérable dans le « portrait moral » de La Bruyère, type de description qui, selon Genette, « procède par accumulation de traits itératifs » (1972:148). Sans vraiment développer cette idée, Genette suggère ainsi que l'itératif peut parfois être constitutif du descriptif, ou plutôt qu'itératif et descriptif présentent des traits communs.

Nous avons donc vu Genette distinguer la pause descriptive de la description, la première constituant une halte difficilement intégrable dans la narration, la seconde étant au contraire de nature narrative. Mais si Genette se préoccupe de définir la pause descriptive, il ne précise pas ce qu'est au juste une description quand elle ne fait pas pause dans un récit.

D'un côté, en effet, comme nous l'avons vu, Genette invite à abolir la distinction classique entre description et narration (les descriptions de Proust seraient comme des récits, à cause du « principe de coïncidence » par lequel le regard du héros épouse la durée de la contemplation). De l'autre côté, il continue cependant d'utiliser le mot « description » tout au long de son analyse, manifestant ainsi malgré tout la volonté de l'opposer à la narration.

On a parfois l'impression que Genette distingue le descriptif, qui serait une fonction attribuée à un segment de texte (« Segment itératif à fonction descriptive », 1972:170), et la description, qui serait un segment de texte susceptible d'être soumis à l'itération (« descriptions itératives de la mer à Balbec » 1972:165). A un endroit on lit : « La description est presque toujours à la fois ponctuelle, durative et itérative » (1972:178), ce qui ne clarifie pas les rapports qui nous préoccupent ici.

Une définition théorique de la description fait ainsi défaut du côté de Genette. Ce qu'il faut surtout retenir pour l'analyse de la description

gracquienne, c'est l'étude que Genette mène sur le fonctionnement du mode itératif chez Proust. A mi-chemin entre description et narration, la catégorie de l'itération devrait pouvoir compléter l'éventail des options qui s'offrent à l'analyste du texte gracquien, pour lequel les catégories narration et description ne semblent pas toujours suffire.

1.1.3 Jean Ricardou

L'approche théorique de la description par Ricardou se distingue par une certaine dramatisation des rapports étudiés, ces rapports étant saisis selon une vue dichotomique. Deux oppositions sont centrales : celle entre description et sens et celle entre description et récit.

« Il y a un permanent conflit entre ces deux grandeurs inséparables : la description et le sens » (1967:62) : par cette affirmation péremptoire, Ricardou entend souligner que l'*explicitation du sens* qu'il faut attribuer à l'objet décrit est toujours « intempestive », en ce qu'elle met en question la nécessité même de la description. Car si le sens attribué à l'objet décrit est annoncé, la description ne peut faire, selon Ricardou, que l'illustrer et devient donc redondante (comme chez Balzac)[10] ; si l'explicitation du sens apparaît à la fin de la description, elle l'interrompt ; la description ne serait, dans ce cas, qu'« étape vers le sens » (1967:109)[11].

Le sens comme principe de cohérence de la description serait contesté par la description « créatrice » des Nouveaux Romanciers : les objets décrits n'y seraient investis d'aucun sens, ni implicite ni explicite, et la cohérence serait à chercher du côté de la structure formelle de la description. Cependant, comme

[10] Dans les cas où le sens préalable à la description est incompatible avec celui qui se dégage de la description, Ricardou parle de « gratuité contraire à toute cohérence créatrice » (1967:93). Dans son article sur la « description testimoniale », Le Calvez expose une vue bien plus nuancée. Ayant relevé qu'il peut se créer un « hiatus entre le sens implicite de la description et le sens explicite que lui attribue le cotexte » (1994:32), Le Calvez montre que le cotexte, s'il ne répond pas à un souci de lisibilité immédiate, peut servir à « orienter la lecture en fonction de nécessités diégétiques ». Une ambiguïté peut ainsi être résorbée, si l'on tient compte d'une grande amplitude narrative.

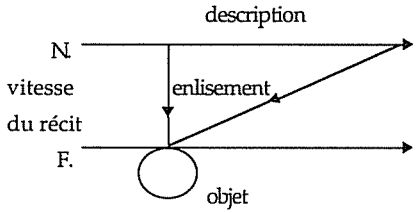
[11] Selon une autre terminologie, celle d'Hamon, il s'agit donc ici de la présence et de la fonction d'un terme unificateur, ou « opérateur global de synonymie », par lequel une suite de prédicats hétéroclites se trouve dotée d'un sens précis. (Voir Hamon 1993:150).

une sorte de sécrétion lente et progressive de la description, du sens surgirait, « entièrement produit [...] par une écriture obéissant à des directives formelles » (1967:108). Contre ce sens, la description « créatrice » aurait à lutter, jusqu'au point de se « suicider », pour ne pas lui succomber[12]. Ce que Ricardou met en évidence, au fond, est la tendance très forte qui porte tout lecteur à produire du sens, à la lecture d'une description, ou plus généralement d'un roman ; c'est comme cela, en tout cas, qu'on peut interpréter ses propos. Mais l'activité créatrice est, dans sa vision, entièrement du côté du texte.

Les rapports entre description et récit s'insèrent également dans le domaine de la « belligérance » : « [...] récit et description se font une guerre sans merci » (1978:37). Outre la scission entre description et sens, Ricardou présuppose donc une scission entre description et narration (mais Ricardou utilise le terme « récit »), qui peut paraître contestable.

Ricardou entend démolir un préjugé établi : « [...] croire, de la description, qu'elle est une opération réaliste, c'est partager, notamment avec certains romanciers, une illusion parfaite » (1973:130-131). L'effet anti-réaliste est dû, selon Ricardou, au fonctionnement même de la description et tient essentiellement à deux causes.

La première serait l'interruption que provoque la description (synchronie, selon Ricardou) dans le récit (défini comme diachronie). Par un schéma où les deux axes figurent les deux niveaux temporels du récit (narration et fiction), Ricardou représente ce qu'il appelle l'« enlisement descriptif », où « l'objet s'établit dans une manière de permanence » (1967:165) :

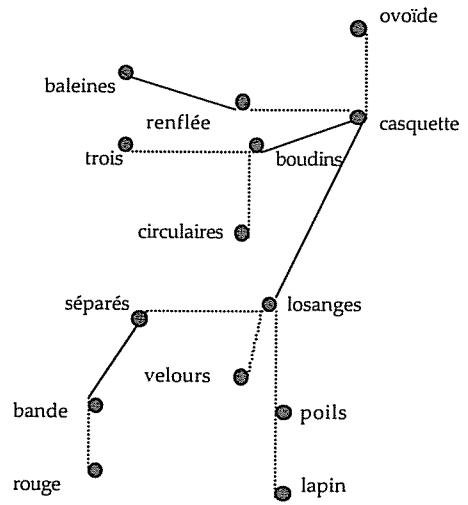


[12] Ainsi, à propos du sens « érotisme », dans un texte par Ollier, Ricardou commente : « Suscité par elle, un sens se développe, tend à s'imposer, et, fermant l'ouverture vers d'autres sens, il tend à diriger le mouvement descriptif. Le texte de Claude Ollier s'interrompt quand le sens a rejoint la description et entend passer maître » (1967:109).

Les « syncopes de l'achronie » rompent, d'après Ricardou, l'illusion référentielle. D'autre part, un récit qui coulerait sans interruptions descriptives, « fluide » pour reprendre le terme de Ricardou, risquerait la « minceur squelettique » (1978:27). Chaque récit serait ainsi confronté à un dilemme, dans la mesure où « tout refus de la stricte dénomination porte atteinte au récit » (1973:13).

Ce que fait l'écriture contestataire des Nouveaux Romanciers, c'est d'accentuer, selon Ricardou, la simultanéité des diverses parties de l'objet décrit et de rendre donc sensible la contradiction entre la diachronie de l'étalement descriptif et la synchronie de l'objet décrit. Cette altération de la « disposition référentielle de l'objet » (1973:131) serait la deuxième cause de l'effet anti-réaliste lié à la description.

Par la schématisation de l'arbre descriptif, Ricardou entend visualiser l'une des deux forces à l'œuvre dans toute description : l'unification par un « tronc commun » : « Avec la description, une diversité parfois profuse, celle d'une longue suite de mots ou d'une abondante série de phrases, se trouve unie sous l'autorité de ce qu'on pourrait appeler son titre : un nom, explicite ou non » (1978:25). L'arbre, dessiné en 1973 de façon à faire apparaître la position hiérarchiquement dominante de l'objet de la description (voir 1973:126 figure 30), se transforme, appliqué en 1978 à la description de la casquette de Charles Bovary, en une sorte de structure étoilée, au centre de laquelle est situé l'objet de la description et sur les rayons de laquelle apparaissent les différents éléments de la description. Par des lignes typographiquement différenciées, sont symbolisées les relations (situation, qualification, composition ou comparaison) qui relient chaque élément au centre, ou à un autre élément de l'étoile. Nous nous limitons à reproduire la partie gauche de l'étoile, celle qui représente la première phrase dans la description de la casquette. Deux types de relation y figurent : composition (ligne continue) et qualification (ligne en pointillé) :



L'arbre, qui fait apparaître les relations et la simultanéité, se transforme, projeté sur la ligne d'écriture, en un système parenthétique. Pour la même phrase de la description de la casquette, voilà comment Ricardou visualise l'autre force à l'œuvre dans toute description, à savoir la fragmentation :

> (Ovoïde) et (renflée(de baleines)), elle commençait (par (trois) boudins (circulaires)) ; / puis s'alternaient, ((séparés (par un bande (rouge))), des losanges (de velours) et (de poils (de lapin))) [...] (1978:31)

Si c'est l'œuvre des nouveaux romanciers qui intéresse essentiellement Ricardou en 1967 et en 1973, la théorisation de la description se poursuit, en 1978, comme on le voit, surtout autour du texte flaubertien. La description « achronique » flaubertienne se caractérise, aux yeux de Ricardou, par l'équilibre subtilement maintenu entre la synchronie et la diachronie de l'objet décrit. Pour l'étudier, Ricardou élabore deux concepts fondamentaux, le « stationnaire » et l'« inénarrable », qu'il insère dans le domaine de la « belligérance textuelle ». Sa démarche consiste à isoler d'abord une « aptitude » descriptive spécifique (ce qui équivaut à dire un effet causé par la description) ; à étudier ensuite l'« assaut » qu'elle donne au récit (les conséquences sur le plan de la narration) ; à déterminer enfin la « riposte

diégétique » (les moyens, en gros, par lesquels la description est intégrée au récit).

La dimension du « stationnaire » est d'abord anlysée. Ici, c'est l'unification (« aptitude » descriptive que Ricardou voit figurée dans la disposition de l'arbre descriptif) qui attaquerait le récit, en provoquant une interruption dans sa chronique ; la riposte diégétique consisterait à intégrer par divers procédés la description au récit : procédés de motivation (par le regard du personnage notamment), d'intensification (accélération du temps ou accumulation d'actions au début ou à la fin de la description), d'emblématisation (la description devient « enseigne diégétique, rétrospective ou prospective » 1978:29), de diégétisation (par les adverbes de temps et les verbes d'actions).

La dimension de l'« inénarrable » tiendrait à la fragmentation. L'« irrémédiable successivité de tous les fragments sur la ligne d'écriture » (1978:32), (visualisée par la projection parenthétique) attaquerait le récit, en faisant surgir un autre récit, intra-descriptif et inénarrable, au sein du récit principal. Dans ce récit aberrant, se développant par une série d'emboîtements horizontaux, se trouveraient valorisés soit le début (orientation vers l'amont), soit la fin (orientation vers l'aval)[13]. Par des procédés d'assimilation, le récit s'emploierait à riposter à l'inénarrable : la diégétisation, déjà signalée comme réaction au stationnaire, produirait un « récit fallacieux dissimulateur du récit inénarrable » (1978:35) ; l'articulation consisterait à ancrer fortement début et fin de description au récit (le début par la présence du titre de la description, « terme intégré par définition au récit » ; la fin en introduisant un élément qui sera repris dans la suite de l'action) ; la modélisation annonciatrice, enfin, consisterait en la « mise en place d'une esquisse du récit à venir » (1978:36).

Bien que de façon indirecte, Ricardou indique, par son analyse, quelques repères pour identifier le début et la fin d'une description. Retenons aussi que

[13] Par son insistance sur le fait que « Loin d'être stérile et soumis au hasard, l'ordre des termes d'une description produit d'irrécusables effets de sens » (1978:32), Ricardou est loin de l'idée, défendue par Hamon, de la « permutabilité » des éléments de la description, tout au moins lorsqu'elle s'organise sous forme de liste (Hamon insiste par contre sur la non-permutabilité des unités de la description homérique. Voir à ce propos 1993:147). La remarque selon laquelle « l'ordre des mots n'est nullement indifférent » (1979:33) est formulée par Ricardou à propos d'un vers de Mallarmé qui présente l'effet de liste : « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

les fonctions d'emblématisation et de modélisation, que le récit attribuerait à la description pour rémédier aux « attaques » de cette dernière, sont établies à partir de la signification des objes décrits (la casquette comme emblème de Charles).

Un aspect intéressant de la théorie de Ricardou est la discussion des problèmes d'extraction textuelle. L'extraction peut être simple ou multiple.

L'extraction multiple peut mettre en cause, dans ce que Ricardou appelle le « domaine virtuel du texte », deux types de rapports[14]. Un « rapport *articulatoire* virtuel » (1978:51) serait actualisé lorsque, en rapprochant, par l'extraction, divers fragments décrivant le même objet, on constitue une unité inconnue du texte originaire. Ainsi, parler de la « description d'Emma », description échelonnée et entrecoupée de fragments diégétiques, revient à articuler entre eux divers fragments descriptifs et diégétiques. En rapprochant, comme Ricardou le fait, la casquette et la pièce montée, par contre, on actualise un « rapport *classificatoire* virtuel » (1978:52) : ici, en mettant l'un à côté de l'autre des fragments épars du texte, on propose une disposition « antagoniste » par rapport à celle du texte. Cette juxtaposition ferait surgir de l'auto-représentatif (le texte se représentant lui-même) : étant, en effet, donnés comme « emblème de Charles », la casquette et le gâteau de noces se ressembleraient et se représenteraient mutuellement.

A propos de l'extraction simple, Ricardou définit quatre façons possibles de l'effectuer, chacune d'entre elles comportant la focalisation sur ou la marginalisation de ce qu'il appelle la « cellule », la « périphérie » ou les « césures ». Mais Ricardou ne discute pas les critères qui définissent la « cellule descriptive » ; sa théorie ne procède à aucune tentative de définition de la description, dont elle se propose principalement d'étudier le fonctionnement sous l'angle de la temporalité narrative, et eu égard à la spécificité des signes linguistiques[15].

Il nous semble que l'insistance par Ricardou sur la dimension temporelle des rapports entre description et récit et la qualification d'« enlisement » pour

[14] Ricardou s'intéresse surtout au cas où, par l'extraction, des fragments de textes se voient rapprochés. Mais il dit bien que l'extraction peut aussi résulter dans l'« éparpillement » de passages qui étaient voisins dans le texte inital.

[15] A moins de considérer que la définition proposée par Ricardou est celle, combien réductrice, d'une achronie rompant une chronique.

l'effet produit par la description ne prend de sens que par rapport à la description d'objets statiques (la casquette, le gâteau). Parler, comme le fait Ricardou, d'altération de la « disposition référentielle de l'objet » par l'étalement descriptif n'a également de sens que par rapport à un certain type d'objets décrits. Cela limite, nous semble-t-il, la portée de sa théorie et les possibilités d'application à la description gracquienne. Thématisé dans les récits de Gracq, l'enlisement temporel est non pas tant effet imputable au fonctionnement de la description, qu'état où baignent les êtres et les choses dans l'univers gracquien, état qu'il s'agit de décrire et qu'épouse la technique itérative. La description achronique qu'analyse Ricardou n'est au bout du compte qu'un type de description parmi d'autres, qui se trouve probablement surtout dans les récits régis pas le principe de l'action. Mais les récits de Gracq ne se laissent pas aisément définir comme des « chroniques » : c'est sans doute pourquoi la manifestation du descriptif au centre de la théorie de Ricardou risque de ne pas se retrouver chez Gracq.

1.1.4 Mieke Bal

En 1977, Bal constate que la théorie a accordé très peu d'intérêt à l'étude de la description : cette dernière demeure victime de préjugés répandus – renforcés par l'analyse structurale du récit – quant à sa fonction prétendument secondaire. Ce constat justifie le projet de « rendre à la description la place qui lui revient dans la théorie et l'analyse du récit » (1977:90)[16]. Il faut souligner que Bal entend réaliser ce projet à travers une pratique de *critique* de la description. Visant à dépasser le jugement négatif d'insignifiance de la description formulé par les structuralistes, l'effort de théorisation de Bal se traduit, en effet, en tentative de fournir des analyses exemplaires, susceptibles d'ouvrir la voie à une étude de la description littéraire. En s'opposant aux vues exposées par Barthes dans « L'effet de réel » et Genette dans « Silences de Flaubert », Bal procède ainsi à un réexamen des descriptions analysées par ces auteurs, dans le but d'en proposer une interprétation centrée sur la signification par rapport aux événements narrés.

La description de Rouen fait notamment l'objet d'une analyse détaillée,

[16] Dans la partie de son ouvrage consacrée à l'étude de la description, Bal reprend, sans le modifier substantiellement, un article publié en 1974. Voir la bibliographie.

censée offrir « quelques suggestions pour l'élaboration d'une théorie de la description romanesque » (1977:94). Bal annonce les trois phases de sa démarche : prise en compte de la forme et du contenu de la description ; prise en compte de son contexte immédiat ; analyse de la place de la description dans la microstructure qu'est le roman, selon la double perspective paradigmatique (« [...] les rapports de la description de Rouen avec des descriptions dont l'argument est analogue – descriptions de lieux : villes, villages en particulier – et dont les prédicats sont différents, de manière à évaluer l'unicité de la description de Rouen ») et syntagmatique (« [...] la description de Rouen sera incorporée dans la chaîne des événements qui constituent l'action du roman » 1977:94).

Toute l'analyse vise à montrer le rapport d'imbrication étroite qu'entretient la description de Rouen avec la série événementielle : « On voit que rythme, thèmes et motifs, focalisations et mouvements se répondent. Nous pouvons dès maintenant reconnaître dans cette composition de la description un signe des événements dans la vie d'Emma » (1977:97). Des faits textuels, comme la brièveté du passage où est raconté le voyage d'Emma à Rouen, sont interprétés par Bal en prenant appui sur la psychologie d'Emma : « la construction en tableaux successifs coupés par une accélération excessive des événements est loin d'être gratuite, comme le croit Genette : elle est nécessaire à l'économie narrative. Ce rythme particulier [...] coïncide avec la vie intérieure de l'héroïne » (1977:99).

Ailleurs, c'est la valeur d'anticipation de la description qui est mise en évidence : ainsi, l'analogie des prédicats entre la description de Rouen et les descriptions d'autres lieux du roman (Yonville, la Vaubeyssard, la cité splendide) est interprétée comme suit : « Cette équivalence des sites semble déjà prédire la vanité des tentatives d'Emma, lorsqu'elle cherche son salut en ces lieux » (1977:101).

La fonction que revêt la description de Rouen dans le roman est globalement définie de « prédictive » : « Elle prédit la désintégration progressive des illusions d'Emma, désintégration qui est inévitable dès lors que la ville est décrite de cette façon et à ce moment » (1977:104). La conclusion proposée par Bal est la suivante : « La description de Rouen contient donc en germe l'histoire entière – avec son dénouement – et elle constitue une mise en abyme concertante » (1977:108). Bal propose le terme

d'« icône diagrammatique » pour le double rapport de contiguïté et ressemblance qu'entretient la description avec le récit pris dans son entier.

Il serait trop facile de faire valoir que toutes les descriptions ne constituent pas des mises en abyme de l'histoire principale ; Bal est la première à douter que l'on puisse procéder à des généralisations à prétention théorique à partir seulement de son étude (1977:89-90). Celle-ci est surtout intéressante pour l'idée qu'elle défend que la description « engendre d'abord des sens » (1977:103) et que la prise en compte du sens de la description doit être intégrée dans une approche théorique.

Une autre contribution significative à l'étude théorique du descriptif est représentée par un article publié par Bal en 1980[17]. En procédant à une mise à point de l'état de la recherche dans le domaine de la description, Bal discute les principaux modèles théoriques existant : Barthes ; Genette ; les structuralistes d'inspiration linguistique Hendricks et Klaus ; Hamon. Elle parvient à la conclusion suivante :

> Si l'histoire d'un texte narratif est définie comme une série d'événements, causés ou subis par des acteurs [...] il est impossible, tant du point de vue théorique que du point de vue pratique, de séparer les événements des acteurs qui les produisent, des lieux où ils se produisent, des objets ou des êtres qui en subissent les conséquences. (1980:102)

L'impasse à laquelle aboutissent les taxinomies (« *Tant que la recherche reste centrée sur l'action, il n'y a pas de solution au problème de la description* » 1980:102) peut cependant être dépassée, selon Bal :

> Dans la pratique de l'analyse, il est possible de résoudre plus ou moins ce problème en faisant appel à plusieurs critères en même temps, et au bon sens. Cela ne résoud pas le problème théorique, mais permet de désigner des fragments spécifiques comme des descriptions recevables par la *communis opinio*, et de poursuivre la recherche malgré le problème de fond. (1980:102)

[17] Bal est responsable de la partie théorique, alors que Claude Lacotte, Jean Bouffartigue et Pierre Zoberman rendent compte d'une séance de travaux pratiques sur la description. Le contenu de cet article est repris tel quel dans Bal 1982. Avec quelques modifications mineures, cet article, traduit en anglais, est repris aussi dans Bal 1981 (la modification la plus imporante est la suppression du compte-rendu de la séance de travaux pratiques sur la description flaubertienne du gâteau de noces, qui occupe les p. 119-123 dans l'article de 1980). Se reporter à la bibliographie.

C'est dans cet esprit qu'à partir de quelques extraits de *Madame Bovary*, Bal passe ensuite à problématiser certains postulats de la théorie hamonienne (Bal se réfère à l'article d'Hamon de 1972, qu'elle considère « l'article le plus important consacré à la description en tant que telle » 1980:102) : la prévisibilité lexicale, les modes d'insertion et les procédés justificatifs de la description, la structuration en thème et sous-thèmes. Bal reproche à Hamon d'avoir séparé la question du comment (à laquelle il consacre deux parties de de son article) de celle du pourquoi (qui est traitée plus rapidement dans une troisième partie). En insistant sur la fonction focalisatrice de la description, elle fait valoir que c'est le désir de Léon pour Emma qui commande, dans la description de la cathédrale, la notation « comme des exhalations de soupirs », et non pas une exigence interne liée au maniement par l'auteur d'un paradigme lexical.

Le modèle centralisant proposé par Ricardou en 1978 est également commenté (qualifié de « tout à fait inutile » 1980:113). Bal propose un nouveau schéma pour compléter celui d'Hamon[18]. En insistant sur le fonctionnement métonymique de la description, Hamon néglige, selon Bal, l'importance de la métaphore. Le nouveau schéma (1980:114) permet au contraire de rendre compte à la fois du contenu de la description, de son déroulement métonymique et des associations métaphoriques entre comparé (Cé) et comparant (Ca), à tous les niveaux : thème, sous-thèmes et prédicats :

thème Cé	thème Ca
sous-thème 1	sous-thème 1a
prédicat 1	prédicat 1a
sous-thème 2	sous-thème 2a
prédicat 2	prédicat 2a
sous-thème 3	sous-thème 3a
prédicat 3	prédicat 3a

[18] Ce schéma est la fusion du modèle d'Hamon et d'un modèle élaboré par Maarten Van Buuren et appliqué aux descriptions de Claude Simon. (Voir Van Buuren 1980:331).

A l'aide de ce modèle, Bal analyse la description de la pièce montée dans *Madame Bovary*. En laissant de côté les points de détail de la discussion, on peut mentionner quelques aspects et problèmes intéressants soulevés par Bal : le problème des mots qui restent en dehors du tableau (Bal a raison de dire qu'on pourrait imaginer une analyse basée sur ces expressions-support) ; la difficulté à établir quels mots peuvent être considérés comme des sous-thèmes[19] (un mot comme « base », dans la description flaubertienne du gâteau de noces, avec sa faible aptitude à représenter, ne peut pas, d'après Bal, être traité de sous-thème au même titre que « plate-forme ») ; la difficulté qu'il peut parfois y avoir à distinguer entre sous-thèmes et prédicats, distinction qui dépend du niveau syntaxique sur lequel on se situe ; la difficulté, également, à déterminer les registres du comparé et du comparant.

Tout à fait en harmonie avec le point de vue fonctionnaliste exprimé en 1977, Bal insiste ici sur l'importance de la prise en compte de la question de la fonction dans une étude théorique de la description. Par l'analyse de la focalisation, des thèmes et motifs, du style, du contexte immédiat, il s'agit de déterminer le sens de la description, sens qui ne s'avère pas forcément, selon Bal, illustratif et redondant par rapport au sens global du roman, mais qui peut au contraire le modifier :

> Si l'on prétend que la description peut être plus qu'un indice (dans le sens de Barthes), on doit pouvoir répondre affirmativement à la question suivante : l'analyse de la description permet-elle de formuler une interprétation du roman qui se distingue des interprétations globales et courantes? (1980:123)

Bal franchit ainsi la barrière formelle à l'intérieur de laquelle, depuis le structuralisme, se voit renfermée l'étude de la description. En faisant un pas en direction du domaine du sens, Bal ne quitte pas celui de la forme pour autant : bien au contraire, les aspects formels restent à la base de sa théorisation, comme elle l'expose clairement à propos de l'interprétation de la description de Rouen :

[19] L'ensemble des sous-thèmes, constituant la nomenclature, se trouve selon Hamon en relation métonymique d'inclusion avec le thème (voir 1972:475).

> Il importe de souligner que cette interprétation du fragment descriptif ne peut être fondée que sur une analyse minutieuse qui commence par les traits formels. Sinon, elle devient tout à fait arbitraire et sans fondement. La méthode sert donc de procédure heuristique et de vérification en même temps. (1980:126)

Les suggestions méthodologiques pour l'intégration des signfications dans une théorie des formes constituent l'apport principal de Bal. Son approche peut facilement être assimilée aux analyses de la description gracquiennes proposées par les critiques qui, comme nous le verrons, sont surtout de type interprétatif. Plutôt que comme une théorie à part entière, la contribution de Bal figure comme un complément utile par rapport aux théories plus spécifiquement formelles. C'est bien dans un esprit éclectique que Bal elle-même travaille, sans rejeter aucune des théorisations précédentes, mais les problématisant toutes.

1.1.5 Philippe Hamon

Un apport essentiel à la théorisation de la description a été fourni par Philippe Hamon, avec un ouvrage paru en 1981 où se trouvent reprises et développées quelques idées fondamentales exposées dans un article publié en 1972[20]. L'essentiel du corpus d'Hamon est représenté par les textes définis de « lisibles-référentiels-classiques » ; c'est à partir de l'exemple de Zola, Balzac, Flaubert, Maupassant, Verne, qu'Hamon entreprend d'établir un modèle théorique du descriptif. A côté de ces auteurs, cependant, en figurent d'autres, comme Robbe-Grillet, Ponge, Simon, Perec, Breton, Eluard, Saint-Pol-Roux et Verlaine, invoqués tout aussi bien comme exemples supplémentaires à l'appui de quelque hypothèse dégagée à partir des textes réalistes-naturalistes, que comme contre-exemples, servant alors à montrer le renversement d'un procédé classique. Si la description réaliste-naturaliste est le point de départ de Philippe Hamon, son ambition déclarée n'est pas de décrire ce type particulier de description, mais de définir un « invariant » (1993:162), en dégageant, par-delà les différences contingentes, ce qui constitue l'ossature

[20] Réédité pour la quatrième fois en 1993 avec un nouveau titre, l'ouvrage de Philippe Hamon reste cependant invarié quant à son contenu. Nos indications de pages renvoient à l'édition de 1993. Se reporter à la bibliographie.

commune à tout « système descriptif ».

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la distinction opérée par Hamon entre « description » et « descriptif », le descriptif étant l'effet de texte, le type particulier de dominante qui, dans sa manifestation textuelle variable, se traduirait sous forme de description, unité stylistique, morceau autonome et détachable, pourvu de certaines marques et pouvant faire l'objet (comme ce serait le cas dans le type de texte appelé « lisible classique ») d'une mise en relief (1993:91 et 165)[21].

Il faut toutefois noter qu'en dépit de son ambition d'élaborer un modèle théorique généralement valable, Hamon formule parfois des remarques qui s'appliquent difficilement à des descriptions autres que celles des écrivains naturalistes. Il en est ainsi, par exemple, pour les mécanismes de justification ou de naturalisation de la description, tel l'emploi de la « thématique postiche » (voir 1993:171 et 198 et ss.), qui apparaissent comme des phénomènes strictement liés à l'esthétique naturaliste-réaliste[22].

Quelle est donc la vue globale du descriptif élaborée par Hamon?

Hamon traite des rapports entre description et narration d'abord en termes de compétence de la part du lecteur : la structure narrative ferait appel à sa compétence logique, réclamerait sa compréhension et poserait un horizon d'attente de type binaire ; la description ferait plutôt appel à sa compétence lexicale, mettant en scène des opérations telles que la dérivation, la hiérarchie, la classification. Le statut du lecteur s'en trouverait modifié. Devenu « descriptaire », le lecteur déplacerait son horizon d'attente du côté du lexique,

[21] Hamon fonde sa théorie sur l'analyse de textes littéraires. Signalons cependant la présence de quelques exemples non littéraires figurant dans son corpus (voir 1993:128) et illustrant aux yeux d'Hamon, aussi bien que les exemples littéraires, la structure du système descriptif. Un système descriptif est repérable pour Hamon dans tout type de texte. Le domaine à l'intérieur duquel le descriptif est susceptible de surgir, ou un effet descriptif de se produire, est sensiblement élargi par Hamon : « [...] de même que le descriptif n'a aucun lien théorique *nécessaire* avec les "objets" ou les "espaces référentiels", de même le descriptif, il faut insister sur ce point, n'a aucun lien théorique *nécessaire* avec la prose en général, ou avec le réalisme comme posture illocutoire datée » (1993:87).

[22] C'est également l'avis d'Elrud Ibsch, qui note l'homogénéité du matériel analysé par Hamon et observe : « The demarcation signals and the models of the motivation of a description (based on the principle of verisimilitude) which Hamon has found are valid for other, in particular, later periods only with considerable restrictions » (1982:98). Ibsch se réfère ici à l'article d'Hamon de 1972.

et attendrait d'une description la « [...] déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents » (1993:41) qu'il reconnaîtrait : « [...] la déclinaison d'un système descriptif sollicite davantage une reconnaissance de la part du lecteur qu'une compréhension, [...] un système descriptif fait appel à un déjà-connu lexical plutôt qu'il ne construit un objet formel jamais-vu » (1993:99)[23]. L'activité du lecteur « descriptaire » se ferait ainsi « rétrospective » plutôt que « prospective » (1993:41)[24].

Sur la base de ces différences, Hamon semblerait d'abord vouloir valider une opinion courante : « L'opposition description-narration fait partie, très certainement, des évidences les plus ancrées, les plus fermement exprimentées (sic), de notre pratique de la lecture » (1993:39). Cette opposition est toutefois fortement nuancée par deux types de considérations.

D'une part, Hamon insiste sur la linéarité du déroulement des signifiants : « [...] toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite » (1993:91)[25]. La présence d'une structure narrative dans le descriptif serait manifeste surtout dans la « description homérique »[26].

D'autre part, Hamon relève les points de contact entre description et

[23] Hamon suggère également que description et narration sont à l'origine de deux types différents de plaisir : « Plaisir du "saut", de la "consultation", du fragment de savoir, de la dérive associative, sont peut-être à distinguer du plaisir du filé et de la lecture suivie, plus proprement narratif » (1993:73). Le plaisir que suscite une description tiendrait plus spécifiquement à « [...] l'impression de congruence croissante que provoque et procure toute expansion prolongée d'un champ lexical dépliant un même terme syncrétique [...] » (1993:74).

[24] Le mouvement prospectif que met en branle une description est souligné en même temps : une description serait en effet « savoir pour la suite du texte », (1993:50), « le lieu où sont [...] disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure » (1993:42).

[25] Cette idée est reprise quelques pages plus loin, lorsqu'ayant souligné l'hypertrophie du paradigmatique, caractéristique du descriptif, Hamon précise : « [...] la dimension syntagmatique, narrative, persistant cependant toujours, ne serait-ce que par la fatalité de la linéarité textuelle qui impose, répétons-le, un temps de lecture toujours orienté » (1993:97). Il n'est donc pas correct d'affirmer, comme le fait Reuter, qu'Hamon défend l'idée du statisme de la description (cf. Reuter 1998b:40).

[26] La description homérique se caractérise par la présence d'un schéma narratif et se présente comme une liste d'actions orientées. Hamon (1993) commente ce type de description aux p. 107, 146 et , surtout 189-198 (dans la partie intitulée « Le travailleur descripteur »).

narration sur le plan des signifiés : « la description [...] entretient bien évidemment, toujours, des liens privilégiés avec les structures narratives globales ("profondes", transformationnelles) de l'énoncé » (1993:104). Hamon note, par exemple, parmi les fonctions de « transition » qu'assume la description en « régime lisible », une fonction « narrative » : « introduire dans l'énoncé des indices explicatifs, prospectifs ou récapitulatifs, de séquences d'actions antérieures ou postérieures des personnages » (1993:166)[27]. A propos d'un passage descriptif dans *La Petite Roque* de Maupassant, Hamon interprète par exemple la qualité violente du travail subi par la nature, signifiée par la description, comme métaphore et annonce du viol et du meurtre de la petite Roque (1993:183)[28]. Hamon préconise finalement une vision souple des rapports entre description et narration, vision qui nous semble s'adapter parfaitement aux textes de Gracq :

> De plus, description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites. (1993:91)

Hamon s'emploie néanmoins à étudier le système configuratif de la description, dans la ferme conviction que cette dernière est une « unité démarquée » (1993:165), dont il est possible de déterminer le début et la fin, lieux « stratégiques » du texte, en raison de leur surdétemination[29].

[27] Cela correspond bien aux fonctions d'« emblématisation » et de « modélisation » isolées par Ricardou, qui y voit la riposte diégétique à l'attaque respectivement du « stationnaire » et de l'« inénarrable ». Voir 1.1.3.

[28] A observer le glissement, dans l'interprétation d'Hamon, des fonctions de la *description* aux fonctions des *objets* décrits. Pour établir la valeur disons *symbolique* de la description, Hamon quitte le plan formel sur lequel il se situe lorsqu'il parle de la fonction de « transition » ou de la fonction « démarcative » de la description (1993:166 et 167) qui seraient, elles, indépendantes de la signification des objets décrits.

[29] A l'étude des « clausules » Hamon consacre un article souvent repris (1975). Pour une discussion des problèmes traités, voir 3.1.2.

L'approche hamonienne peut être globalement qualifiée d'intra-textuelle et de non-référentielle. La condition pour qu'on puisse procéder à la construction théorique de l'énoncé descriptif est, selon Hamon, que l'on abandonne la démarche courante selon laquelle le descriptif est assimilé à l'objet décrit : « Le descriptif [...] n'est pas davantage du côté des "objets" par opposition aux "actions", du côté du substantif, ou de l'adjectif, et le récit plutôt du côté du verbe, selon des distinctions superficielles un peu naïves souvent proposées ici ou là » (1993:91)[30]. L'effet descriptif serait donc indépendant de l'objet décrit et persisterait même dans les cas où la référence serait « compromise » (1993:67), c'est-à-dire où il s'avère difficile, à partir des éléments fournis par la description, de se représenter un objet spécifique. Hamon fournit comme exemples de ce type un vers de Mallarmé (« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ») et une phrase descriptive de Hugo (« Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant ») et se demande : « de quoi parlent Mallarmé et Hugo? » (id.).

Hamon entend donc éviter ce qu'il appelle le « piège référentiel » afin de cerner le descriptif comme « type particulier de fonctionnement et de dominante dans l'organisation textuelle d'un énoncé » (1993:87). Un texte lyrique « déclinant une identité », c'est-à-dire dévidant, à partir du morphème vide « je » une série de caractérisations (du type baudelairien « Je suis la plaie et le couteau! Je suis le soufflet et la joue!... ») et une description encyclopédique à partir d'un terme plein ne seraient que deux variantes d'une même structure et produiraient au même titre un effet descriptif (1993:116) : dans les deux cas, on assisterait en effet à la mise en équivalence d'une dénomination et d'une liste, d'une condensation et d'une expansion. De même, une notation d'absence, parce qu'elle se traduit en présence textuelle, ne saurait porter atteinte à l'effet descriptif :

> La négation, moteur principal des systèmes narratifs, de la signification narrative, semble n'avoir aucune fonction sur le plan de la littéralité de la description ; asserté ou

[30] Il est étonnant que Reuter attribue à Hamon les « formulations discutables » qui seraient responsables de la superposition de « description » et « espace ». Si Reuter ne pense pas « qu'on y gagne beaucoup, théoriquement et scolairement, à parler principalement de référent spatial dans le cas de la description » (1998b:41), Hamon partage tout à fait cette conviction (cf. Hamon 1993:55 et 87, par exemple).

nié, l'effet de liste demeure, et ce qui importe, c'est le jeu du pantonyme [...] avec sa liste de termes plus ou moins sémantisés [...]. (1993:124)

L'équivalence qu'Hamon voit s'établir dans un système descriptif entre le terme syncrétique qu'est le « pantonyme » (appelé en 1975 « terme unificateur ») et l'expansion à laquelle il donne lieu, est à l'origine d'un état paradoxal qui caractérise à ses yeux la description : celle-ci se présenterait en effet comme amplification textuelle accompagnée d'une décroissance d'information[31]. En poussant ce raisonnement à ses limites, Hamon affirme que la description aurait des « affinités privilégiées » avec la tautologie (1993:78). L'énoncé descriptif serait de type métalinguistique : « [...] toute description est peut-être, sous une forme ou sous une autre, une sorte d'appareil métalinguistique interne amené fatalement à parler des mots au lieu de parler des choses [...] » (1993:78).

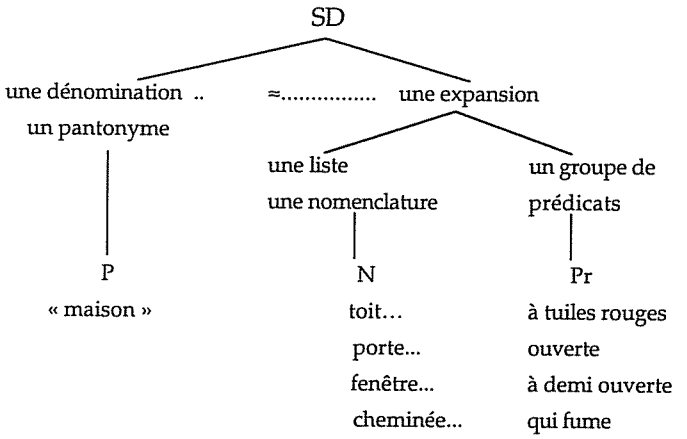
Et cependant, en même temps qu'il insiste sur la nécessité de dégager la notion de descriptif des *a priori* référentiels (voir 1993:55 et 60), Hamon ménage une ouverture vers un au-delà textuel, en introduisant dans sa théorie la notion d'« extra-texte ». Pour Hamon, la description est un énoncé de savoir, et ce savoir n'est pas qu'un savoir sur les mots : « Toute description [...] est toujours savoir d'un énonciateur sur les mots et sur les choses » (1993:112). Rapprochable peut-être du sociolecte riffaterrien (à la différence près de l'accent clairement mis par Riffaterre sur le côté langagier des connaissances partagées dans le sociolecte[32]), l'extra-texte est pour Hamon la somme des savoirs sur le monde que le descripteur partage avec le descriptaire. La description serait d'ailleurs ostentation de ce savoir (encyclopédique, rhétorique et lexical à la fois) de la part du descripteur, susceptible de provoquer un « effet de sidération » chez le lecteur (1993:44).

[31] « Décroissance de l'information et excès croissant de texte (l'amplification luxueuse) vont donc paradoxalement de pair dans le descriptif » (993:75). Voir aussi à la p. 67, où Hamon relève encore le paradoxe d'une « *amplificatio* textuelle combinée avec une restriction croissante d'extension et de compréhension de l'objet décrit ».

[32] Voir la précision à ce sujet qu'Hamon fournit dans une note : « [...] ce n'est pas tant une hypothétique "langue" qui définit et régit le système configuratif externe (incipit et clausules) de la description, ou son système configuratif interne (modes de sériation des unités à l'intérieur de la description), mais des grilles et taxinomies additionnelles empruntées à d'autres textes, à un intertexte » (1993:156 n° 1).

Liste de mots, « découpure et nomenclature du réel » (1993:56), la description est vue comme système de « mise en ordre », de « mise en classement » (1993:60) qui ne ferait qu'organiser « [...] la ventilation lexicale et textuelle d'objets déjà pré-découpés dans l'extra-texte par d'autres pratiques que celle du langage. D'où [...] l'existence peut-être d'"objets à décrire" privilégiés, ceux dont d'autres pratiques ont *déjà* proposé le caractère "discret" [...] » (1993:56). Ces objets seraient, par exemple, le corps, découpé par le discours médical en membres, ou la machine, découpée par la technologie en pièces : « C'est le réel [...] qui impose "naturellement" les divisions textuelles » (1993:57).

Reproduisons maintenant la représentation schématique du « système descriptif », suivie de la définition qu'en fournit Hamon (1993:128) :



Déclinaison (actualisation) de paradigmes latents, un système descriptif (S. D.) est un jeu d'équivalences hiérarchisées : équivalence entre une dénomination (un mot) et une expansion (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte) ; la dénomination, qui peut être simplement implicite, non actualisée dans la manifestation textuelle, qui peut être assurée par un déictique (« cela »), par un lexème (« maison ») ou par un métalexème (« paysage », « description », « tableau », « portrait »), assure la permanence et la continuité de l'ensemble, servant de terme à la fois régisseur, syncrétique, mis en facteur commun mémoriel à l'ensemble du système, de *pantonyme* (P.) à la description [...]. (1993:127)

Chacun des composants du système descriptif serait facultatif. L'ensemble constituerait la norme de tout système descriptif. Deux opérations sémantiques fondamentales sont à la base du fonctionnement du système descriptif hamonien :

> [...] tout système descriptif, qui est réticulation d'un champ lexical, fait appel aux deux notions sémantiques clés de *hiérarchie* et d'*équivalence* : hiérarchie entre terme intégré et terme intégrant ; équivalence entre un terme syncrétique global (maison) et une série de termes, qui peuvent, dans certaines conditions textuelles (métonymies, synecdoques), permuter. (1993:47)

La mise en équivalence dénomination-expansion constituerait « l'armature fondamentale des systèmes descriptifs » (1993:103). C'est précisément dans « l'association d'une permanence sémantique avec un ordonnancement transformationnel du sémiotique » (id.) qu'Hamon fait résider l'effet descriptif[33].

Un système descriptif serait « impévisible dans son ouverture », pouvant être déclenché par n'importe quelle unité sémiologique du texte (1993:90). Quant à sa clôture, elle ne serait guère plus prévisible, vu « [...] la dérive incontrôlable des lexiques en expansivité infinie » (1993:168). Née comme ostentation de savoir, la description parviendrait à sa fin là où ce savoir s'épuise : « La clôture d'une description ne dépend pas de la nature de l'objet à décrire, mais de l'étendue du stock lexical du descripteur qui entre en compétition de compétence avec celui du lecteur » (1993:43)[34].

Par ses prétentions à la généralité, il est évident que la théorie d'Hamon devrait pouvoir expliquer également la description gracquienne. L'approche non-référentielle d'Hamon semble à première vue féconde, l'une des caractéristiques de la description chez Gracq étant de rendre extrêmement difficile pour le lecteur la représentation des objets décrits et, par conséquent, l'identification des référents réels.

[33] En poussant ce raisonnement à l'extrême, on pourrait imaginer qu'un effet descriptif se dégage d'un roman dans son entier, pour peu qu'on conçoive ce roman comme une expansion cohérente à partir d'un noyau sémantique donné. C'est cette vue que développe Riffaterre dans son ouvrage *Fictional Truth* (1990).

[34] Voir également aux p. 45, 46 et 157.

On peut toutefois se demander si la difficulté de représentation de l'objet décrit, qui est, comme nous le verrons, plutôt la règle que l'exception dans les descriptions de Gracq ne tient pas à des causes susceptibles de faire apparaître douteuse l'idée de l'équivalence sémantique entre le pantonyme et son expansion. Cette équivalence est constitutive, comme nous l'avons vu, de la définition du descriptif donnée par Hamon. A défaut de pouvoir l'établir, faudra-t-il admettre qu'une certaine organisation des signifiants en forme de liste suffit à définir l'effet descriptif[35]? Intuitivement, nous dirions que cette identification de l'effet descriptif avec l'effet de liste est d'une application hasardeuse chez Gracq. De même, on peut craindre que la notion de la clôture des descriptions, ou plus généralement la notion du système configuratif de la description, qui présuppose l'identification d'un incipit et d'une clausule, n'apparaisse d'une faible pertinence appliquée à la description gracquienne. L'hypothèse qu'avance Hamon selon laquelle une description serait dotée d'un « système démarcatif et signalétique » (1993:125) ou, en d'autres mots, d'une série de « signaux introductifs, conclusifs et auto-référentiels » qui font que « le lecteur repère en général sans hésitation une description » (id.), résiste-t-elle à la confrontation avec les descriptions de Gracq?

1.1.6 Michael Riffaterre

Selon le mot d'Hamon (1993:27 n° 1), « les travaux de Riffaterre ont été les premiers à conceptualiser la notion de système descriptif ». Cette notion s'insère dans le cadre de la littérarité, que Riffaterre conçoit, en gros, comme le passage de la mimésis à la sémiosis, autrement dit comme le passage du niveau de la représentation au niveau de la symbolisation : « [...] les représentations, les faits de mimésis en viennent à être perçus comme signifiant autre chose que ce qu'ils semblent vouloir dire : cette sémiotisation définit la littérarité du texte » (1978:195). La mimésis, la représentation littéraire de la réalité, ne serait que la « toile de fond » sur laquelle seraient rendues perceptibles les « agrammaticalités » : « [...] la grammaire des stéréotypes verbaux concernant les choses crée le fond sur lequel nous

[35] C'est bien l'effet de liste qui domine dans les exemples de Mallarmé et d'Hugo que commente Hamon (voir plus haut, p. 47, et chez Hamon p. 67).

repérons l'agrammaticalité qui signale le passage de la mimésis à la sémiosis » (1982:118).

La notion d'« agrammaticalité », que Riffaterre appelle également « anomalie », est centrale : qu'elles soient dues à une interférence de structures, à la superposistion d'un code à un autre (phénomènes définis d'« entrecroisements textiles »[36]), les anomalies, qui altèrent la mimésis, « [...] sont à la fois les points où l'emprise du texte sur le lecteur est la plus contraignante, et les jalons qui lui permettent de discerner au travers des représentations le tracé de la signifiance » (1978:198). Selon Riffaterre, en effet, la « [...] difficulté même qui a fait renâcler le lecteur est précisément ce qui lui donne une prise pour comprendre. Autrement dit, l'obscurité à laquelle on s'attend en poésie est aussi l'agent de son élucidation » (1982:97)[37].

Si la signification est, selon Riffaterre, du côté de la mimésis, c'est la « signifiance », liée à la sémiosis et se signalant d'abord justement comme « agrammaticalité », qui caractériserait l'œuvre littéraire :

> [...] en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau infini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit à un non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiance. (1982:94)

[36] Riffaterre illustre par plusieurs exemples ces cas de figure. Un cas de superposition de codes serait observable dans le *Songe* de Du Bellay, où au code primaire de l'aigle, qui fournit le sens « grandeur », se superpose, par le mot surdéterminé « rouant », le code secondaire de Phaéton, qui fournit la signifiance (la grandeur symbolisée par l'aigle porte en elle le germe de sa destruction) (1978:197-198). Un cas d'interférence entre structures descriptive et thématique est repéré dans un poème des *Contemplations* (voir 1970:416).

[37] Par les « agrammaticaltés », le lecteur serait sommé de dériver une interprétation et cette dernière serait – Riffaterre insiste dans ses articles à plusieurs reprises là-dessus – de nature contraignante : « [...] la nature monumentale, inaltérable de l'œuvre d'art, du poème écrit, implique une lecture contraignante, qui limite strictement les choix de l'interprète » (1982:115). Dans la description proustienne de la « baignoire » de l'Opéra, Riffaterre note, par exemple : « he [= the reader] is not free to interpret or not to interpret: the humor-inducing ungrammaticalities force him to infer an interpretation » (1981:122). Par « the compelling nature of interpretation » (id.), Riffaterre suggère non seulement que le lecteur est obligé d'interpréter, mais aussi qu'une seule interprétation est la bonne.

La signifiance serait perçue rétroactivement. Un texte invite en effet, selon Riffaterre, à un double parcours de lecture : une première lecture, heuristique, permettrait de saisir la signification, la fonction mimétique des mots et de percevoir les « agrammaticalités » ; une deuxième lecture, herméneutique et rétroactive, permettrait d'accéder au niveau de la sémiosis :

> En poésie, la séquence verbale *ne produit pas* un sens qui se développe progressivement : ce n'est que durant la première lecture que la séquence verbale fonctionne comme mimésis, entassant élément d'information sur élément d'information. Au travers du processus rétroactif, la sémiosis prend le relais, et ces composants discrets sont perçus comme des variantes du même message sans arrêt répété. (1982:117-118)

Essentiellement intra-textuelle (mais aussi inter-textuelle, comme nous allons le voir), l'approche de Riffaterre se définit comme foncièrement non-référentielle : « [...] la référentialité effective n'est jamais pertinente à la signifiance poétique... »[38] (1982:118). Et plus catégoriquement : « [...] la connaissance de la réalité est une condition illusoire de notre compréhension des mots » (1970:407). D'où le jugement sévère adressé à la critique traditionnelle : « Le recours à la réalité n'est qu'une rationalisation inexcusable chez le critique [...] » (1970:402). L'appartenance du lecteur au même code linguistique que celui du texte est, selon Riffaterre, la « condition minima de tout lecture » (1972:233) qui doit être remplie pour que le texte et son symbolisme soient accessibles au lecteur :

> [...] le lecteur n'a pas besoin de se référer à son expérience du réel (laquelle peut être inadéquate), parce qu'il lui suffit pour comprendre et pour voir de se référer au code linguistique (dont il a une expérience adéquate par définition, sans quoi il ne serait pas lecteur). (1970:404)

La croyance fondamentale que défend Riffaterre est que le texte littéraire, en tant que fait de langage, ne saurait renvoyer qu'à du langage : « In fact,

[38] Par « référentialité », Riffaterre entend la relation que les mots entretiennent avec les référents : « [...] le référent est l'absence que la présence des signes supplée » (1982:92).

exterior referentiality is but an illusion, for signs or sign systems refer to other sign systems [...] » (1990:3). C'est le sociolecte qui constitue, selon Riffaterre, le fond sur lequel se détache « l'idiolecte textuel » : « The grammaticality of descriptive discourse is thus defined by its acceptability within the context of the sociolect, since the sociolect reflects a customary consensus on what reality is » (1981:107)[39]. Le sociolecte est ainsi posé par Riffaterre comme un réservoir commun de mots (« the lexicon of the sociolect », 1990:12) dans lequel puiseraient les auteurs et qui, étant accessible aux lecteurs aussi, serait garant de la réussite de la communication littéraire, c'est-à-dire de l'atteinte de l'interprétation correcte de la part du lecteur.

Comment faut-il donc comprendre le système descriptif (désormais SD) de Riffaterre? Comme nous l'avons vu, un texte littéraire est, selon Riffaterre, entièrement régi par une logique interne, qui est la logique des mots s'auto-engendrant : « [...] l'énoncé, loin de se modeler sur un objet non verbal, se plie aux impératifs d'associations sémantiques et formelles entre les mots » (1970:404). Dans un SD, ces associations seraient stéréotypées et, en tant que telles, reconnaissables pour chaque lecteur, correspondant à une « mythologie » qu'il porterait en lui :

> Il [= le SD] a pour composants non de simples mots, mais des phrases complètes, des fragments de description, etc., et ses composants lexicaux sont liés entre eux par des stéréotypes qui forment un ensemble de représentations souvent déjà investies d'un statut littéraire. Ainsi le système substitue au référent du mot-noyau une véritable mythologie, familière à quiconque connaît la langue. (1982:110-111)

> [...] le texte n'est pas seulement découvert à la lecture : il est *reconnu*, comparé aux phrases stéréotypées qu'il reproduit ou transforme ; la mimésis est donc tout entière perçue non par rapport à des référents ou à des signifiés, mais par rapport à des *formes* verbales, à des mots déjà arrangés en textes. Certes, le modèle idéal de l'ensemble du système est bien un signifié. Mais tout se passe comme si le signifié n'existait dans l'esprit que sous forme de groupes de signifiants, de séquences toutes faites. Si l'on remplaçait le mot qui déclenche le déroulement du système par un synonyme, ce synonyme engendrerait un modèle différent. (1970:418)

Défini par Riffaterre de « modèle idéal d'associations familières », d'« espace imaginaire » (1982:111), le SD serait donc « engendré » ou « déclenché » par un mot, le mot-noyau, et s'organiserait autour de ce mot et de ses sèmes. Ce serait donc par l'actualisation des sèmes contenus dans ce que Riffaterre appelle le « sémème » que se créerait un SD[40]. Ainsi constitué, le SD s'interposerait, comme un « mythe des choses », entre les mots et les référents. Le fait que deux mots synonymes, ayant donc le même référent, sont susceptibles de déclencher deux systèmes différents est, selon Riffaterre, la preuve que « le système a remplacé le référent » (1982:111).

Chaque composant du SD fonctionnerait comme métonyme de son noyau et comme métaphore de l'ensemble : « [...] à tout endroit du texte où le système reste implicite, le lecteur est en mesure de combler les lacunes et de rassembler, à partir de chaque métonymie, la représentation complète, dont l'évocation n'est normalement commandée que par le mot-noyau » (1982:111).

Le SD n'étant que l'actualisation de sèmes déjà contenus en germe dans le mot-noyau et s'organisant selon ce que Riffaterre appelle « the inner grammar of the sememe » (1990:5), chaque sème fonctionnant en conséquence comme une métonymie du mot-noyau, le système revêt une allure clairement

[39] Voici la définition que donne Riffaterre du sociolecte, par rapport à l'idiolecte : « Language both as grammar and repository of the myths, traditions, ideological and esthetic stereotypes, commonplaces, and themes harbored by a society, a class, or a social group. Literary texts exploit the sociolect as does any other utterance, shaping their own original usage (*idiolect*) in conformity or in contradiction to the sociolect. Aside from syntactic structures, the sociolect contains ready-made narrative and descriptive models that reflect a group's idea of or consensus about reality. Verisimilitude depends on references to such models » (1990:130).

[40] C'est par l'image d'une constellation que Riffaterre décrit le SD : « Each word is a sememe, a complex system of associated semantic features or semes interrelated by their own unchanging syntax, and these semes may in turn be actualized in the shape of lexical representations, of satellite words gravitating around the term that represents the original sememe » (1990:5). Ayant d'abord suggéré que tous les mots ne sont pas susceptibles d'engendrer un SD (« On pourra éventuellement tenter une classification littéraire des mots selon qu'ils sont capables ou non d'engendrer un système, et selon leur rôle en système », 1970:417), Riffaterre défend dans son ouvrage plus récent l'idée que l'actualisation des sèmes d'un « sémème » est toujours possible : « Because actualization is always possible, a sememe can be seen as an inchoate or future text, and a story as an expanded sememe in which a temporal dimension has been added to spatial syntagms » (1990:5).

tautologique : chaque mot du système ne ferait en effet que répéter ce qui serait déjà inclus dans le mot-noyau qui l'a généré. Ceci n'empêche que les dérivations à partir du mot-noyau puissent être de type tautologique ou oxymorique, le premier type énumérant les sèmes du mot-noyau, le second annulant tous ou certains de ces sèmes : « Each word is generated by positive ou negative conformity with the preceding one – that is either by synonymy or by antonymy – and the sequence is thus tautological or oxymoric »[41] (1973:235).

La question que nous pouvons nous poser est dans quelle mesure le modèle du SD selon Riffaterre peut, une fois appliqué à la description gracquienne, aider à en éclairer le fonctionnement.

Précisons d'abord que si Riffaterre élabore sa vision du SD, à partir de son article célèbre de 1970, surtout en se basant sur des textes poétiques, cela ne l'empêche, par la suite, de mettre à jour le même fonctionnement du SD dans les textes narratifs en prose[42]. En revanche, on peut constater qu'un certain nombre d'aspects, peu pertinents dans l'analyse des textes poétiques, restent en marge de l'analyse de Riffaterre, même lorsqu'il se penche sur les textes narratifs en prose. On ne trouve pas, par exemple, chez Riffaterre, de tentative d'isoler une description comme unité spécifique, d'en établir les frontières textuelles (et en ce sens, l'entreprise de Riffaterre diffère considérablement de celle d'Hamon, par exemple, ou d'Adam et Petitjean). La discussion des rapports entre description et narration est traitée par Riffaterre, dans son ouvrage de 1990, en termes d'enchaînement infini d'engendrements réciproques entre les deux. On peut même dire que le fonctionnement du SD ne se distingue finalement pas, pour Riffaterre, de celui de l'œuvre littéraire prise dans son ensemble : cette dernière est vue en effet comme l'actualisation d'une signification potentiellement contenue dans une donnée initialement

[41] S'étant d'abord surtout intéressé à ces deux modes d'engendrement de la phrase descriptive relativement au discours poétique (voir par exemple 1970:409-410 et 418 ; 1973:235-236 ; 1978:196), Riffaterre les repère plus tard dans le discours narratif, ou la tautologie et l'oxymore seraient les deux options possibles pour la dérivation à partir d'une donnée initiale (« a given »). Voir 1990:33-34 et 36.

[42] Dans son article de 1981, par exemple, Riffaterre examine, entre autres, des extraits de prose de Chateaubriand et Proust.

posée[43]. Riffaterre ne se soucie guère dans la pratique de délimiter une description et il aborde les romans qu'il étudie comme des édifices de sens, ce sens étant « saturé », de nature redondante ou tautologique et circulant librement entre les différentes parties, narratives ou descriptives, de l'édifice.

Intuitivement, on serait porté à croire qu'une telle vision peut rendre assez bien compte de certains aspects de la description gracquienne, prise globalement : la difficulté que rencontre celui qui veut séparer, chez Gracq, la narration de la description ; la tendance que montre la description à prendre le dessus dans l'économie du récit, jusqu'à renverser l'équilibre classique des rapports avec la narration, fait dont Riffaterre fournit une interprétation originale : « Description begets narrative ; in fact, narrative cannot come into being without description », (1990:24) ; le côté effectivement saturé et redondant du sens qui circule dans chaque récit et le fait que les différents moments descriptifs et narratifs peuvent apparaître comme des modulations autour d'un même noyau sémantique (la quête, l'attente, selon les interprétations proposées par les crtiques)[44].

Cependant, il paraît difficile de souscrire à l'idée que la description gracquienne se déploierait toujours selon la trajectoire qu'indiquent les sèmes d'un sémème initial. Riffaterre suggère en effet que les engendrements (qu'ils soient tautologiques ou oxymoriques) sont toujours prévisibles, ne faisant qu'actualiser un ou plusieurs sèmes latents inclus dans le sémème initial. L'idée de cohérence domine ainsi[45]. Or la tautologie et même l'oxymore ne

[43] Voir, par exemple, Riffaterre 1990:5. De la nature tautologique du sens qui circule dans l'œuvre de fiction dériverait l'impression de vérité qui se dégage de cette dernière : « [...] because the story develops the given, by actualizing the given's descriptive system, the metonyms are a variation on the sememe corresponding to the given. [...] narrative truth is born of tautology » (1990:7).

[44] Norbert Dodille, critique de Gracq, souscrirait probablement à l'idée riffaterrienne du roman comme un espace clos, n'ayant rien à voir avec la réalité et fonctionnant tautologiquement à partir d'un noyau sémantique initialement posé, car c'est dans ce sens que va le jugement global qu'il émet à propos de *RS* : « [...] le roman est déconnecté du réel, dans l'espace et dans le temps, s'organise rigoureusement autour du seul Farghestan, en dehors de toute référence directe à la réalité, se présente comme une pure fiction » (1972:130).

[45] Cette idée de cohérence traverse d'ailleurs la réflexion théorique sur la description. On la retrouve chez Adam et Petitjean, lorsqu'ils affirment : « En tant que texte cohésif, une description est constituée de prédicats successifs (progression) énoncés à propos d'un petit

semblent pas suffire à expliquer les directions, parfois surprenantes, que peut prendre le discours analogique dans la description gracquienne.

Mais pour une raison bien plus simple le modèle de Riffaterre nous semble difficile à appliquer : ce système suppose que le mot-noyau à partir duquel est déclenché le dépli descriptif soit toujours repérable pour le lecteur, or ceci est loin d'être toujours le cas chez Gracq, comme nous aurons l'occasion de le voir.

C'est la base sur laquelle repose la vision de Riffaterre, c'est-à-dire l'idée de l'existence d'un sociolecte commun à auteur et lecteur et garant de la réussite de la communication littéraire, qui doit être mise en question. Il semble logique de supposer que, dans bien des cas, le lecteur et l'auteur ne partagent pas le même sociolecte, qu'un certain nombre d'endroits textuels risquent de ce fait de rester obscurs pour le lecteur et que les mécanismes prétendument infaillibles qui régissent, selon Riffaterre, le fonctionnement de la machine narrative, peuvent parfois échouer[46]. Possibilité d'autant plus vraisemblable si on considère que les frontières du sociolecte riffaterrien sont très vastes, embrassant des faits de langage comme l'intertexte littéraire. Ayant exclu que le texte littéraire réfère à la réalité extérieure, Riffaterre précise en effet :« Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes » (1982:118). La maîtrise de l'intertexte qui le caractérise fait de Riffaterre un lecteur exceptionnel, qui a toutefois tendance à se prendre pour représentatif de la norme[47].

nombre de signifiés constants (cohésion). Ce noyau initial de signifiés, qui déclenche puis assure la compréhension sur la base de l'isotopie du texte, est contenu dans le thème-titre » (1989:111).

[46] Riffaterre exclut cette possibilité, persuadé qu'il est du fait que l'édifice narratif se fonde sur « a grammatical framework engineered to ensure proper interpretation ». Selon lui, l'interprétation correcte serait accessible même à des lecteurs crédules ou sans expérience, coupés du sociolecte ou décidément stupides (voir 1990:12).

[47] En exemple de cette tendance, qui peut être observée à plusieurs reprises, on peut citer le passage où Riffaterre, après avoir attribué à « the linguistic competence of *the normal French reader* » (nous soulignons) telle connaissance à propos du château de Chambord, dévoile ensuite, par un glissement vers le pronom de la première personne, que cette connaissance il la possède personnellement, et qu'elle lui vient d'un grand nombre de lectures : « every depiction *I* have come across of this palace » (1981:110. Nous soulignons).

1.1.7 Harald Weinrich

Avec sa théorie, très souvent citée, de la mise en relief, le linguiste allemand Weinrich (1973) offre un modèle d'analyse pour la description basé sur l'opposition passé simple/imparfait. Mais, dans l'analyse de Weinrich, la mise en relief n'est qu'une des trois dimensions du système temporel : à côté d'elle figurent l'attitude de locution et la perspective de locution. A l'intérieur de chacune de ces dimensions, Weinrich voit s'établir une dichotomie qui oppose, pour la mise en relief, le premier plan et l'arrière-plan ; pour l'attitude de locution, le commentaire et le récit ; pour la perspective de locution, la prospection et la rétrospection. Ce sont surtout les dimensions de la mise en relief et de l'attitude de locution, avec leurs oppositions internes, qui présentent un intérêt pour une analyse de la description.

L'idée centrale de Weinrich est que les temps linguistiques, loin de se limiter à renseigner sur le temps, renseignent sur l'attitude de locution. Les deux attitudes de locution que distingue Weinrich, le commentaire et le récit, se reflèteraient ainsi dans l'emploi des temps verbaux. A un premier groupe, appelé groupe I, appartiendraient les temps commentatifs (présent, futur et passé composé) ; à un deuxième groupe, le groupe II, appartiendraient les temps narratifs (passé simple, imparfait, plus-que-parfait et conditionnel). Souvent relevé, le problème majeur de l'approche de Weinrich semble être celui de la circularité du raisonnement : l'emploi des temps verbaux serait déterminé par le choix d'une attitude de locution, et la signalerait en même temps[48].

A l'opposé du détachement qui caractérise le récit, une manière tendue et engagée distingue, selon Weinrich, le commentaire : « [...] tous les temps du groupe I [les temps commentatifs] échappent au fondamental désengagement du monde qui n'est *que* raconté » (1973:157). L'attitude du locuteur appelle,

[48] Ce aspect est discuté par Vetters : « En examinant le système de Weinrich, on constate une certaine circularité : d'une part, on emploie l'*imparfait* ou le *passé simple* PARCE QU'on se situe dans le récit et, d'autre part, l'occurrence de l'*imparfait* ou du *passé simple* SIGNALE qu'il y a récit » (1996:182). Jean-Marc Luscher commente le problème de la circularité du raisonnement chez Weinrich à propos de la formulation de l'hypothèse de départ : « Deux courts extraits de Sartre servent à la fois d'illustration d'une distinction préétablie intuitivement et de matériau brut autorisant à fonder cette même distinction. Le piège bien connu de la circularité ne paraît pas avoir été évité » (1998:97).

selon Weinrich, une attitude correspondante de la part de l'auditeur. Si dans le registre du monde raconté la détente du locuteur implique que « le texte peut être reçu avec une certaine distance tranquille » (1989:124), les choses se passent différemment dans le commentaire :

> Le locuteur y a une attitude tendue ; ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et à réagir. Tout commentaire est un fragment d'action ; si peu que ce soit, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un et l'autre. (1973:33)[49]

L'opposition entre détente et tension comme traits distinctifs respectivement de l'attitude narrative et de l'attitude commentative n'est cependant pas présentée par Weinrich comme étant très nette. D'une part, en effet, pour expliquer le fait que les temps du récit sont plus nombreux que les temps du commentaire, Weinrich avance que « l'orientation dans le monde raconté demande plus d'effort. Dans le monde commenté, nous sommes chez nous : nous avons avec lui une familiarité quotidienne » (1973:115). D'autre part, il insiste sur le fait que la baisse de tension est compensée, en régime narratif, par une plus forte sollicitation de l'imagination du lecteur (voir 1989:124 et 1989:130). Familiarité et tension du monde commenté ; sollicitation de l'imagination et détente du monde raconté : voilà des idées qui peuvent paraître sinon contradictoires, du moins en rapport conflictuel.

Il faut observer que la distinction entre commentaire et récit s'avère problématique lorsqu'on considère le cas des descriptions au présent. Weinrich lui-même note : « Les descriptions sont elles aussi souvent au présent, même dans les récits : le flux narratif est ainsi rompu par moments » (1989:141). En appliquant le modèle de Weinrich, la description des jardins Selvaggi, pour prendre cet exemple extrait du *Rivage des Syrtes*, ne serait pas à ranger du côté du monde raconté (l'« exposition »), mais appartiendrait au domaine du commentaire, avec tout ce que cela implique de tension et de

[49] Cette idée est reprise lorsque Weinrich analyse, dans sa grammaire, les fonctions du présent, temps de commentaire : « Le présent ne donne d'autre instruction à l'auditeur que de percevoir le texte dans la même attitude de réception que celle qu'il adopte habituellement en présence d'actions qui sollicitent sa participation ou sa réaction » (1989:140). Voir également 1989:124.

« proximité par rapport au monde de l'action » (1989:141). Cela apparaît inadéquat. Plus généralement, on peut observer que la description peut faire vaciller la distinction de Weinrich entre commentaire et récit[50].

La mise en relief concerne la distinction, à l'intérieur du monde raconté, entre premier plan et arrière-plan, établie sur la base des temps utilisés : imparfait pour l'arrière-plan, passé simple pour le premier plan[51]. Cette distinction serait intuitivement reconnue par tout lecteur : « [...] à la lecture d'un récit, on remarque immédiatement, et en général sans équivoque possible, où commence l'action du premier plan, où elle s'interrompt, où elle finit » (1973:134).

L'arrière-plan servirait à guider l'auditeur :

> Car, le plus souvent, le monde raconté n'appartient pas, ou n'appartient plus au domaine de l'expérience immédiate de l'auditeur, qui a donc besoin d'être orienté, afin que le monde raconté perde l'étrangeté sous laquelle il se présente à lui. Il reçoit cette information « en toile de fond » grâce aux temps de l'arrière-plan textuel. (1989:130)

Cela expliquerait la présence fréquente de l'arrière-plan en début de récit, c'est-à-dire en position d'« exposition ». L'arrière-plan en position finale répondrait plutôt au besoin de « ramener l'auditeur à la stabilité d'une situation apaisée » (id.). En ramenant la fin de son récit dans l'arrière-plan, Hemingway, par exemple, « suggère au lecteur - dit Weinrich - que, le drame fini, les personnages vont retourner à leur univers quotidien où rien ne vaut d'être raconté » (1973:153).

Cette dernière remarque de Weinrich introduit un autre aspect central de sa théorie : « Le grand pourvoyeur d'histoires est l'Inhabituel ; c'est en vue de lui que l'histoire est racontée, et, tout naturellement, il en occupe le premier plan, l'Habituel, dont il est extrait, se tenant, tout aussi naturellement, à l'arrière-

[50] En commentant Weinrich, Vetters note à juste titre : « Le problème est qu'il est difficile de tracer le frontière entre la description et le commentaire. Une phrase comme *Elle était belle*, est-ce une description de la personne en question, ou un commentaire à son propos, ou les deux en même temps? » (1996:182).

[51] Dans son ouvrage le plus célèbre (1973), Weinrich exclut, pour les langues romanes, la possibilité (connue de l'anglais) de distinguer entre premier plan et arrière-plan dans le commentaire. Cette position est modifiée dans son ouvrage plus récent, où Weinrich affirme que l'imparfait peut former l'arrière-plan dans un texte commentatif (voir 1989:143).

plan » (1973:146)[52]. L'imparfait itératif est considéré par Weinrich comme un imparfait d'arrière-plan, au même titre que tout autre imparfait ; la valeur itérative est secondaire, selon Weinrich, par rapport à la valeur expositive. Description et itération se voient ainsi explicitement assimilées l'une à l'autre, confondues même : prenant en charge les événements marginaux, secondaires ou habituels d'un récit, elles présentent aux yeux de Weinrich la même valeur d'exposition et partagent la même fonction, qui est de fournir l'arrière-plan nécessaire au récit. Nécessaire, mais non indispensable au récit, qui pourrait s'en priver, selon Weinrich, sans que son cours s'en trouve significativement altéré[53].

En même temps qu'il suggère ainsi l'existence de critères objectifs qui présideraient à la destination des événements, par le choix de tel ou tel temps verbal, vers l'un ou l'autre des deux plans du récit, Weinrich souligne plus d'une fois la totale liberté du narrateur ou de l'auteur[54] : « Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel » (1973:115). « Maître du choix des temps » (1973:146), le narrateur ne peut en réalité que se conformer aux « lois fondamentales de la narrativité » (1973:115) qui exigent, selon Weinrich, que le partage entre premier plan et arrière-plan, ou entre passé simple et imparfait, se fasse en fonction de l'intérêt qui s'attache aux événements à rapporter.

Une fois de plus se manifeste la circularité de la vision de Weinrich : seraient exposés à l'imparfait les événements habituels, donc secondaires, événements qui apparaîtraient habituels et secondaires du fait qu'ils se trouvent exposés à l'imparfait.

Sur beaucoup de points la théorie de Weinrich introduit des discordances par rapport à la réflexion menée par d'autres théoriciens. La distinction de Weinrich entre premier plan et arrière-plan apparaît, par exemple,

[52] Il est évident que cette vue est loin d'être partagée par tous. Reuter, quant à lui, affirme, à l'opposé de Weinrich : « Il y a de la description, s'il existe du nouveau, du non évident, du non connu, quelque chose digne d'être décrit » (1998b:56).

[53] L'expérience consistant à séparer, dans une nouvelle de Maupassant, le premier plan de l'arrière-plan permet à Weinrich de conclure : « [...] si l'on prive un récit de tout son arrière-plan en ôtant les phrases à l'Imparfait ou au Plus-que-parfait, ce qui manque n'est pas indispensable et peut être deviné. Mais si l'amputation porte sur le premier plan, le récit en est si profondément bouleversé qu'il perd toute consistance unitaire » (1973:139).

[54] Weinrich ne distingue pas entre les deux.

insatisfaisante lorsqu'on considère le cas des descriptions d'action au passé simple. Comme le note Maingueneau, ces descriptions sont « des textes qui, sur le plan strictement linguistique, relèvent du premier plan mais s'interprètent comme des descriptions » (1993:65). Dans l'analyse qu'en propose Revaz, la description d'action est caractérisée comme « *type particulier de séquence descriptive* qu'il est préférable de ne pas assimiler à du récit » (1987:23). Le rapprochement, par Revaz, de la description d'action et du *script*, type de séquence événementielle stéréotypée, suggère à quel point, dans sa perspective, ce type de description se trouve éloigné de la sphère du premier plan des actions notables et inhabituelles de Weinrich.

La dévalorisation par Weinrich de l'arrière-plan descriptif est en soi un aspect sûrement discutable de sa théorie. Le bien fondé de cette prise de position se voit mis en doute à chaque fois que, dans le domaine critique, quelque commentateur prend la peine de se pencher sur les descriptions d'une œuvre pour en démêler les significations[55]. De plus, on peut critiquer la méthode de Weinrich, consistant à prendre les temps verbaux comme indicateurs de l'importance accordée par le récit à ses différents constituants, comme si la valeur de ces constituants était impossible à établir en s'appuyant uniquement sur la logique interne au récit. Après tout, rien n'empêche un lecteur de juger notable ou capital un fait qui se trouve narré à l'imparfait, ni un auteur de choisir l'imparfait pour narrer un fait qu'il considère lui-même comme notable ou capital. Dans ce sens, la position défendue par Weinrich est à l'opposé de celle défendue par Barthes : les « noyaux » de ce dernier, qu'on pourrait être tenté de rapprocher du premier plan de Weinrich, s'en éloignent en fait profondément, parce qu'ils sont isolés sur la base d'un critère strictement fonctionnel[56].

[55] Citons en exemple Suzanne Allaire qui étudie la description dans *A Rebours* et précise : « [...] la narration, prenant le parti de raconter l'histoire d'un voyage au désert de l'ennui et de la réclusion volontaire, fait de la description non pas l'ornement ou la servante du récit, mais la pièce maîtresse de son projet et de son parcours » (1992:43).

[56] Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire ce que Barthes dit à propos des noyaux (ou « fonctions cardinales ») : « Ces fonctions peuvent être à première vue fort insignifiantes ; ce qui les constitue, ce n'est pas le spectacle (l'importance, le volume, la rareté ou la force de l'action énoncée), c'est, si l'on peut dire, le risque : les fonctions cardinales sont les moments de risque du récit [...] » (1981:16). Voir aussi le commentaire de Maingueneau à propos de la distinction entre premier plan et arrière-plan de Weinrich : « La difficulté soulevée par cette

Pour peu qu'on prenne la théorie de Weinrich comme une hypothèse interprétative, il est assez facile de trouver des contre-exemples[57]. Le principe interprétatif et explicatif proposé risque de s'avérer rigide et réducteur pour les récits de Gracq : la valorisation du premier plan aux dépens de l'arrière-plan correspond mal à la situation où s'y trouvent recit itératif et description. Rien que de par leur place considérable, recit itératif et description remplissent en effet une fonction de première importance pour la création de l'univers du récit gracquien, l'établissement notamment de son ordre temporel.

1.1.8 Jean-Michel Adam et la linguistique textuelle

Dans le cadre de la linguistique textuelle, de nombreux travaux ont été consacrés à l'étude théorique de la description. Adam et ses collègues (Petitjean, Revaz) travaillent sur des exemples de description variés, aussi bien non littéraires (c'est le cas le plus fréquent : extraits de la presse, de manuels scolaires, de brochures publicitaires) que littéraires.

La linguistique textuelle traite la description comme un type de séquentialité à distinguer, entre autres, de la séquentialité narrative[58] : la non-linéarité ou la « tabularité » de la hiérarchie descriptive est opposée à la progression chrono-logique de la structure narrative (voir Adam 1992:84).

A partir de l'idée que « L'hétérogénéité du discours narratif ne peut être réduite par une abusive simplification » (Adam et Petitjean 1982:115), l'un des buts de la linguistique textuelle est de déterminer les relations qui s'établissent entre séquences textuelles, ou les « modes d'enchaînements séquentiels »

distinction vient du fait qu'elle repose subrepticement sur la répartition des "temps" dans le texte et non sur la nature des événements racontés : on décide qu'un procès constitue une "fonction" s'il est au passé simple... » (1993: 60).

[57] Ceux que propose Jean-Marc Lusher (1998:99-100) nous paraissent éclairants.

[58] Dans un article récent Brassart (1998) montre, à l'aide d'un tableau récapitulatif, comment a évolué la typologie textuelle d'Adam. L'aspect le plus significatif est la résorption, par Adam en 1992, de l'injonctif et du prédictif dans la catégorie du descriptif : pour le premier, car il ne s'agirait pas d'un type d'organisation textuelle, mais d'une modalité d'énonciation (ce serait, comme le note Brassart, « une des mises en discours possibles du texte descriptif » 1998:64) ; pour le second, car il ne s'agirait que d'une « variante temporo-modale de la description » (id.). En 1992, les séquences textuelles retenues par Adam sont donc les suivantes : narrative, descriptive, explicative, argumentative, dialogale (voir Brassart 1998:63 et Adam 1992:33).

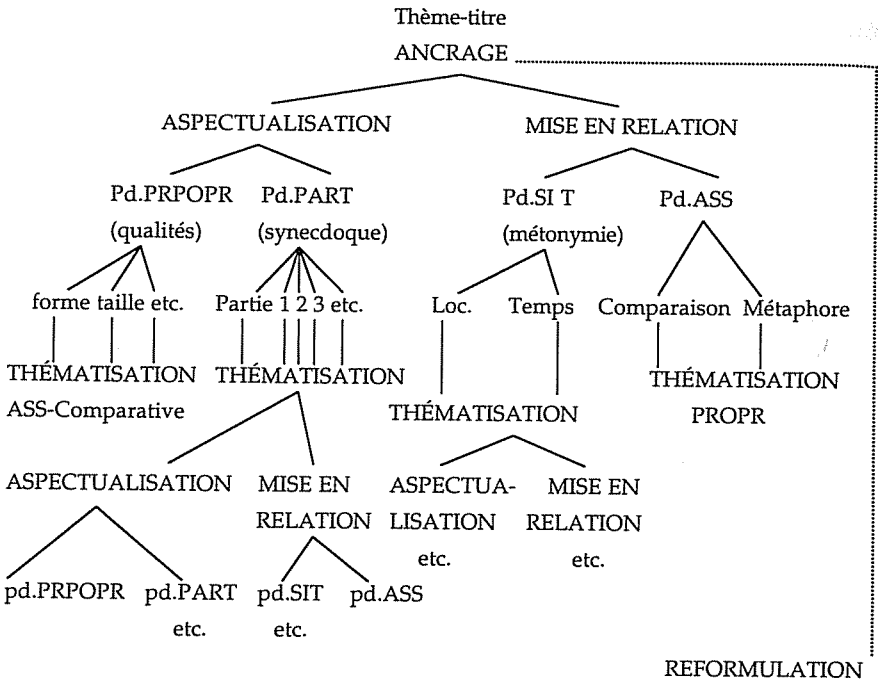
(Adam 1987b:58). Deux relations sont définies : une relation d'insertion, où les séquences différentes alternent (ce serait le cas qu'étudie aussi Hamon) et une relation de dominante, où les séquences se trouvent mélangées et où se dégage un schéma hiérarchique entre une séquence dominante et une séquence dominée[59]. Relativement à la séquence descriptive, cela revient à dire qu'elle peut se trouver insérée (c'est le cas le plus fréquent) dans un récit, selon la formule [récit [séq. descriptive] récit], ou qu'elle peut se trouver en position hiérarchiquement inférieure ou supérieure par rapport à un autre type de séquence[60].

Quant à la dominante textuelle, elle est rarement descriptive selon Adam (cf. 1992:100). Mentionnons en passant que *La Presqu'île* de Gracq est citée comme exception à cette règle.

La prise de position théorique de départ d'Adam est comparable à celle d'Hamon : « [...] il s'agit, dit Adam, par delà les différences purement référentielles et thématiques, de repérer une procédure descriptive beaucoup plus structurée qu'on ne le prétend généralement » (1992:80). Adam formule ainsi l'hypothèse d'une « super-structure descriptive », modèle hiérarchique constitué de séquences descriptives décomposables en macro-propositions descriptives (Pd) qui se composent à leur tour de micro-propositions descriptives (pd). L'idée de niveaux de profondeur est centrale : elle est liée à la thématisation (« opération essentielle pour penser l'expansion descriptive » 1987a:11), qui provoque le développement de micro-propositions descriptives à des niveaux de plus en plus profonds (Adam parle de « rangs », ou de « niveaux d'enchâssement », en insistant sur la différence de cette structuration par rapport à la structuration linéaire de type narratif), selon la représentation schématique ci-dessous (cf. Adam 1992:84) :

[59] Sur ces problèmes voir par exemple Adam (1987a:6 et 1987c:60-65), Adam et Petitjean (1989:93-97).

[60] Un exemple du type : [séq. descriptive dominante (séq. instructionnelle dominée)] serait représenté par la description de Lucile par Chateaubriand, dans *Les Mémoires d'outre-tombe*. Le rapport inverse : [séq. instructionnelle dominante (séq. descriptive dominée)] serait représenté par une description d'itinéraire. Voir Adam et Petitjean (1989:95).



Ce modèle théorique, qui diffère de celui d'Hamon en ce qu'il offre un « répertoire des opérations de constructions des macro-propositions » (Adam 1992:84) présente un certain nombre de notions-clé sur lesquelles il va falloir s'arrêter.

Le « thème-titre », appelé également « hyperthème » (cf. Adam et Petitjean 1989:131), correspond au pantonyme dans la terminologie d'Hamon. Ses parties ou aspects différents (« thèmes éclatés ») peuvent, par thématisation, devenir objets de nouvelles propositions descriptives, ou micro-propositions, ce processus étant en principe infini. Le thème-titre déclenche ou appelle la classe-objet, notion empruntée à Apothéloz, qui la définit ainsi :

> [...] classe non ensembliste dans laquelle peuvent entrer un nombre a priori indéterminé et non calculable d'éléments, qui ont pour seul point commun d'avoir tous quelque chose affaire (sic) avec la dénomination générique de la classe. (Apothéloz 1998:19)

La classe-objet indique donc un faisceau d'aspects de l'objet du discours posé par ancrage (voir ci-dessous). Le thème-titre est « repère et générateur de la classe-objet » (Adam 1987a:8 ; Adam et Petitjean 1989:114). Adam précise qu'« en créant une cohésion sémantique et référentielle, le thème-titre est un premier facteur d'ordre » (1992:85). Le thème-titre peut d'ailleurs être présent ou absent, posé par ancrage à l'incipit de la description ou donné par affectation en position clausurale[61].

Lorsque le thème-titre est posé par ancrage, sa fonction d'activation peut être remplie : activation notamment du savoir mémorisé, du « préconstruit culturel » (Adam 1987a:9) du descripteur et, surtout, du descriptaire. L'ancrage du thème-titre assure la lisibilité de la séquence (cf. Adam et Petitjean 1989:115). L'ancrage peut être vu comme une sorte de « thématisation de base » (Adam 1992:93).

Par affectation on entend l'opération inverse par rapport à l'ancrage : le thème-titre ne se trouve pas donné au début de la séquence descriptive, mais apparaît à sa fin, ce qui crée un manque et provoque des effets de sens comme l'incertitude ou l'étrangeté.

Le thème-titre peut également faire l'objet d'une reformulation, opération par laquelle il est repris et modifié en cours de séquence descriptive ou à sa fin[62]. Adam précise que la reformulation correspond à une sorte de « ré-ancrage » (1992:86). La reformulation serait susceptible d'ouvrir ou de fermer une séquence descriptive et se combinerait souvent avec une métaphore (cf. Adam 1992:87 et 93).

La relation (par ancrage ou affectation) qui unit le thème-titre au développement descriptif permet d'établir la cohésion référentielle de la description, cohésion qui est indispensable pour que le lecteur-descriptaire puisse appréhender la description comme un « tout significatif » (Adam 1986:174).

---

[61] Selon Adam et Petitjean, le thème-titre reste « rarement implicite jusqu'au bout » (1989:111).

[62] Dans une première schématisation, Adam et Petitjean placent la reformulation sous la catégorie assimilation, à côté de comparaison et métaphore (cf. 1989:135). Dans le schéma prototypique proposé par Adam en 1992, que nous avons reproduit ici, la reformulation se voit directement attachée au thème-titre, par une ligne en pointillé. Par ce déplacement, Adam semble vouloir davantage visualiser le fait que la reformulation porte sur le thème-titre.

Nous avons vu qu'Adam souligne le caractère ouvert et théoriquement infini de l'expansion, dû à la thématisation : les « etc. » font en ce sens partie de la structure[63]. L'idée que la description pourrait continuer à l'infini est ainsi défendue, à côté de l'idée que le texte descriptif constitue un tout signifiant, cohésif et cohérent. Adam soutient en effet :

> En tant que texte cohésif, une description est constituée de prédicats successifs (progression) énoncés à propos d'un petit nombre de signifiés constants (cohésion). Ce noyau initial de signifiés, qui déclenche puis assure la compréhension sur la base de l'isotopie du texte, est contenu dans le thème-titre. (1989:111)[64]

S'il est vrai que par le thème-titre se trouve mobilisé un savoir, ce savoir peut être confirmé ou modifié par une représentation descriptive. C'est ce qu'Adam et Petitjean appellent l'« opérativité externe », en précisant qu' « avec l'opérativité externe il est question des effets, des transformations des connaissances ; il s'agit de l'action du discours sur les représentations et savoirs qui se trouvent renforcés (confirmation) ou modifiés (révision) » (1989:117). La prise en compte de l'opérativité externe amène à poser la distinction entre référence virtuelle et référence actuelle : « il faut distinguer la *référence virtuelle* déclenchée par l'ancrage (attente d'une classe abstraite, d'un faisceau d'aspects), de la *référence actuelle* (la classe construite) produite par le déroulement même de la séquence descriptive » (1989:116)[65].

L'opérativité externe correspond à ce qu'Adam appelle la « dimension configurationnelle » du texte descriptif, qui inclut les trois niveaux référentiel, énonciatif et argumentatif. En tenant compte de ces niveaux, Adam nuance l'idée de l'ouverture infinie de la séquence descriptive : « L'ouverture potentiellement infinie de la description au regard du référent n'existe pas du point de vue de l'orientation argumentative, de la fonction de la séquence descriptive dans un texte donné » (1992:94). Plus précisément, Adam observe que « le producteur de la description interrompt l'expansion de la séquence là où il estime en avoir assez dit en fonction, d'une part, des savoirs qu'il prête à son interlocuteur et, d'autre part, de l'état de l'interaction [...] » (1992:86).

L'opération d'aspectualisation se trouve « au cœur du processus descriptif » (Adam et Petitjean 1989:134), c'est l'opération « la plus communément admise comme base de la description » (Adam 1992:89) et « la plus évidente » (Adam 1987a:10), par laquelle se trouvent introduits dans la description les aspects de l'objet décrit. En insistant sur la logique synecdochique de la structure descriptive, Adam précise : « l'opération d'*ancrage* est responsable de la mise en évidence d'un *tout* et l'opération d'*aspectualisation* du découpage en *parties* » (1992:89). L'aspectualisation, qui peut porter sur les parties (PART) ou sur les propriétés (PROPR), soulève la question de la dimension évaluative de toute description : « [...] comme le choix des parties sélectionnées par le descripteur est contraint par l'effet recherché, le choix des propriétés (PROPR) permet, lui, de poser la question de l'orientation évaluative (argumentative) de toute description » (1992: 91). A côté des adjectifs neutres, Adam souligne la présence d'adjectifs à valeur axiologique.

La mise en relation peut être comparative, métaphorique (ASS=assimilation dans le schéma ci-dessus) ou métonymique (SIT=mise en situation, dans le schéma ci-dessus)[66]. Si l'aspectualisation porte sur les relations synecdochiques (en parlant d'un personnage, par exemple, les yeux ou la moustache), la mise en relation métonymique porte sur les parties en contact (chapeau, chaussures) (voir Adam et Petitjean 1989:136 et Adam 1992:93). Par elle, l'objet décrit est rapproché d'autres objets spatialement ou

[63] Voir Adam (1987a:12 et 1987c:66) et Adam et Petitjean (1989:135).

[64] La même idée est exprimée ailleurs : « En tant que discours suivi, et donc lisible, une description consiste à énoncer des prédicats successifs à propos d'un petit nombre de signifiés constants. Ce noyau initial de signifiés, qui lance et permet la compréhension, est contenu dans l'archilexème qui sert de *thème-titre* à la description. Dans les discours descriptifs les plus divers [...] ce *thème-titre* – explicite au début ou à la fin du texte ou de la séquence, ou plus rarement implicite jusqu'au bout – *donne des consignes au descriptaire-lecteur* et fixe, en partie, la lisibilité de l'énoncé » (Adam et Petitjean 1982:98).

[65] Voir également Adam (1987a:9). Il faut souligner que la distinction faite par Adam ici entre référence virtuelle et actuelle n'est pas la même que celle établie en sémantique par des linguistes comme G. Kleiber et J.-C. Milner. Pour ces derniers, la référence virtuelle est une fonction sémantique, tandis que la référence actuelle est une fonction pragmatique, réalisée dans une situation d'énonciation concrète. Voir Milner (1976:64) et Kleiber (1997:22).

[66] Dans le schéma que nous avons reproduit, proposé par Adam en 1992, cet auteur modifie quelque peu la schématisation d'Adam et Petitjean (1989). Si en 1992 les catégories espace et temps vont sous l'étiqette « mise en situation métonymique », en 1989 la métonymie figurait *à côté* d'espace et temps, et ces trois catégories étaient placées sous « mise en situation » (cf. Adam et Petitjean 1989:135).

temporellement.

Toutes ces opérations peuvent affecter soit directement le thème-titre, soit une unité quelconque de rang inférieur, c'est-à-dire apparue après thématisation (Adam et Petitjean 1989:134)[67].

Il faut toutefois rappeler que, selon Adam, la thématisation s'applique de façon prioritaire, pour l'aspectualisation, aux parties, et pour la mise en relation, aux développements métonymiques. Elle est « beaucoup plus rare » sur assimilation comparative ou métaphorique, et, dans ce cas-là, réservée aux propriétés (Adam fournit l'exemple suivant : « vous êtes mon lion superbe et généreux » 1992:93). Les propriétés, quant à elles, « qui ne supportent guère qu'une opération d'expansion comparative (de type *Beau* [PROPR + thématisation-ASS comp.] *comme...*) ont généralement pour fonction, selon Adam, de clore une expansion » (1992:93).

Le plan de texte, correspondant à la « grille » dans la terminologie d'Hamon, peut venir se superposer à la super-structure descriptive. Le plan de texte garantit la linéarisation de la séquence descriptive, ce type de séquence ayant pour caractéristique « la représentation de la *simultanéité* d'un tout et de ses parties (et sous-parties éventuelles) » (Adam et Petitjean 1989:84)[68]. La fonction fondamentale du plan de texte serait de « rendre lisible un ensemble hiérarchique ni chronologique ni causal dont l'organisation resterait trop complexe sans l'adjonction d'un plan de texte » (1987c:58).

Adam et les autres représentants de la linguistique textuelle s'insèrent dans la continuité de la réflexion d'Hamon et de Riffaterre, en mettant en lumière la cohérence sémantique du texte descriptif, comme « rapport entre un thème-titre [...] et une suite d'énoncés, rapport entre une dénomination et une

[67] La schématisation proposée par Adam en 1992, que nous avons reproduite, semble à cet égard plus exacte que celle présentée en 1989 par Adam et Petitjean : dans l'ouvrage plus récent, la thématisation figure après chaque bifurcation, appliquée aussi bien aux parties (PART) qu'aux propriétés (PROPR) comme forme et taille, ce qui n'était pas le cas en 1989, où la thématisation ne figurait que liée aux parties. Adam et Petitjean disaient bien cependant que « la thématisation fixe l'individu-argument pour un prédicat obtenu par aspectualisation (*pd PRPOP* ou pd PART) ou par mise en relation (pd SIT ou pd ASS) » (1989:136, nous soulignons).

[68] Adam utilise également l'expression de « tabularité » pour définir la non-linéarité de la super-structure descriptive. Voir 1987c:58 et 1987a:7.

définition-expansion » (cf. Adam et Petitjean 1989:111, 115-116 et 118). Sur le fond, le modèle théorique de ces auteurs apparaît donc conforme à celui d'Hamon, dont est reprise l'idée centrale de la description comme une équivalence établie entre une dénomination et une expansion. Adam dit bien : « résumer une séquence descriptive c'est donner une dénomination (le thème-titre) qui *condense* l'expansion textuelle descriptive » (1986:174). La « logique synecdochique par excellence » (Adam et Petitjean 1989:114) qui caractérise la description est mise en lumière [69].

1.1.9 La théorie mise en question

Par quelques contributions théoriques mineures, la théorie dominante se trouve, de différentes manières, mise en question. S'il ne s'agit pas de théories à part entière, ces contributions sont nénamoins à considérer comme faisant partie du domaine théorique ; c'est même surtout grâce à elles qu'il est possible de parler de « débat théorique ». Un article par Molino paru dans *Poétique* en 1992 ; deux articles, par Brassart (1998) et Reuter (1998b), figurant dans un ouvrage collectif de publication récente intitulé *La description*[70] ; un article par Reuter (1998a) paru dans un numéro de la revue *Pratiques* consacré à la description : ces contributions montrent, si besoin il y a, que le domaine de l'étude théorique de la description est loin d'être épuisé.

1.1.9.1 Jean Molino

C'est par un mouvement en quelque sorte régressif, de retour à ce qu'on pourrait appeler la période d'avant-Hamon, que se signale un article important par Jean Molino (1992). Molino critique toutes les notions élaborées par la théorie. La notion de système descriptif, en premier lieu : selon Molino,

[69] « Pour ne prendre qu'un exemple très simple, le faisceau d'aspects suivant : *pipe, bouche de travers, gros bras, épinards, Olive, marin*, renvoie, pour presque chacun d'entre nous, très explicitement, à Popeye et, à l'inverse, dire "Popeye" déclenche tout ou partie de ce faisceau d'aspects (plus d'autres encore) » (Adam 1986:169).

[70] Cet ouvrage rassemble une quinzaine de contributions de chercheurs provenant d'horizons très différents. La description y est analysée dans des contextes tels que la sociologie, la médecine, la linguistique, la psychologie. Nous ne retiendrons que les deux contributions où la description est envisagée comme composante textuelle et en dehors d'une approche didactique.

cette schématisation est considérée à tort comme une formalisation (c'est-à-dire comme la « formulation rigoureuse d'une théorie »), mais n'est en fait qu'une symbolisation sans intérêt : à la différence d'autres symbolisations, celle-ci ne permet, d'après Molino, aucune opération à partir des symboles et ne renseigne pas sur les liens qui les unissent[71].

C'est surtout l'assise linguistique sur laquelle repose la construction théorique du système descriptif qui fait l'objet de la mise en question de la part de Molino : selon ce dernier, ce n'est pas dans la langue qu'il faut chercher la logique qui organise la description, mais dans la réalité qui nous entoure et dont nous avons une perception qui varie en fonction des époques, des traditions, des expériences. Le « champ lexical » et la « nomenclature » n'ont, selon Molino, rien de linguistique, étant liés à la compétence cognitive des sujets. Le système descriptif apparaît comme une « structure vide » :

> Pour que la notion de système descriptif ait un intérêt analytique, il faudrait qu'existent des schèmes descriptifs stables, composés d'une combinatoire d'éléments préétablis organisés d'une façon spécifique ; mais encore faudrait-il passer de la structure vide du « système descriptif » aux schèmes distincts correspondant à des objets, à des expériences, à des époques différentes. (1992:368)

L'argument qu'utilise Molino pour démolir la validité de la notion de système descriptif est que même un topos aussi établi que le *locus amœnus* est en fait infiniment variable dans ses manifestations textuelles :

> Qu'y a-t-il de commun entre les parcs de Vaux et de Versailles décrits par La Fontaine, le jardin de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, les jardins décrits par Delille, le jardin d'Eugénie Grandet [...] ? Rien, sinon la très vague et très fuyante idée de jardin en général, à partir de laquelle rien d'intéressant ne pourra être dit de telle description en particulier : le prétendu système descriptif a la même valeur explicative, le même pouvoir prédictif, le même statut que cette idée vague de jardin, déjà plus précise que l'idée de description en général. (1992:369)

[71] Molino ne semble donc pas accorder d'importance à l'effort fait par Adam et Petitjean (1989) pour définir les opérations descriptives, c'est-à-dire, précisément, décrire les liens qui unissent entre eux les éléments de la schématisation descriptive.

Molino plaide pour un retour à la notion de mimésis (faire voir) et aux catégories mises en place par la rhétorique ancienne : en établissant sa typologie à partir des différentes catégories de référents décrits, cette dernière avait compris le fait – totalement oublié, selon Molino, par la théorie moderne à prétention formaliste – que la description parle d'abord du monde et de l'expérience que nous en faisons : « Du point de vue qui est le nôtre, la description a un fondement en même temps anthropologique et ontologique : elle est ancrée dans la façon dont nous voyons le monde et les autres hommes » (1992:376)[72].

Dans le modèle qu'il propose, basé sur une « ontologie du sens commun » (1992:376), Molino distingue différents types de description (de chose, de paysage, d'action), chacun correspondant à un point d'ancrage sur la proposition narrative (le portrait est, par exemple, ancré sur l'acteur humain d'une phrase d'action). Il distingue encore différentes longueurs de description (le nom commun, la description embryonnaire constituée par nom et adjectif, la description identifiante, la description étendue), ainsi que différentes finalités (on décrit non seulement par souci de savoir, comme chez Balzac et Zola, mais aussi ce qui est important, ce qui sort de l'ordinaire, ce qui touche).

Molino réintroduit ainsi quelques notions que la théorie élaborée par Hamon, Riffaterre, Ricardou et Adam a exclues : la notion de référent d'abord, mais aussi la notion de variante et de différence : « [...] ce qui nous intéresse, ce qui peut faire progresser nos connaissances, c'est l'étude des différents objets, des différents modes d'organisation de la description [?] » (1992:370). Molino ne croit pas en effet qu'il y ait une essence du descriptif et qu'il soit possible de la saisir sur le plan du langage : « Il n'y a pas de description en soi, pas de structure unique, pas de système descriptif clairement défini [...] » (1992:381).

La base même de l'entreprise théorique dans laquelle, depuis quelques dizaines d'années, se sont lancés plusieurs théoriciens se voit ainsi

[72] C'est à cette ontologie naturelle que Molino consacre un article en 1988. Contre la position intra-textuelle d'un Riffaterre, et plus généralement de la critique littéraire influencée par les développements de la linguistique depuis Saussure, Molino insiste avec force dans cet article sur le fait qu'« [...] il n'y a pas de littérature sans renvoi au monde et à l'homme » (1988:104).

discréditée. Le malaise que l'on peut ressentir face au scepticisme affiché par Molino s'atténue cependant lorsqu'on considère qu'à l'origine de la critique de Molino se trouve peut-être un malentendu : en insistant, comme nous l'avons vu, sur le fait que « ce qui nous intéresse, ce qui peut faire progresser nos connaissances, c'est l'étude des différents objets », Molino semble refuser les conditions mêmes de tout projet de théorisation : ce n'est en effet, dans une certaine mesure, qu'au prix de la mise à l'écart de la diversité, de la particularité, de la singularité qu'une théorie peut se constituer. Pour reprendre les exemples de Molino, les théoriciens seraient sûrement d'accord avec lui pour dire que tout sépare les parcs de Vaux et de Versailles décrits par La Fontaine, le jardin de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* et le jardin d'Eugénie Grandet ; seulement, leur point de vue théorique les engagerait plutôt à s'efforcer de saisir ce qui, malgré toute apparence, rapproche ces descriptions (développement par aspectualisation, ou par mise en relation ; organisation à partir d'un mot-noyau, etc.)[73].

C'est dans cet esprit, nous semble-t-il, qu'ont travaillé les théoriciens de la description : s'étant donné pour but de schématiser l'organisation interne à toute description, Hamon, Adam, Ricardou et Riffaterre ont délibérément laissé à d'autres le souci de dire quelque chose d'intéressant sur « telle description en particulier ». En d'autres termes, le système descriptif n'a pas tant un intérêt analytique qu'un intérêt synthétique.

Par ailleurs, on reste quelque peu perplexe, en lisant Molino, devant son plaidoyer en faveur du retour à la rhétorique classique, avec tout ce qu'elle comporte d'attitude normative :

> C'est encore la tradition rhétorique qui permet de redécouvrir l'importance décisive de la qualité première que *doit* posséder une description : il s'agit de l'*evidentia*, grâce à laquelle l'auditeur croit être sur place et avoir affaire aux choses mêmes. Décrire c'est faire voir, et faire croire, c'est faire croire qu'on voit, qu'on sent et qu'on touche [...]. (1992:378. Nous soulignons le mot *doit*)

[73] Bal signale aussi la nécessité que l'on tienne compte de la valeur « théorique » des propos d'Hamon. Relativement aux notions de prévisibilité et d'exhaustivité, elle remarque : « Ainsi la description d'un personnage serait achevée dès que toutes les parties du corps humain sont énumérées. Evidemment, Hamon ne prétend pas que cette caractéristique théorique se rencontre souvent dans la pratique. Mais l'inverse importe davantage. Une telle description de personnage ne peut pas comporter des parties d'un autre objet (p. ex. un toit de chaume) si ce n'est en tant que comparant d'une métaphore » (Bal 1980:102).

Il est étonnant que Molino, qui pourtant défend les valeurs de la diversité en fonction des époques, des cultures, des expériences, soit prêt à accepter de figer de cette façon la description dans un trait (« la qualité première que *doit* posséder une description ») qui peut très bien, après tout, lui faire défaut (voir les descriptions de Julien Gracq).

1.1.9.2 Dominique Guy Brassart

La base de la théorisation du descriptif par Adam – l'existence d'un schéma textuel prototypique descriptif – a fait l'objet de critiques. Guy Brassart (1998) exprime son scepticisme quant à la possibilité de traiter la description comme « superstructure » :

> Il nous semble en effet que si les textes descriptifs sont bien des textes et non pas de simples agrégats de phrases, leur description ne relève pas pour autant d'une superstructure « rhétorique » mais, plus modestement, de « simples » plans de textes marqués en surface linguistique par des organisateurs texuels. (1998:62)

Face à une description, le lecteur ne mobiliserait pas, selon Brassart, un schéma textuel prototypique dont il serait doté (de par son appartenance culturelle), mais ne ferait que repérer, au fur et à mesure qu'ils surgissent, des signaux linguistiques de surface, correspondant à des « plans de texte » (l'alinéa et l'alternance nom plein *vs* anaphore en seraient deux exemples) ; cela lui permettrait de voir progressivement se mettre en place une organisation textuelle « cohérente et lisible » (1998:72). Il n'y aurait donc pas d'« interactivité » au sens de la théorie cognitiviste (pas notamment d'effet « top down »)[74]. Si la description est cependant identifiable comme type de texte, cela dépend, selon Brassart, d'un effet de contraste cotextuel (Brassart suggère qu'il pourrait s'agir de la « suspension de la diégèse narrative », mais

[74] Dans l'opération centrale de « traitement par concept » ou « top down », le sujet « applique voire impose à l'objet-texte ses connaissances textuelles de haut niveau, ses schémas textuels prototypiques » (Brassart 1998:61).

ne développe pas cette idéé) ou de la présence d'organisateurs textuels superficiels.

Brassart étudie particulièrement, dans un corpus non littéraire, la « loi de marquage textuel » que constitue l'alternance entre nom plein et anaphore et montre qu'elle a la fonction de structurer la description en signalant au lecteur les points de transition entre les différents aspects traités (fin d'un aspect, avec instruction donnée au lecteur d'« empaqueter » l'information, et passage à l'aspect suivant).

En simplifiant les choses, on pourrait dire que ce que critique Brassart est le niveau de « profondeur » auquel Adam situe la structure descriptive. Précisons qu'Adam lui-même introduit les notions de « profondeur » et « superficie » lorsqu'il distingue le « caractère acquis par une praxis et mémorisé » de la superstructure descriptive et le « caractère donné » et « soumis à variation dans le temps » du plan de texte descriptif (Adam 1987b:57-58). Brassart ne fait au fond que trancher sur une hésitation implicite chez Adam, lorsque celui-ci place la description sur la ligne de partage entre textes organisés par un plan de texte et textes régis par une superstructure.

Brassart critique la pertinence de l'emprunt par Adam de la notion d'opération au domaine de la sémiologie. Il nous semble cependant que, même si l'on souscrit à sa critique (consistant à dire que les opérations descriptives ne garantissent pas la structuration de la séquence descriptive, cette structuration étant plutôt assurée par les organisateurs qui marquent la surface du texte), on peut garder les définitions proposées par Adam qui présentent l'avantage de décrire les relations qu'entretiennent entre eux et avec le thème-titre les éléments d'une description.

La discussion qu'engage Brassart avec le modèle d'Adam se situe, comme on le voit, à un niveau proprement *théorique* et on pourrait se demander quelles sont les implications pratiques que pourrait avoir cette nouvelle vue pour l'analyse des textes littéraires. Ce qu'il faut surtout retenir, nous semble-t-il, est l'hypothèse de l'importance que revêtent les plans de texte (appelés par Hamon « grilles descriptives ») pour la création de la cohérence descriptive. Mais cette hypothèse avait été clairement formulée par d'autres.

1.1.9.3 Yves Reuter

Reuter est l'auteur de deux articles récents intitulés « Repenser la description? » et « La description en questions » (1998a et 1998b). La perspective à la fois théorique et didactique qu'il adopte l'amène à voir des problèmes qui sont parfois laissés dans l'ombre[75].

Il relève en premier lieu la restriction indue par laquelle la théorie s'est surtout attachée à étudier la description littéraire et, à l'intérieur de ce domaine, la description pratiquée par les Naturalistes. Il souligne de plus la tendance répandue et non justifiée à ne considérer comme description qu'une des manifestations possibles de cette catégorie textuelle, la séquence descriptive.

Tout en se plaçant dans le prolongement direct d'Hamon et d'Adam, Reuter interroge quelques-unes des positions défendues par ces théoriciens. Nous nous arrêterons surtout sur les points sur lesquels s'exerce la révision de la théorie par Reuter, sans présenter son modèle qui, pour l'essentiel, est conforme à celui d'Hamon et d'Adam.

Reuter s'intéresse à l'objet « descriptible/décrit » et aux traits qu'il présente : il serait visible, statique et catégorisable. Il est à remarquer que Reuter suggère d'un côté que *par le travail de la description* l'objet reçoit ces caractéristiques ; de l'autre, que les objets présentant ces traits seraient plus descriptibles que ceux qui en seraient dépourvus : « plus un objet du monde sera considéré comme porteur de ces traits (lieu, personnage, objet...), plus il sera considéré comme descriptible » (1998b:37). Ceci représente évidemment un écart considérable par rapport à Hamon (selon qui, pour qu'il y ait description, il n'y a même pas besoin d'« objet ») et le retour à une approche théorique où la définition de la description passe par la définition de la nature des objets du monde réel décrits.

Si le trait de la catégorisation est applicable à tout objet de description (Reuter insiste à juste titre sur le fait que « typification et singularisation sont des mouvements communs et constitutifs de toute description » 1998b:39), on ne peut pas dire la même chose pour le statisme et la visibilité. C'est surtout à travers l'accent mis sur le « faire voir », entendu à la fois comme « effet » en

[75] Ces deux articles présentent en gros le même contenu, mais, dans le premier, la point de vue didactique adopté est plus manifeste que dans le deuxième, auquel nous ferons surtout référence.

réception et comme « visée centrale » en production (cf. 1998b: 34, 38, 43, 52, 53, 56) que Reuter nous paraît poser de nouvelles frontières (plus étroites) à la description, dont la spécificité est ainsi redéfinie : « [...] construire des informations qui donnent l'impression de pouvoir visualiser ce dont il est question » (1998b:38).

La désignation des parties, pour Reuter comme pour Adam au centre de l'activité descriptive, serait « un des mécanismes essentiels de la description par lequel elle contribue à "faire voir" en *sélectionnant* et en *textualisant* les parties du référent » (1998b:43). Nous pouvons déjà douter de la pertinence d'une telle vue relativement aux descriptions chez Gracq[76].

La préoccupation didactique de Reuter l'amène à rectifier un aspect de la théorie d'Hamon : assimiler description et liste et insister sur la tendance descriptive à l'exhaustivité, par addition d'éléments, est faux et didactiquement dangereux ; la construction d'un objet se fait, observe à juste titre Reuter, autant pas addition que par sélection et élimination.

En exposant son idée du « parcours descriptif » (analysable à partir de trois catégories : la gestion thématique, les plans, les procédés liés aux scénarios introductifs), Reuter ne fait que reprendre, avec des termes nouveaux, quelques aspects centraux dans la théorie d'Hamon et d'Adam (étude du rôle et de la place du pantonyme par Hamon et des opérations d'ancrage, d'affectation et de reformulation par Adam ; fonction des plans de texte ou des grilles ; ancrage de la description sur le *dire*, le *faire* ou le *voir* d'un personnage).

C'est également en suivant Hamon que Reuter distingue quelques signaux démarcatifs de la description. Mais il insiste (ce qu'Hamon ne fait pas assez) sur la nécessité de les considérer en relation avec l'organisation interne de la description et ses fonctions : par exemple, la démarcation par les scénarios typiques d'ouverture, étudiée par Hamon (les cas où la description est insérée, par exemple, à travers le voir d'un personnage), doit être étudiée en rapport à l'organisation interne du fragment (présence de plans spatiaux) et par rapport

[76] Il est courant, du côté des critiques gracquiens, de souligner précisément la dimension non visuelle des descriptions. Lisons, entre autres, ce jugement, émis par Jacques Carion à propos de la description de Vezzano dans *RS* : « [...] la phrase [...] se dilate de mots abstraits et de métaphores qui ne sont pas là pour faire *voir* avec précision mais bien pour *dire* avec exubérance » (1987:9).

aux fonctions du descriptif (la mise en relation avec le personnage). Reuter a raison de soulever ces questions. Il nous invite à aller plus loin que lui, pour suggérer qu'un point faible de la théorie d'Hamon est de ne pas avoir suffisamment articulé l'étude des signaux démarcatifs avec la définition du descriptif qu'il propose. Nous reviendrons sur cela (cf 3.1.2).

1.2 Tendances et problèmes - en vue d'une confrontation avec la description gracquienne

En juxtaposant, dans ce chapitre, les théoriciens de la description, nous avons présenté les contributions individuelles qui ont alimenté la réflexion dans ce domaine de recherche. En revenant maintenant sur les théoriciens, nous avons trois buts principaux : établir les points de contact et de divergence – seulement esquissés dans notre présentation – entre théoriciens divers ; mettre en lumière ceux qui nous paraissent être les problèmes liés à la théorie ; indiquer quels sont les aspects traités par la théorie qui, par présupposition de rendement, peuvent être choisis pour être confrontés, dans la deuxième partie de ce travail, avec la description gracquienne.

Précisons d'abord que, même si notre intérêt dominant pour la description *littéraire* a guidé notre lecture de la théorie et nous a sûrement conduit à retenir surtout, parmi les aspects traités, ceux qui sont intéressants pour ce type particulier de description, la théorie de la description ne se profile pas immédiatement comme théorie de la description littéraire. Au contraire, l'objectif d'un Hamon ou d'un Adam est de cerner « un effet descriptif » (Hamon), ou d'établir une « super-structure descriptive » (Adam), indépendemment du type de texte dans lequel ces phénomènes se manifestent. La même approche se trouve chez Reuter, alors que Genette, Barthes, Bal, Weinrich, Riffaterre et Ricardou sont des théoriciens de la description littéraire.

Depuis les années 60, la théorie de la description se précise de plus en plus comme théorie formelle, non référentielle. La description est objet d'analyse en tant qu'elle est un phénomène textuel, dont on s'efforce de déterminer les modes de fonctionnement et de signification par rapport à la structure qui l'englobe (le récit, dans le cas de la description littéraire). La question du rapport texte/référent réel, question que soulève toute approche sociologique

de la littérature et de la description, est escamotée par une théorie qui adopte un point de vue immanent, intratextuel, non référentiel. Cette tendance, qui est marquée chez tous les théoriciens, justifie selon nous l'appellation unique de « théorie de la description », qu'on utilise couramment et que nous avons utilisée à notre tour, pour référer à un domaine de recherche où, malgré quelques différences dans la démarche analytique adoptée et dans la terminologie proposée, on s'accorde sur un problème considéré comme central.

La prise de position intratextuelle semble à première vue féconde pour la description gracquienne qui se caractérise surtout par l'emploi d'un riche langage métaphorique ; tissant des liens très étroits avec la diégèse et jouant sur des mécanismes anti-représentatifs, ce langage met en place un monde apparemment coupé du monde réel, et invite à une lecture qui exorcise, précisément, le réel.

En schématisant, on peut distinguer deux manières dont les théoriciens posent leur regard sur la description.

Une première tendance, sous l'enseigne de laquelle on peut regrouper Barthes, Bal, Genette, Weinrich, consiste à aborder la description par ses fonctions. Qu'il s'agisse d'affirmer la nature « diégétique » des fonctions de la description (Genette) ; ou de montrer le rôle de support explicatif ou illustratif assumé par l'arrière-plan (Weinrich) ; ou de distinguer les « fonctions » des « indices » (Barthes) ; ou encore de réaffirmer, contre Barthes, ce qu'on pourrait appeler la « fonction des indices » (Bal), la description apparaît comme un territoire que l'on explore à la recherche d'une utilité, soit qu'on l'affirme limitée (Barthes, Weinrich et le premier Genette), soit qu'on l'estime grande (Bal, le Genette de « Discours du récit »).

Cette façon d'aborder la description devrait a priori s'avérer fructueuse une fois appliquée à la description gracquienne. Encore faut-il s'entendre sur le sens de l'expression « fonctions de la description ». Il nous semble, en effet, que cette expression désigne deux choses différentes, mais qu'on a parfois tendance à confondre : la fonction de la *description* et la fonction narrative des *objets décrits*. Pour étudier les fonctions de la description, on se situe à un niveau formel, où la signification symbolique de la description n'entre pas en jeu : on étudiera, par exemple, la description dans son rôle d'échangeur de focalisation, ou d'arrêt utilisé à des fins narratives. Pour étudier la fonction

des objets décrits, en revanche, on s'appuiera sur le contenu de la description et cela équivaudra le plus souvent à proposer une interprétation du sens. Il nous semble que cette distinction n'est pas toujours suivie. Lorsque Bal recommande que la théorie intègre l'analyse des fonctions diégétiques de la *description*, par exemple, elle invite en fait à prendre en compte quelles sont les fonctions diégétiques des *objets décrits*.

Une deuxième tendance s'observe chez les théoriciens qui s'intéressent davantage au fonctionnement de la description qu'à ses fonctions. Ici on compte surtout Riffaterre et Ricardou, quoique des différences considérables les séparent.

Chez Riffaterre, le système descriptif ne fait que reproduire sur une petite échelle le mode d'organisation global du texte littéraire. Riffaterre a une vision radicalement non-référentielle et en quelque sorte euphorique du fonctionnement du texte et de l'interaction texte-lecteur : si le texte fonctionne selon les lois d'un dynamisme générateur, par auto-engendrement, la lecture est idéalement conçue comme une série d'inférences heureuses par un lecteur familier avec les mécanismes du texte. Cependant, comme nous l'avons suggéré, sa théorie rend finalement surtout compte de la production : les mécanismes de la fabrique textuelle, tels que Riffaterre les met à jour, restent probablement imperméables au lecteur ordinaire. Nous avons déjà eu l'occasion d'exprimer quelques doutes quant au rendement analytique que présente la théorie de Riffaterre appliquée à la description gracquienne (et ce malgré le fait que Riffaterre choisit entre autres Gracq, comme on le verra, pour illustrer son modèle) : le modèle du système descriptif permet peut-être de dévoiler la logique inhérente à la construction, mais l'existence de cette logique n'implique pas forcément la perception d'une cohérence de la part du lecteur.

En adoptant un point de vue sémiologique pour formuler de façon adéquate la question du réalisme en littérature, Ricardou s'attache à montrer que la reproduction par les signes du langage (médiation sémiologique) d'une « immédiateté non sémiologique » (pour reprendre la formule d'Hamon 1973:416) ne peut que constituer une entreprise anti-réaliste. L'« effet de réel » de Barthes est problématisé par Ricardou, qui met en lumière les mécanismes par lesquels la description, par son organisation même, détruit peu à peu l'effet qu'elle est censée produire. C'est ainsi l'analyse du fonctionnement de

la description, plutôt que de ses fonctions, qui est, comme chez Riffaterre, au centre des préoccupations théoriques de Ricardou. Les quelques fonctions que retient Ricardou (emblématisation, modélisation) sont, dans son optique, revêtues accessoirement par la description. La limite majeure de l'approche ricardolienne, relativement à la description chez Gracq, nous semble être la réduction de tout l'enjeu de la description aux problèmes de l'achronie. Cette approche devient peu rentable dans le cas des descriptions dont l'objet n'est pas concret, définissable et statique au même titre que la casquette de Charles Bovary[77]. Ceci nous ramène au problème général, déjà évoqué dans l'introduction, que représente le corpus très homogène de la théorie : de casquette en gâteau, chaque théoricien avance sur un terrain que d'autres ont déjà défriché.

Chez Hamon et Adam, enfin, l'étude des fonctions de la description côtoie celle de son fonctionnement et les deux rentrent dans un vaste projet de théorisation[78].

L'état actuel du savoir dans le domaine de la description doit beaucoup, nous semble-t-il, à Hamon. Tout en se situant dans le prolongement de la réflexion théorique qui le précède, Hamon introduit quelques idées originales et son analyse nous paraît la plus complète, tout en étant la plus complexe. Parmi les théoriciens, Hamon est le seul qui procède à un véritable essai de définition s'appuyant sur l'identification d'un certain nombre de traits : effet de liste, mise en place d'une équivalence sémantique, présence de signaux démarcatifs. L'originalité de l'approche d'Hamon consiste dans le renversement opéré : selon lui, il s'agit d'abord de cerner et de décrire un effet, l'effet descriptif, pour étudier ensuite quel est le type d'organisation textuelle qui peut en être à l'origine. A la rigueur, on pourrait dire que ce qu'on appelle couramment une description n'est que l'une des variantes possibles d'organisations textuelles à partir desquelles s'actualise un effet descriptif. En effet, une liste d'items est aux yeux d'Hamon tout aussi *descriptive* qu'une description littéraire, type textuel cependant très éloigné d'une liste. L'intérêt de cette approche consiste dans son ouverture : implicitement, la possibilité

[77] Selon le jugement d'Hamon, l'approche de Ricardou est trop « inféodée » au concept de temps (1993:89 n° 1).

[78] Chez Reuter (1998a et 1998b), qui se réfère principalement à Hamon et à Adam, on trouve également la prise en compte des deux dimensions.

est laissée de compléter la gamme des phénomènes textuels susceptibles de faire surgir un effet descriptif. Intuitivement, nous dirions qu'appliquée à la description gracquienne, la théorie d'Hamon est celle qui, par contraste ou par conformité, devrait permettre le plus de découvertes.

Adam se situe dans le prolongement de la réflexion d'Hamon. L'étude porte surtout sur les opérations par lesquelles se construit une « séquence descriptive ». Quelques notions centrales se trouvent consolidées : hiérarchie, cohérence, lisibilité, expansion et condensation.

Parmi les problèmes que connaît la théorie de la description, il faut, selon nous, évoquer le problème de terminologie. Chaque théoricien a forgé la sienne mais aucune n'a eu assez d'impact pour s'imposer sur les autres. Si bien qu'en voulant parler de description aujourd'hui, on a le choix entre plusieurs terminologies, dont aucune ne paraît suffisamment établie pour qu'on puisse se passer de préciser ses sources et d'expliquer les termes utilisés[79]. Pour ne donner qu'un exemple, s'il est vrai qu'Hamon est le théoricien le plus fréquemment cité, le terme de « pantonyme » créé par lui n'est que très rarement utilisé (et alors toujours accompagné de note explicative). On lui préfère le terme de « thème » (Adam), ou ceux, plus vagues, d'« objet de la description » et « objet décrit », qui existent en dehors de toute théorie.

Un autre problème est représenté par les schématisations en forme d'arbre, modèle hiérarchique que nous trouvons dans la théorie de Ricardou, Hamon, Adam. Ces théoriciens affirment le formalisme de leurs théories, en se réclamant d'une approche d'où est exclue la prise en compte aussi bien des référents réels que des objets décrits (qui sont, comme on le sait, la base à partir de laquelle la rhétorique classique avait construit sa classification des descriptions). Mais, dans la construction de leurs modèles, ces théoriciens présupposent néanmoins un objet d'un certain type : spatial, décomposable (sinon décomposé), définissable (sinon défini) : grenouille du manuel des sciences naturelles d'Adam, maison d'Hamon ou casquette de Ricardou. Ce modèle risque de devenir d'une application difficile lorsque l'objet décrit ne possède pas les propriétés des objets du monde physique. A cet égard, il est

[79] Dans son article récent, Reuter précise, par exemple, qu'il préfère effectuer d'autres choix terminologiques qu'Hamon « afin de ne pas "heurter" les usages courants » (1998b:34) et introduit à son tour une terminologie nouvelle.

significatif de constater que la révision de la théorie par Molino et Reuter comporte, entre autres, la prise en considération des objets décrits : il y aurait, nous dit Reuter, par exemple, des objets plus « descriptibles » que d'autres (cf. 1998b:39).

Le fait que les récits de Gracq constituent un corpus nouveau par rapport à celui sur lequel s'est constituée la théorie présente un intérêt certain. C'est ainsi que, pour conclure, nous allons indiquer les aspects traités par la théorie que nous voulons considérer par rapport à la description de cet auteur :

la notion de système descriptif et les notions annexes de hiérarchie (liée à la représentation arborescente qu'on trouve chez Ricardou, Hamon, Adam) et de mise en équivalence sémantique (entre un terme posé explicitement ou implicitement comme thème-titre/pantonyme/objet décrit/mot noyau et un développement ou une expansion) ; dans quelle mesure ces notions, au centre de la théorie, régissent-elles les descriptions chez Gracq?

la présence de « grilles descriptives » ou « plans de texte » et la fonction que ces organisateurs textuels remplissent chez Gracq. Plus généralement, il s'agira d'interroger la présupposition de cohérence qui est au centre de la théorie ;

la présence de signaux démarcatifs, notamment d'incipit et de clausule et, liée à elle, la possibilité d'extraire une description gracquienne de son entourage textuel ; plus précisément, dans quelle mesure la présence de ces signaux annonce-t-elle qu'il y a description? Est-ce que ces signaux participent de l'« effet descriptif »?

le statut de l'itératif : nous pouvons avancer l'hypothèse que l'itératif, tel que l'étudie Genette, est à l'origine d'un effet descriptif et qu'il faudrait donc ajouter, aux traits isolés par Hamon, le traitement spécifique de la temporalité qu'il comporte ;

les fonctions de la description : peut-on parler d'une fonctionnalité descriptive chez Gracq sans faire entrer en jeu l'évaluation de la fonction diégétique des objets qu'il décrit?

2. Bilan critique des analyses de la description gracquienne

Le fait que l'analyse de la description occupe une place non négligeable dans la critique gracquienne ne saurait surprendre. Lire un récit de Gracq équivaut à se laisser emporter par un discours qui est, en large partie, un discours descriptif. Dès les premières pages, cependant, le lecteur occasionnel aussi bien que le lecteur assidu se rendent certainement compte que les chemins descriptifs sont, chez Gracq, des chemins sinueux, qu'on n'entreprend pas sans buter sur les obstacles dont ils sont parsemés. La qualité encombrante, débordante de ce discours, qui emporte et déporte en même temps, va de compagnie avec son caractère souvent obscur, qui fait obstacle à une compréhension immédiate.

Exprimé par plus d'un spécialiste de Gracq, le sentiment que ses descriptions font obstacle à la compréhension se situe sans doute à l'origine de l'intérêt critique qu'on y porte. Ainsi, Fabre-Luce s'interroge : « Quel est le sens de la résistance spécifique que la description elle-même offre à notre compréhension rationnelle? » (1982:409). Murat, quant à lui, fait allusion au « trouble » qui saisit le lecteur face à la « saturation » du discours descriptif métaphorique (1979:513).

Dans ce chapitre, nous allons résumer de façon critique les analyses des commentateurs de la description gracquienne. Notre but sera double : d'un côté nous présenterons les principaux acquis et problèmes dans ce domaine, de l'autre nous examinerons la place qu'occupe la théorie de la description (nous entendons par ce terme l'ensemble des différentes contributions à l'étude théorique de la description) dans les analyses critiques. Il s'agira de distinguer les différents degrés de présence de la théorie : en effet, celle-ci peut être simplement citée, mais non utilisée ; le renvoi, lorsqu'il est explicite, peut porter sur un point de détail ou sur la vision globale du phénomène descriptif élaborée par telle ou telle théorie ; la théorie peut constituer un point de départ pour l'analyste sans faire l'objet d'un retour ; les points de tangence avec la théorie peuvent rester implicites, non assumés par l'analyste, invitant ainsi à

être explicités. Au fond, il s'agira donc d'essayer d'identifier les rapports, réels ou virtuels, entre la *théorie*, représentée par les modèles d'Hamon et d'autres, et la *pratique*, représentée par un certain nombre de critiques gracquiens. Nous nous demanderons également s'il y a des aspects étudiés dans le domaine critique qui ne rentrent pas dans le domaine d'intérêt de la théorie.

Il convient de signaler tout de suite que des remarques sur la description figurent dans quasiment chaque ouvrage consacré à Gracq. Ainsi, tel article, pris au hasard, sur les « horizons » du *RS* et sur leur articulation avec les structures thématiques, fantasmatiques et stylistiques du récit, conduit inévitablement son auteur à s'intéresser à la description[1]. C'est notamment dans la production critique d'inspiration thématique que sont proposées des analyses ponctuelles de tel ou tel passage descriptif, où tel ou tel thème prend forme ou se trouve illustré. Nous nous arrêterons cependant surtout sur les contributions où la description est l'objet déclaré et prioritaire de l'intérêt de l'analyste et nous nous contenterons de signaler au passage les remarques sporadiques que l'on peut trouver dans les ouvrages non expressément consacrés à la description[2].

[1] « Entre l'exercice de l'écriture et celui du regard, il semble qu'il y ait beaucoup plus qu'une coïncidence, d'ordre anecdotique : un lien nécessaire. Tout se passe comme si écrire et décrire allaient de pair pour Gracq. Ses romans font à la description une place exceptionnelle ; et ses personnages sont si fortement unis au paysage qui les entoure qu'ils semblent naître de lui, et agir en fonction de ses sollicitations. Cette relation de "la plante humaine" à son environnement est une donnée fondamentale de l'anthropologie gracquienne, façonnée par une formation de géographe, et par une philosophie de la Nature héritée du Romantisme », (Michel Collot 1994:109).

[2] C'est ce parti pris qui nous dicte de ne pas retenir l'ouvrage de B. Vouilloux (1989), où figurent cependant deux chapitres (V et VI) consacrés aux quatre descriptions picturales présentes dans l'œuvre narrative de Gracq. Mais, pécisément, la description n'est pas objet prioritaire de l'intérêt de Vouilloux, qui s'attache plutôt à étudier les différents types de références picturales dans les textes narratifs et non narratifs de Gracq. La description (de tableau) – allant du terme dénominateur, en passant par la simple notation, jusqu'à la description étendue – rentre dans son champ d'analyse en tant que type de « support » de l'énoncé méta-iconique (cf. p. 38-39).

2.1 Les critiques de la description gracquienne

2.1.1 Ariel Denis

Avec son article de 1969, Denis apporte un premier témoignage de l'intérêt que suscite la description gracquienne. Ce critique se préoccupe de situer l'œuvre de notre auteur dans le paysage littéraire moderne. Le roman moderne est ainsi caractérisé :

> Le grand trait commun des romans modernes – c'est-à-dire en gros de ceux qui ont succédé au roman existentialiste – est bien cette toute puissance, cette primauté du décor, et donc l'effort porté sur la description, la tentative de construction ou de reconstruction du réel, non de l'homme [...]. (p. 157)[3]

La modernité de Gracq résiderait précisément dans la place prépondérante qu'occupent dans son œuvre le paysage et sa description.

Denis défend l'idée de l'évolution du « théâtral » au « romanesque » que connaîtrait l'œuvre gracquienne. *CA* et *BT* se caractériseraient par leur côté « théâtral », par le relief dramatique donné à certains personnages, par l'aspect baroque et romantique du décor, qui apparaîtrait comme irréel et artificiel. A propos de la description dans *BT*, Denis remarque :

> [...] cette dernière [=la description] n'intervient pas comme une description romanesque, au milieu du récit, pour situer la scène, décrivant le paysage où évolue le héros ; elle est au contraire faite à part, un élément indépendant dans l'œuvre : comme au théâtre, on ne regarde pas à la fois le héros et le décor dans un plan d'ensemble, ou du moins rarement, mais on porte le regard tour à tour sur les différents personnages et sur le décor. (p. 159)[4]

[3] Sauf indication contraire, les références aux pages dans chaque sous-chapitre renvoient dorénavant à l'ouvrage unique qui s'y trouve discuté. Se reporter à la bibliographie.

[4] Idée reprise par Denis, dans un article paru dans les *Cahiers de l'Herne* : « [...] dans *Argol* (et parfois encore dans *Un Beau Ténébreux*), la Bretagne est un décor littéraire/mythique décrit dans sa convention [...] aussi la description est-elle sèche, violente, presque abstraite » (1972:199). Dans le même volume, Marc Eigeldinger exprime un point de vue opposé, lorsqu'il dit, à propos de l'œuvre de Gracq généralement : « La description ne sert jamais de

La « description romanesque », opposée à la description « théâtrale », se trouverait par contre dans *BF* : « *Un Balcon en Forêt* appartient, quant au rôle des paysages, à la description romanesque. Dans ce livre, le paysage raconte l'histoire, le monde exprime la conscience » (p. 159). Denis parle ainsi de « paysage romanesque » (p. 161).

On notera que Denis montre une tendance à superposer dans son discours les deux notions de « paysage » et de « description »[5]. Pour Denis, la description n'est que description de paysage, ou du monde, ce dont témoigne aussi l'affirmation suivante :

> Les plus grandes œuvres romanesques de la littérature française sont peut-être justement celles où l'équilibre a été trouvé entre la présence de l'homme et celle du monde, entre l'analyse psychologique et la description du réel. (p. 163)[6]

Or il conviendrait d'introduire une distinction dans les remarques formulées par Denis, qui sont en effet d'un double ordre : d'un côté il y aurait une évolution dans les *fonctions* attribuées à la description (qui serait, disons, de plus en plus intégrée aux structures narratives) ; de l'autre il y aurait évolution dans la nature des *objets décrits* (paysages baroques et inquiétants d'abord ; imprécis, exprimant l'attente et susceptibles d'encourager la rêverie des personnages par la suite). Par « paysage romanesque », Denis entend donc un paysage expressif, avec lequel le personnage (Grange du *BF*, dans les

cadre purement extérieur, elle est associée au drame intérieur vécu par les personnages » (1972:289).

[5] La tendance à confondre la description et son objet – souvent l'espace, comme chez Denis – est assez fréquente. Elle devient très nette dans un article de Vercollier (1989) où, par l'expression « fonction focalisatrice de la description », l'auteur entend « l'utilisation du décor pour révéler un personnage » (1989:161). Les descriptions permettent, dit Vercollier, « d'éclairer les aspects essentiels des personnages en les associant à un élément spatial » (1989:168). Tel décor, dans *CA*, serait associé à tel personnage (Albert et le château, Herminien et la mer etc.). Il nous semble qu'il faudrait plutôt dire que c'est l'*espace* qui revêt la fonction d'appuyer les traits de caractère de tel personnage, et non la *description*. Les traits de caractère sont en effet aussi objet de description.

[6] Notons au passage qu'Hamon formulera l'hypothèse que « la présence de l'homme » passe sans doute aussi par la description : « [...] l'"effet personnage" d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre d'"effets descriptifs" disséminés dans l'énoncé (ici un "portrait" physique, là un portrait "moral", là une description d'état psychologique, là une description d'habitat, etc.) » (1993:105).

exemples de Denis) vit en communion ; par « description romanesque », Denis semble entendre un type de description ayant, en gros, des fonctions narratives. C'est du moins ce que laisse entendre l'affirmation suivante : « C'est la description romanesque, la simple relation de l'événement, qui raconte le mieux l'émotion, l'histoire » (p. 162) : la qualité « romanesque » de la description résiderait dans le fait qu'elle prend en charge le récit d'événements[7].

La notion de « description romanesque », centrale dans cet article, est approfondie par Denis par une suite de remarques qu'il est parfois difficile de mettre en rapport les unes avec les autres. En effet, après avoir valorisé en tant que « romanesque » la description ayant pour fonction de « situer la scène, décrivant le paysage où évolue le héros » (voir la citation ci-dessus, où ce type de description est opposé à la description dite « théâtrale »), Denis définit ensuite de « traditionnel » ce même type de description, qu'il oppose alors à la description de *BF*, valorisée cette fois en tant que description de type « flaubertien » :

> La description traditionnelle se contente de planter le décor, de décrire un paysage, une chambre, simplement pour y faire évoluer le héros [...]. Elle n'est qu'utile et non poétique. Au contraire, la description « flaubertienne » est plus qu'un moyen de localisation, plus même qu'une façon de donner au lecteur un « beau » paysage, elle fait *de la description et donc du réel*, l'histoire même de l'œuvre. Le roman devient vraiment poème romanesque. (p. 163. Nous soulignons)

Le passage par nous souligné montre encore une fois que description et réel n'en font qu'un pour Denis. La fonction de la description « romanesque » de *BF* serait d'introduire le réel (« la présence irréductible du réel », p. 162). Denis rejoint ici son idée du départ : « Le roman moderne se présente comme une revanche du monde » (p. 164). Seulement chez Gracq, à la différence de Flaubert, le réel serait non pas médiocre, mais merveilleux, et pousserait à la rêverie.

L'article de Denis, qui date, rappelons-le, de 1969, ne présente aucun lien

[7] L'effet d' « éternelle imminence », que Denis décrit dans l'article publié dans Les *Cahiers de l'Herne*, serait lié à cette fonction attribuée par Gracq à la description : « C'est la seule description du réel qui raconte l'histoire, rien n'arrive jamais, le Secret n'existe pas [...] » (1972:198).

explicite avec la réflexion théorique qui n'était qu'a ses débuts à cette époque. L'intérêt de Denis pour la description est loin d'être de type « narratologique ». La description est intéressante surtout pour son contenu, le monde, et Denis se préoccupe de comprendre par quels moyens le monde prend le dessus dans le roman « moderne». La présence massive de la description est le fait relevé qui constitue, selon Denis, la réponse à cette interrogation. Seulement, Denis ne semble pas conscient du fait que tout comme le monde (entendons la nature, le paysage, au sens de Denis), le personnage, le milieu social, les sentiments, les sensations peuvent faire l'objet de descriptions.

2.1.2 Michael Riffaterre

La petite étude que Riffaterre (1972b) consacre à quelques textes de *LG* représente un cas unique en son genre : l'un des principaux théoriciens de la description choisit d'illustrer le fonctionnement de son modèle, le « système descriptif », à partir du texte gracquien[8]. Les textes analysés appartiennent au genre du poème en prose et représentent donc, dans la production gracquienne, ce qui est formellement le plus proche de la poésie, qui est, rappelons-le, le domaine d'élection de l'intérêt de Riffaterre[9].

Il faut préciser que le choix de texte qu'opère Riffaterre n'est pas sans rapport avec le type d'analyse qu'il propose. Dans le corpus de *LG*, constitué, selon le mot même de Riffaterre, de poèmes ayant une structure narrative ou descriptive, ce théoricien extrait des poèmes à l'allure clairement descriptive,

[8] L'article de Riffaterre contient bon nombre de remarques de portée générale ayant trait à la notion de *système descriptif* et au fonctionnement des séries associatives. Nous renvoyons à 1.1.6 pour une présentation générale de ces concepts.

[9] Choix qui se justifie par le fait, mis en lumière par Riffaterre lui-même, que « l'altération de la fonction référentielle, qui caractérise toute expression littéraire », et qui est au cœur de l'intérêt de Riffaterre « y [= dans la poésie] est plus aisément démontrable qu'en prose » (1970:401). Rappelons à ce propos que dans le « récit poétique », selon la définition qu'en propose Tadié (à partir entre autres des récits de Gracq), on assisterait à un « conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message » (1994:8). Selon Tadié, ce conflit débouche sur le « renoncement à l'illusion référentielle » (1994:45).

plutôt courts et portant un titre en harmonie avec le contenu du poème[10]. La description, dont les contours sont facilement identifiables, coïncidant avec ceux mêmes du poème, se présente pour ainsi dire à l'état libre, sans rapport avec les structures narratives qui la conditionnent normalement dans un roman. Des critères tels que la focalisation, par exemple, semblent peu fructueux pour l'analyse de ces poèmes en prose, où la description est prise en charge soit par un narrateur neutre, impersonnel, soit par un « je », mais où ne s'établit pas le jeu des visions plurielles entre narrateur et personnages.

Si l'approche de la description gracquienne par Riffaterre s'éloigne sensiblement de celle de Monballin (1987) ou de Kim (1991), pour ne citer que ces deux critiques, c'est sans doute aussi à cause du type différent de matériel analysé. Ceci étant, soulignons dès maintenant que Riffaterre semble avoir saisi quelque chose de central dans le fonctionnement général de la description gracquienne, car les résultats auxquels il est parvenu se trouvent confirmés, comme nous le verrons, dans des analyses menées par d'autres critiques, sur d'autres œuvres que les poèmes en prose.

A partir des notions fondamentales de « mot-noyau » et « sèmes », Riffaterre s'arrête sur l'étude des mots et leur « rapports réciproques en contexte » (p. 233)[11]. Les données de la description sont analysées par Riffaterre sur la base de leur compatibilité ou incompatibilité par rapport au système descriptif actualisé par le texte. Ainsi, si l'appartenance des mots à un système descriptif donné suffit à justifier leur présence à l'intérieur de la description, c'est parfois plutôt dans leur fonction d'antithèse que les mots

[10] Riffaterre analyse *Salon meublé, L'averse, Paysage, Le vent froid de la nuit, Bonne promenade du matin* (respectivement aux pages 41-42, 36, 69-70, 22-23 et 58-59 de *LG*). Dans le poème intitulé *Salon meublé*, Riffaterre repère le système descriptif du mot *salon* ; dans celui appelé *L'averse*, il s'agit du système descriptif de *pluie* ; dans *Bonne promenade du matin*, on a affaire au système descriptif de *promenade*. D'autres critiques invitent à observer, cependant, que cette correspondance simple entre titre et développement descriptif ne s'établit pas toujours. Lisons ce jugement de Balmas, par exemple : « [...] dans le cas des textes réunis dans *Liberté grande*, l'écart entre le titre (l'occasion) et le développement est non seulement très grand mais amplifié à dessein. Très souvent, il n'y a presque plus de rapport entre ce que le titre laisse espérer et ce que le morceau contient » (Balmas 1972:219).

[11] Au terme de « contexte », utilisé par Riffaterre, nous voudrions substituer ici celui de « cotexte », suivant la distinction que propose Kerbrat-Orecchioni : « Le contexte d'une séquence, c'est en effet son environnement verbal, ou extraverbal. Lorsqu'il s'agira du seul contexte verbal, nous parlerons régulièrement de "cotexte" » (1980:35).

trouvent la justification de leur présence[12]. Dans les poèmes de Gracq, les données de la description s'organiseraient suivant « la règle des contraires qui s'annulent » (p. 228), le poème mettant en place des « représentations incompatibles » (p. 230)[13]. Associés dans et par le système descriptif, les mots des poèmes en prose de Gracq se contesteraient réciproquement : « Tout se passe comme si chaque énoncé devait engendrer son contraire, chaque définition s'anéantir dans une contradiction terme à terme, chaque description produire une incompatibilité à elle-même » (p. 226).

Par ces moyens, la description « viole systématiquement la loi du réel » (p. 226), l'impression de réalité étant à chaque fois aussitôt créée que détruite.

Des deux types d'engendrement à partir du mot noyau que Riffaterre conçoit, c'est ainsi résolument le type oxymorique qu'illustre la logique des mots mise à jour dans les systèmes descriptifs analysés.

L'approche de Riffaterre est intéressante car elle est radicale. Riffaterre exclut qu'il existe quelque bonne raison qui justifierait la confrontation du texte littéraire avec la réalité extérieure. Il oublie ainsi que la langue même offre cette raison : la fonction référentielle étant inscrite dans la langue, une lecture orientée vers l'extra-textuel, visant à l'identification des référents réels désignés par une description donnée, sera une option toujours laissée au lecteur. Riffaterre a beau exclure la dimension référentielle de son modèle théorique, cela n'empêche quelques critiques gracquiens de céder à la tentation référentielle face aux objets décrits par Gracq (même si cela ne constitue normalement pas un but en soi, mais représente plutôt une étape obligée en vue de montrer par quels moyens le réel empirique se voit transformé dans la représentation littéraire[14]). Il faut tout au moins souligner que les deux approches, l'intra-textuelle et l'extra-textuelle, peuvent coexister,

[12] Selon Riffaterre, le mot *wagon* dans *Salon meublé*, par exemple, « n'a d'existence que comme mot, sa seule fonction est d'être l'antithèse de *salon* » (p. 229).

[13] Observable, selon Riffaterre, dans le poème *Salon meublé*, où la notation du ruissellement des murs du salon contredirait le sème « intériorité » du système descriptif de *salon*, ce procédé d'« annulation » sera relevé également par Murat (1979), Fabre-Luce (1982) et Cardonne-Arlyck (1984). A propos de la description de la chambre de Mona dans *BF*, Cardonne-Arlyck relève notamment la même confusion entre extériorité et intériorité (Voir Cardonne-Arlyck 1984:206 et, ici, 2.1.6).

[14] C'est dans ce but que pocèdent les analyses des rapports entre données réelles et romanesques menées par Dodille (1976) et par Monballin (1987). Voir 2.1.3 et 2.1.7.

comme en fait preuve l'article qui précède immédiatement celui signé par Riffaterre, dans le même *Cahier de l'Herne*. Balmas y mesure la description à l'aune de la réalité extérieure : ayant décidé que le paysage décrit dans le poème en prose *Venise* de *LG* « n'a rien de vénitien », il le qualifie de breton et se demande plus précisément : « ne s'agirait-il pas d'une ironique superposition du mot de Venise sur une évocation, à peine déguisée, du Mont-Saint-Michel? » (1972:221). De toute évidence, établir la logique interne à l'auto-engendrement des mots d'un système descriptif est loin d'être la seule façon d'aborder la description.

On peut également se demander si c'est la bonne façon. Si Riffaterre jette quelque lumière sur le versant de la production, il ne nous renseigne que peu sur la façon dont la description est reçue par le lecteur (entendons un lecteur qui serait plus représentatif de la norme que ne l'est Riffaterre)[15]. Un aspect que ses analyses laissent dans l'ombre est notamment celui de la latitude laissée au lecteur de se créer une représentation à partir des données fournies par la description, tout à fait en dehors de la question de savoir si le texte gracquien renvoie à des référents spécifiques dans le monde extra-textuel. Malgré la cohérence dans leur structuration que l'analyse de Riffaterre met si bien en lumière, les textes descriptifs de Gracq semblent poser des problèmes sérieux au lecteur au niveau de la représentation.

2.1.3 Norbert Dodille

Une structuration rigoureusement bipartite (« Description et réel » et « Description et récit ») annonce les deux voies que va emprunter la thèse de Dodille (1975) pour l'analyse de la description gracquienne. D'entrée de jeu, l'auteur de la thèse pose que son intérêt pour la description gracquienne tient d'abord au sens de la description : dans le rapport descripteur-décrit se reflète,

[15] Cardonne-Arlyck dit avec beaucoup de justesse : « [...] l'énonciation ne peut jamais s'atteindre que comme un faire déjà fait et la figuration ne peut se percevoir que dans un discours (un texte) déjà figuré. Pas de point de vue de l'écriture qui ne soit, dès le geste qui l'instaure, médiatisé par la lecture » (1984:16). Or il nous semble que Riffaterre choisit de se glisser, dans ses analyses, du côté du texte en train se se faire, plutôt que du côté du texte tel qu'il est actualisé dans une expérience de lecture.

selon Dodille, le rapport de l'homme au monde qui est au centre de la vision que Gracq hérite du Surréalisme.

Au cours d'une première investigation (p. 11-42) portant sur la localisation des paysages gracquiens (où l'intérêt se dirige vers des données extérieures aux textes étudiés : comparaison avec les endroits réels, identification des sources, littéraires et autres, étude de la génèse des œuvres, prise en compte des déclarations de l'écrivain lors d'interviews, attention aux données biographiques)[16], Dodille relève les points d'ancrage du roman dans la réalité, tout en insistant sur la « déconnexion [...] entre le réel et le romanesque, celui-ci assurant son propre fonctionnement, autonome, en écrémant du réel les seules données qui lui paraissent propices à ce fonctionnement » (p. 20). Une fois insérées dans le procès de la représentation, les données en provenance du réel (que Dodille peut isoler en se basant surtout sur les déclarations de Gracq lui-même : d'autres représentations littéraires, le savoir géographique, le discours des historiens, l'expérience personnelle) sont modifiées et Dodille insiste sur l'écart entre la représentation et les référents dont s'est inspiré Gracq :

> D'une part il y a le donné, d'autre part la représentation, irréductible à toute autre, qu'en propose l'écrivain. D'une part Pontchâteau, de l'autre Pont-Réau, dont la référence réside non dans le lieu réel, mais dans la description des pp. 55 à 57 de *La Presqu'île*, et dans cette description seulement [...]. (p. 37)

Dodille considère ensuite « le descripteur géographe » qu'est Gracq (p. 43-66) et envisage la description comme reflet d'une perception. La préférence pour les paysages (vue « presbyte » de Gracq), quelques caractéristiques presque constantes de ces paysages (la sauvagerie et l'absence de l'homme), le point de vue dégagé et élevé à partir duquel s'organise la description, le point de vue dynamique (illustré dans *BF*) sont quelques faits de perception que Dodille met en lumière.

[16] En exemple de cette façon de procéder, rappelons que Dodille identifie dans un livre de géographie publié en 1937 la source des descriptions de paysage dans *RS* ; il retrace la génèse de *RS* en mettant en rapport certaines de ses descriptions avec des passages figurant dans *Lettrines* et *Lettrines 2* ; il accorde une certaine importance au fait que Gracq n'aurait pas accompli de voyage en Afrique avant d'écrire *RS*, alors qu'il se serait rendu sur les lieux pour la description des Ardennes dans *BF*.

La fonction du savoir est étudiée. Elle serait double : offrir au discours descriptif un « mode d'organisation préalable à lui qui lui est étranger » (p. 47) et fournir un réservoir d'images (physiologiques et géomorphologiques, qui associent l'image du corps et l'image du monde) qu'exploite le discours descriptif, dans son effort pour exprimer le désir qui unit, selon Dodille, le sujet à l'objet dans la description :

> Le texte descriptif est donc le lieu où, grâce au jeu du langage poétique, qui désigne métaphoriquement la terre comme un être vivant, s'accomplit l'irréalisable possession « charnelle » d'un monde où se pose un regard chargé de désir. (p. 63)

Dodille conclut la première partie de son travail en précisant la valeur de la représentation chez Gracq (p. 67-76). En se basant sur la pensée critique-théorique de Gracq exposée dans *André Breton* et *Lettrines 2*, Dodille souligne « [...] la confiance, essentielle chez Gracq dans la *vérité* de la représentation » (p. 69). Les propos de Gracq sur le pouvoir évocateur des mots sont commentés :

> Chez Gracq [...] le terme d'évocation porte essentiellement sur la fonction référentielle : s'il y a évocation, c'est parce que le mot s'identifie à la chose, et parce que l'acte de la parole engage toujours plus ou moins nettement, le rapport de l'homme et du monde. [...] Gracq définit ainsi une conception magique du langage. (p. 70)

Dans la deuxième partie de la thèse, Dodille analyse les rapports que la description entretient avec le récit.

De nature « organique », bien plutôt que « mécaniste », caractérisé par l'absence de plan, le récit gracquien ne se laisserait pas appréhender comme « apiècement de deux discours hétérogènes » (p. 79), le discours narratif et le discours descriptif. Cette opposition, que Dodille discute à partir de Genette et Hamon, ne serait pas pertinente pour les œuvres de Gracq. Saisir la portée de la description oblige, selon Dodille, à considérer le récit dans son entier, le fonctionnement de la première étant déterminé par la finalité du second. Nous reviendrons sur ce contact que Dodille établit ici explicitement avec la réflexion théorique.

Caractérisé par la présence d'une intrigue-prétexte, le récit gracquien met en scène, selon Dodille, un décalage fondamental entre le sens (comme

direction), qui est déterminé par l'événement, et les sens (*Sinn* en allemand), qui reste extérieur à l'événement et se localise dans l'attente.

Dodille, qui veut cerner ce qui confère « l'unité profonde du récit gracquien » (p. 87), trouve une réponse dans la présence du mythe du Graal qui, comme il le montre à travers ses analyses, parcourt l'œuvre gracquienne d'un bout à l'autre (bien qu'il se manifeste sous des formes différentes et avec divers degrés d'intensité) et jette un pont entre Gracq et le Surréalisme. Dodille précise bien que le Graal est compris par Gracq comme mythe de l'affirmation du sens, ce sens étant du « sens indéterminé » (p. 91), au-delà de tout contenu spécifique[17]. La fonction dévolue par Gracq à la description est donc, selon Dodille, d'exprimer le « "sens" du monde » (p. 96).

Dodille passe ensuite à étudier le fonctionnement de la description à l'intérieur de chaque récit (p.104-159). Pour les décors et les personnages du *CA* et *BT*, il met en lumière le modèle sous-jacent du théâtre, comme lieu de la confusion, ou plutôt du dépassement de l'opposition, entre réel et imaginaire, représentant et représenté (p. 104-115 et 115-122). Pour *RS*, Dodille relève la « problématique de la désignation » qui se trouve « au cœur du discours descriptif » (p. 124). Dodille illustre les divers procédés par lesquels la description désigne sans nommer, et sans représenter (l'emploi de « quelque chose » ; la démarche des comparaisons qui « consiste non pas à seconder la représentativité de la description au moyen d'une image [...], mais à instituer une signification, à passer de l'ordre du visible à celui du lisible [...] » p. 125-126 ; l'absence du signifiant dans les signes qu'évoque le discours descriptif, et pour lesquels seul le signifié est livré – approche du Farghestan, fin d'Orsenna[18]). Le Farghestan, au centre du discours descriptif, serait posé

[17] Cette idée est centrale chez Dodille, et sera reprise dans la partie conclusive de son travail : « [...] le récit gracquien ne veut être considéré comme message et traversé ponctuellement. Ce n'est pas que le sens y soit ambigu, c'est qu'il est indissociable du milieu où il figure - il n'y a de sens, à proprement parler, que dans le mouvement d'un récit, la polarisation que celui-ci assure » (p. 166). Cardonne-Arlyck partage cette vue : « aucun sens, chez Gracq, n'est donné, seulement des signes » (1984:92). Rappelons l'un des traits caractérisant le récit poétique, selon Tadié : « Un sens obscur, polyvalent et soumis [...] au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois dans son dénouement » (1994:11).

[18] Dodille fait allusion aux endroits dans *RS* où le mot « signe » apparaît, sans que soit précisée sa nature. Le signe demeure donc irréprésentable, comme dans l'exemple suivant,

comme extériorité, comme référence pure, et représenterait « le réel exorcisé du langage » (p. 128). L'entreprise d'Aldo, consistant à rapprocher Orsenna de son en-face, est ainsi interprétée : « Aldo retrouve le représenté à travers le représentant, abolit l'écart entre le langage et sa référence [...] » (p. 129). D'où cette interprétation globale du *RS* : « On peut lire *Le Rivage des Syrtes* - ainsi que tout récit gracquien - comme une tentative de réconciliation de l'homme et du monde, d'abolition de l'écart aux termes duquel ils se situent » (p. 129).

Plus solidement ancré dans le réel, quoi qu'en dise Gracq, *BF* présente, selon Dodille, quelques traits nouveaux, par rapport aux récits précédents. Dodille note que le récit « repose sur des données géographiquement et historiquement réelles » (p. 130), il constate la profusion de détails et la précision des descriptions, dont les objets se singularisent. Un effet de réel accru serait la contrepartie d'une perte de sens ; Grange, personnage à l'écoute de ses mouvements intérieurs, est confronté à un monde difficile à maîtriser, dont le sens s'avère inintelligible. La situation de guerre où se trouve Grange serait la clé pour comprendre son aventure : « La dualité réel/non réel que déclenche la situation de guerre pour Grange, bien loin d'être réduite à l'un de ses termes, sera maintenue tout au long du récit comme le levier destiné à ouvrir le monde à un sens » (p. 137).

Dodille saisit le renversement opéré par rapport à *RS* dans le fonctionnement des signes désignés par le discours descriptif. Le signe sans signifiant de *RS* devient, dans *BF*, un signe sans signifié. En effet, si les signes de *BF* ont un signifiant représentable (fumée, explosions, lumières nocturnes, autant de manifestations extérieures de la guerre), leur signifié demeure obscur.

L'analyse de *LaR* (p. 140-143), récit où l'événement est, de façon originale, désigné comme antérieur, conduit Dodille à mettre en valeur le fantasme gracquien du temps cyclique.

Pour *Pi* (p. 143-156), « le plus pur récit gracquien » (p. 143), Dodille étudie le triple système d'oppositions déterminées par le thème de l'attente : temps/durée, absence/présence, conscience/monde ou intérieur/extérieur (p. 144). Dodille montre comment le monde, dans *Pi*, s'ouvre ou se ferme, accueille ou rejette Simon (qui, à son tour, s'ouvre ou se ferme au monde). Ce

que cite Dodille : « Les indices familiers de la terre semblaient avoir reculé très loin, mais de grands signes s'entrecroisaient dans cette nuit claire » (*RS* p. 213).

récit aussi, en dépit de ses apparences de réalisme, serait donc proche du mythe du Graal, récit ouvert, l'ouverture étant la condition du sens. Le récit suggère que l'attente vaut pour elle-même (alors que l'atteinte est redoutée comme fermeture).

L'analyse de *RC* (p. 156-166), enfin, se laisse résumer dans cette remarque : « Le sens de la nouvelle ne peut se concevoir que dans la possibilité, départie au personnage, de vivre la non-contradiction du réel et de l'imaginaire, de se mouvoir, simultanément, sur les deux plans » (p 156).

En conclusion, Dodille revient sur la notion, déjà abordée, de représentation selon Gracq. La distance qui sépare les lois qui régissent le monde romanesque et les lois du réel serait infranchissable : « [...] dans le roman-songe, les objets, les êtres, sont fonctionnels, et c'est à partir seulement du rôle qu'ils jouent dans l'économie du récit que se détermine leur existence » (p. 159). Et encore : « A l'opacité du réel le roman confronte des objets transparents, communicants, des objets doués de sens - le mode réel émet des bruits, le monde romanesque en fait une musique » (p. 160).

Par un renversement original de la vue courante, Dodille définit ainsi la fonction du récit dans la description gracquienne : « On pourrait ainsi définir le récit, ce milieu de signification entièrement organisé, comme le code nécessaire pour que la description soit viable - c'est-à dire, la condition même de sa représentativité » (p. 163). Le rapport entre représentant et représenté serait, dans la description gracquienne, un rapport heureux, d'adéquation et de communication. Enjeux de ce rapport, la description *dit* aussi un rapport, selon Dodille : celui entre l'homme et le monde.

Ce résumé, qui a inévitablement laissé de côté un grand nombre de remarques intéressantes sur la poétique de Gracq, aura néanmoins permis de comprendre que l'analyse de la description gracquienne par Dodille est au plus haut degré une analyse de la *signification* de la description. La description, abordée dans le cadre d'une problématique de la représentation, intéresse Dodille pour la représentation du monde qu'elle met en place et pour la vision du monde qui s'en dégage. L'objet d'analyse est le « discours descriptif », expression par laquelle Dodille entend, très exactement, ce qui est *dit* dans la description. L'intérêt pour les aspects formels n'est que marginal.

Comme pour Denis, vaut naturellement la remarque qu'à l'époque où Dodille écrivait sa thèse la théorie de la description n'était qu'à ses débuts. Dodille se réfère essentiellement à l'article de Genette de 1969 et à celui d'Hamon de 1972 pour rejeter « la conception en quelque sorte mécaniste du texte » (p. 79) de laquelle ces deux théoriciens s'inspireraient et qui s'appliquerait mal aux romans de Gracq. Ces derniers seraient, à la différence des romans de Zola, par exemple, conçus en l'absence d'un plan qui assignerait à la description et à la narration leur place respective dans le récit (Dodille s'appuie sur le témoignage qu'apporte de ce fait l'écrivain lui-même, dans *Lettrines*). En affirmant que « le livre gracquien rejette en son unité profonde tout souci de composition » (p. 80), Dodille ne fait qu'épouser, sans jamais la mettre en question ou la soumettre à examen dans la pratique, une vue chère à Gracq, qui se trouve exposée dans *Lettrines* : « Il n'y a pas, selon Julien Gracq, essences juxtaposables du descriptif et du narratif, mais une essence du romanesque parfaitement homogène » (p. 81). La description gracquienne est ainsi posée d'emblée comme objet qui ne se plie pas aux catégories théoriques créées par d'autres, mais qui demande à être analysé dans son rôle d'illustration d'une théorie privilégiée, celle de l'écrivain. La description gracquienne demanderait donc un traitement spécifique, plus conforme non pas tant à sa nature, qu'aux intentions exprimées par l'auteur au sujet de celle-ci :

> [...] à une conception mécaniste du texte romanesque, Gracq oppose une conception organique, dans laquelle le fonctionnement du descriptif apparaîtra non pas inhérent à sa nature propre, mais entièrement déterminé par la finalité du récit. [...] le projet de l'écrivain [...] pose le récit comme finalité. C'est donc de celui-ci qu'il nous faut partir, pour définir la nature de ses rapports avec le descriptif, et non pas de la description elle-même, qui, dans cette perspective, nous échappe. (p. 82)

La description reste ainsi l'objet non défini de l'analyse, analyse qui porte en définitive sur le récit pris dans sa totalité.

Le titre de la thèse apparaît en effet trompeur, lorsqu'on considère qu'à partir de la prise de position suivant laquelle « [...] on ne peut dissocier sans arbitraire la pensée de Gracq de son œuvre romanesque où elle peut se déployer jusqu'à ses plus extrêmes conséquences » (p. 59), Dodille s'intéresse surtout à l'esthétique et la poétique de Gracq, telles qu'elles se donnent à lire à

travers l'œuvre romanesque. Procédant de la convinction implicite que les intentions de l'auteur trouvent leur réalisation parfaite dans l'œuvre, cette approche comporte un danger majeur : la création d'un espace clos à l'intérieur duquel, par les renvois ponctuels qu'il effectue entre l'œuvre et la pensée, à la recherche des résonances, l'analyste se complaît à confirmer ce qui était déjà connu d'avance, sans se donner la chance de la découverte que le doute, la mise en question, la confrontation ouverte permettent surtout de réaliser.

Il nous semble que c'est précisément dans cette sorte d'enceinte fermée que se situe l'analyse de Dodille. Il peut par exemple surprendre que ce critique, qui pourtant consacre une grande partie de son étude aux problèmes de la représentation, ne fasse pas mention de la difficulté qu'il peut y avoir à se forger une représentation précise des objets décrits par Gracq. Ce fait s'explique par le point de vue adopté, qui est celui de l'auteur : Gracq, nous dit Dodille, croit au rapport d'adéquation entre le représentant et le représenté, à la communication entre les mots et les choses[19]. Peut-on être sûr pour autant que chacune de ses descriptions se donne comme la mise en place de ce rapport heureux?

Parmi les aspects soulevés par Dodille, ceux qui nous paraissent intéressants pour nos discussions ultérieures sont le rapport entre narration et description et le rapport entre les objets décrits et les référents réels.

2.1.4 Michel Murat

L'article de Michel Murat (1979) revêt un intérêt tout particulier pour notre propos car le rapport avec la réflexion théorique s'y trouve établi de façon explicite. Pour analyser la description gracquienne, Murat prend en effet appui dans la définition de description présentée par Hamon dans son article de 1972. A la suite d'Hamon, Murat considère donc la description comme « structure qui associe un ou plusieurs prédicats qualitatifs ou fonctionnels, à un thème (objet de la description) éventuellement specifié en une nomenclature de sous-thèmes », la relation entre prédicat et thème pouvant

[19] Voir p. 163 et le chapitre 1.III « La représentation chez Julien Gracq », p. 67-76.

être de nature tautologique, analogique ou oxymorique (p. 506)[20].

La description s'organise, selon Murat, selon une détermination interne (les relations métonymiques, synecdochiques et analogiques qui s'établissent à l'intérieur du « système descriptif », expression que Murat emprunte à Riffaterre) et une détermination externe, contextuelle (surdétermination des prédicats analogiques par « ancrage » sur les structures thématiques et narratives). C'est depuis cette double perspective que Murat porte son regard sur quelques exemples de description tirés de *RS*.

A propos de la description de la tête de femme perçue par Aldo à la fête de Vanessa (*RS* p. 88-89), Murat relève les aspects suivants :

les « déplacements analogiques » (p. 510), ou l'autogénération de l'analogie, par « filage » des éléments d'un même champ associatif (Murat reprend ici l'idée de Riffaterre de « métaphore filée »[21]) ;

l'ancrage des prédicats de la description sur les thèmes majeurs du récit, par relation anaphorique ou cataphorique ;

la tension qui s'établit entre description et représentation : les rapports tautologiques, analogiques et oxymoriques établis par la relation prédicative font que l'objet créé par la description est irréprésentable[22].

[20] Comme Denis, Murat défend aussi l'idée d'une évolution de la description chez Gracq, qu'il caractérise, lui, comme « réduction progressive de la prédication tautologique et oxymorique, essentielle dans *Au Château d'Argol* ; recherche d'une *justesse* de la métaphore aux dépens de sa complexité et de sa réversibilité, à partir surtout du *Balcon en Forêt* » (p. 519, n°7). Par « prédication tautologique », Murat entend l'emploi de l'épithète de nature et du cliché.

[21] Fabre-Luce analyse le même phénomène en termes de « procès de contamination ou de viscosité métaphorique » (1976:72).

[22] Murat, qui reprend cette idée dans son ouvrage sur *RS* (voir 1983b:88 et 68), partage les vues de Blanchot. Dans un article paru la première fois en 1947, ce dernier étudie l'épithétisme dans *CA* et *BT* et affirme que, par le recours aux « expressions toutes faites », celles notamment où substantifs et adjectifs se trouvent associés non pas en un « assemblage épisodique », mais en une « confusion primordiale », Gracq offre à l'imagination du lecteur un « tout indistinct » : « je sens beaucoup mieux et beaucoup plus, mais je vois moins bien », écrit Blanchot (1976:48-49). Les observations de Blanchot et de Murat se trouvent contredites par celles d'Hamon, qui considère que la présence de clichés dans la la nomenclature et les prédicats assure à la description une « lisibilité maximale » (1972:479).

A partir d'autres exemples, Murat relève encore les phénomènes suivants :

la présence chez Gracq de descriptions sans objet, ou plutôt dont l'objet est « dépourvu de toute propriété » (comme une attente, un silence, le déictique neutre « cela », p. 510) ;

l'importance de la modalisation, notamment de la comparaison modalisée (« il /me/ semblait que », « on eût dit que », « /c'était/ comme si » etc.). Murat observe que du fait de l'inconsistance psychologique des personnages de Gracq, la subjectivité exprimée par la modalisation reste purement formelle (p. 513) ;

la tendance qu'ont description et narration à glisser l'une dans l'autre, suivant leur « pente » naturelle. Murat choisit quelques exemples pour illustrer divers cas de figure : la description peut être parcourue de traces de narrativisation ; une fonction descriptive peut se combiner avec une structure narrative, comme dans l'apologue (où domine, selon la distinction proposée par Hamon, cité par Murat, une prévisibilité logique, opposée à la prévisibilité lexicale qui caractérise la description). La « pente » de la description vers le récit tend, selon Murat, à « annuler la description en tant que telle » (p. 515). La description gracquienne se donnerait parfois aussi comme « morceau autonome », « ekphrasis », qui « met en péril l'existence même de la fiction » (p. 516).

Les contacts avec la réflexion théorique sont explicités par Murat, qui s'inspire de la pensée de Ricardou, Riffaterre et Hamon. Du premier, Murat reprend l'idée de « belligérance textuelle », en insistant sur l'idée qu'il y aurait une tension à l'œuvre entre d'un côté description et représentation, de l'autre description et fiction[23]. Riffaterre est présent avec l'idée de « l'autogénération de l'analogie par "filage" des éléments d'un champ associatif » (p. 508).

Dans la conclusion de son article, Murat anticipe sur une idée qui figurera dans l'ouvrage d'Hamon de 1981 : la description n'existerait pas en tant que « forme ou structure textuelle invariante » ; ce qui existerait serait plutôt un « effet descriptif » (p. 517-518), résultant d'une double série de facteurs

[23] Murat utilise les termes « narration », « récit » et « fiction » pour signifier la même chose.

concurrents, déterminant respectivement l'enjeu représentatif et l'enjeu narratif du texte dit descriptif.

2.1.5 Anne Fabre-Luce

Anne Fabre-Luce (1982) se propose d'expliquer d'où vient la jouissance esthétique que procurent les descriptions gracquiennes. Elle saisit la spécificité de la description chez Gracq :

> [...] il s'agit d'une pléthore descriptive qui aboutit à un manque à savoir sur l'objet décrit : l'objet ne peut pas être nommé et plus on en dit sur lui, moins on en sait d'une part, mais surtout, plus le lecteur croit qu'il y a quelque chose à savoir sur lui. La pléthore descriptive ne produit pas la complétude, mais son contraire : le manque, la frustration indéfiniment relancée par une structure contradictoire et lacunaire. (p. 410)

Ayant constaté l'abondance de métaphores dans la description gracquienne, Fabre-Luce aborde la description par l'étude du fonctionnement de la métaphore et établit notamment une correspondance implicite entre le « caractère dialectique de la fonction descriptive chez Gracq » (p. 414) et le fonctionnement dialectique de la métaphore, où elle situe l'origine du plaisir du texte.

L'analyse de trois exemples tirés de *PI* (*LaR*, *Pi*, *RC*) permet à Fabre-Luce de relever trois phénomènes précis :

les éléments associés par la métaphore sont susceptibles de se contredire et de s'annuler réciproquement[24]) ;

[24] L'exemple commenté est celui de la métaphore du « rai de diamant » (*LaR* p. 9), où jouent les idées contraires de transparence et d'opacité. Dans un autre article, Fabre-Luce commente le « fonctionnement annulant de la métaphore chez Gracq » à partir d'un extrait de la description de la chambre d'Allan (*BT* p. 119). Le sème descriptif du « haut-lieu » y déclenche la série de termes suivants :« gratte-ciel, chambre de veille, dernier palier » qui se termine sur « l'appel irrésistible du vide ». Fabre-Luce commente que la description « au terme de son ascension ne rencontre que le vide, qui la supprime tout entière » (1976:72). On peut rapprocher ces observations de celles de Murat, selon qui la description gracquienne fonctionne globalement par « neutralisation oxymorique des prédicats entre eux ou du thème par les prédicats » (1979:510). Citons encore Riffaterre qui notait, à propos des poèmes en prose de Gracq :« Tout se passe comme si chaque énoncé devait engendrer son contraire,

les figures interfèrent et se combinent entre elles (« mixtion tropologique en profondeur » p. 412) ;

les modes de perception fusionnent dans la description, « se mélangent de manière indissoluble dans une intime et mutuelle habitation » (p. 414).

Des aspects de la pensée de Hegel, Freud et Ferenczi sont illustrés par Fabre-Luce et mis en rapport avec trois effets principaux produits par la description gracquienne.

Le premier effet commenté est celui de l'incertitude, lié à l'opposition hégélienne entre le sensible et le dicible. En se référant à Hegel, Fabre-Luce propose une interprétation de l'écriture chez Gracq :

> [...] l'écriture tend *à montrer l'universel en marche dans le sensible*, imposant à l'impossible description du sensible ininventoriable une *directionnalité*. Lorsque Gracq décrit le sensible, c'est toujours un sensible *équivoque*, saisi au cœur même de son devenir autre. Le texte devient ainsi une sorte de tension vectorielle et problématique entre le perçu et le dicible. (p. 416)

Pour expliquer la nature du projet descriptif gracquien, Fabre-Luce formule des observations qui appartiennent, nous semble-t-il, à deux ordres différents : à un premier niveau, textuel, elle insiste sur le « fonctionnement dialectique de la métaphore » (p. 416) qui serait à l'origine de l'impossible « représentation définitive du réel » ; à un autre niveau, philosophique, elle affirme que la « description pure » serait impossible à cause de la « mouvance du sensible », du « perpétuel *devenir-autre* de la matière », de « la mouvance du monde des représentations issues du vécu sensible qui est au principe du caractère in-inventoriable du réel ». La description, qui ne serait autre que « *tension vers un dicible* », s'inscrirait sur « un fond d'*exhaustion fantasmée du réel* » (id.).

chaque définition s'anéantir dans une contradiction terme à terme, chaque description produire une incompatibilité à elle-même » (1972:226).

Le deuxième effet est celui de l'« Inquiétante Etrangeté » freudienne. Dans la description se manifesterait la réversibilité du familier en étrange et inversement[25]. Fabre-Luce observe :

> La description – celle d'Aldo en route vers Maremma, ou vers le Tängri, ou dans la Chambre des Cartes – joue constamment sur un mouvement dialectique qui met en jeu la réversibilité fondamentale de deux pulsions : celle de la vie ou de la Renaissance, rassurante, et celle de la Mort qui est angoissante. (p. 417)

Le troisième effet est celui d'indicible lié à la structure ternaire « Don-Rétention-Décharge », par laquelle Ferenczi analyse les origines de la vie sexuelle. Il y aurait chez Gracq don et rétention d'information, mais la décharge de sens ferait défaut (c'est-à-dire l'événementiel, envisagé comme « résolution de l'attente et du non-dit qui s'accumulent au cours de la description gracquienne » p. 418).

La saisie de la description gracquienne de la part de Fabre-Luce peut être qualifiée de philosophique, ainsi que ce jugement conclusif le confirme :

> Pour nous, la description gracquienne, obsédante – au sens premier du terme – fait le pari de prononcer le sensible singulier *et* d'inscrire dans la diction de celui-ci les *signes* du passage imminent à l'universel, cet universel qui est proprement l'*indicible* des choses, puisqu'il en est le devenir-autre jamais saisi. (p. 419)

Une fois constatée l'absence de renvois explicites ou implicites à la réflexion théorique, nous pouvons formuler quelques remarques synthétiques sur les problèmes que soulève, pour le propos qui nous concerne, la contribution critique de Fabre-Luce :

le problème de la représentativité des exemples choisis : Fabre-Luce émet des hypothèses générales sur la description gracquienne qu'elle formule à partir d'un corpus d'exemples limité. Cette tendance à la généralisation

[25] Dominique Viart note également cet effet, à propos de *BF*, où certains actes apparemment banals expriment une « étrangeté singulière ». Viart affirme que dans ce récit « les signes demeurent signes dans leur plus étonnante étrangeté ». Dans l'ouverture de *LaR*, il voit une allusion explicite au concept freudien d'« inquiétante étrangeté » (1993:25). C'est une idée semblable qu'exprime Poulet (1985), dans les lignes qu'il consacre à la « pensée indéterminée » chez Gracq.

est observable à plusieurs reprises. L'analyse du fonctionnement d'une métaphore unique, celle du « rai de diamant », amène Fabre-Luce à affirmer, par exemple, que « *toute* figure est susceptible de s'ouvrir à sa propre négation » (p. 412, nous soulignons). D'autres affirmations de ce type sont : « Lorsque Gracq décrit le sensible, c'est *toujours* un sensible *équivoque*, saisi au cœur même de son devenir-autre » (p. 416, nous soulignons le mot *toujours*) ; « C'est précisément cette réversibilité du familier en étrange et inversement que nous voyons se manifester *constamment* dans la description gracquienne » (p. 417, nous soulignons) ;

la nature « descriptive » des exemples sélectionnés pourrait être mise en question, en appliquant les critères fournis, par exemple, par Hamon. Le passage où se trouve la métaphore du « rai de diamant », par exemple, est-il bien descriptif[26]? Ou est-ce la métaphore qui a une valeur descriptive? De même, le long passage extrait de *RC*, défini de « description » par Fabre-Luce (p. 414), n'est-il pas plutôt un morceau composite où alternent description, scène et sommaire, selon les termes de Genette?

2.1.6 Elisabeth Cardonne-Arlyck

Dans *La métaphore raconte* (1984), Cardonne-Arlyck étudie l'emploi par Gracq des figures. Dans une première partie sont étudiées les figures du discours (métaphore et comparaison) ; dans la deuxième et troisième partie, les figures du récit (celles liées au traitement de la temporalité narrative, celles liées aux faits d'énonciation). Ce n'est que dans la quatrième partie (p. 193-243) qu'est abordée la description, et ce retard est expliqué par Cardonne-Arlyck comme volonté de ne pas « [...] se presser d'aller à la description comme au lieu textuel où la métaphore a le mieux ses aises » (p. 9). Elle observe aussi, avec justesse : « Il serait évidemment faux de faire coïncider l'alternance degré

[26] Dans la citation du passage de *LaR* par Fabre-Luce figurent plusieurs fautes. Nous reproduisons ce passage, en les corrigeant : « L'étrange – l'inquiétante route ! le seul *grand chemin* que j'aie jamais suivi, dont le serpentement, quand bien même tout s'effacerait autour de lui de ses rencontres et de ses dangers – de ses taillis crépusculaires et de sa peur – creuserait encore sa trace dans ma mémoire comme un rai de diamant sur une vitre. On s'engageait dans celui-là comme on s'embarque sur la mer » (*LaR*, p. 9 ; Fabre-Luce, p. 411)

plein/degré zéro de la figure avec une opposition narration/description » (p. 17)[27].

Il faut néanmoins constater que les passages selectionnés par Cardonne-Arlyck sont le plus souvent descriptifs et que l'analyse très finement menée sur la production figurative chez Gracq est tout au long, de ce fait, éclairante du fonctionnement de la description également. Un exemple de cet état de choses peut être observé lorsque Cardonne-Arlyck illustre « la technique d'ente des figures les unes sur les autres » (p. 30) à travers un passage extrait de *RS* qui n'est autre qu'une description et pour lequel l'analyse, que Cardonne-Arlyck conduit en termes de teneur et vehicule métaphoriques, pourrait être traduite en termes de pantonyme et ses expansions, ou thème et ses sous-thèmes[28]. Ce que Cardonne-Arlyck montre par son analyse, c'est que la métaphore est le tissu constitutif de la description ; l'expression « description métaphorique » (p. 83) apparaît tout à fait adéquate.

Il nous semble cependant qu'il faut se garder de faire coïncider la notion de teneur avec la notion de thème ou sous-thème : si, en effet, la teneur appartient, pour Cardonne-Arlyck, à la sphère de l'information, ou de la diégèse, et que par le vehicule s'effectue le déplacement dans l'aire du figuratif, un thème ou un sous-thème descriptif peuvent, au moins en

[27] Pour plus de clarté, Cardonne-Arlyck aurait dû dire ici « une opposition description/narration ».

[28] A propos de l'extrait commenté (*RS* p. 37), Cardonne-Arlyck se demande « s'il n'y a pas une affinité entre le degré quasi zéro de la diégèse [...] et la prolifération des figures, si donc teneur et véhicule ne croissent pas en raison inverse l'un de l'autre : l'exubérance métaphorique rongerait de l'intérieur le récit ». C'est ce même phénomène qu'elle relève, en analysant le rapport entre thème et prédication descriptive : « la prédication qui devrait préciser le thème, l'étouffe en le surchargeant » (p. 213). Dans le commentaire qui suit, le terme de « teneur » pourrait être remplacé par « pantonyme » : « Dans le développement sur les soirées de Maremma, le caractère labyrinthique du texte tient à sa prolifération métaphorique, laquelle ne donne qu'une teneur très générale et indifférenciée (attente, marasme, etc.) [...] » (p. 104). L'assimilation de la teneur au thème est explicite dans la remarque suivante : « L'expansion prédicative est couramment d'ordre métaphorique. Quand elle est "filée", les composantes du véhicule métaphorique sont dans le même rapport de "contiguité" les uns avec les autres que ceux du thème (de la teneur) » (p. 198). Le phénomène d'étouffement du thème par la prédication qu'observe Cardonne-Arlyck correspond à ce que Tadié appelle l'« emballement rhétorique de nombreux récits poétiques, où l'avalanche d'images accable l'objet qu'il s'agissait au départ de décrire » (1994:52).

principe, appartenir aussi bien au niveau de la figure qu'au niveau de la diégèse. Adam précise à vrai dire que la thématisation serait rare sur assimilation comparative ou métaphorique (voir 1992:93). Mais cette situation n'est pas rare chez Gracq, et cela invite, si on veut utiliser la terminologie mise à point par la théorie, à parler de thème, ou sous-thème, métaphorique[29]. Hamon, quant à lui, en illustrant quelques types de pantonyme, fournit au moins un exemple très clair du fait qu'il peut s'agir d'un terme métaphorique[30].

Davantage que les autres commentateurs de la description gracquienne, Cardonne-Arlyck se réfère à la théorie, avec laquelle elle engage un dialogue ouvert. Cela nous invite à présenter ses propos à partir du théoricien qu'ils appellent en cause, ce qui nous fournira un critère simple, et pertinent dans la perspective qui est la nôtre, pour organiser notre résumé de cet ouvrage foisonnant (Cardonne-Arlyck analyse un très grand nombre d'exemples pris de l'ensemble des récits de Gracq). Notre présentation ne suivra donc pas la structuration de l'ouvrage.

Pour « rendre compte de la pratique gracquienne » en matière de description, Cardonne-Arlyck prend appui dans la théorie d'Hamon (elle se réfère cependant non pas à l'ouvrage de 1981, mais à l'article de 1972).

En premier lieu, sont discutées la distinction hamonienne entre thème et prédicat et la notion de paradigme, qui se trouve problématisée : « Quand l'objet de la description n'est pas muni d'un lexique réglé, le paradigme ne correspond plus qu'à un ensemble lâche de relations culturelles ou littéraires » (p. 199)[31]. Ailleurs, lorsque Cardonne-Arlyck note que par la

[29] Voici un exemple de thématisation sur comparaison, que nous écourtons pour mettre en évidence la thématisation : « Un cône blanc et neigeux [...] pareil [...] à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales. » (*RS* p. 150-151). On pourra observer que « cône blanc et neigeux », thème de la description, est également métaphorique par rapport à « montagne ».

[30] C'est un exemple extrait de Proust, où le « demi-dieu aquatique » est un spectateur dans une loge de théâtre : « Quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche » (Hamon 1993:130).

[31] C'est l'un des points sur lesquels Molino critique le modèle hamonien, quelques années après Cardonne-Arlyck. Molino observe : « Le champ lexical n'a donc rien de strictement linguistique : il renvoie à un référent, c'est-à-dire au monde qui nous entoure et à l'expérience que nous en avons [...] la compétence cognitive (et non linguistique) d'un sujet sera très différente à l'égard d'une locomotive ou d'un jardin, d'une mine de charbon au XIXe siècle ou d'un paysage de forêt vierge... » (1992:367).

redondance est imposée « une prédication en elle-même aléatoire » (p. 212), elle s'oppose implicitement à l'idée que la prédication se ferait à partir d'un noyau de signifiés contenu dans le thème-titre (idée, centrale chez Riffaterre, qu'expriment également Adam et Petitjean)[32].

En deuxième lieu, ayant relevé les interférences nombreuses entre le métaphorique (plan de la figure) et le diégétique (plan de l'information), Cardonne-Arlyck met en question une présupposition du schéma d'Hamon, à savoir l'antécédance de l'information sur la figure (ou, si l'on préfère, les fondements métonymiques de la construction théorique d'Hamon) : « Même dans la description de type réaliste, qui semble si évidemment composée sur le mode "synecdochique" et régie par l'information, il est possible que la figure soit génératrice de ces détails mêmes qui semblent aux antipodes du métaphorique »[33] (p. 208).

Cardonne-Arlyck distingue deux modes descriptifs chez Gracq : un mode réaliste et un mode marqué par une prédication métaphorique abondante et redondante. Dans la description de type réaliste (qui a pour objet, selon Cardonne-Arlyck, surtout des chambres), elle relève les tensions sémantiques, les contradictions, les retournements de significations qui dynamisent la relation entre thème et prédicats et note la contamination des thèmes descriptifs les uns par les autres. Les clausules de description retiennent l'attention de Cardonne-Arlyck : y trouverait son accomplissement le processus de décomposition ou d'annulation qui est à l'œuvre dans la description. Ainsi, la fin de la description de la chambre d'Allan, dans *BT*, (une suite de métaphores spatiales que clôt la notation du vide) illustrerait la « déconstruction » de l'espace (p. 205), « l'annulation dans l'acmé » (p. 206). La fin de la description de la chambre de Mona, qui introduit la forêt, « fait

[32] Dans l'exemple commenté (*RS* p. 18-19), la description du paysage se fait par des notations de fermeture, d'oppression et de danger. Cardonne-Arlyck note qu'à partir de la fermeture, on pourrait s'attendre également à l'ennui, ou au confort et à la sécurité.

[33] Les exemples où un détail passe du plan de la métaphore au plan de la diégèse abondent. Cardonne-Arlyck en analyse aux p. 35-36, 61, 64, 109, 114 et 207-208. Dans ces cas, comme l'exprime Cardonne-Arlyck, « L'histoire ratifie une transformation qui s'effectue dans le langage métaphorique » (p. 110). Les exemples qui illustrent le passage en sens inverse existent d'ailleurs aussi (voir p. 35-36, 65).

sauter, note Cardonne-Arlyck, les sème de base, de clôture et de différence nécessaires à la notion de chambre » (id.). L'écriture gracquienne procèderait par des « abolitions de soi » (id.). L'illusion référentielle serait cependant gardée :

> L'objet se défait dans sa propre figure. Comme cependant il reste inscrit dans le texte, son effet de réel peut bien être annulé, ses signifiants demeurent, offrant toujours à la lecture la même tentation de croyance, la même illusion de référence. La description réaliste gracquienne, où l'information épisodiquement s'impose, maintient donc l'effet de cohésion référentielle que la métaphore déconstruit. (p. 209)

C'est donc la tension entre information et figuration qui est mise en scène, selon Cardonne-Arlyck, dans la description de type réaliste.

Dans le deuxième mode descriptif, de loin le plus représenté chez Gracq, la prédication transformerait son objet (Cardonne-Arlyck utilise l'expression « anamorphose », p. 223 et 225[34]) et on assisterait à la « [...] désorganisation du thème, dont les éléments constitutifs (ce qu'Hamon appelle les « sous-thèmes ») sont instables au plan référentiel [...] » (p. 213). Par beaucoup d'exemples, Cardonne-Arlyck montre de façon convaincante que l'« effort vers l'indifférencié » (p. 215) résulte dans l'impossibilité, dans bien des cas, de distinguer, dans la description, le thème du prédicat, qui restent flottants. Ceci est évidemment une découverte très intéressante qui problématise le modèle d'Hamon, fondé sur l'idée de l'équivalence sémantique qui s'établit entre le pantonyme et son expansion.

Ayant mis en lumière les procédés d'annulation dans la description, Cardonne-Arlyck se garde cependant de conclure que le fonctionnement du texte descriptif se réduirait à ce jeu incessant de destruction des significations :

> On ne saurait [...] considérer la description sous le seul angle de sa propre destructuration comme une entreprise perpétuellement recommencée d'annulation de son objet. Il faudrait plutôt y voir une sorte de métastase : ce qui se défait ici se reforme ailleurs [...]. (p. 216)

[34] Ce terme sera repris par Monballin (1987:50) et Kim (1991:39). Kim en précise l'acception : « L'anamorphose, dans le domaine pictural, est un procédé de projection déformante – un usage pervers des lois géométrales de la perspective – qui recourt soit à un angle de vue particulier, soit à un artifice optique déformateur [...] Quand on parle d'anamorphose textuelle, ce n'est donc que par analogie aux effets imaginaires du procédé pictural » (1991:39).

Cardonne-Arlyck expose une vue qui diffère de la vision quelque peu mécaniste de Riffaterre, et il nous semble que c'est précisément par opposition implicite à ce théoricien qu'elle définit la perspective qu'il faut adopter :

> Elle [= la perspective] évite de plier le texte à un principe unitaire d'explication qui en oblitère les tensions diverses et les résistances. A supposer en effet qu'un principe de génération textuelle ou un faisceau de principes se dégage, le danger est que ceux-ci deviennent la règle unique d'une lecture totalisante. (p. 216)

Cardonne-Arlyck défend une vision au plus haut degré dynamique de l'activité signifiante du texte, activité qui se situerait sur les deux plans de la « génération » et de la « mémoire » (p. 219). La mémoire du texte, « son entier par rapport à chaque point particulier » (id.), serait en quelque sorte du sens accumulé et conservé, incessamment modifié toutefois par le sens nouveau introduit par génération. Par la génération, les séries sémiques seraient remises sans cesse en branle, les configurations déplacées ; divers systèmes de signification s'entrecroiseraient en causant des ruptures, des heurts sémantiques.

Cela s'observerait aussi dans les descriptions de personnages, soumis, tout comme les lieux, à des « flottements sémantiques » (p. 232). Cardonne-Arlyck note que le personnage est un composé de métaphores et de synecdoches, sans épaisseur psychologique et doté de peu de cohésion.

Dans son analyse des phénomènes de durée et fréquence dans les récits gracquiens, en se référant naturellement à Genette, Cardonne-Arlyck établit encore un pont avec la théorie. L'intérêt que représente l'itération dans le récit gracquien nous paraît indéniable et Cardonne-Arlyck a le mérite incontestable d'avoir été la première à emprunter à Genette cette catégorie pour explorer de façon systématique ce domaine chez Gracq.

Les catégories de Genette sont utilisées mais non problématisées et on peut se demander si une certaine hésitation terminologique chez Cardonne-Arlyck ne reproduit pas tout simplement celle qui se trouve chez Genette (nous pensons à la définition par Genette de description et itération : voir à ce sujet 1.1.2). Quoi qu'il en soit, ce qui retient notre attention dans l'analyse de

Cardonne-Arlyck est surtout la façon dont description et itération sont tour à tour associées, distinguées, confondues, superposées dans son discours.

En analysant l'action qu'exerce l'itératif sur la durée (p. 73-82), Cardonne-Arlyck remarque le double effet de progression (à l'issue d'une parenthèse itérative, on constate que du temps s'est écoulé : « [...] le temps répété équivaut à du temps dépensé », p. 109[35]) et de suspension de la duréee (« la succession n'y est pas vectorielle, mais, comme dans la pause descriptive, statique » p. 80). A un arrêt dans l'histoire, correspondrait donc une accélération dans la narration, et Cardonne-Arlyck relève cette opposition entre un sens et une fonction.

Cardonne-Arlyck isole le phénomène qu'elle appelle le « repentir du sommaire » (p. 74), suivant lequel l'itération (ou la description, p. 77) surgit souvent dans le texte après un sommaire ou une ellipse, et reprend, en la suspendant, la durée que sommaire et ellipse avaient comprimée. Dans cette reprise itérative du temps évoqué par le sommaire, « [...] le temps diégétique pour ainsi dire s'oublie, en faveur d'un autre, celui que la figure prend à se dégager et à s'épuiser » (p. 77).

C'est ce temps de la figure, que Cardonne-Arlyck voit surgir aussi bien dans l'itération que dans la description, qui retient surtout son attention. Parce qu'elles constituent « l'aire d'expansion de la métaphore » (p. 104), description et itération sont explicitement assimilées l'une à l'autre par Cardonne-Arlyck. En effet, si le rôle de l'itération est semblable à celui du sommaire, on doit constater que son fonctionnement est fort différent :

> Au lieu de ne conserver d'une période donnée que la ligne abstraite de ses actions essentielles, elle peut s'attarder au reste, à toute cette matière descriptive – ce terrain métaphorique – que le sommaire néglige. Elle a le temps de décrire longuement un jour puisqu'ainsi elle en passe trente. Par là, l'itératif a la faculté de produire l'impression de la durée, quoiqu'il la resserre. (p. 80)

Du fait que l'itération ouvre un temps autre dans le récit, qu'elle crée un ordre temporel propre et autonome, la figuration peut, selon Cardonne-Arlyck, s'y

[35] Dans la description itérative des amours d'Aldo et Vanessa dans *RS* (p. 162-165) on passe, par exemple, de l'automne à l'hiver. En ce sens, Cardonne-Arlyck parle de l'« effet accélérateur que l'itératif a sur le récit » (p. 108).

déplier librement, non étant contrainte par la « marche de l'histoire » (p. 99)[36]. Ce temps de la figure, autre que le temps de l'histoire, définirait également la temporalité descriptive, dont Cardonne-Arlyck suggère qu'elle aurait des répercussions au niveau de cette histoire parallèlement à laquelle elle se développe : « La décision d'Aldo, d'accomplir le geste, naît d'un engrenage, non de circonstances ni de réflexions, mais de figures » (p. 58-59). Ce serait donc à la suite d'un passage descriptif dense de figures, que la décision d'Aldo de trangresser l'interdit serait prise[37]. En ce sens Cardonne-Arlyck parle de la « durée active de la description métaphorique » (p. 83). De même, en analysant les effets de sens produits par l'itératif, Cardonne-Arlyck relève l'effet de causalité réciproque qui lie l'itératif au singulatif : « [...] l'événement est issu de la répétition qui l'a préparé, la répétition se développe sur l'événement qui, en changeant la situation, permet qu'elle se fixe à nouveau, différemment » (p. 97)[38].

On voit ainsi ce qu'il faut entendre par « le temps de la figure » :

> La figure a une fonction temporelle. Elle ne dit pas le temps, elle ne le représente pas, elle ne le remplit pas, elle le fait – ou elle l'est. Et non pas le temps de la lecture, du récit comme texte, mais le temps même de l'histoire, de ce qui arrive dans le récit. Le temps *passe* dans la figure (au double sens d'« enter dans » et de « se dérouler »). (p. 59)

Cardonne-Arlyck suggère d'ailleurs que c'est à un double niveau que l'itération entretient un rapport avec la figuration. D'un côté, comme nous l'avons vu, elle s'encombrerait de matériel figuratif ; de l'autre, en conférant au temps un caractère indéfini, en créant une durée indéterminée, elle serait

[36] C'est par cette même situation que Tadié explique la prédominance de la fonction poétique sur la fonction référentielle dans la description : « [...] la description, lieu où le récit n'est pas lié par la progression linéaire de l'intrigue, est saisie d'un emballement où toute désignation référentielle s'abolit. Le récit second des images supplante le récit premier et s'enchante de son jeu pur » (1994:55).

[37] Il s'agit du passage descriptif qui se trouve aux p. 198-199 de *RS* et que Cardonne-Arlyck commente aux p. 32, 58 et 83.

[38] Cet effet de causalité s'affaiblirait dans *BF*, du fait que les évenements y sont ceux, réels, de 1940 (ils ne peuvent donc pas être issus de la répétition, comme ce serait le cas dans *RS*). Cardonne-Arlyck note qu'à partir de l'attaque allemande, l'itératif ne concerne plus que des passages brefs et interprète ce fait en termes de « pulvérisation de la répétition par l'événement » (p. 97).

une sorte de « figure du temps » : « L'itératif est donc, en matière temporelle, ce qui résiste à l'information » (p. 81).

Si le surgissement en leur sein du temps métaphorique permet à Cardonne-Arlyck d'assimiler de manière explicite itération et description, il n'est pas toujours clair comment Cardonne-Arlyck considère par ailleurs les rapports qui se dégagent entre ces deux aspects du discours narratif. Tantôt on peut croire que le descriptif est le contenu de l'itération (« elle [= l'itération] peut s'attarder au reste, à toute cette matière descriptive – ce terrain métaphorique – que le sommaire néglige » p. 80). Tantôt Cardonne-Arlyck suggère (voir p. 95-96) que le descriptif est un fond commun au récit entier, susceptible de basculer du côté du singulatif ou de l'itératif : l'itératif serait alors un traitement que subirait le descriptif. C'est également ce sens qui se dégage de l'expression « description itérative » (que Cardonne-Arlyck utilise à la p. 77 et 98, par exemple). Ailleurs, itération et description sont dissociées, quoique rapprochées : (« Plus fréquemment, le retour en arrière sur la durée résumée se fait en description ou en itération [...] », p. 77). A une reprise, l'itération se voit associée à la pause descriptive, du fait de la suspension temporelle qu'elle comporte (voir p. 80). Ailleurs, elle est caractérisée par Cardonne-Arlyck plutôt comme « mise en forme temporelle de la description » (p. 99).

Relativement à cette dernière formule, que Cardonne-Arlyck utilise à propos de l'épisode d'amour entre Grange et Mona, dans *BF*, il serait tentant de renverser la perspective de Cardonne-Arlyck pour se demander si ce n'est pas par l'effet de l'itératif que le passage en question, qui serait narratif, acquiert une valeur descriptive. Il ne s'agirait donc pas de la « mise en forme temporelle de la description », mais de la « mise en forme descriptive de la narration », par l'effet de l'itération. Nous reviendrons sur cela (voir 3.2.5).

Weinrich est le dernier, parmi les théoriciens que Cardonne-Arlyck introduit dans son analyse, que nous retiendrons. Elle critique le partage qu'il effectue entre premier plan et arrière-plan. Le renversement se ferait chez Gracq aussi bien au niveau de la fonction (loin d'orienter, comme Weinrich le prétend, l'arrière-plan chez Gracq désorienterait), qu'au niveau, pour ainsi dire, du « pourquoi » ; ce dernier aspect serait plus net que jamais dans les derniers récits de Gracq :

> [...] ce pourquoi l'histoire est racontée, ce ne sont ni les déambulations du narrateur dans la maison de Neuil, ni l'errance de Simon dans la presqu'île bretonne, mais ce que cela permet : une lecture ou une écoute du lieu et de l'heure, la matière de l' « arrière-plan » (descriptif ou itératif) à l'imparfait. (p. 103)

Inévitablement, beaucoup d'aspects traités par Cardonne-Arlyck restent en dehors de ce résumé. Nous nous limitons à en citer quelques-uns parce qu'ils nous paraissent intéressants dans la perspective de l'étude de la description : l'emploi du présent, que Cardonne-Arlyck étudie lorsqu'elle s'intéresse à l'instabilité de la voix narrative (p. 137-151) , l'emploi de l'italique (p. 172-187) ; l'utilisation des pronoms personnels, en particulier « on » et « vous » (p. 153-155 et 156-58) ; les effets modalisateurs de l'énoncé, dûs entre autres aux formules d'approximation et à l'emploi des adverbes (p. 159-167).

Parmi les contributions d'une certaine ampleur consacrées à l'étude de la description gracquienne, l'ouvrage de Cardonne-Arlyck se distingue en ce que la confrontation avec la théorie de la description y est menée de la façon la plus explicite et suivie. C'est pour cette raison que nous lui avons réservé une place importante dans notre bilan. Les aspects suivants peuvent être retenus :

l'itération et ses rapports avec la description ;

l'istabilité représentative et ses causes (« anamorphose ») ;

l'équivalence sémantique entre le pantonyme et son expansion.

2.1.7 Michèle Monballin

L'intérêt de la part de Monballin pour la description chez Gracq est limité à la description de l'espace, défini comme « l'une des matières essentielles de la texture romanesque » (p. 15). D'après cette critique, c'est dans la description qu'il est donné de saisir « les formes et les significations de la spatialité gracquienne » (p. 18). D'entrée de jeu, on peut ainsi mesurer la distance qui sépare la visée critique de Monballin d'une des prémisses théoriques d'Hamon : à savoir que la description ne doit pas être analysé à partir de l'objet décrit.

A partir de l'ensemble des fictions de Gracq, Monballin mène des analyses où « l'examen des procédés d'écriture s'articule à la détermination de leurs effets sur la réception » (p. 18), et parvient à dépister les valeurs de l'espace : ses fonctions (préfiguration, p. 78, p. 106 et p. 109 ; substitution, p. 87, p. 114 et

p. 258), ses pouvoirs (dévoilement, p. 106 ; révélation, p. 107 ; provocation, p. 120 et p. 143 ; sollicitation, p. 131 ; appel, p. 149), ses virtualités (étrangeté, p. 150 ; isolement, p. 138). L'enjeu existentiel des rapports qui s'établissent entre l'être et l'espace est mis en lumière[39]. Par le biais de la figuration spatiale, Gracq offre, selon Monballin, l'image d'une quête toujours ouverte, l'espace étant tissé de signes qui se multiplient (Monballin parle du « potentiel signalétique » de l'espace, p. 145) et dont la signification reste obscure pour les personnages (« l'être est à jamais séparé du sens ultime », p. 148)[40].

Monballin parvient à repérer des jeux d'écho et des renvois entre différents niveaux : relativement aux villes, par exemple, elle établit des correspondances à l'intérieur d'un même récit (Orsenna et Maremma dans *RS*), entre deux récits (Coatliguen dans *Pi* et d'autres « villes dans le lointain » dans d'autres récits, p. 77-82) et entre une donnée fictive et une donnée réelle (Maremma et Venise). Monballin semble ainsi suivre le parcours paradigmatique que préconise Bal, tout en élargissant le domaine à l'intérieur duquel elle effectue son analyse comparative[41].

Le rôle substitutif de la description de l'espace à l'intérieur de la dynamique diégétique retient particulièrement l'attention de Monballin[42]. Par le biais de l'espace seraient évoqués des événements éludés au niveau de la narration ; des objets spatiaux (tel le tunnel dans *CA*) se donneraient à lire comme la symbolisation spatiale d'un acte passé ou à venir (tel le viol de Heide par Albert) (p. 200 et p. 87). La description spatiale constituerait dans ce sens un

[39] Rappelons que la valeur existentielle de l'espace est un des traits constitutifs du récit poétique selon Tadié : « [...] le récit poétique [...] (au contraire des romans réalistes pour lesquels tous les lieux se valent parce que l'idéal est d'en entreprendre l'inventaire) affirme l'excellence de certains endroits, rêve de certains ici, ou là-bas, qui enferment la plénitude de l'être et de l'existence » (1994:57).

[40] Dominique Viart, qui relève l'effet d'énigmatisation provoqué par la modalisation, observe, tout à fait dans le même sens : « Un tel jeu d'énigmatisation préserve le signe comme signe, n'en livre jamais la signification » (1993:25).

[41] Rappelons que dans l'optique de Bal l'analyse selon la perspective paradigmatique doit être menée à l'intérieur du roman : « les rapports de la description de Rouen avec des descriptions dont l'argument est analogue – descriptions de lieux : villes, villages en particulier – et dont les prédicats sont différents, de manière à évaluer l'unicité de la description de Rouen » (Bal 1977:94. Voir également ci-dessus 1.1.4)

[42] Cet aspect est étudié surtout dans la troisième partie intitulée *La vérité du "décor"* (1987:217-295) et dans l'article de 1995 (voir la bibliographie).

substitut à la narration, car elle prendrait sur son compte des événements autrement non racontés (« le descriptif récupérant l'événementiel tu » p. 200).

C'est surtout dans l'accent mis sur l'imbrication descriptif-narratif que Monballin paraît se conformer au modèle d'analyse proposé par Bal, sans toutefois se référer explicitement à ses travaux[43]. L'idée de la « description substitutive » (1995:280) peut en effet être rapprochée de l'idée défendue par Bal selon laquelle la description peut devenir « prédictive ». Monballin relève la structure de la « mise en abyme prospective » (p. 53) et insiste sur les jeux d'anticipation qui s'établissent entre description et narration[44].

L'interprétation de la description gracquienne en termes d'« anticipation » ou de « préfiguration » correspond bien aussi au postulat théorique d'Hamon, suivant lequel la description est un « savoir pour la suite du texte » (1993:50), le lieu où sont « disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure » (1993:42).

Si la description gracquienne de l'espace, selon l'interprétation globale qu'en propose Monballin, revêt donc une fonction identifiée par les théoriciens, le dialogue avec eux se limite à quelques références ponctuelles à Hamon, et c'est alors pour prendre ses distances par rapport à lui sur des points de détail précis : les fenêtres chez Gracq n'auraient pas le rôle identifié par Hamon, à savoir celui de découper et circonscrire un spectacle, mais seraient plutôt « pièges à regard », qui « relaient le magnétisme de l'espace extérieur» (p. 137) ; les formules appartenant à la rhétorique de la précaution oratoire ne seraient pas à comprendre comme « topos de modestie », selon l'idée d'Hamon, mais plutôt comme alibi pour justifier la prolifération descriptive (p. 52).

Dans la première partie de l'ouvrage, intitulée *L'émergence de l'espace* (p. 21-122), Monballin s'intéresse davantage au fonctionnement de la description qu'à son contenu et commente un aspect central : « l'instabilité

[43] Les travaux de Bal figurent néanmoins dans la bibliographie de Monballin.

[44] La « fonctionnalité narrative des objets de la description » est étudiée par Monballin dans un article plus récent (1994:146). Monballin y relève la « préfiguration » non seulement à l'échelle d'un récit donné (le portrait de Piero Aldobrandi dans *RS* est par exemple interprété comme préfigurant la destruction future d'Orsenna), mais également entre œuvres différentes. Elle s'emploie ainsi à isoler les « vignettes préfiguratives » qui apparaissent dans « La Terre habitable » afin de « dégager la "pré-figuration" des thématisations et des images qui ont reçu leur configuration achevée dans les fictions » (1994:146).

représentative » de la description (p. 39). Ce trait, relevé par plusieurs autres critiques, peut être considéré comme l'un des acquis sur la description gracquienne[45]. Par les remarques qu'elle formule, Monballin établit autant de points de contact avec la réflexion théorique, qui restent cependant implicites.

Monballin explique l' « obstacle à la représentation » (p. 41) par un ensemble de facteurs agissant séparément ou de façon conjuguée. Elle note en particulier les aspects suivants, qui nous paraissent intéressants dans une perspective théorique :

la coprésence des espaces décrits et les interférences constantes de l'un à l'autre (espace métaphorique et espace diégétique) qui font que « le texte semble décrire plusieurs objets à la fois » (p. 39, p. 48)[46] ;

l'écart qui sépare l'objet déclaré en début de description et celui qui apparaît au terme du mouvement descriptif (p. 41), ou en cours de description (p. 146) ;

le fait que la nature même de l'objet représenté peut être responsable de l'instabilité représentative (comme c'est le cas pour le « spectacle d'une métamorphose en acte », objet de deux descriptions analysées par Monballin, p. 38-43)[47].

[45] L'obstacle à la représentation est un aspect traité par Blanchot (1976), Murat (1979), par Fabre-Luce (« le fonctionnement dialectique de la métaphore dans la description fait nécessairement obstacle à la réalisation d'une représentation définitive du réel » 1982:416) ; par Kim (« tout se passe comme si l'objet n'était pas représentable, mais seulement signifiable » 1991:46).

[46] Les exemples d'interférences entre plan diégétique et plan figuratif qu'analyse Monballin sont les mêmes que commente Cardonne-Arlyck. Voir Cardonne-Arlyck 1984:61 et 64. Voir également p. 35-36, où Cardonne-Arlyck commente un exemple non figurant dans le corpus de Monballin.

[47] Cette idée est à rapprocher de celle développée par Fabre-Luce, selon qui « le perpétuel devenir autre de la matière empêche qu'on en fasse une description exhaustive et définitive. Si bien que toute description chez Gracq est la précession du *devenir-autre* de son objet » (1982:416). Kim, quant à elle, remarque : « Le para-descriptisme de Gracq agit en plein accord avec la nature de la "chose" ; il respecte cette difficulté mainte fois reconnue pour elle, à prendre corps propre, à se laisser prendre autrement qu'en ailleurs, fuyant et immanent à la présence qui n'est pas elle » (1991:268). A cet égard, il est intéressant

Monballin résume ses résultats, à la suite d'une série de « microlectures » :

> On a pu voir que, sous l'influence de divers facteurs conjugués, "l'objet" censément représenté était soumis à une anamorphose qui, non seulement, lui fait perdre un ancrage référentiel, mais ne le construit pas non plus comme objet fictif (un autre "réel") défini. Le système descriptif, en effet, déstabilise continuellement la configuration des choses, en menace la constitution même. (p. 50)

Monballin souligne cependant la « lisibilité des énoncés métaphoriques » chez Gracq (p. 48) et insiste sur le fait que le projet descriptif de Gracq n'est ni réaliste ni surréaliste[48]. Elle avance que les causes de la perte de représentation ne sont pas à chercher dans l'écart entre comparé et comparant dans les métaphores, Gracq travaillant précisément à réduire cet écart.

Monballin relève la « déparcularisation » que subit l'espace décrit par Gracq. Ce trait serait le résultat d'un procédé spécifique consistant à brouiller les frontières entre deux espaces différents, par inclusion de l'un dans l'autre : « [...] procédé typiquement gracquien où un lieu, extérieur au contexte immédiat, s'enchâsse dans un autre, déstabilisant la représentation du premier au profit d'une coprésence ou s'atténuent les traits particularisants » (p. 45)[49].

L'instabilité représentative de la description tiendrait également à la modalisation du discours descriptif (p. 51-54).

D'autres aspects abordés par Monballin se situent en revanche en marge de la réflexion théorique. Tel est le cas pour l'analyse du rapport entre les données fictives et les données réelles. Monballin s'intéresse par exemple au jeu entre littérature, réel et imaginaire qui concourt à la formation de topos descriptifs chez Gracq, comme celui des « villes dans le lointain » ; elle met en lumière l'existence de modèles littéraires et issus du réel à l'origine des objets

d'évoquer une remarque de Riffaterre, selon qui « a metamorphosis is no more than the narrative mode of a metaphor » (1981:115).

[48] Voir aussi Monballin 1995:279.

[49] L'effet de « déparcularisation » peut également tenir, selon Monballin, à un certain emploi des notations géométriques (« L'objet devient une surface géométrique » p. 33). Certaines procédures périphrastiques (« étendues changeantes » au lieu de « mer ») en seraient aussi à l'origine (p. 44).

décrits (voir par exemple p. 84, à propos du manoir d'Argol ; p. 113-122 sur les descriptions de forêt où se superposent les modèles de la forêt ardennaise et la forêt bretonne ; ou p. 55-70 pour l'analyse des toponymes).

En résumé, les aspects traités par Monballin que nous voulons garder à l'esprit pour nos discussions ultérieures sont les suivants :

le rapport description-narration ;

la présence et les fonctions du pantonyme ;

l'instabilité représentative de la description et ses causes (« anamorphose ») ;

le rapport entre les objets décrits et les référents réels.

2.1.8 Patrick Marot

Marot (1988) est l'auteur d'un article où la description gracquienne (dans *RS* surtout) est abordée en tant que « lieu de l'événement », à entendre, comme il le précise, comme « émergence d'un signe, d'une trace » (p. 121). En annonçant l'objectif de son article, Marot propose une vision singulière de la description gracquienne :

> Espace orienté, elle manifeste un engagement existentiel (au sens heideggerien, et non sartrien de cet adjectif), c'est-à-dire qu'elle inscrit dans ses signes une dimension ontologique qui pose le problème des limites de l'écriture romanesque. C'est dans la perspective de cette tension vers une limite que nous envisagerons les dispositifs de transition propres à la description gracquienne. (p. 121-122)

L'analyse de Marot, il faut le souligner, ne se caractérise pas par sa clarté, ce qui est imputable d'un côté à l'utilisation de concepts abstraits dont le contenu n'est jamais clairement expliqué, de l'autre à la faible présence d'exemples illustrant les idées exposées. Les deux notions, centrales dans l'article, de « présence » et de « signe descriptif » restent ainsi plutôt floues.

Quant au problème de la « présence » (notion à prendre « au sens le plus physique du terme » p. 124), Marot le résume ainsi : « Comment mettre en œuvre la présence dans l'ordre d'une représentation romanesque qui ne croit pas à la mimesis? ». L'italique, par la conduction qu'il opère, serait « un des trajets par lesquels le descriptif — lieu du non événement et de l'attente — devient porteur d'événement et peut passer à l'acte » (p. 125). A défaut d'exemples, nous restons toutefois sur notre soif quant à savoir en quoi consiste au juste ce passage à l'acte, cette ouverture vers un au-delà de l'écriture, dont nous parle Marot, qui se produirait, à travers l'italique, au sein de la description.

Le contenu de l'expression « signe descriptif » demeure également vague. Marot soutient l'idée d'une dynamique selon laquelle les « signes descriptifs », d'abord « appel à la réalisation », « germe hypothétique d'une actualité » (p. 125), se métamorphoseraient au cours du récit jusqu'à conquérir leur plénitude symbolique et « faire vraiment *acte de présence* » (p. 126). L'exemple fourni est celui du navire dans *RS*, signe descriptif qui passerait d'une réalisation virtuelle à une « actualisation symbolique », par laquelle s'achèverait son « circuit symbolique » (p. 127).

On pourrait objecter à Marot que, si le navire est certainement un objet romanesque investi d'une forte charge symbolique, il n'est pourtant pas objet de description à chacune des occurrences du mot. Il est donc impossible de faire coïncider le terme « signe descriptif » avec le « pantonyme » d'Hamon ou le « thème-titre » d'Adam et Petitjean. Dans l'expression qu'il forge, l'accent semble être mis par Marot sur « signe » davantage que sur « descriptif » ; « signe descriptif » semble finalement interchangeable avec « signe romanesque », expression que Marot utilise également (aux p. 125 et 126), et par laquelle semble devoir s'entendre un objet du monde diégétique ayant un poids symbolique.

La description gracquienne jouerait sur la tension entre pôles antithétiques (Orsenna et le Farghestan, par exemple). Mais les pôles représentés ne seraient que « les métaphores nécessaires d'un imagé indicible vers lequel les itinéraires symboliques tendent comme vers leur principe dynamique » (p. 128). Ainsi, dans les descriptions du portrait de Piero Aldobrandi et du volcan Tängri, un vide serait laissé par l'effacement d' « un pôle dynamisateur indescriptible » : le sommet du volcan qui demeure invisible, l'allusion dans le portrait à un vent venu d'ailleurs « font signe d'un au-delà qui excède le

descriptif lui-même » (p. 129) et « électrisent », selon Marot, la description[50].

La fin de la description du portrait illustrerait l'idée des « moments révélateurs de la description » (p. 137) : la description se termine sur le « ravissement » du narrateur vers un ailleurs chargé de signification, « la scène d'un ailleurs de justification plénière » (p. 136)[51]. Dans la conclusion à laquelle il parvient, Marot généralise : « La scène de la révélation plénière constitue le véritable pôle dynamique des œuvres : elle fonde *tout* le descriptif en ce qu'elle charge et oriente ses signes [...] » (p. 137 ; nous soulignons), hypothèse interprétative difficilement vérifiable.

Davantage intéressé à fournir une interprétation globale de l'œuvre de Gracq qu'à étudier les manifestations du descriptif, Marot n'utilise pas la théorie de la description. Essentiellement intra-textuelle, celle-ci lui permettrait surtout d'élucider comment la description se signale, s'organise et fonctionne à l'intérieur d'un roman. Or Marot, fort de sa conviction que « l'écriture est le lieu d'émergence du symbolique » (p. 134), veut précisément étudier la manière dont l'écriture descriptive ouvre sur un au-delà du texte, un espace qui la transcende. La transition gracquienne serait en effet un mouvement incessant vers un au-delà, elle résiderait dans un « faire signe », appel vers une révélation du sens constamment différée[52].

---

[50] La métaphore du modèle électro-magnétique, que Gracq a utilisée dans son étude sur André Breton, est fréquemment reprise par les critiques gracquiens. On la rencontre chez Fabre-Luce qui explique comment Gracq crée le climat d'« inquiétante étrangeté » autour d'un « événement indéfiniment repoussé qui est le pôle aveugle du texte descriptif dans lequel se tisse la trame de l'indicible, destinée à le dissimuler » (1982:417). Des vues semblables sont exposées par Jean Roudaut, selon qui « le roman chez Gracq est appelé par son terme : le récit se précipite vers un non-dit du texte ». Le texte gracquien serait, selon ce critique, « aimanté vers sa fin » (1980:94).

[51] Le commentaire de ce passage est malheureusement maigre : « Nous ne commenterons pas ce passage où le tableau est devenu icône sous le regard, et où la transition descriptive se laisse lire comme en transparence. Notons seulement cette ambiguïté révélatrice qu'est l'"aube sombre" : elle nous porte au seuil d'un indicible qui apparaît aussi comme un indéchiffrable » (p. 136). Le passage en question se trouve à la p. 108 de *RS*.

[52] L'interprétation en termes existentiels fournie par Marot peut être rapprochée de celle de Monballin. Comparons à titre d'exemple le commentaire suivant de Marot : « ils [= les personnages] essaient de retrouver le texte originel d'un Sens qui s'est effacé » (p. 137) avec celui de Monballin : « l'être est à jamais séparé du sens ultime » (1987:148). Fabre-Luce adopte, elle, plutôt le point de vue du lecteur lorsqu'elle observe : « [...] le lecteur éprouve sans cesse un sentiment d'incomplétude au niveau du texte ; mais, par définition, *il ne sait pas ce qui manque*, d'où l'orientation mystérieuse de la description qui semble se diriger vers une révélation qui est toujours différée » (1982:416). Denis forge l'expression « éternelle imminence » pour décrire le climat des récits gracquiens, où « la révélation se dérobe toujours » (1972:201).

Retenons cependant au moins deux points de contact qui s'établissent implicitement entre la réflexion de Marot et la réflexion théorique.

En premier lieu, les remarques sur le rapport description-narration, qui apparaissent d'ailleurs contradictoires. Marot avance en effet, d'un côté, que les romans de Gracq refuseraient la division nette entre diégésis (narration d'actes et description) et mimesis (dialogues)[53]. De l'autre côté, il affirme :

> Les descriptions constituent certes dans ses romans des massifs alternant, comme il est d'usage dans le roman traditionnel, avec des passages dialogués et des narrations d'événements. Mais il y a entre les moments descriptifs d'un même roman une cohérence qui va au-delà de la simple continuité thématique. (p. 122)

L'idée de la cohérence ne nous semble pas nuancer l'idée de l'alternance traditionnelle entre description et narration. L'instabilité du jugement de Marot est sans doute à mettre en rapport avec l'instabilité de l'objet à propos duquel il est émis – le texte de Gracq – dans lequel la frontière entre narration et description n'est sans doute qu'apparente.

En deuxième lieu, on peut rappeler les observations que Marot formule sur la tension entre « la succession de signes et de phrases » qu'est la description et le « mouvement de globalisation temporelle rétrospective » de la lecture (p. 135), aspect traité surtout par Ricardou. Marot observe :

> Cet effet de lecture se renforce d'autant plus que chaque description particulière apparaît comme un moment dans un ensemble descriptif cohérent qu'ordonnent les itinéraires symboliques de l'œuvre. Le signe descriptif se trouve donc investi d'une double dimension temporelle : il s'inscrit dans une série répétitive qui est le chemin de son actualisation [...] ; mais il constitue par ailleurs une rupture en ce qu'il ouvre dans le

---

[53] Marot remarque : « Les dialogues en effet, lorsqu'ils apparaissent [...] sont largement investis par le descriptif, à travers les abondantes didascalies qui les paralysent presque, pour les faire passer dans l'ordre d'une représentation indirecte » (p. 123). Marot fait ici implicitement allusion à l'analyse par Murat (1983) des dialogues dans *RS*, où par l'expression « didascalie » sont définies les notations descriptives qui précisent les gestes, le regard et la voix des interlocuteurs.

> continuum narratif et descriptif le présent immédiat et donc hétérogène d'une révélation. (p. 135)

On pourrait rétorquer que tous les signes descriptifs ne rentrent pas dans des « séries répétitives », comme le fait le navire dans *RS*. Le cimetière par exemple ne fait l'objet que d'une description isolée. Cependant Marot soulève ici un aspect intéressant : la présence de descriptions itérées, phénomène non rare chez Gracq (à côté du navire, on peut citer la forteresse dans *RS*, la chambre de Mona dans *BF*, le panorama que Gérard voit à travers la fenêtre de sa chambre d'hôtel dans *BT*).

Parmi les aspects traités par Marot, nous retiendrons surtout le problème du rapport entre description et narration.

2.1.9 Pierre Jounde

La petite contribution à l'étude de la description gracquienne par Pierre Jounde (1990) revêt la forme d'une analyse tout à fait ponctuelle : celle de la description du Tängri dans *RS* (*RS* p. 215-216), dont il s'agit de montrer comment elle « communique avec le texte global où il s'insère » (p. 10).

Sans discuter la représentativité de l'exemple choisi et sans se référer aux précédentes tentatives interprétatives au sujet de cette description, Jounde procède à une analyse de texte de type classique, où l'intention herméneutique dirige l'attention portée aux différents niveaux du texte : lexical, syntaxique, rythmique, thématique[54]. Les thèmes (vertige, familiarité, étrangeté, séparation), les notions (double et renversement), les images (chute) préparent, selon Jounde, « l'apogée du texte » (p. 11), coïncidant avec la description du faîte du volcan.

L'importance de la modalisation est soulignée, à propos des longues périphrases dont l'objet est le cratère, jamais explicitement désigné comme tel, « comme s'il s'agissait de dire l'indicible » (p. 11).

Ayant relevé l'ambiguïté qui frappe la solennité de l'apparition du volcan (le contact du pic enneigé avec le ciel serait comme une agression de la part d'un monstre hideux), Jounde est amené à s'interroger sur le symbolisme de

[54] Avant Jounde, la description du Tängri est analysée par Cardonne-Arlyck (1981:16-17), Monballin (1987:157-162) et Marot (1988:129).

son sommet : « Placé à une telle altitude, entouré de cette crainte sacrée que met en scène la description, le sommet devient signe ; mais signe de quoi? » (p. 12). Jounde propose son interprétation : « le volcan incarne le destin qui pèse sur le héros » (p. 12), appuyée par un renvoi au mond réel, extra-textuel : « On comprend alors pourquoi la montagne porte un nom répandu dans les pays de religion bouddhiste où il s'agit de parvenir à l'anéantissement de son moi... » (id.). En commentant ce signe – dont la signification reste insaisissable – qu'est le volcan, Jounde se joint à ce qui paraît bien être un consensus interprétatif :

> Ce surgissement du signe obscur, d'autant plus désigné et mis en scène comme signe que sa signification se manifeste moins clairement, est à l'image de toute la démarche de l'écriture gracquienne, dans laquelle l'attente indéfiniment prolongée [...] fini[t] par dérouler autour de chaque chose le cérémonial lent et compliqué de l'approche d'une révélation qui ne vient jamais, sinon dans une fin toujours décevante. (p. 12)

Jounde voit dans ce passage descriptif un « morceau de bravoure », une synthèse réussie des « forces et [des] tensions au travail dans le récit » (p. 12)[55].

Définie par Jounde de « nœud dramatique » (p. 10), la description du Tängri ainsi analysée semble correspondre à certains critères définitoires fournis par Hamon : rappelons que la description serait, selon ce théoricien, une unité textuelle détachable, « prélevable », où l'information serait mise en stock, où le récit s'organiserait et s'orienterait, où se tisseraient des liens anaphoriques et cataphoriques. Jounde aborde en effet la description comme une sorte de microcosme du récit, incorporant les thèmes majeurs de celui-ci.

Mais c'est précisément en mettant en lumière les stratifications du sens de la description, en montrant (quoique de façon implicite) que la description ne se limite pas à décliner la nomenclature vraisemblable ou problable du mot « volcan », mais élabore un système complexe de relations entre ses composants, souvent inattendus[56] ; c'est précisément donc parce qu'il tente

[55] Jounde établit un rapport intertextuel avec un passage de *BT*, où est décrit un pic, ce qui le confirme dans son intuition que le volcan est une « rêverie ancienne », une « forme obsessionnelle » pour Gracq (p. 12-13). Notons que ce même intertexte est relevé également par Monballin (1987:159 n° 13), que Jounde ne cite pas.

[56] Jounde commente la métaphore du paquebot : « image bien paradoxale pour décrire une montagne! » (p. 11).

une approche herméneutique, que Jounde problématise implicitement quelques postulats de la théorie d'Hamon : celui selon lequel la description serait une amplification textuelle qu'accompagnerait une décroissance d'information, et celui de l'équivalence sémantique entre pantonyme et expansion.

Au regard de l'intérêt théorique, l'analyse de Jounde appelle une dernière remarque : si la description du Tängri se laisse facilement prélever, insérée qu'elle est entre deux exclamations, plutôt rares sont les cas où la justification du prélèvement semble, comme ici, aller de soi. De ce point de vue, la description choisie par Jounde présente donc une faible valeur représentative.

2.1.10 Ji-Young Kim

Le sous-titre de la thèse de doctorat de Kim (1991) suggère l'intérêt que son auteur porte à la description chez Gracq : *Digressivité en Doublure. – Les chemins descriptifs de Julien Gracq*. Le corpus de Kim est constitué par *RS*, *BF* et *Pi*.

Parmi les aspects nombreux auxquels touche la thèse de Kim, on peut énumérer : l'esthétique romanesque de Gracq et ses rapports avec le Surréalisme ; la question du « sujet de livre » (p. 129-135) ; le rapport entre l'exprimé et l'ellipsé (p. 141-155) ; l'attente et les modalités de son fonctionnement dans la dynamique narrative (p. 148-165) ; le fonctionnement de la mémoire dans les récits (p. 270-304) ; l'intertexte de *Pi*. Nous ne rendrons compte ici que des aspects qui ont plus spécifiquement trait aux problèmes de la description.

Le premier est le côté polyvalent du discours figuratif chez Gracq. Par trois exemples tirés du *RS* et de *Pi*, Kim illustre comment les figures d'analogie sont denses de significations qui circulent dans un même roman et d'un roman à l'autre, en créant des jeux de renvoi et des effets d'écho. L'objet décrit subirait une « anamorphose » (terme cher aux critiques de Gracq) et perdrait « ses contours habituels dans un halo serré de figures qui le transforment successivement » (p. 39). Kim s'unit de façon explicite à Fabre-Luce pour noter la « dialectisation » (p. 45) suivant laquelle chaque figure aurait tendance à créer son alter ego (idée développée aussi par Riffaterre, Murat et Cardonne-Arlyck, comme on l'a vu).

La déréalisation de l'objet décrit, effet que Kim impute au « collage figuratif » est également étudiée. Déréalisé, l'objet se chargerait de significations : « tout se passe comme si l'objet n'était pas représentable, mais seulement signifiable » (p. 46). Kim relève le « processus à double sens de constitution et de dissolution de l'objet fictif par/dans le discours » (id.)[57].

Kim relève le glissement, qui s'opère dans la description, de l'objet décrit vers l'émotion qu'il suscite. Elle l'observe à propos de la description du volcan Tängri (*RS* p. 150-151) : « L'acte de décrire est ici comme ailleurs soumis à un déplacement métonymique : déplacement de l'objet regardé sur l'effet émotionnel qu'il provoque à celui qui regarde » (p. 79).

Le rapport narration-description est étudié. Il ne se caractériserait ni par la tension contradictoire, ni par la subordination. Kim analyse ce rapport en termes de « décor » et « pas »[58]. Elle relève le décalage entre le décor planté et l'action qui y prend place : « L'action présentifiée et l'événement relaté dans le cadre du roman ne constituent pas l'exact pendant du *Décor*, puisque celui-ci suggère sans cesse qu'il y aurait, devrait y avoir un *Pas* de plus, décisif, sans recours, qui pourtant n'y trouve pas de place convenue » (p. 140). Selon Kim, « la multitude des références au Pas-à-venir supplée à l'absence de l'histoire » (p. 141).

Comme la plupart des critiques, Kim relève une évolution chez Gracq dans la manière de décrire. L'évolution, que l'on peut facilement suivre à un premier niveau purement quantitatif (la place réservée à la description augmente sensiblement, à partir de *Pi*, où « l'action s'efface derrière le paysage », p. 167), se manifeste également, selon Kim, au niveau de l'emploi

---

[57] Kim ne croit cependant pas que l'on puisse apparenter la description gracquienne à la description « déceptive » pratiquée par Robbe-Grillet, qui « s'accomplirait dans un double mouvement de création et de gommage, de telle façon que, parvenue à son terme, la description ne doit "laisser rien debout derrière elle" » (p. 136). En ce sens, elle partage la vue de Cardonne-Arlyck, exprimée, comme nous l'avons vu, par la métaphore de la métastase : « ce qui se défait ici se reforme ailleurs [...] » (1984:216).

[58] Kim entend par « Pas » (terme qui figure dans la phrase finale de *RS*) l'événement faisant défaut au niveau de l'histoire narrée, vers lequel tend chaque récit de Gracq : « Le *Pas* gracquien est à la fois immanent et ultérieur au décor planté ; tout en étant l'action conductrice du roman (conçu comme chambre d'écho), il ne se présente qu'à son horizon d'attente (un au-delà de l'action et du paysage romanesques : une forme de transcendance) » (p. 140).

des figures (commenté à la p. 54-62) et au niveau du « mode d'appréhension de l'objet » (p. 183). Relativement à ce dernier aspect, Kim observe que plusieurs tendances descriptives sont observables jusqu'au *RS* : l'absence de détails partiels, la déréalisation des objets décrits par l'écran interposé des figures (Kim parle de « réel comme présence négativisée » p. 183), la désignation des objets par des noms propres (Orsenna, Tängri, Farghestan). Ces tendances s'inversent, selon Kim, à partir de *BF* : la dimension du réel y apparaît « sous sa forme positive » (p. 184) et l'objet décrit, qui ne porte plus de « nom notable », se parcelliseet se particulariser[59]. L'attention aux parcelles de réalité et l'allure métonymique de la description qui en découle comportent, d'après Kim, une forte implication du sujet descripteur et informent sur sa façon d'envisager le réel (« [...] le regard devenu partiel devient aussi partial [...] » p. 184).

A propos des détails descriptifs, Kim remarque par ailleurs que la description de type énumérant (comme la description de la chambre de Mona dans *BF*, p. 62-63), procédant par accumulation de détails, est exceptionnelle chez Gracq ; la règle consiste plutôt, selon Kim, à fournir « [...] un relevé de détails court, sec, a-descriptif presque par son manque d'expansion pittoresque [...] » (p. 174). La visée de Gracq, note Kim, n'est pas la constitution d'un tableau par ses détails, mais l'évocation, par quelques images inachevées et parcellaires, d'une émotion précise :

> [...] le descripteur gracquien ne divise pas, mais globalise et concentre son attention sur ce qu'il nomme, méta-descriptivement, *qualité*, *atmosphère*, ou *impression* — qui est l'élément redondant, qui se prête à l'expansion associative. Loin de lui l'idée d'un exposé détaillé, détaillant ; c'est au contraire une sorte de traitement en gros qui est toujours tenté, parce qu'en toute évidence propice à la donation indirecte du sens [...]. (p. 179-180)

Pour cette raison, Kim affirme ne pas pouvoir souscrire à la vision hamonienne de système descriptif fondé sur un développement par métonymie filée. Comme Kim le remarque, « l'effet de filage métonymique se fait sentir peu si le texte ne cite pas beaucoup de détails [...] » (p. 180). La

[59] Kim souligne la « banalisation de la matière soulignée » ou la « trivialité de l'objet décrit » (p. 199) dans *BF*.

métonymie existerait chez Gracq, mais non pas sous forme « filée, sériée, nomenclaturale » (id.), visant à l'exhaustif. Kim observe que dans les cas où l'espace est fragmenté, il ne se produit pas de « trouble du détail » chez Gracq, et ce pour deux raisons : d'une part grâce au pantonyme que Kim définit, en s'appuyant sur Hamon, comme « étiquette dénominatrice pour un ensemble descriptif relativement bien circonscrit »; d'autre part, grâce à la redondance thématique assurée par ce que Kim appelle les « gloses-couvercles », autrement dit les notations de type direct (*C'était une ancienne ferme réaménagée*) ou indirect (*La pièce fait songer à une salle de classe*) qui accompagnent souvent la description (p. 181).

Ce recours à Hamon de la part de Kim ne va pas au-delà de la simple citation : les idées d'Hamon sur le pantonyme sont en effet présentées sans être vraiment confrontées avec la pratique gracquienne[60].

Parmi les théoriciens cités par Kim, figure encore Ricardou. A propos de la « question du détail focalisé » (p. 197), Kim s'oppose à la vue de ce théoricien, selon qui, dans une description, tout est porté au premier plan et il n'y a jamais d'objets secondaires : « mais on ne peut dire, rétorque Kim, que tous les objets soient équivalents en impact imaginaire – tout dépend de la façon dont ils se présentent, séparément ou ensemble » (id.). Selon Kim, le détail focalisé s'impose immédiatement au regard, dans la description gracquienne, et crée un effet de suspens. Par « la fixation du regard fictif », le texte se donne, dit Kim, un « déclic initial » (p. 207) à partir duquel un objet sensible est prélevé, extrait de l'ordinaire et transformé en « appât imaginaire », indépendamment de l'« intérêt descriptif » qu'on a coutume de lui prêter (id.).

Cette explication, que Kim fournit à partir d'un exemple extrait de *Pi*, n'est pas claire et au moins deux questions restent pour nous sans réponse : quels seraient les objets ayant un « intérêt descriptif » dans un roman? Que faut-il

[60] En effet, Kim ne procède pas à une analyse effective du fonctionnement du pantonyme chez Gracq. Il nous semble qu'il y a lieu de se demander si la pluralité des dénominations qui ponctuent parfois la description chez Gracq (c'était....c'était) et la présence de reformulations où sont introduits des comparants – phénomènes auxquels fait allusion Kim – travaillent bien dans le sens de la redondance, comme le soutient Kim, ou ne créent pas, au contraire, trouble, par éparpillement et dispersion de sens. Nous reviendrons sur cet aspect, qui appelle, selon nous, une confrontation ouverte avec la théorie, dans la deuxième partie de ce travail. Cf. notamment 3.1.5 et 4.2.2.

entendre par « regard fictif » : est-ce le regard du personnage? ou du narrateur? ou du lecteur?

Le système descriptif de Riffaterre est également évoqué, à propos d'une description de *Pi*, où une torche, vue par Simon dans le paysage nocturne du marais, active, selon une série d'associations chère à Gracq, le champ associatif du feu follet et l'image d'une femme échevelée. Dans cet exemple, on assisterait à l'actualisation d'un champ associatif à partir d'un de ses éléments ; seulement, il s'agirait ici d'un « ensemble plutôt idiosyncrasique » (p. 204). Résultant d'une série compliquée de superpositions (d'autres œuvres littéraires, le souvenir qu'en garde Gracq en tant que lecteur, les commentaires de Gracq, en tant qu'auteur de *Eaux étroites*, sur ces souvenirs qui le hantent et qui se confondent), le champ associatif de *Pi* que glose Kim serait inaccessible à plus d'un lecteur, sans l'explication qu'elle-même en fournit. Le modèle de Riffaterre s'applique mal à cet exemple, compte tenu de l'accent mis par ce théoricien sur le côté « stéréotypé » et « reconnaissable à la lecture » (Riffaterre 1970:404) des associations du système descriptif. C'est plutôt dans le but de le problématiser que Kim aurait pu l'évoquer.

En conclusion, le travail de Kim ne rompt pas la continuité dans la réflexion dont depuis quelques dizaines d'années la description gracquienne fait l'objet : s'y trouvent relevés les quelques traits qui semblent constitutifs de la description gracquienne et qui font bien l'objet d'un consensus parmi les critiques. Les aspects à retenir en vue d'une confrontation avec la théorie sont les suivants :

instabilité représentative et déréalisation (« anamorphose ») ;

rapport narration-description ;

fonctions du pantonyme ;

notations évaluatives et reformulation (« gloses-couvercles »).

2.1.11 Sylvie Vignes

L'article que Sylvie Vignes (1998) consacre tout récemment à la description du volcan Tängri (*RS* p. 215-216) apporte le témoignage renouvelé de l'intérêt que suscite, parmi les critiques gracquiens, cette description. A la lumière de la

théorie d'Hamon, Vignes discute le problème, central à nos yeux, de l'illisibilité de cette description, autrement dit l'impossibilité de se représenter l'objet qu'elle prend en charge. En ce sens, son approche diffère de celle de Jounde, principalement attentif, comme nous l'avons vu, à la valeur symbolique du volcan.

« Mauvaise » (p. 303), si on la mesure à l'aune de la rhétorique classique, la description du volcan Tängri trangresse, selon Vignes, les normes descriptives de la lisibilité et de la cohérence (autant dire que la fonction mimésique, traditionnellement attribuée à la description, est absente ici). La transgression est à l'œuvre dans une série de faits mis en lumière par Vignes : les allusions au surnaturel, qui seraient là pour « semer le touble chez le lecteur » (p. 300) ; la présence d'expressions marquant le doute ou l'hypothèse ; le discours analogique, dont Vignes affirme : « D'une manière génerale, les figures d'analogie ne contribuent nullement à assurer la cohérence à l'ensemble et à faire *voir* l'objet décrit » (p. 304). L'hétérogénéité des comparants, l'absence d'aspectualisation, la non reprise par anaphore du pantonyme « volcan », pantonyme dont l'impact reste ainsi faible, sont les phénomènes qui participent, selon Vignes, de l'effet de « dilution de l'objet » (p. 304).

Vignes voit cependant un principe de cohérence et de cohésion, dans cette description. Il serait à chercher à plusieurs niveaux : d'abord, dans un système d'échos sur le plan lexical et sonore ; ensuite dans l'effet d'unification produit par les oxymores (en ceci, la description du Tängri illustre, selon Vgnes, l'esthétique surréaliste et pourrait être rapprochée, comme l'indique le titre de l'article, de l'art de Magritte) ; enfin et surtout, dans « la puissance d'une représentation fantasmatique » (p. 307) qui est, selon Vignes, le rêve de régression dont s'inspire la description. Le rêve du retour à l'enfance et, plus profondément, le rêve surréaliste du retour à l'origine seraient illustrés par la description du volcan Tängri[61].

On voit comment, dans son article, Vignes suit un parcours qui à plusieurs égards nous paraît exemplaire : ayant posé comme point de départ une norme descriptive, telle qu'Hamon la décrit, Vignes s'emploie à mesurer l'écart qui

[61] Vignes affirme d'ailleurs que ce rêve serait à l'origine de chacune des cinq descriptions du Tängri dans *RS*. Mais elle se réfère, dans son article, de façon prioritaire à la description des p. 215-216 de *RS*.

sépare la description de Gracq de cette norme, et c'est sur la prise en compte de cet écart qu'elle fonde son interprétation de la description du Tängri.

Partie d'Hamon, Vignes n'aboutit pas à une évaluation de la théorie. Mais, par son article et notamment par la conclusion à laquelle elle parvient, elle la problématise : « Au lieu de décliner le déjà connu, elles [=les descriptions du Tängri] proposent un objet fantasmatique, partageant en cela le privilège de la poésie » (p. 309).

2.2 Tendances et problèmes – vers une analyse de la description gracquienne

« Gracq mérite, quand on a pris la peine de le lire,
qu'on soit moins accommodant avec lui »
(Michel Murat, 1994:4)

Si l'on en croit Hamon (1993), il est possible d'isoler deux tendances principales dans le projet descriptif.

Selon la première, définie d'« horizontale », le référent décrit est considéré comme surface à parcourir, comme espace discontinu, découpé et organisé d'un côté par les champs lexicaux du vocabulaire, et de l'autre par la nomenclature du savoir (le corps découpé par le discours médical, sera décrit, dans cette perspective, avec la nomenclature disponible liée à ce savoir)[62]. La description « horizontale » serait parcours de référent et parcours de langage en même temps.

Mais la description peut également se déployer selon une tendance « verticale », suivant laquelle il ne s'agit pas d'épuiser un référent, mais plutôt de pénétrer sa surface à la recherche d'un sens, « une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface » (Hamon 1993:62). Selon cette perspective, la description se fait herméneutique, quête d'identité ou de savoir.

[62] Observons que le terme « référent » semble être employé par Hamon comme un synonyme d'« objet décrit ». Par la suite, nous l'utiliserons quant à nous dans son sens sémantique, pour signifier l'objet *spécifique* dans le monde réel auquel réfère un énoncé ou un ensemble d'énoncés, par exemple une description.

Ces deux tendances se retrouveraient, suggère Hamon, dans les métalangages descriptifs appliqués à l'analyse des textes descriptifs : « tendances descriptives, énumératives, statistiques, distributionnelles d'une part ; tendances exégétiques et herméneutiques de l'autre » (1993:63).

Considérons donc maintenant le discours critique portant sur les descriptions de Julien Gracq comme un métalangage descriptif, pour nous demander laquelle des deux tendances il illustre. La question pourrait être formulée ainsi : les critiques gracquiens veulent-ils *décrire* la description ou l'interpréter? A l'heure de dresser notre bilan, nous sommes tentés de répondre par la deuxième alternative qui, faut-il le préciser, introduit la notion de sens.

Les critiques de la description gracquienne se profilent pour la plupart comme critiques d'interprétation, attirés en premier lieu par le contenu sémantique de la description. La visée herméneutique leur dicte l'intérêt pour la description en tant qu'un endroit textuel particulièrement dense de sens. A partir de cet endroit textuel, les commentateurs proposent parfois des interprétations globales du sens de l'œuvre. Nous avons observé cette tendance surtout chez Marot, Dodille et Fabre-Luce. En reprenant la métaphore spatiale utilisée par Hamon, on pourrait dire que la tendance la plus fréquente chez les critiques consiste à traverser la surface du texte sans s'y accrocher, pour accéder à la profondeur du sens. A l'intérêt pour l'unité textuelle de surface qu'on appelle description se substitue, le plus souvent, l'intérêt pour l'objet décrit, à partir duquel il s'agit de proposer une interprétation, selon une trajectoire dont les étapes seraient les suivantes : la description du volcan, l'objet volcan, le sens du volcan (et, à partir de là, chez quelques critiques, le sens de l'œuvre). C'est ce qu'on observe chez Marot, Monballin, Denis, Dodille et Jounde.

La description en tant qu'élément formel est une donnée rarement interrogée par les critiques. Les problèmes de définition, de typologie et de configuration appartiennent à un domaine qui reste, la plupart du temps, inexploré. Autant dire que la théorie de la description, parce qu'elle s'intéresse prioritairement à la discussion de ces problèmes, est peu utilisée. S'il s'agit bien là d'une tendance générale, il faut rappeler les quelques cas, assez différents, où elle n'est pas suivie.

Le cas de Riffaterre mis à part (exemple unique de théoricien qui se promène en territoire de critique gracquienne), Murat, Cardonne-Arlyck et Vignes sont à rapprocher du fait qu'ils ménagent à la théorie une place importante, en la choisissant comme point de départ pour leur analyse. Si cela consiste pour Murat surtout à préciser son cadre, chez Cardonne-Arlyck et Vignes cela implique aussi un dialogue avec la théorie. Chez Monballin et Kim, les renvois à la théorie sont rares et ponctuels. Chez Monballin ils prennent la forme d'une prise de distance ; chez Kim il peut s'agir d'une prise de distance ou d'une citation qui ne porte pour ainsi dire pas à conséquence : le fonctionnement du système descriptif de Riffaterre, ou le présence et les fonctions du pantonyme selon Hamon sont en fait simplement cités.

Quelques problèmes de caractère général, qui ont été mis en lumière au cours de notre présentation, doivent être rappelés ici.

Un premier problème est celui de la représentativité des exemples choisis par les commentateurs, ou, si l'on préfère, de la généralité des conclusions auxquelles ils parviennent. Une certaine tendance à la généralisation se rencontre chez Fabre-Luce et Marot surtout. Nous la signalons, tout en précisant que notre but par la suite ne sera pas d'y remédier.

En deuxième lieu, on peut souligner un manque de dialogue entre critiques, d'autant plus remarquable qu'une certaine affinité semble les rapprocher, à en juger par la visée interprétative commune, l'intérêt pour les mêmes exemples du texte gracquien, et jusqu'aux conclusions semblables auxquelles ils aboutissent par leurs analyses.

En troisième lieu, la tendance, nette surtout chez Fabre-Luce, à confondre le fonctionnement de la métaphore avec le fonctionnemnent de la description. Telle remarque de Fabre-Luce sur le fonctionnement des figures métaphoriques chez Gracq peut-elle légitimement être transférée à la description? Puisque la métaphore est une figure suceptible de surgir à l'intérieur de tout type de discours, il faudrait se garder d'étendre les considérations au sujet de la métaphore à des considérations générales sur la description qui, de surcroît, n'est pas toujours construite de métaphores chez Gracq. La question qui apparaît pertinente, et que les critiques invitent à soulever, serait plutôt de savoir si toute métaphore n'a pas en elle-même une valeur descriptive, ou ne produit pas un effet descriptif. Cela pourrait porter à

nuancer le modèle théorique d'un Hamon, par exemple, qui identifie l'effet descriptif avec l'effet de liste.

Nous avons eu l'occasion de voir, dans ce chapitre, quels sont les aspects de la description gracquienne qui ont retenu de façon prioritaire l'attention des commentateurs. On peut les résumer ici :

- le brouillage au niveau de la représentation (comme effet imputable, en gros, au mouvement métaphorique qui parcourt la description et à la modalisation du discours descriptif) ;
- l'indécision de la frontière entre description et narration. Si les critiques s'accordent pour affirmer que le rapport entre description et narration est flou, ce rapport est finalement peu étudié en tant que tel ;
- le rapport entre les objets décrits et les référents réels ;
- la fonction narrative des objets décrits.

Reprenons ici la liste dressée à l'issue du premier chapitre (cf. plus haut, p. 84), consacré à l'étude théorique de la description, contenant les notions ou aspects théoriques retenus par nous en vue d'une confrontation avec la description gracquienne :

- système descriptif (hiérarchie et mise en équivalence sémantique entre pantonyme/thème-titre/mot noyau et son expansion) ;
- cohérence (présence de « grilles descriptives » ou « plans de texte ») ;
- signaux démarcatifs (incipit et clausule) ;
- statut de l'itératif ;
- fonctions de la description.

Une simple confrontation des deux listes s'avère instructive, car elle permet de repérer assez facilement quelques points de discordance entre les données théoriques et les observations critiques.

On peut par exemple noter que le constat critique de l'impossibilité de distinguer clairement, chez Gracq, narration et description d'une part, et la notion théorique du système démarcatif de la description d'autre part ne semblent pas s'harmoniser. Parler de système démarcatif équivaut en effet à supposer que la description possède des frontières clairement identifiables. Il faut préciser que l'existence d'un éventuel système démarcatif de la description et les problèmes que peut poser le prélèvement des passages descriptifs sont des aspects qui restent en dehors du domaine d'intérêt des critiques gracquiens.

Lorsqu'on rapproche la notion théorique d'équivalence sémantique et les observations des critiques concernant le brouillage au niveau de la représentation, on peut soupçonner une autre discordance. Là où la description gracquienne s'évertue par mille moyens à déjouer toute tentative, de la part du lecteur, de cerner l'objet décrit et de saisir la hiérarchie des rapports entre cet objet et ses aspects ou parties éventuelles, peut-on encore parler d'équivalence sémantique entre le mot-noyau et son expansion? Quelle est la pertinence de la notion théorique de cohérence et quel est le rôle que jouent, en vue de l'assurer, les plans de texte ou grilles dans la description gracquienne?

Quant à la confrontation entre d'autres éléments des deux listes, ce n'est pas tant une discordance qui apparaît, qu'une confusion qui demande une mise à point. Les fonctions de la description dont parlent surtout les théoriciens et les fonctions des objets décrits qu'analysent surtout les critiques, par exemple, est-ce la même chose?

Négligé dans le domaine théorique (mis à part Genette) et très peu étudié par les critiques de Gracq, l'itératif ne devrait en principe pas figurer dans notre liste. Mais pour des raisons dont nous différons l'exposition (cf. 3.2), l'itératit réclame quand même sa place, selon nous, parmi les aspects à considérer par rapport à la description gracquienne.

C'est donc surtout par l'effet du recoupement des deux listes que prennent forme à nos yeux les aspects sur lesquels nous jugeons intéressant de nous arrêter dans la deuxième partie de ce travail. Nous les regrouperons autour de deux pôles : les rapports entre description et narration (troisième chapitre) et entre description et représentation (quatrième chapitre).

Il faut enfin mentionner un aspect qui préoccupe plusieurs critiques (Monballin, Dodille, Jounde mais aussi d'autres, qui ne figurent pas dans notre bilan[63]) mais qui est tout à fait étranger au domaine théorique : l'identification des référents réels spécifiques correspondant aux objets décrits par Gracq. Ce problème restera en tant que tel en marge de notre analyse, mais nous aurons l'occasion de commenter cette fissure qui sépare une théorie de la description foncièrement non-référentielle et une approche de la description gracquienne qui est, au moins dans quelques cas, précisément référentielle (cf. 4.2.4).

Nous voudrions pour conclure souligner un aspect qui, s'il n'est pas directement en rapport avec les problèmes de la description, n'en est pas moins important parce qu'il est révélateur d'une certaine attitude critique dans le domaine gracquien : nous pensons à la trop grande fidélité dont font preuve plusieurs critiques à l'égard de la pensée théorique de Gracq. Dans ses interviews, ses ouvrages théoriques, ses préfaces, ses recueils de *Lettrines*, les critiques puisent, sous forme de déclarations d'intentions, affirmations de goût, considérations esthétiques, souvenirs de lectures ou récits de faits autobiographiques, la clé pour expliquer les faits textuels avec lesquels ils sont aux prises, ou la preuve prétendument meilleure à l'appui de l'interprétation qu'ils anvancent. Gracq serait, comme l'exprime Dodille, le « mieux informé » (1976:12). Typique à cet égard est la tendance à expliquer l'usage par Gracq des italiques à partir des remarques formulées par Gracq à propos de l'emploi des italiques chez André Breton[64]. Nous souscrivons au jugement de Murat, qui, en résumant l'état des recherches gracquiennes lors de la sortie d'un numéro de *La Revue des Lettres Romanes* consacré à Julien Gracq, s'exprime ainsi au sujet des « trop fidèles lecteurs de Gracq » : « Ceux-ci jouent le rôle de "tiers bien-disant" que l'œuvre leur assigne. Même quand elle échappe au mimétisme, la réflexion reste alors paralysée par son intimité avec le texte. L'extériorité du point de vue fait défaut ; le jugement tourne à la révérence » (1994:3). Engagés par la phrase de Murat que nous avons mise en exergue à ce bilan, nous allons maintenant ouvrir les portes à la théorie de la description, théorie formelle, non référentielle, peu concernée par la dimension symbolique des œuvres littéraires, pour la faire entrer dans le monde gracquien. Le but, à

[63] Voir par exemple Balmas (1972), Hellens (1972), Lilar (1972) et Queffélec (1972).
[64] Voir Marot (1988:124-125) et Kim (1991:197-198).

l'issue de la deuxième partie de ce travail, sera d'apprécier, comme le dit Murat, « si l'on en respire mieux » (1994:4), ou, formulé d'une autre manière, si l'exploitation de la théorie de la description pourrait servir à enrichir et à affiner la critique d'interprétation de la description gracquienne.

Deuxième partie

3. Description et narration

La question des rapports entre description et narration est soulevée aussi bien par les théoriciens de la description que par les critiques gracquiens. Ce recoupement, cependant, ne s'avère que partiel.

Dans le domaine théorique, le rapport entre description et narration est envisagé depuis trois points de vue différents, quoique complémentaires :

1. les fonctions narratives de la description, ce qui revient à dire la fonction qu'assument les objets décrits : par emblématisation ou modélisation, selon Ricardou (1978) ; comme indices rétrospectifs ou prospectifs qualifiant la psychologie des personnages, selon Hamon (cf. 1993:179) ;
2. les fonctions qu'assume la description en tant qu'unité textuelle dans le « système narratif enchâssant », selon l'expression d'Hamon (1993:166), indépendemment de ce qui se trouve décrit. Diverses fonctions sont isolées par ce théoricien : démarcation, transition, opérateur de classement du personnage, échangeur de focalisation (cf. Hamon 1993:166-167 ; 111 et 180 ; 201) ;
3. les frontières par lesquelles la description se démarque de la narration. Le « système configuratif » est étudié surtout par Hamon et, de façon indirecte, par Ricardou.

Nous avons déjà évoqué la difficulté qu'il peut y avoir à séparer les deux premiers aspects (étude des fonctions des objets décrits et étude des fonctions de la description), et la tendance que montrent les critiques et parfois même les théoriciens à les confondre. Il nous semble toutefois qu'il est important de marquer la différence qui sépare en principe ces deux champs d'analyse : le premier étant relatif au domaine de la signification, le deuxième à celui de la forme. En effet, si le premier aspect peut être étudié en dehors d'une approche formelle (car on peut étudier la fonction narrative du tunnel dans *CA*, par exemple, sans définir ce qu'est, formellement, une description, sans avoir besoin de l'identifier comme objet textuel), c'est précisément à la nécessité d'identifier une description et donc à des problèmes de définition que l'on se voit inévitablement confronté par l'étude du deuxième (car pour étudier, par

exemple, la fonction d'échangeur de focalisation assumée par une description il faut pouvoir identifier cette dernière). Quant au troisième aspect, il est évident qu'étudier les frontières textuelles de la description présuppose que cette dernière soit une unité formelle identifiable.

Ce n'est sûrement pas un hasard si la description se définit couramment par rapport à la narration : pour pouvoir identifier une description, il apparaît nécessaire d'établir quel est le fond sur lequel cette unité textuelle se détache (quitte à devoir conclure que le contraste est des moins saisissants[1]). S'interroger sur le rapport entre description et narration, depuis la perspective qu'ouvrent le deuxième et le troisième des aspects évoqués, revient donc à aborder le problème central que pose la définition de la description.

Le rapport entre description et narration, cependant, semble difficile à étudier, sur le versant théorique : si on peut avoir le sentiment qu'il se dérobe à l'analyse, c'est sans doute que des définitions claires et universellement acceptées des concepts en jeu font défaut. Nous allons rappeler rapidement comment procèdent les théoriciens dans l'analyse du rapport en question, compte tenu des trois aspects que nous avons indiqués.

Si Hamon, Genette, Adam et Petitjean soulignent, sur le plan théorique, l'impossibilité de séparer narration et description (les deux présentant le même type de déroulement linéaire, sur l'axe syntagmatique, et les deux participant au même titre à la création de l'univers diégétique), ils procèdent, dans la pratique, au découpage de morceaux analysés comme « descriptifs », sans que l'éventuelle difficulté à identifier et à extraire ces morceaux du flux du récit soit commentée. Hamon s'applique même à étudier le système démarcatif de la description : or affirmer que la description est une unité démarquée, dotée de frontières identifiables équivaut à valider indirectement la distinction classique narration-description, après l'avoir déclarée caduque. Le formalisme de l'approche d'Hamon le porte à s'intéresser surtout aux deux

[1] Il est souvent fait allusion, depuis un point de vue théorique, à la difficulté qu'il y a à isoler une description. Comme le remarque Gardes-Tamine : « [...] la description n'est pas toujours aisée à délimiter, tant son insertion dans le récit peut être profonde ou subtile » (1997:61). Mais il est tout aussi souvent rappelé que le lecteur ordinaire sait identifier une description, ce qui revient à dire saisir la différence entre descriptif et narratif. C'est ce que remarque Daniel Delbreil, par exemple, lorsqu'il parle de descriptif comme ce que « le lecteur, intuitivement, spontanément, ressent comme différent de, sinon opposé, au "narratif" » (1995:10).

derniers des aspects évoqués (quoique, comme nous l'avons vu, un glissement imperceptible s'opère chez lui du deuxième au premier).

Chez Ricardou, la frontière entre narration et description correspond, en gros, au passage de la diachronie à la synchronie. En analysant les moyens par lesquels le récit s'évertue à intégrer la description, Ricardou suggère, bien que de façon indirecte, quelles seraient les frontières textuelles de la description. Ce théoricien discute même, d'un point de vue méthodologique, les procédures d'extraction des morceaux descriptifs. Mais ses observations ne sont pas accompagnées d'une définition explicite du contenu des concepts qu'il utilise de *narration* (ou *récit*, comme le dit Ricardou) et *description*.

Bal se préoccupe de montrer à quel point la description fonctionne en une sorte de symbiose avec la narration et de discuter les difficultés d'ordre méthodologique que l'on rencontre lorsqu'on essaie de l'en séparer. En préconisant la prise en compte du sens de la description, Bal s'efforce de montrer la pertinence de l'étude de la description selon le premier aspect évoqué, tout en essayant de l'articuler sur le second. A partir de l'analyse d'un trait formel – les traces de focalisation dans la description de Rouen – Bal montre que cette description remplit une fonction de première importance, car elle permet de formuler une interprétation globale originale du roman où elle figure : Emma voit la réalité et la refoule *en même temps* (Bal 1980:125).

Chez Weinrich et Riffaterre, le rapport description-narration apparaît sous une lumière différente.

Si Riffaterre fournit une définition du système descriptif, il n'aborde aucun des trois aspects mentionnés. Selon lui, l'œuvre littéraire fonctionne dans son ensemble selon la dynamique mise à jour pour le système descriptif, ce qui a pour conséquence d'ôter toute spécificité à la description. Or, comme plusieurs théoriciens le rappellent, la description est, dans l'intuition des lecteurs ordinaires, une entité spécifique, dotée de début et de fin. La vision de Riffaterre se heurte donc à l'expérience commune, ce qui, évidemment, ne veut pas dire qu'elle soit erronée en soi.

Quant à Weinrich, il distingue premier plan narratif et arrière-plan descriptif à partir des temps des verbes utilisés, distinction peu opératoire dans le cas, par exemple, des séries d'actions au passé simple, couramment considérées comme des descriptions (voir plus haut, p. 62-63).

Sur le versant des analyses critiques, les commentateurs suggèrent, d'une façon générale, que description et narration sont inséparables chez Gracq. Ce constat, qui prend diverses formes, est exprimé par plusieurs critiques.

Denis exprime l'idée de la valeur narrative de la description en forgeant l'expression « description romanesque ». Selon Dodille, il n'y aurait pas chez Gracq de descriptif et de narratif, mais une « essence romanesque parfaitement homogène » (1975:81). Murat décrit en termes de « pente » la tendance que montrent description et narration chez Gracq à glisser l'une vers l'autre, en fusionnant. Cardonne-Arlyck ne distingue le plan de l'information (narratif ou diégétique) et le plan de la figure (métaphorique ou descriptif ou itératif) que pour mieux montrer les interférences incessantes et multiples entre ces deux niveaux. L'expression forgée par Monballin « description substitutive » (1995:280) fait allusion à la fonctionnalité narrative de la description. Chez Marot, nous avons relevé une certaine hésitation interprétative : description et narration seraient à la fois séparables et inséparables. Kim parle de « dialectique instable » (1991:135) pour décrire le rapport entre narratif et descriptif : il s'agirait d'un équilibre subtil et difficilement définissable, la définition se faisant par la négative (ni tension, ni servitude).

L'intérêt de la part des critiques gracquiens pour les rapports entre description et narration se traduit le plus souvent, en définitive, comme tentative de déterminer quelle est la valeur symbolique des objets décrits. Rappelons, dans l'analyse de Monballin, l'exemple du tunnel dans *CA* qui symboliserait, selon elle, un événement au niveau de la narration, à savoir le viol de Heide. Le faîte du volcan dans *RS* est analysé par Jounde comme symbole de la catastrophe à venir pour Orsenna. L'idée centrale de Marot est celle du « signe descriptif », tel le navire dans *RS*, qui accomplirait un circuit symbolique.

Plus rarement, les critiques se sont attachés à interroger les fonctions que revêt la description, comme unité textuelle, dans le texte où elle est insérée. Ce type d'analyse est cependant peu représenté. On peut renvoyer aux remarques de Kim sur l'alternance entre description et prise de parole de la part du personnage, cette dernière étant, selon Kim, occasionnée et même rendue possible par le temps descriptif[2]. On pourrait également mentionner les

[2] Voir Kim 1991:208-214 et plus loin, p. 199.

observations de Cardonne-Arlyck sur la fonction d'accélération de la durée narrative qu'assument les passages descriptifs-itératifs (voir plus haut, p. 111-112).

Les jugements émis sur la fonctionnalité narrative de la description ne comportent pas l'abolition, de la part des critiques gracquiens, de la frontière qui la sépare de la narration[3]. On pourrait même dire que cette frontière se trouve indirectement consolidée chaque fois qu'un critique sélectionne un passage en le prélevant du flux du récit pour le soumettre à l'analyse en tant que passage « descriptif ». L'hypothèse d'Hamon sur l'existence d'un système démarcatif de la description n'est cependant jamais discutée par les critiques, si bien qu'on peut se demander quels sont les critères qu'ils suivent lorsqu'ils effectuent l'opération de prélèvement.

Il est important de souligner que la discussion des frontières de la descripition ne peut être menée, comme nous le verrons, sans prendre en considération quelques aspects (tels que, par exemple, l'ancrage, l'affectation ou la reformulation du thème-titre, dans les termes d'Adam, ou la place et les fonctions du pantonyme, selon Hamon) qui sont au cœur de la théorisation de la description. Cela prouve, si besoin était, qu'en étudiant le système démarcatif de la description on interroge la possibilité même de délimiter l'objet d'étude *description* et qu'on touche donc aux problèmes que pose la définition de cet objet.

Un autre aspect ayant trait au rapport entre description et narration qu'il faudra soulever dans ce chapitre est celui de l'itération. Tout porte à croire que

[3] Ceci n'est aucunement spécifique aux critiques gracquiens. En analysant la description des bouquets que Félix prépare pour Mme de Mortsauf dans *Le Lys dans la Vallée*, on voit, par exemple, Perrone-Moisés relever la fonction narrative de ces descriptions qui, comme une « *suite du récit* à un autre niveau » (1980:306), narrent ce que la morale interdit de narrer dans la série événementielle. Perrone-Moisés, selon qui « ces descriptions ont une fonction très active dans l'ensemble du récit, [qui] ne pourrait pas s'en passer » (1980:313) aurait, à la rigueur, pu aboutir à la conclusion que les passages qui ont pour objet les bouquets sont bel et bien narratifs, mais préfère maintenir la séparation entre narration et description : « Ces descriptions de bouquets constituent ainsi le climax scriptural du roman, par rapport auquel ce sont les parties narratives qui paraissent ternes et neutres » (p. 309). Adam-Petitjean vont plus loin que Perrone-Moisés lorsqu'ils utilisent le même passage de Balzac comme illustration de l'idée suivante : « L'hétérogénéité du discours narratif ne peut être réduite par une abusive simplification. La description pure comme la narration pure n'existent pas dans un récit » (1982:115).

là où l'itération se manifeste, la distinction entre description et narration apparaît définitivement sujette à caution. Mis à part l'analyse de Genette pour le domaine théorique, et l'analyse de Cardonne-Arlyck pour le domaine critique, l'itération reste un territoire assez peu exploré.

La confrontation des analyses critiques avec la réflexion théorique invite ainsi à s'arrêter – et dans certains cas à revenir – sur un certain nombre de problèmes liés au rapport description-narration chez Gracq qui méritent d'être approfondis.

3.1 Comment extraire une description gracquienne

Le fait d'isoler une description en la prélevant de son entourage textuel est courant au point d'apparaître banal dans le domaine des études critiques de la description chez Gracq (comme, d'ailleurs, chez tout autre auteur).

En étudiant un paragraphe flaubertien, Guy Larroux remarque : « On échappe difficilement à l'usage qui veut que l'on justifie l'arbitraire des découpages par l'évidence de ce qui est découpé » (1988:476). Comme nous l'avons déjà signalé, les critiques ne s'expriment jamais sur les critères qu'ils appliquent pour extraire les passages qu'ils soumettent à l'analyse : même la justification boiteuse à laquelle fait allusion Larroux – à supposer qu'elle est invoquée par les critiques gracquiens – reste du domaine du non-dit. On ne peut donc que lire à travers leur pratique en espérant obtenir quelques indications au sujet des découpages[4].

3.1.1 Remarques générales à partir de l'exemple fourni par les critiques

D'une façon générale, on peut dire que, selon la pratique courante, les commentateurs de Gracq traitent les descriptions qu'ils analysent comme des

[4] Les renvois de pages qu'on trouve dans les analyses critiques réfèrent couramment aux éditions José Corti. Pour faciliter le repérage, nous indiquerons d'abord le renvoi aux éditions Corti indiquées dans « Abréviations et conventions », ensuite, séparé par une barre, le renvoi aux éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade. Nos citations du texte de Gracq sont conformes à l'édition établie par Bernhild Boie chez Gallimard. Nous ne fournirons cependant pas d'indication au sujet du volume (I ou II). Se reporter à « Abréviations et conventions ».

morceaux détachables de leur cotexte, dotés d'un début et d'une fin identifiables. La récurrence, dans leur discours, de formules faisant allusion aux frontières textuelles des descriptions est elevée[5]. Du moins en apparence, ceci parle pour la conformité de la description gracquienne au modèle décrit par la théorie d'Hamon : il s'agirait d'un unité démarquée et détachable, dotée d'une clausule accentuée. Cette hypothèse semblerait implicitement confirmée par le fait que si le prélèvement de passages descriptifs est une opération très souvent exécutée par les critiques gracquiens, il n'est enn revanche jamais fait mention des difficultés que cette intervention sur le texte a pu comporter et, surtout, à de rares exceptions près, la justification du découpage opéré n'est pas fournie, laissant entendre que le texte même invite à ce découpage[6]. Or à un examen attentif il s'avère que ceci n'est pas toujours le cas : le constat empirique que, dans bien des cas, les découpages d'un même passage diffèrent d'un critique à l'autre en constitue une première preuve.

Un fait qui doit être signalé est la tendance, très répandue parmi les critiques gracquiens, à supprimer des phrases à l'intérieur, au début ou à la fin des passages descriptifs qu'ils prélèvent pour les soumettre à l'analyse. Cette pratique, qui apparaît suspecte envisagée à la lumière de l'étude théorique des signaux démarcatifs (identifier le début et la fin d'une description implique que l'unité délimitée par ces deux frontières est à prendre *dans son entier* comme description), s'explique lorsqu'on considère quel est l'objectif principal des critiques : s'il permet de mieux cerner une signification précise, le procédé consistant à supprimer quelques phrases

[5] On trouve ce type de formules chez pratiquement tous les commentateurs de la description gracquienne. Citons quelques exemples (où nous soulignons) : « les phrases qui *terminent* certaines descriptions de chambre », « la description *se termine* », « Au *départ*...A *l'arrivée* » (Cardonne-Arlyck 1984: 205, 215 et 224) ; « la description du tableau de Longhone...*se termine* » (Marot 1988:136) ; « l'objet qui apparaît *au terme* du mouvement descriptif », « L'image du géant agonisant sur laquelle *se clôt* le mouvement descriptif ... » (Monballin 1987:41 et 92) ; « C'est la *fin* de la description qui va vraiment donner à la scène toute sa profonde charge symbolique [...] » (Jounde 1990:11).

[6] Dans l'unique cas que nous ayons relevé où les frontières de la description sont commentées, c'est qu'elles sont apparentes. Ce commentaire se trouve chez Jounde et c'est à propos de la description du volcan Tängri dans *RS* : « Le long paragraphe descriptif des pages 215 et 216 a valeur de véritable nœud dramatique. Il s'insère entre deux répliques qui vont du nom commun : "Le volcan!" au nom propre : "– Le Tängri! dit doucement Fabrizio" [...] » (1990:10).

dans un passage descriptif prend des airs de légitimité. Ainsi, lorsque Monballin (1987:119), dans son interprétation des valeurs symboliques des forêts gracquiennes, veut montrer la présence du « réseau thématique de l'enserrement », elle cite un passage de *CA* (p. 105-107/54-55) d'où elle supprime tout ce qui n'illustre pas immédiatement ce thème. Cette intervention sur le texte résulte en un passage de quelques lignes seulement où les points de suspension, insérés par Monballin, remplacent une page et demie du texte original![7]

Parfois les raisons qui ont décidé de la suppression sont plus difficiles à démêler. On peut par exemple se demander pourquoi, en citant un passage extrait de *BF* (p. 99-100/52-53), Cardonne-Arlyck supprime par trois fois des phrases de longueur inégale contenant des notations auditives : il est en effet indéniable que ces notations participent à la mise en place de la représentation de l'atmosphère des promenades nocturnes de Grange et Hervouët. Le jugement formulé par Cardonne-Arlyck pour ce passage : « Le texte oscille tout au long entre le liquide et le gazeux [...] » (1984:215), apparaît ainsi incomplet, par oubli de l'élément sonore[8].

La suppression n'est pas la seule altération que les critiques font subir aux passages qu'ils citent : la forme typographique originale et la ponctuation ne sont souvent pas respectées[9]. Le phénomène est observable chez Dodille, qui

[7] La contraction textuelle entraîne une modification de la construction syntaxique : la forêt acquiert, dans le texte de Monballin, le rôle du sujet grammatical du verbe « pressait », qu'elle n'avait pas dans le texte de Gracq.

[8] Voir par exemple cette longue phrase, que Cardonne-Arlyck supprime : « Quand il faisait signe de la main à Hervouët, et que tous deux un moment suspendaient leur souffle, le grand large des bois qui les cernait arrivait jusqu'à leur oreille porté sur une espèce de musique basse et remuée, un long froissement grave de ressac qui venait des peuplements de sapins du côté des Fraitures, et sur lequel les craquements des branches au long d'une brisée de bête nocturne, le tintement d'une source, ou parfois un aboi haut qu'excitait la lune pleine montaient par instants de la cuve fumante des bois » (*BF* p. 100/53).

[9] A cet égard, on peut remarquer que chez Hamon aussi on relève quelques cas d'infidélité au texte original, par non respect des marques typographiques. Un découpage arbitraire, ou tout au moins non justifié, est par exemple celui de la description de Mademoiselle Cormon (1993:108), qu'Hamon clôt par un point final qui ne figure pas dans l'original. Dans la citation d'un autre passage de *La Vieille Fille*, Hamon (1993:152) introduit trois points entre parenthèses aux deux extrêmes de la citation et suggère ainsi que cette dernière serait incomplète, ce qui n'est pas le cas.

altère à plusieurs reprises la typographie des passages qu'il cite[10]. Denis montre peu de rigueur dans l'emploi des points de suspension dans les citations[11]. Kim (1991:175) supprime la fin d'une phrase extraite de *BF* (p. 31/15) en insérant arbitrairement un point final. En citant une description du volcan Tängri (*RS* p. 150-151/685-686), Dobbs modifie considérablement la configuration typographique originale du texte de Gracq : le paragraphe qu'elle cite n'existe nulle part, en dehors de sa propre citation[12]. Fabre-Luce introduit également des modifications dans la disposition typographique du texte qu'elle cite : à défaut de pouvoir comprendre quel est le principe suivi, ou quelle est la raison de ces modifications, ces dernières apparaissent gratuites[13].

Nous aurons par la suite l'occasion de relever d'autres exemples de ces transformations textuelles, qui ne sont pas innocentes : comme le rappelle Herschberg Pierrot, à propos de la ponctuation et du rythme : « La question n'est pas de pure forme. La ponctuation et le rythme sont des mises en forme

[10] Voir chez Dodille (1975), à la p. 50, dans la citation de *BF* (p. 9-10/3) : la phrase est coupée par Dodille mais ce fait n'est pas signalé ; à la p. 138, dans la citation de *BF* (p. 40/20) : la phrase dans l'original ne commence pas par une majuscule, comme chez Dodille, mais par une minuscule, après un point-virgule ; à la p. 144, dans la citation de *Pi* (p. 116/458) : la phrase est coupée par Dodille mais ce fait n'est pas signalé ; à la p. 145, dans la citation de *Pi* (p. 165/482) : la phrase dans l'original ne commence pas par une majuscule, comme chez Dodille, mais par une minuscule, après une virgule ; à la p. 146, dans la citation de *Pi* (p. 146-147/472) : la phrase dans l'original ne commence pas par une majuscule, comme chez Dodille, mais par une minuscule, après un tiret.

[11] Voir Denis (1969:160). Dans les deux courts passages extraits de *BF* que cite Denis, si les points de suspension introduits en position initiale s'expliquent, car la phrase a été coupée, ils ne sont pas justifiés à la fin de la première citation (*BF* p. 199/107), car la phrase se termine chez Gracq sur un point final. Là où ils seraient attendus (la deuxième citation, *BF* p. 76/40, coupée par Denis au milieu de la phrase) ils ne sont par contre pas introduits par Denis.

[12] Le paragraphe créé par Dobbs (1972:120) commence par « Et tout à coup je vis » et se termine par « ne parlait pas de la terre », que Dobbs fait suivre d'un point final.

[13] Voir Fabre-Luce (1982:413-414) dans la citation de *RC* (p. 238-240/516-517), où sont introduits des italiques et des points de suspension qui ne figurent pas dans l'original et où sont insérés des points de suspension à la place indifféremment d'un alinéa ou de quelques mots supprimés. Un alinéa est par ailleurs introduit qui ne figure pas dans l'original. En citant un bref passage de *Pi* (p. 57/428), Fabre-Luce (1982:412) met une majuscule à l'initiale, alors que dans l'original figure une minuscule, après un point-virgule.

du sens » (1993:265). Adam et Revaz attirent également l'attention sur l'importance que rêvet la ponctuation, en ce qu'elle contribue à souligner la structuration de la séquence descriptive (cf. 1989:65). Le paragraphe hybride créé de toutes pièces par Dobbs, pour ne prendre que cet exemple, contredit l'observation suivante par Brassart (1998:72-73) : « A l'écrit, une des fonctions essentielles de l'alinéa est de marquer le plan du texte et ainsi de signaler au compreneur quand il est possible ou nécessaire d'activer une opération psycholinguistique d'"empaquetage" pour intégrer les informations traitées ».

La pratique des critiques gracquiens consistant à modifier, par toutes sortes d'interventions, les descriptions qu'ils analysent, introduit ainsi une discordance grave par rapport aux résultats auxquels ont abouti les recherches linguistiques sur les textes. Cette pratique est néanmoins facilement interprétable. Sans descendre dans le détail de chaque cas particulier, on peut affirmer que les modifications répondent d'une façon générale à un besoin de réduire ou uniformiser le texte, rendre manifeste une unité sémantique, faire apparaître un thème ou, plus simplement, rendre explicite l'objet décrit. Comme si ce n'était qu'au prix de ce travail d'élagage textuel qu'une description gracquienne avait une chance de correspondre à l'idée qu'on se fait d'une description : l'« unité stylitique dotée d'une certaine autonomie » dont parle Hamon (1993:165), cohésive et cohérente, prélevable et analysable. Cela suggère déjà que la réalité textuelle de la description, celle à laquelle se heurte tout lecteur des récits de Gracq, serait en tant que telle difficilement maniable. Sans exclure la possibilité qu'existent chez Gracq des descriptions effectivement isolables et prélevables, on peut donc déjà avancer l'hypothèse que la description peut se présenter chez Gracq aussi sous une forme plus complexe, par l'étendue textuelle, par la construction syntaxique, par la multitude et la complexité des courants sémantiques qui la traversent et la dilatent.

Il ne faut cependant pas oublier qu'il existe des cas où plusieurs critiques découpent un même passage descriptif de la même façon (avec ou sans suppressions de phrases) ; ce consensus, qui constitue plutôt l'exception que la règle, est intéressant et nous engage à chercher les marques éventuelles qui, dans certaines descriptions, rendraient le découpage plus aisé qu'ailleurs.

Les critères suivis par les critiques que nous pourrons éventuellement découvrir seront confrontés aux signaux démarcatifs du descriptif étudiés par

Hamon ; le but sera de voir si la pratique des critiques laisse supposer l'existence, dans la description gracquienne, des signaux isolés par ce théoricien, ou si au contraire les critiques semblent se plier à d'autres impératifs, qu'ils soient intérieurs au texte, dictés par son organisation formelle ou sémantique, ou tout simplement dictés par les exigences de l'analyse, donc extérieurs au texte[14].

Pour leur valeur illustrative des tendances éventuellement communes à la critique gracquienne, dans tel ou tel aspect etudié, ou parce qu'ils permettent, au contraire, de mettre les unes à côté des autres des options différentes, ce sont ainsi les extraits « classiques » de la description gracquienne qui nous intéressent en premier lieu pour la confrontation avec la théorie. Mais pour ne pas tomber dans le même défaut d'homogénéité des exemples discutés que nous avons reproché à la théorie, et pour ne pas encourager une tendance comparable à l'uniformité qu'on a pu observer du côté des critiques, nous nous réserverons le droit d'inclure dans notre répertoire d'exemples des extraits nouveaux. Précisons encore que, là où cela permet d'étoffer notre analyse, nous aurons recours à l'exemple fourni par des commentateurs de Gracq qui ne figurent pas dans le bilan critique du deuxième chapitre.

3.1.2 Système démarcatif de la description gracquienne?

La description est, selon Hamon, une unité démarquée qui se laisse aisément découper, par le spécialiste de la littérature ou le monteur d'anthologies aussi bien que par le lecteur ordinaire (voir 1993:57, 105 et 125). La démarcation s'effectuerait par divers moyens, aussi bien à l'incipit qu'à la clausule :

[14] Comme on le voit, notre analyse n'échappera pas à un problème épistémologique fondamental : nous postulons l'existence de signaux démarcatifs de la description, alors que c'est précisément cette existence que nous entendons questionner. La théorie dirige en ce sens déjà notre observation des faits, qui n'est donc plus empirique. Il est difficile de se soustraire à ce paradoxe, que relève Fokkema (1989:331) : « C'est par une sorte de paradoxe qu'on arrive à la conclusion que la reconnaissance des faits est subordonnée à la conception théorique qu'on a d'un fait [...] Ceci nous amène au dilemme selon lequel toute vérification des théories doit se faire en fonction des faits qui sont eux-mêmes subordonnés à la théorie en question ou à une autre ».

> [...] l'une des obsessions du texte descriptif sera, bien souvent, d'hypertrophier son système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l'encadrement de l'unité descriptive elle-même, d'accentuer en particulier son début et sa fin. (Hamon 1993:46)

Un premier élément participant de la fonction démarcative est, selon Hamon, le pantonyme : placé à des endroits stratégiques du texte descriptif (début ou fin), le pantonyme contribuerait à en souligner les frontières (voir Hamon 1993:141 et 144). Hamon distingue donc un pantonyme liminaire et un pantonyme clausulaire[15].

Une hypothèse qu'il est donné de vérifier à partir de l'observation de la pratique des critiques gracquiens est si la présence d'un pantonyme explicitement posé est, comme le prétend Hamon, un facteur qui facilite l'identification d'une description et, par conséquent, son extraction. Parmi les éléments participant de la fonction démarcative, le pantonyme est, selon Hamon, un élément clé. C'est pour cette raison que nous le retiendrons en premier lieu. Mais d'autres éléments participent, selon ce théoricien, de la même fonction. Dans la liste des « signaux inauguraux ou déterminatifs » de la description (1993:165 ; voir aussi 1993:65) que dresse Hamon figurent les marques de nature typographique (alinéa, blanc), morphologique (présent d'attestation, imparfait) ou métalinguistique (prétéritions, intrusions du narrateur insérant des mots auto-référentiels, comme « description », « portrait »). Hamon insiste également sur la fonction introductive de description que peut assumer la thématique du « nouveau »[16]. Il s'agira donc également d'apprécier si et dans quelle mesure ces autres éléments contribuent à démarquer la description gracquienne de son entourage et si,

[15] En étudiant par quels moyens le récit assimile la description, Ricardou distingue également deux problèmes : « celui de l'introït, celui de la cauda » (1978:35). Selon Ricardou, le titre tend à occuper la « borne inaugurale » (id.). Quant à la « cauda descriptive », elle serait souvent le lieu d'une articulation entre morceau descriptif et série évenementielle : « l'englobé extrême, la fin de la description, correspond[e] aux actions qui doivent survenir » (id.). Si Ricardou n'est pas en premier lieu intéressé par l'identification des frontières textuelles de la description, ses remarques fournissent néanmoins quelques repères utilés pour s'orienter.

[16] « Tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet, tend à introduire du "nouveau" dans un texte, donc à déclencher "naturellement" une description » (Hamon 1993:166. Voir à ce sujet également aux pages 125 n° 2, 153 n° 2, et 175. Voir aussi Hamon 1975:511 n°48).

éventuellement, il est possible d'établir une hiérarchie parmi ces différents éléments, basée sur l'importance qu'ils assument pour la démarcation.

On peut constater d'emblée que lorsque le pantonyme est explicitement posé (indépendemment de la position qu'il occupe, liminaire ou clausulaire) l'analyste dispose d'un métalangage commode : on parle, par exemple, de la « description du volcan Tängri », de la « description du blockhaus », de la « description de Sainte-Croix-des-Landes », ou encore de la « description de la chambre d'Allan ». Lorsque aucun pantonyme ne s'offre à l'analyste, ce dernier aura du mal, à moins d'avoir recours à un renvoi de page et/ou à d'autres précisions, à référer à une description de façon claire et univoque.

Cependant, le fait de pouvoir référer à une description en utilisant son pantonyme comme titre ou étiquette résumante n'implique pas forcément que l'identification *textuelle* peut se faire sans problèmes. Autrement dit, il n'est pas sûr que le consensus règne parmi les critiques au sujet des frontières qu'il faut attribuer à une description dont on peut cependant facilement déterminer le pantonyme. Inversement, il existe des cas, comme nous le verrons, où une description non dotée de pantonyme se laisse découper de façon naturelle. Nous voyons se profiler, en somme, quelques cas de figure possibles, que nous pouvons schématiquement réduire au nombre de quatre :

1. pantonyme explicite, découpage aisé
2. pantonyme explicite, découpage problématique
3. pantonyme obscur, découpage aisé
4. pantonyme obscur, découpage problématique[17].

Les cas de figure 2 et 3 semblent infirmer l'hypothèse d'Hamon. Les cas 1 et 4 la confirmeraient plutôt. Nous garderons à l'esprit cette schématisation simple dans nos analyses des descriptions gracquiennes.

A en juger par l'uniformité des découpages effectués, on peut considérer qu'une description rentrant dans la première catégorie est, par exemple, celle de la chambre de Mona dans *BF* (p. 62-63/32-33). Dodille (1975:215 n° 326),

[17] Les exemples que nous traiterons n'ayant pas tous fait, dans une égale mesure, l'objet de l'analyse d'autres critiques, nous serons obligés, dans quelques cas, d'assumer la pleine responsabilité du jugement d'« aisé » ou de « problématique » que nous formulerons à propos d'un découpage.

Cardonne-Arlyck (1984:203-204), Kim (1991:171) et Descotes (1991:82) situent tous cette description entre les deux notations « La pièce assez vaste où Grange entra » et « on sentait ici autour de soi la forêt »[18].

Le début de cette description apparaît fortement accentué, par l'effet concomitant de trois facteurs : a) l'apparition du pantonyme « la pièce » qui, placé au début du paragraphe, signale l'entrée en description ; la limite inaugurale de la description épouse une frontière typographique du texte ; b) la mention du déplacement du personnage : l'entrée en description est soulignée par l'entrée de Grange dans la chambre, sur le plan de la diégèse (rappelons la fonction démarquante qu'a la « mention d'un seuil franchi » selon Hamon) ; c) la marque de nature typographique (début du paragraphe). Le modèle d'Hamon s'applique aisément dans la détermination du début de la description, qui apparaît effectivement fortement démarqué.

On ne saurait affirmer la même chose à propos de la fin. Le marquage typographique ne semble plus jouer aucun rôle ; les critiques ne situent pas la fin de la description en correspondance de la fin du paragraphe, mais se montrent sensibles plutôt au changement qui intervient au milieu du paragraphe : l'introduction du personnage de Mona et la reprise de l'action. Notons toutefois que ce retour à la narration ne comporte pas une sortie de Grange, qui serait corrélée à l'entrée, selon le modèle d'Hamon : c'est au contraire au moment de l'entrée qu'on revient, après le détour descriptif (« Dès qu'ils furent entrés, Mona d'un tour d'épaules se débarrassa de sa pélerine [...] » *BF* p. 63/33)[19].

La fin de la description de la chambre de Mona est située unanimement par les critiques en correspondance du mot « forêt ». Or cet endroit du texte ressemble peu à une clausule, selon la définition qu'en propose Hamon. Ce

[18] Monballin, quant à elle, commente ce passage mais n'en cite que des bribes. Elle cite cependant ce qu'elle appelle « la finale de "l'inventaire" » (1987:255) qui correspond, comme pour tous les autres commentatuers, à la phrase qui se termine par « on sentait ici autour de soi la forêt ».

[19] Selon Hamon, l'encadrement de la description par les deux termes d'une corrélation sémantique, sous forme de deux énoncés narratifs (du type entrée-sortie, ouverture-fermeture de fenêtre, etc.) est un des procédés stylistiques susceptibles de démarquer une description. Voir à ce sujet Hamon 1975:510-511 et 1993:167. Il est vrai qu'Hamon précise que la thématique, définie de « postiche », du voir, du faire et du parler liée à ces procédures d'encadrement se rencontre surtout en régime réaliste-naturaliste (voir Hamon 1993:171).

dernier, pour qui le « problème majeur de l'énoncé descriptif » est de « "téléphoner" sa fin, toujours indécidable *a priori* » (1993:168), précise :

> Toute description étant, par essence, interminable, sa fin textuelle est, très souvent, un lieu stylistique important : la clausule devient souvent clé (légende) pour lire rétrospectivement une unité thématique, ou résoudre un suspens sémantique, ou simplement corroborer une unité sémantique déjà posée par le pantonyme lexicalisé dans l'incipit ou dans le titre [...]. (1993:157)

La clausule serait le lieu d'une explication, d'une résolution ou d'un dénouement au niveau sémantique. Mais, comme Cardonne-Arlyck l'observe à juste titre, le sème *extériorité*, implicite dans *forêt* mais étranger au système descriptif de *chambre*, constitue, ainsi introduit en fin de description, aussi bien un « apport » qu'une « abolition » de sens. Cardonne-Arlyck, qui relève cette « remise dans le mouvement du sens » à la fin de plusieurs descriptions gracquiennes, commente : « Rien ne constitue plus fortement le récit gracquien en devenir que ces abolitions de soi que l'écriture opère souvent au détour des paragraphes » (1984:206). La fin de la description fléchit donc les significations mises en place par le développement descriptif : elle est *ouverture* plutôt que *clôture*. De plus, il apparaît difficile de croire qu'un sentiment de complétude, dû à l'épuisement du lexique, accompagne pour le lecteur cette fin de description[20]. Par l'introduction du dernier mot s'ouvre au contraire un horizon sémantique nouveau : la fin de la description, parce qu'elle comporte une relance du sens, pourrait donner lieu à une expansion lexicale supplémentaire, qui reste cependant potentielle, non actualisée (le champ lexical de la forêt reste virtuel, dans la description de la chambre de Mona).

[20] Rappelons que, pour Hamon, « La clôture d'une description ne dépend pas de la nature de l'objet à décrire, mais de l'étendue du stock lexical du descripteur qui entre en compétition de compétence avec celui du lecteur » (1993:43. Cf. aussi aux p. 45 et 157). Il est difficile de souscrire à cette idée d'Hamon, pour laquelle il a d'ailleurs été souvent critiqué (voir par exemple Roudaut 1989:75 et Ibsch 1982:98). Aussi soucieux qu'Hamon de souligner la non pertinence du renvoi à la réalité extérieure pour expliquer le fonctionnement du texte littéraire, Riffaterre (1981:125) a recours à un critère plus juste, selon nous, pour expliquer le pourquoi de la fin de la description : « [...] the description and its imagery come to a close not because there is nothing left to describe, but because there is no longer a significance to be conveyed by symbols ».

Ayant montré que le concept de clausule, quoiqu'il mette en jeu une conception sémantique du texte, gagne à être pensé « en dehors de toute théorie sémantique » (1975:508), Hamon propose qu'on l'aborde plutôt du point de vue du rythme que du sens, et qu'on pense la clausule comme signal à repérer ou reconnaître, plutôt que comme signe à comprendre[21]. A moins de vouloir admettre qu'une ouverture ou une intensification du sens constitue pour le lecteur un « signal à reconnaître », annonciateur de la fin d'une description – ce qui apparaît, on en conviendra, plutôt vague – il faut bien conclure que ce n'est pas grâce à la présence de signaux démarcatifs particuliers qu'il est possible de déterminer la fin de la description de la chambre de Mona. Il paraît plus simple et plus pertinent d'affirmer que ce sont le surgissement et la disparition du pantonyme qui marquent le début et la fin de cette description, le pantonyme étant pour ainsi dire rendu caduque par la reprise de la narration. Le pantonyme « la chambre de Mona » fonctionne comme mot-parapluie couvrant un développement dont l'ampleur est définie par la portée même du pantonyme : là où l'étiquette « la chambre de Mona » cesse de remplir sa fonction résumante, autrement dit là où le texte ne se laisse plus réduire à cette formule, on considère clos le développement descriptif. C'est bien ça, au fond, qui définit l'effet descriptif d'Hamon.

D'autres exemples suggèrent également que la disposition typographique du texte a une très faible incidence sur les découpages effectués par les critiques lorsqu'elle ne permet pas de cerner de façon claire un pantonyme. C'est ainsi que Cardonne-Arlyck (1984:224) cite un passage extrait de *RS* (p. 300-301/820-821) dont elle établit le début sans tenir compte de la configuration du paragraphe : le thème, « l'air », surgit au milieu du paragraphe, après un deux points, et c'est là que Cardonne-Arlyck situe « le départ » de la description. Mais ce « départ » est manifestement établi à la suite d'un travail interprétatif et ne correspond à aucun marquage typographique du texte.

[21] Il est cependant évident, comme Hamon le souligne lui-même, que certains procédés clausulaires, ceux notamment liés à la versification et aux schémas syntaxiques et mélodiques, sont difficilement repérables dans des textes longs. Il est également évident, même si Hamon ne le souligne pas, que la compréhension-interprétation du lecteur est toujours requise. La clausule du texte rimbaldien, cher aux théoriciens de la description, *Le dormeur du Val*, a beau mettre en jeu des procédures stéréotypées (embrayage, en position finale, d'isotopies sémantiques), elle ne peut être détectée, mais doit être *interprétée*.

La fin de la description, que Cardonne-Arlyck situe par contre en correspondance de la fin du paragraphe, soulève un problème intéressant. Cardonne-Arlyck observe que le thème posé au départ – l'air – se métamorphose en cours de description pour se dissoudre à « l'arrivée » dans un « objet innommable et indescriptible » (1984:224). Pour cette raison, il apparaît plus hasardeux ici d'affirmer que le pantonyme régit l'ensemble du passage découpé. La métamorphose progressive du pantonyme qui, posé comme « air », se trouve repris comme « temps » pour devenir, comme le dit Cardonne-Arlyck (1984:225), quelque chose d'« insituable », constitue en quelque sorte l'objet de cette description : la fin de la description correspond, dans ce sens, à l'issue de la métamorphose. Si une « unité descriptive » prend ainsi forme sous les yeux de l'analyste, c'est indépendemment des marques textuelles (le marquage que constitue le paragraphe) et en dépit du flottement sémantique auquel est soumis le pantonyme.

Ce survol rapide de deux cas de figure différents nous invite à formuler une question que pose, selon nous, l'étude du système démarcatif par Hamon. La question est de savoir quelle est la relation qui s'établit entre les traits définitoires de la description isolés par Hamon (l'effet de liste et l'effet descriptif, lié à l'opération de mise en équivalence sémantique entre une dénomination et une expansion) et les signaux démarcatifs de la description.

Hamon insiste sur l'importance que revêtent les « signaux du descriptif » : « [...] la description a sans doute besoin de certains signaux fonctionnant également comme autant de consignes de lecture adressées au lecteur » (1993:65). Les signaux auto-référentiels ou métalingusitiques, par exemple, seraient nécessaires à la description, « destinés à la rendre "remarquable" dans le flux textuel » (id.). La convergence de plusieurs signaux servirait de « signal d'alerte complexe introductif à un probable "effet descriptif" » (id.). Hamon suggère ainsi que la mise en place de l'effet descriptif ne permet pas, à elle seule, de reconnaître une description, cette reconnaissance de la part du lecteur se basant, au bout du compte, sur d'autres critères : marques de nature typographiques, passage du passé simple à l'imparfait, introduction de termes métalinguistiques, abondance d'adjectifs (qui ne garantit évidemment pas d'elle-même un effet de liste).

A ce propos, un fait mérite d'être signalé : les découpages effectués pas les critiques ne concernent jamais des passages qui seraient organisés sous forme

de liste. Ce fait ne manque de surprendre car, s'il est vrai que l'effet descriptif coïncide avec l'effet de liste, ou devrait s'attendre à trouver, parmi les passages identifiés par les critiques comme descriptifs, des textes structurés sur le modèle de la liste. Or cela n'arrive pratiquement jamais. Nous avons même pu relever un cas où, à l'intérieur d'un passage prélevé comme descriptif, le commentateur supprime quelques lignes où on assiste précisément à une amorce de liste[22]. Si, au niveau du sens, cette suppression s'explique (car l'ébauche de liste ne contient pas une information de première importance par rapport au thème de la description : le changement survenu dans le paysage), elle est en discordance par rapport à l'approche formelle proposée par Hamon. L'effet de liste, qu'on rencontre dans les récits de Gracq surtout à partir de *BF*, existe comme effet local ; ce n'est jamais le déroulement d'une liste d'items qui est susceptible de produire un effet descriptif à un niveau global. Autrement dit, la description chez Gracq, si elle peut parfois revêtir localement et accessoirement la forme d'une liste, ne s'identifie jamais avec elle[23]. C'est donc sur la base d'autres critères qu'il est possible de l'identifier.

Les observations d'Hamon sur l'importance du rôle joué par les signaux démarcatifs laisseraient supposer que la présence de ces signaux est constitutive de la définition de description. Mais Hamon n'est pas explicite sur ce point. Ayant dressé la liste des procédés démarcatifs, il précise : « Certains peuvent peut-être être privilégiés, surtout s'ils mettent en jeu des opérations que la théorie définit comme proprement descriptives, comme cette "mise en équivalence", cette "mise en discontinuité" que nous avons déjà

[22] Cet exemple se trouve chez Kim (1991:266) qui cite un passage de *Pi* (p. 60/429-430). Nous mettons entre crochets la phrase supprimée par Kim : « Le paysage avait changé depuis la grand'route, par petites touche rapides et peu appuyées, mais c'étaient des modifications à peine sensibles qui n'évoquaient ni de près ni de loin quelque chose d'aussi théâtral et d'aussi tranché qu'un *changement de décor*. Plutôt, songeait Simon, c'était une reprise des paysages étouffés et sans vues qu'il avait traversés depuis le matin [; haies et boqueteaux, champs de choux, solitude sans échappée et toujours cernée de près du Bocage] mais une reprise un peu assombrie, comme si la couleur eût été transposée dans le mode mineur, communiquant à toute la campagne que traversait la route quelque chose de souffreteux, de veuf et de morose ».

[23] On trouve des exemples de listes descriptives dans *BF* (p. 85/45, p. 106/56), dans *Pi* (p. 95/447, p. 97-98/448, p. 111/455) mais aussi dans *CA* (p. 131/67).

soulignées ». (1993:66). Les traits fondamentaux du descriptif pour le théoricien (effet de liste, mise en équivalence sémantique) *peuvent* donc correspondre, mais ne correspondent peut-être pas toujours aux signaux auxquels réagit en premier lieu le lecteur. L'effet descriptif, résidant non pas dans le texte, mais dans la perception par le lecteur d'une équivalence sémantique, ne serait-ce alors qu'une abstraction théorique, un objet demeurant dérobé à toute observation directe et sans rapport avec l'expérience du lecteur ordinaire[24]?

L'analyse d'autres exemples extraits des récits de Gracq sera nécessaire afin de formuler une réponse à cette question. Mais notre premier examen nous permet de formuler déjà quelques remarques.

Le non respect par les critiques du marquage que constitue l'organisation typographique du texte dans la détermination des frontières de la description de la chambre de Mona et de celle de « l'air » et, plus généralement, leur tendance déjà relevée à intervenir librement, en la transformant de différentes manières, sur la typographie des passages qu'ils citent indiquent que la typographie est loin de jouer un rôle constant et majeur dans la mise en place du système démarcatif de la description gracquienne.

Nous avons vu que c'est bien un effet descriptif qui semble se produire dans le cas de la description de la chambre de Mona : par leurs découpages identiques (où la disposition du paragraphe n'est que partiellement respectée), les critiques montrent que les frontières de cette description sont nettes. Or la démarcation de cette description, si elle se fait à l'incipit, s'affaiblit, comme nous l'avons vu, à la clausule ; c'est la permanence du pantonyme qui assure la cohésion du morceau qui se laisse facilement prélever. Dans d'autres exemples, par contre (comme celui de l'air qu'analyse Cardonne-Arlyck), le pantonyme, qui reste difficilement saisissable ou se

[24] Le doute qu'exprime Hamon par rapport à la possibilité de théoriser les clausules concerne finalement aussi l'objet théorique « description » : « La clausule n'est-elle qu'un "effet", une activité de construction-reconstruction par le lecteur, le sentiment d'une *relation* d'équivalence perçue au sein d'un énoncé, entre un *point* de cet énoncé et l'énoncé tout entier? A ce moment-là elle échappe, en tant qu'activité particulière, liée à la performance de lecture, à toute théorie généralisante : la lecture peut très bien être interrompue ici ou là, continuer après la terminaison du texte, etc. Ou bien la clausule est-elle une construction du texte, de l'énoncé? A ce moment, elle doit être encodée par l'énoncé même, et être accessible à la description » (1975:504).

transforme en cours de description, ne saurait avoir la même force cohésive ; le découpage d'un passage descriptif n'en est pas moins possible mais c'est alors au prix de quelques entorses qu'on est obligé de faire à la typographie (nous nous situons donc entre les cas de figure 3 et 4). Ce ne sont donc, dans ce cas, ni la présence et la stabilité d'un pantonyme, ni la structuration typographique qui aident à réaliser le découpage. Le cas de figure 3 correspond assez bien à l'exemple extrait de *BT* que nous analyserons plus tard (cf. 3.1.7). Dans cet exemple, l'absence d'un pantonyme clair est en quelque sorte compensée par le fait que le description occupe l'espace d'un paragraphe ; les frontières de la description épousent les frontières typographiques. Dans la description de la femme anonyme dans *RS*, que nous analyserons également plus loin (cf. 3.1.6), on est en présence du quatrième cas de figure : face à cette description dont le pantonyme reste, à tout prendre, obscur, il est très difficile, à en juger par les découpages effectués, de reconstituer de manière satisfaisante une unité.

En laissant de côté les cas trop nombreux où c'est par des coups de pouce habiles que les analystes forgent des morceaux inexistants dans le texte original de Gracq, on doit reconnaître qu'il est difficile d'établir avec précision ce qui permet aux critiques d'identifier les frontières d'un passage descriptif, car les réponses semblent varier assez considérablement d'un cas à l'autre. Contentons-nous pour l'heure de formuler donc l'hypothèse que c'est comme résultat de l'interaction de différents facteurs que certains passages acquièrent aux yeux de l'analyste le statut de « morceaux » descriptifs.

3.1.3 *Où* et *quoi* : l'exemple de la description du volcan Tängri

La disposition typographique du texte semble jouer un rôle important dans le découpage de la description, très souvent citée, du volcan Tängri vu par Aldo et ses camarades lors d'une croisière (*RS* p. 215-216/743-744). Ici on observe précisément cette correspondance idéale entre un pantonyme explicite et un développement donné comme son expansion et occupant un espace textuel délimité par des marques typographiques nettes : cette description occupe un très long paragraphe encadré par deux répliques exclamatives : « - Le volcan! Le volcan! » et « - Le Tängri! ». Aussi bien Jounde (1990) que Vignes (1998) situent cette description à l'intérieur de ces frontières pour ainsi dire

naturelles[25]. Par la dénomination « la description du volcan Tängri » on réfère à un bloc textuel clairement circonscrit, organisé autour d'un pantonyme dont la mise en relief se fait en deux moments : posé comme nom commun en début de description, le pantonyme est réitéré, et par là confirmé, comme nom propre en fin de description[26]. En d'autres termes, il ne semble pas y avoir de doutes au sujet du lieu exact de cette description.

Quelques doutes surgissent, toutefois, lorsqu'on se demande à quel contenu sémantique réfère exactement l'étiquette résumante « la description du volcan Tängri » (et non pas où se trouve, textuellement, cette description). C'est en observant les découpages effectués par Kim et Marot (ou, plus exactement, la mise en relation du découpage qu'ils proposent avec l'expression par laquelle ils font allusion au contenu sémantique du passage ainsi découpé) qu'on voit apparaître un problème essentiel : celui de la tension qui s'instaure entre la faible lisibilité de la description et la clarté du pantonyme.

Les critiques s'accordent pour reconnaître le caractère obscur de cette description, si richement travaillée par métaphores et comparaisons : aux « images confuses, [d']associations approximatives » qu'évoque Jounde (1990:12) font écho les remarques de Vignes, pour qui « cette description semble rendre l'objet décrit moins visible à mesure qu'elle progresse » (1998:303). Tout à fait dans le même sens, Kim observe que cette description « montre de façon éloquente que la proximité n'entre pas en rapport nécessaire avec le réalisme visuel ; à une distance réduite, rien n'est promis de concret quant à ce que serait l'être de l'objet » (1991:84). Cette impossibilité de *voir*, de se représenter l'objet décrit, s'accompagne d'une difficulté à *comprendre* le contenu même de la description : qu'est-ce qui, au juste, se

[25] Vignes (1998) ne reproduit pas le passage dans sa totalité, mais fournit des indications qui permettent de se repérer quant à l'endroit où elle localise les frontières : elle parle en effet d'« ancrage préalable » (p. 303) pour la réplique « - Le volcan! » et de « passage qui clôt la description » (p. 309) pour la phrase « Le silence...ne nous rejoint plus ». Monballin (1987:156-161), quant à elle, cite un passage bien plus long (dont elle supprime cependant quelques phrases, sans doute pour rendre plus aisée la comparaison, à laquelle elle procède, avec l'autre description du volcan Tängri).

[26] N'oublions cependant pas que pour identifier cette description il faut faire suivre, comme nous l'avons fait nous-même, la dénomination « description du volcan Tängri » d'une précision telle que « vu par Aldo et ses camarades lors de la croisière ». Il existe, en effet, plusieurs descriptions de ce volcan dans *RS*.

trouve décrit? A en juger par les divergences interprétatives entre les commentateurs, il apparaît évident que les deux difficultés vont ensemble.

Kim et Marot ne découpent qu'un passage à l'intérieur du long paragraphe délimité par les deux répliques de dialogue où figure le pantonyme. Chez Marot (1988:129), qui affirme ne citer qu'« un passage révélateur de la description du volcan Tängri », le découpage va de « Comme le piédestal » à « ne nous rejoint plus ». Rappelons que, selon Marot, « Le sommet du volcan est invisible, mais c'est cet invisible qui justement fait sens, en ce qu'il révèle derrière le pôle apparent la présence du pôle occulté » (id.). On voudrait demander à Marot ce qui est décrit, au juste, dans le passage qu'il découpe. Il y a lieu de croire, en effet, que c'est précisément le sommet du volcan qui s'y trouve décrit. C'est en tout cas l'interprétation que propose Jounde, selon qui la description, procédant pas « paliers », aboutit, avec « la description du faîte du volcan », à « l'apogée du texte » (1990:11). Cette interprétation nous semble tout à fait recevable : la partie lumineuse du volcan, correspondant à ses pentes peuplées, se perd dans une frange de brume (« l'espalier de lumière *finissait* à cette lisière inégale » ; nous soulignons) ; au-dessus des brumes, comme flottant dans l'air, détaché de sa base, se lève le sommet, avec le cratère (« corne bleuâtre, d'une matière laiteuse et faiblement effulgente, qui semblait flotter [...] »). Le changement d'objet décrit qui comporte aussi un changement de registre (on passe des pentes habitées, dont l'aspect est familier, au sommet, qui est inquiétant et inaccessible) est marqué textuellement : d'une part par le verbe « finir » qui indique précisément la *fin* du développement descriptif portant sur les pentes du volcan ; d'autre part par la conjonction « Et » qui, placée en début de phrase, a une valeur de rupture, et signale que la reprise descriptive va maintenant porter sur autre chose[27].

Si on suit l'hypothèse interprétative proposée par Jounde, on dira que le court passage qui fait l'objet du découpage par Kim (1991:83-84) (« Et très haut...étrange de l'air »), décrit donc aussi, comme chez Marot, le sommet du volcan, avec son cratère. En se référant au passage cité, Kim utilise toutefois l'expression « cette description du Tängri » (1991:84), ce qui porte à croire que

[27] Il nous semble en effet que la fonction de la conjonction « Et » ne correspond pas ici à celle, décrite par Adam et Revaz (1989), d'« organisateur additif », marquant l'énumération. Il s'agirait plutôt, mais pas tout à fait, de la fonction que « Et » revêt, selon Adam et Revaz, lorsqu'il est employé de façon isolée : marquer la « clôture d'une série-séquence » (1989:70).

le passage est à prendre comme développement portant directement sur le pantonyme, plutôt que sur une de ses parties.

Paradoxalement, on voit ainsi d'un côté Marot utiliser le passage où est décrit le sommet du volcan pour illustrer l'idée que le sommet demeure invisible ; de l'autre, on voit Kim choisir le même passage où est décrit spécifiquement le sommet du volcan pour commenter généralement « la description du volcan ».

Mais ces remarques ne prennent leur sens que si l'on accepte, comme nous l'avons fait, l'hypothèse interprétative de Jounde. Une hypothèse différente est offerte par Vignes, qui défend l'idée suivante : « Chaque phrase ou presque propose un nouvel "équivalent" au mot "volcan", diluant progressivement sa représentation » (1998:304). Le groupe « corne bleuâtre » est interprété par Vignes comme comparant du pantonyme « volcan ». Ceci se trouve confirmé par la remarque qui suit : « L'image unifiante du volcan s'impose d'autant moins que le romancier semble se refuser à toute aspectualisation traditionnelle [...] » (id.). Selon Vignes, de toute évidence, « corne bleuâtre » n'est pas à interpréter comme « cratère », étant donné que la mention du cratère (même sous ce travestissement métaphorique) serait à considérer comme un développement par aspectualisation.

Cette description rentre bien dans la première des quatre catégories que nous avons isolées (pantonyme explicite, découpage aisé). Elle offre l'occasion de constater qu'un pantonyme explicite et une disposition typographique invitant à un découpage naturel ont pour résultat l'unanimité quant à la dénomination par laquelle on peut se référer à cette description (« la description du volcan Tängri ») et quant à sa localisation textuelle. Mais elle offre également l'occasion de relever que le fait d'avoir pu établir un pantonyme et d'avoir identifié les frontières de la description ne dit encore rien sur les rapports qui peuvent s'établir entre ce pantonyme et le développement textuel qu'il est censé régir. Ces rapports peuvent être ambigus au point de susciter des représentations radicalement différentes de l'objet décrit (le volcan avec ou sans sommet). Nous reviendrons sur ces problèmes lorsque nous discuterons plus spécifiquement la lisibilité de la description et le rapport description-représentation. Mais nous voudrions ici attirer l'attention sur le fait qu'un morceau facilement découpé et doté d'un pantonyme clair n'est pas forcément un morceau où on peut être sûr

d'assister à la mise en place de l'équivalence sémantique qui est fondamentale, selon Hamon, pour qu'on puisse parler de système descriptif. Autrement dit, la question que nous avons soulevée en 3.1.2, de savoir si les traits définitoires du descriptif fournis par Hamon permettent, à eux seuls, d'identifier une description, trouve ici une réponse plutôt négative : ce qui rend possible l'identification de la description du volcan Tängri est surtout une démarcation textuelle nette, soulignée par un pantonyme occupant des positions stratégiques. C'est la présence de ces signaux qui invite à la dénomination « description du volcan Tängri ». L'emploi même du terme « pantonyme » devient alors discutable, si l'on considère que ce terme renvoie à la conception d'une mise en équivalence sémantique qui ne semble pas se mettre en place ici.

3.1.4 La description de la chambre des cartes ou les frontières mouvantes de la description

Les frontières de la description de la chambre des cartes (*RS* p. 30/575 et ss.) sont difficiles à déterminer, du moins à en juger par les différents découpages effectués par les critiques. Chez Dodille (1976:215) le début correspond à : « La pièce ne paraissait pas exactement sombre » et la fin à : « sur la table s'étalaient les cartes de la mer des Syrtes ». C'est donc un paragraphe entier que découpe Dodille. Kim (1991:177-179) divise la description en quatre « mouvements successifs », qu'elle commente séparément ; l'ensemble qu'elle délimite va de : « La pièce ne paraissait pas exactement sombre » à : « lieux où on cloue des ex-voto ». Si Kim explique les raisons qui justifient la division de la description en quatre moments, elle ne commente pas le découpage global, et on peut se demander pourquoi la partie qui porte sur l'emblème d'Orsenna accroché à un mur de la pièce n'est pas retenue. On peut supposer qu'en tant qu'objet symbolique, doté d'un rayonnement propre, la bannière de Saint Jude ne se laisse pas appréhender comme partie de la pièce, rattachée à elle par lien synechdochique, mais se présente plutôt comme un nouveau pantonyme. Contre le bien fondé de cette interprétation, cependant, on pourrait invoquer le fait que la bannière est métonymiquement reliée au « milieu de la pièce », où se trouvent une table et une chaise, désignées obstensiblement par la bannière même comme « le centre irradiant de cette chambre ». La description de la

chambre est donc à la fois interrompue et relancée par l'apparition de la bannière (la mention de la chaise et de la table fait progresser l'aspectualisation, par énumération des parties).

Le commentaire global émis par Kim à propos de cette description permet de formuler une autre hypothèse, plus intéressante, pour expliquer l'exclusion de la partie autour de la bannière. La description de la chambre des cartes illustre, selon Kim, l'idée suivante . « [...] le descripteur gracquien ne divise pas, mais globalise et concentre son attention sur ce qu'il nomme, méta-descriptivement, *qualité*, *atmosphère*, ou *impression* — qui est l'élément redondant, qui se prête à l'expansion associative » (Kim 1991:179. Cf plus haut, p. 128). Or on constate que les notations d'atmosphère et les nombreuses modalisations de l'énoncé qui font transparaître la sensibilité du narrateur-focalisateur, sa prudence énonciative et son hésitation interprétative face à l'aspect des objets décrits (« pas exactement... presque... semblait... faisait songer à... on eût dit que... » etc.) disparaissent tout à fait dans les quelques lignes où est décrite la bannière : d'abord introduite comme tache de couleur rouge (qui contraste avec les « couleurs ternes » de la pièce), la bannière se donne, au fil de précisions successives, pour ce qu'elle est : « c'était un grand drapeau de soie rouge...la bannière de Saint Jude – l'emblème d'Orsenna »). Le langage soudain dénotatif dote l'objet décrit d'une force de présence qui fait défaut aux autres objets nommés et que renforcent les notations de taille (nous soulignons : « *large* tache de sang frais, *grand* drapeau de soie rouge, *de toute sa longueur* »). La mention d'un passé connu (« qui avait flotté à la poupe de la galère amirale lors des combats du Farghestan ») crée également un effet de rupture par rapport au passé de la chambre des cartes, que tout évoque (nous soulignons : « reliures *ternies* », « modèle *ancien* », « poussière », « frottement », « tables *usées* », « discipline singulière et *oubliée* ») mais qui reste obscur[28]. Notons au passage que ce n'est donc pas sans quelque résistance que la description gracquienne se laisse couler dans le moule « description déréalisante ». Face au passage du *RS* que nous commentons ici, le jugement de Roudaut (1980:97), pour ne citer que ce critique de Gracq, a un très faible pouvoir explicatif : « [...] la description n'a pas pour objet de donner l'illusion

[28] De plus, la bannière est, comme le remarque Monballin (1987:242), « étonnament inaltéré[e] » (cf. « tache de sang *frais* », nous soulignons), ce qui l'oppose à la vétusté des objets présents dans la chambre. Nous reviendrons sur cela.

d'un référent, mais tout au contraire d'effacer ce que les mots auraient tendance à évoquer ».

C'est bien donc en quelque sorte une nouvelle escale descriptive qui commence par « Et – comme guidé par le fil de cette analogie vague [...] » (nous avons déjà noté la valeur de rupture de « Et » placé en début de phrase dans la description du volcan). La rupture à laquelle on assiste ici, due à un changement de ton au sein de la description, plutôt qu'à un changement de pantonyme ou à la reprise de la narration, est assez marquée pour que quelques critiques décident de situer la fin de la description de la chambre à cet endroit.

Les découpages de Kim et de Dodille illustreraient donc deux façons différentes d'apprécier ce qui constitue l'unité de cette description : soit (c'est l'option de Dodille) la forme typographique et le déroulement de l'aspectualisation et de la mise en relation métonymique[29] ; soit (c'est l'option de Kim) la mise en place d'un espace énonciatif fortement marqué par la modalisation, qui a pour résultat de communiquer l'impression suscitée par le lieu, bien plutôt que d'informer sur l'aspect de ce lieu. Ce n'est donc pas, dans cette optique, l'aspectualisation qui constitue l'ossature du discours descriptif, car l'aspectualisation est réduite au rôle de support pour un discours autre, autrement structurant : le discours du personnage-narrateur aux prises avec son désir qui le pousse à interpréter le monde.

En discutant les critères à appliquer pour extraire cette description, nous avons jusqu'ici considéré surtout la détermination de la fin. C'est là que nous avons vu les choix diverger, ce qui nous a amenés à formuler deux hypothèses pour les expliquer. Si l'on admet que les explications fournies sont également acceptables, on s'aperçoit que situer le début de la description à « La pièce ne paraissait pas exactement sombre », comme le font aussi bien Kim que Dodille, apparaît dans chaque cas discutable, et ce en dépit de la marque formelle que représente le début du paragraphe. On pourrait en effet affirmer que la description débute plus tôt : par exemple, comme le propose Monballin

[29] En énumérant les « choses nommées » dans la description de la chambre des cartes, Dodille (1975:216) inclut le « drapeau de soie rouge » à côté des vitraux, des tables, des placards, des livres. Mais Dodille est également sensible au fait que cette description « [...] vise à créer, plutôt qu'une représentation précise, une unité d'impression, car il s'agit, à partir d'objets concrets, d'évoquer une atmosphère qui est le contenu même du discours ».

(1987:242) avec la phrase « Ce qui frappait d'abord dans cette longue salle basse et voûtée [...] ». Cette phrase contient aussi bien un début d'aspectualisation, par la mention de quelques propriétés de la pièce (« longue, basse, voûtée »), qu'une notation des impressions d'Aldo : « Ce qui frappait d'abord ». Comme le remarque Monballin, cette phrase fait le bilan d'un « premier coup d'œil » (id.). De plus, à y regarder de près, dans cette phrase se trouve déjà inscrite la présence de la bannière : la qualification de la chambre comme « *prête à servir* », l'évocation du « refus hautain de l'enlisement et de déchéance », que démentent les qualités des objets qui constituent le mobilier de la chambre, présentés comme vétustes et tombés en désuétude, trouvent leur écho dans la bannière, vestige encore vivant (cf. « tache de sang *frais* ») d'un passé de gloire militaire (qu'annonce la notation « une apparence à la fois fastueuse et ruineuse de rester toute seule *au port d'armes* » ; nous soulignons).

Mais on pourrait également décider de faire régresser encore davantage la limite inaugurale de la description, jusqu'à la faire coïncider avec le début du paragraphe : « Dès que j'en avais pour la première fois... » (notre description occupe soudain l'espace de deux paragraphes). Là commence en effet la série des notations d'atmosphère et la série des modalisations de l'énoncé par lesquelles la chambre et la sensibilité d'Aldo apparaissent indissolublement liées l'une à l'autre (cf. « Un secret m'attachait à la forteresse » p. 29/575). Ce choix aurait de plus l'avantage de prendre en compte la valeur de la locution « pour la première fois » qui marque aussi bien le début d'une série se déroulant dans le temps, que le début de la description. Au fond c'est bien là qu'il est dit *pour la première fois* que la porte est ouverte, évocation d'un geste dans le monde de la diégèse (Aldo ouvre la porte), doublé d'un mouvement de l'intériorité du personnage-narrateur (Aldo s'ouvre aux impressions en provenance de la chambre : « Je m'étais senti progressivement envahir par un sentiment... » p. 30/575) ; le tout résultant dans un mouvement textuel (le récit s'ouvre à la description).

Comme on le devine facilement, le fait d'avoir remonté la frontière supérieure de la description entraîne comme conséquence que la frontière inférieure demande à être repoussée. En effet, ayant maintenant fait coïncider le début de la description avec le geste d'ouverture de la porte par lequel Aldo entre dans la chambre des cartes (« – j'entrais dans la chambre des cartes » p.

29/575), on a ouvert une unité de sens qui réclame en bonne logique d'être fermée à l'endroit où est noté l'abandon de la chambre par la sortie d'Aldo : « nous regagnâmes la poterne avec malaise » (p. 33/578) ; ce n'est qu'à partir de là, après cinq paragraphes, qu'il n'est plus question du pantonyme, la chambre des cartes (ce qui n'empêche pas des descriptions ultérieures de cet objet : voir *RS* p. 192-193/723-724). Ce découpage permettrait alors de cerner, bien plus qu'une description, un épisode entier. Incorporant dans une même unité la description des cartes de la mer des Syrtes (paragraphe commençant par « Je m'asseyais ») et la description du trouble qui s'empare d'Aldo suite à la consultation des cartes (paragraphe commençant par « Debout, penché sur la table…»), ce découpage présenterait l'avantage de récupérer le sens plein du pantonyme, avec son déterminant : après tout, il ne s'agit pas de décrire une chambre quelconque, mais la « chambre *des cartes* » (nous soulignons).

Ce découpage rend sensible un aspect particulier que nous avons jusqu'ici passé sous silence : celui de l'indétermination temporelle dans laquelle baigne tout l'épisode de la chambre des cartes (tout comme le passé même de la chambre). Considéré depuis ce nouvel angle, celui de la temporalité, le choix de Kim et de Dodille, consistant à faire coïncider la description avec un seul paragraphe (« La pièce ne paraissait pas exactement sombre…les cartes de la mer des Syrtes » : mettons pour l'instant de côté les différences qui séparent les deux découpages, pour ne retenir que le fait qu'ils portent sur le même paragraphe) apparaît justifié. En l'absence d'adverbes de temps ou d'autres repères temporels, l'imparfait met en place dans ce paragraphe une temporalité pour ainsi dire neutre. La seule indication d'ordre temporel est des plus vagues : « à toute heure du jour ». Si Aldo est partout dans la description, à cause des effets de la modalisation énonciative, aucune indication ne permet en revanche, à s'en tenir à ce paragraphe, de déterminer l'occurrence précise où se situerait la visite d'Aldo dans la chambre : le moment de la description est pour ainsi dire effacé, c'est-à-dire qu'aucune attache temporelle ne permet d'établir à quel point de l'histoire se situe l'épisode du regard qui régit cette description. De plus, Aldo n'est pas sur les lieux décrits (cf. « si l'*on* faisait quelque pas vers le milieu de la pièce, *l'œil* était fasciné…», nous soulignons). Ceci jusqu'à la notation finale, où la présence d'Aldo s'inscrit dans la chambre : « m'avait amené jusqu'à la chaise » (p. 31/577). Ce plus-que-parfait constitue une mini-analepse narrative (le

mouvement par lequel Aldo s'est rapproché de la chaise est ellipsé) qui rend sensible le fait que la présence et les mouvements d'Aldo dans la chambre ont été passés, au cours d'un paragraphe entier, sous silence. Tout au long de ce paragraphe, l'imparfait descriptif domine. Cette temporalité non marquée qui s'installe grâce à l'imparfait crée sûrement un effet unitaire ; c'est peut-être à cette impression d'unité que réagissent Kim et Dodille, qui situent la description de la chambre des cartes à l'intérieur des limites de ce paragraphe uniquement.

Les choses se compliquent, du point de vue de la temporalité, si on porte son regard sur une étendue textuelle plus vaste, comme on est amené à le faire si on veut isoler ce qu'on appellera *l'épisode de la chambre des cartes*. Au cours des cinq paragraphes qui contiennent cet épisode, délimité par l'entrée d'Aldo dans la chambre et la sortie d'Aldo (et Marino) de la chambre, la temporalité est soumise à un flottement incessant. C'est notamment dans l'hésitation entre un traitement singulatif et un traitement itératif de l'épisode que réside le vague temporel. Suivons les moments successifs de la mise en place de l'effet d'indétermination.

Au début du premier paragraphe, « pour la première fois » focalise sur une occurrence unique, une première entrée d'Aldo dans la chambre, ce qui a pour effet de rétrécir, en le spécifiant, le vaste horizon temporel ouvert par la phrase itérative inaugurale : « – j'entrais dans la chambre des cartes » (p. 29/575). L'adverbe « d'abord » et la locution « sous le premier coup d'œil » introduisent un flou : ils ne renvoient pas plus clairement à la première occurrence évoquée (valeur singulative) qu'à chaque occurrence du même épisode (valeur itérative). La valeur itérative se trouve réaffirmée par « chaque fois ». Suit le paragaphe où s'établit l'imparfait descriptif ; l'itération est momentanément mise en sourdine. Ce paragraphe s'achève, comme nous l'avons vu, avec un plus-que-parfait : « m'avait amené » : ce plus-que-parfait, qui appelle un passé simple, semble suggérer que l'épisode est en train de glisser imperceptiblement vers le singulatif. Mais au lieu du passé simple attendu, c'est un imparfait qui surgit : placé au début du troisième paragraphe, « Je m'asseyais » réintroduit l'itération qui, renforcée par la locution temporelle « tant de fois », est maintenue encore dans le quatrième paragraphe grâce à deux occurrences de « parfois ». Mais le cinquième paragraphe fait soudain basculer l'épisode du côté de l'ordre singulatif : « Un

soir… ». La rencontre avec Marino s'est produite une seule fois, ainsi que leur sortie de la pièce (« Nous regagnâmes la poterne… »), si bien que la corrélation entre l'entrée et la sortie apparaît imparfaite, étant donné que l'entrée était présentée comme itérative. De plus, il faut observer qu'à partir de « Un soir » (p. 33/578), allant de pair avec la singularisation de l'épiode, la narration recouvre ses droits.

Pour plusieurs raisons le découpage portant sur cinq paragraphes apparaît donc insatisfaisant : dans ces cinq paragraphes se côtoyent divers ordres temporels ; le cinquième paragraphe, qui est plutôt narratif que descriptif, se détache de l'ensemble et l'épisode singulatif qui y est relaté (la rencontre de Marino et Ado) peut, en définitive, être considéré comme indépendant du reste. Mais on a vu les raisons qui incitent à effectuer ce découpage : si on fait régresser la marge inaugurale de la description à l'endroit où est notée l'entrée dans la chambre des cartes, il peut paraître logique de clore l'expansion portant sur la chambre des cartes au moment où est signalé l'abandon de ce lieu.

En mettant en perspective les découpages observables chez deux commentateurs de Gracq, Kim et Dodille, avec d'autres découpages possibles que le texte permet de réaliser, nous avons vu se préciser différents critères qu'on peut suivre en voulant établir les frontières de cette description. Extrapolés de la pratique de Kim et Dodille ou proposés par nous, ces critères seraient, en résumant : unité temporelle (imparfait proprement descriptif), unité de ton ou affective (modalisation), aspectualisation, marques typographiques. Chaque critère correspond bien évidemment à un aspect observable dans la description.

Le respect de chacun de ces critères permet d'isoler un passage en créant une unité dotée d'une certaine cohérence. Mais il faut bien admettre qu'aucun critère n'est tout à fait satisfaisant, car le fait d'en adopter un implique qu'on en néglige un autre : or tous les aspects auxquels correspondent les critères isolés contribuent ensemble à faire de cette description une forme dotée de sens. A vouloir les appliquer tous, on le devine, aucun découpage ne s'avère possible ; autant dire que cette description ne se laisse extraire qu'au prix d'une perte de sens irréparable.

3.1.5 Système démarcatif et reformulation : la description de la maison forte

L'hypothèse selon laquelle les critiques font surtout intervenir le critère sémantique dans leurs découpages, se montrant plutôt insouciants d'autres critères, tels que la disposition typographique ou le temps des verbes, se trouve confirmée par l'analyse des différents découpages de la description de la maison forte, dans *BF* (p. 20-22/9-10). Ici, cependant, l'application du critère sémantique pose un problème intéressant.

La particularité de cette description tient au phénomème, décrit par Adam et Petitjean, de la reformulation du thème-titre. Le thème-titre (ou pantonyme), qui est pourtant clair (au sens où il n'y a aucun doute, pour le lecteur parvenu au terme de la description, au sujet de ce qui se trouve décrit : la maison forte) surgit à plusieurs reprises dans le texte de la description, toujours sous une forme nouvelle. Nous citons, dans l'ordre où elles apparaissent, ces différentes dénominations et nous marquons par les italiques le déterminant, la tournure présentative, comparative ou modalisante qui introduit chacune d'elles. Par les lettres majuscules nous mettons en évidence le thème-titre : une maison… une sorte de chalet savoyard… *tombé comme* un aérolithe… LA MAISON FORTE… *était un des* blockhaus… *c'était* un bloc de béton… *escalier de fer ajouré, pareil au fire-escape des* maisons américaines… *la laideur en était celle des* corons ouvriers *ou des* maisonnettes de garde-barrière… *le bizarre accouplement de ce* mastaba de la préhistoire *avec* une guinguette décatie de la pire banlieu… *les hommes descendaient l'escalier […] coulant l'œil circonspect d'une tribu berbère au seuil de ses* gourbis.

Selon Jeandillou, la reformulation consiste dans l'association d'un ancrage et d'une affectation : « A l'ancrage premier, répond alors, en fin de course, une reformulation, c'est-à-dire une nouvelle dénomination qui, fondée sur les qualités ou attributs recensés, permet de désigner le thème d'une manière autre, plus adéquate » (1997:150). Dans le cas des « reformulations en chaîne », Jeandillou suggère que la succession est soumise à une logique : ainsi, dans la description de Mousqueton, vu par D'Artagnan, « […] la série des reformulations se clôt, logiquement, sur le nom propre » (id.). La description de la maison forte se présente aussi comme une série de reformulations ; on pourrait dire, avec Adam et Revaz (1989:88), qu'il s'agit d'une « énumération de reformulations ». On peut suivre de plus près le déroulement complexe de cette série.

Si « maison », « chalet savoyard » et « aérolithe » précèdent le thème-titre, les autres reformulations le suivent. En utilisant la terminologie d'Adam, on dira, plus exactement, que l'on assiste à l'ancrage d'un thème-titre provisoire, « maison », suivi par le ré-ancrage que comporte la reformulation « chalet savoyard ». Cette définition est à son tour reformulée, de façon plus indirecte, il est vrai, par l'assimilation comparative « tombé comme un aérolithe » : par le biais de la comparaison, le chalet savoyard qu'est la maison est reformulé comme aérolithe[30]. Apparaît ensuite le thème-titre, « maison forte », qui subit une série de reformulations successives : blockhaus, bloc de béton, maison américaine, coron ouvrier, maisonnette de garde-barrière, mastaba de la préhistoire, guinguette décatie, gourbi. La reformulation par laquelle se clôt la série, « gourbi » (« nom donné aux habitations sommaires des Arabes », selon la définition qu'en donne le *Petit Robert*) introduit une très forte discordance par rapport à la « maison forte » ou au « bloc de béton » situé dans les Ardennes. Ce n'est donc pas en vue d'une adéquation accrue que la chaîne se déroule, mais suivant une série de déplacements sémantiques qui ressemblent plutôt à des allers et retours.

[30] Selon Adam et Petitjean, la reformulation est un type d'assimilation, à côté de comparaison et métaphore : « L'assimilation se manifeste souvent par des reformulations » (1989:129). Dans le schéma de 1992, Adam déplace, comme nous l'avons vu (cf. 1.1.8, note n° 62), la reformulation, qu'il fait apparaître dans son lien avec le thème-titre. Brassart (1998:67) interprète ce déplacement comme suit : « la reformulation est considérée comme une des variantes de l'ancrage (référentiel) avec l'affectation ». Mais on pourrait bien dire qu'une reformulation a lieu à chaque fois que, par une assimilation métaphorique, le thème-titre, ou une de ses parties ou sous-parties éventuelles, se trouvent redéfinis. Les schématisations proposées en 1989 et en 1992 nous paraissent donc également insatisfaisantes. La première (cf. 1989:135) car, en situant au même niveau reformulation, comparaison et métaphore, on ne montre pas assez que la reformulation peut se faire *par le biais* d'une association métaphorique ou comparative La mise en relation comparative est traitée en effet comme reformulation par Adam (cf. 1992:92). Adam et Revaz (1989:80) précisent aussi que la reformulaion peut se faire « *par le biais d'une comparaison ou d'une définition* ». Cependant, ces auteurs commentent surtout, dans leur article, des cas où la reformulation prend la forme d'une définition, selon le modèle : ES (énoncé source) – MR (marqueur de reformulation, du type « c'est, c'était, s'appelle, se nomme ») – ER (énoncé reformulé). (Voir 1989:88). La deuxième schématisation (cf. Adam 1992:84) nous paraît insatisfaisante car, en rattachant directement la reformulation au thème-titre, on ne montre pas assez que la reformulation peut porter sur une *partie* du thème, apparue par thématisation (cf. 1990b:181 et 1992:85).

Adam insiste sur la fonction de marquage qu'assume la reformulation : « [...] l'opération de reformulation [...] ouvre ou ferme une séquence en remontant directement au Thème-titre [...] » (1992:93). Ainsi, la reformulation aurait tendance à recouvrir un rôle de « structuration textuelle » (1990b:181). Par rapport aux exemples commentés par Adam (cf. 1992:87), où il est effectivement clair que la reformulation indique l'ouverture ou l'achèvement d'une séquence descriptive ou de paragraphes successifs à l'intérieur d'une séquence, la reformulation semble fonctionner, dans l'exemple de la maison forte, d'une façon moins canonique et plus subtile. Les reformulations apparaissent le plus souvent au milieu d'une phrase, au détour d'une comparaison (tombé *comme un aérolithe*), en position de déterminant (le fire escape *des maisons américaines*) : sauf pour « *C'était* un bloc de béton » (nous soulignons), aucun « marqueur », selon la terminologie mise en place par Adam, ne signale de façon claire la reformulation. Située au milieu de la série, et non pas à sa fin, selon le modèle que décrivent les théoriciens, la reformulation introduite par le marqueur ne semble d'ailleurs pas dotée de plus d'autorité que les autres[31].

Du point de vue du sens de la description, on dirait qu'aucune des reformulations ou assimilations analogiques n'est revêtue de suffisamment d'autorité pour s'imposer sur les autres et marquer de façon claire le début ou la fin de la description. Bien au contraire, toutes servent à mettre en place le faisceau de significations disparates qui définissent l'objet décrit : comme les critiques le soulignent, la maison forte où Grange va s'installer se définit par son caractère composite et par l'ambivalence de ses fonctions (à la fois refuge et prison, fortification et cabane, espace clos et béant, poste militaire et foyer domestique).

La maison forte, thème-titre et véritable objet de description, surgit ainsi entre deux zones sémantiquement très denses du texte descriptif, en son milieu. Ce centre sémantique du texte se trouve en quelque sorte contesté par les reformulations situées dans son entourage. Ainsi tiraillé par la périférie, le centre semble se déplacer. La lecture est portée par un mouvement

[31] Adam et Revaz, qui soulignent la double valeur, reformulative et énumérative, qu'assume le marqueur « c'est », observent : « la reformulation en C'EST/C'ÉTAIT peut venir clore une séquence descriptive » (1989:88). Par ailleurs, ces auteurs précisent bien que le marqueur peut être présent ou absent (cf. 1989:89-90).

oscillatoire : par effet proactif, « maison », « chalet savoyard » et « aérolithe », corrodent « maison forte » ; quant à ce thème-titre, il ne s'impose (introduit par la phrase du capitaine Vignaud : « Vous êtes chez vous », à la fin de la deuxième section) que pour se dissoudre aussitôt après, sous l'effet des dénominations successives. La maison forte surgit dans l'imaginaire du lecteur accompagnée d'un sentiment fort d'incertitude quant à son aspect et à ses fonctions. Rappelons le jugement formulé par Tadié au sujet de cette description : face à elle, le lecteur serait placé devant « l'effort impossible, et pourtant sans cesse recommencé du langage pour dire ce qui n'est pas lui, pour se poser en monnaie convertible » (1994:52).

Si Adam a raison d'affirmer que la reformulation fonctionne rétroactivement, il est plus difficile de souscrire à sa vue quant aux effets de sens qu'elle produit : « [...] elle permet certes de relier des unités lexicales mais surtout de fixer le sens (cohésion et cohérence) d'un ensemble de propositions par un "processus rétroactif" » (1990b:173)[32].

Pour en venir aux problèmes de découpage, demandons-nous maintenant quel rôle joue la reformulation dans la détermination des frontières de la description de la maison forte.

Pour extraire cette description, l'analyste se trouve donc confronté au problème que pose l'intégration, à l'intérieur de ses frontières, des diverses reformulations du thème-titre. Les solutions proposées sont différentes[33]. Selon Monballin (1987:98-99), le blockhaus fait l'objet de « cinq essais de définition ». Ayant précisé son intention de citer le passage *in extenso*, elle le découpe à « Grange devina une masion », pour le début, et « bruit de la camionnette » pour la fin. Selon Tadié (1994:50 n°1), le passage s'étend de « La maison forte des Hautes Falizes » jusqu'à « qu'ils venaient de toucher » : il occupe donc toute la troisième section de *BF*. Quant à Descotes, il situe les frontières à « Grange devina une maison » et « sur le plancher des vaches » (1991:78). Après avoir constaté que « la section 3 tout entière est consacrée à la

[32] Cf. aussi Adam et Revaz (1989:84).

[33] Cardonne-Arlyck (1984:207) commente cette description mais n'en reproduit qu'un extrait. Il est impossible, faute d'indications précises à ce sujet, de savoir à l'intérieur de quelles frontières textuelles elle situe cette description. Quant à Dodille (1975:216 n° 326), il fournit une indication insuffisante pour nous : la description occupe selon lui les p. 20-22 de *BF* (dans l'édition Corti).

description de cette bâtisse étrange » (id.), Descotes supprime, par son découpage, une partie de la troisième section, alors qu'il intègre une partie de la deuxième[34]. Cela peut paraître inconséquent, mais met bien en évidence la vraie difficulté du découpage de cette description. Celle-ci réside dans le fait qu'à vouloir intégrer dans le corps de la description les reformulations du thème-titre, on est obligé de faire débuter la description par « Grange devina une maison » (option illutstrée par Monballin et Descotes) ; il s'agit bien en effet d'un premier « essai de définition », pour reprendre la mot de Monballin, qui apparaît avant même le thème-titre « la maison forte ». La maison forte serait, en quelque sorte, une maison (avec la correction successive que constitue « chalet savoyard »), avant d'être une maison forte. Or ce découpage comporte le non respect d'un marquage typographique qui ne saurait passer inaperçu : le blanc qui sépare deux sections. La phrase que Monballin et Descotes choisissent comme début de description se trouve en effet à la fin de la deuxième section, alors que la suite occupe la troisième section (qui est entièrement occupée par elle : mais on verra que cela aussi ne s'impose pas d'évidence et n'est au fond que le résultat d'un choix interprétatif).

Cela prouve, encore une fois que c'est sur le niveau sémantique que les critiques se situent lorsqu'ils prélèvent les descriptions. Un marquage typographique, même accentué, peut ne jouer aucun rôle dans la détermination des frontières de la description. Sans aller jusqu'à affirmer que la forme typographique est vide de sens, nous pouvons avancer qu'elle ne constitue pas un signal démarcatif certain pour la description gracquienne, car le sens de la description enjambe l'espace qu'amènage la typographie.

Tadié, comme nous l'avons vu, est le seul à faire coïncider la fin de la description avec la fin de la section : c'est seulement dans son découpage que la dernière reformulation du thème-titre (« gourbis ») vient à faire partie de l'ensemble. Notons que cette dernière reformulation de la maison forte prend place dans un paragraphe plutôt narratif que descriptif, s'ouvrant sur une notation des pensées de Grange (« Non, décidément, pensa Grange... ») qui

[34] Il est courant d'appeler « section », à propos de *BF*, les vingt-et-un chapitres non titrés et séparés par des blancs typographiques qui constituent ce récit. Dans l'édition Corti, le premier mot de chaque section est marqué typographiquement par l'emploi des capitales d'imprimerie. Cet usage n'est pas repris dans l'édition Gallimard, où on trouve un asterisque entre une section et l'autre.

provoque un effet de rupture. Mais le choix de Tadié consistant à inclure ce paragraphe dans le corps de la description s'explique : l'effet de rupture est atténué par la présence de « gourbis » qui complète la série de bâtisses desqelles la maison forte se voit rapprochée pour être décrite.

Quant à Monballin et Descotes, ils estiment probablement que c'est la réintroduction de la camionnette (qui figurait déjà dans la séquence narrative précédant immédiatement ce qu'ils identifient comme le début de la description : « [...] la camionnette ralentit » *BF* p. 20/9) qui marque la fin. Le signal de la fin serait donc fourni par l'apparition d'un segment en corrélation sémantique avec un segment apparu plus tôt dans le texte, selon l'analyse d'Hamon[35]. On peut également croire que le verbe « coupa net », par sa valeur métalinguistique, contribue à créer l'impression de la fin.

Comme on le voit, l'observation des découpages réalisés permet le plus souvent de démêler les raisons qui en sont à l'origine, ou plus exactement d'établir à quelles sollicitations en provenance du texte ces découpages répondent. Dans beaucoup de cas même, on peut supposer que ces signaux envoyés par le texte correspondent assez bien à ceux que décrit Hamon.

Confronté à la nécessité de situer les « frontières » de la description, l'analyste s'appuie sur les indications fournies par le texte, mais ces dernières sont telles qu'elles autorisent plusieurs choix. Chaque choix opéré, s'il répond à un signal du texte, en néglige un autre. Le problème que pose à l'analyste la détermination des frontières de la description de la maison forte offre, nous semble-t-il, un exemple éloquent de cet état de choses. Des difficultés comparables se rencontrent avec la description de la « tête de méduse » dans *RS*, qui sera notre prochain exemple.

3.1.6 Système démarcatif et attaches narratives de la description : la description de la femme anonyme

Les diverses interventions opérées par les commentateurs sur le texte de la description de la femme anonyme dans *RS* et les différents découpages effectués pour l'extraire nous semblent encore une fois révélateurs d'une

[35] La corrélation serait toutefois imparfaite ici, étant donné que la camionnette n'est pas insérée dans un segment narratif, lors de sa deuxième apparition. Il n'est fait allusion qu'au « bruit de la camionnette », le narratif faisant l'objet d'une ellipse.

incertitude dans la détermination de ce qui est à considérer comme un bloc sémantique, une suite cohérente et cohésive de phrases centrés sur un objet de discours unique et identifiable. C'est ce que nous montrerons dans un premier temps. Cet exemple suggère, plus spécifiquement, que les rapports entre description et narration se manifestent chez Gracq non seulement au niveau des fonctions (narratives) des objets décrits, (qui doivent être établies à la suite d'un travail interprétatif, extérieur au texte) mais également dans le tissu même du texte. Les attaches narratives de la description peuvent être si solides que la pertinence de l'extraction d'un passage identifié comme descriptif risque parfois d'apparaître douteuse. C'est cet aspect que nous aborderons dans un deuxième temps.

La description de la femme mystérieuse prend place au sein de l'épisode de la fête que Vanessa donne dans sa demeure, le Palais Aldobrandi à Maremma. Cet épisode se présente comme un triptyque, composé de trois volets : d'abord l'arrivée d'Aldo à la fête, la rencontre avec Marino et le dialogue qui s'ensuit (p. 84-87/626-628) ; ensuite, après le départ de Marino, la prise de contact par Aldo avec l'ambiance qui règne à la fête, son « observer sans être vu », qui débouche sur la description du mystérieux visage de femme (p. 87-90/628-630) ; enfin, la rencontre par Aldo de Belsenza, l'agent secret de la Seigneurie, donnant lieu à un à long dialogue entre les deux qui se clôt sur l'abandon par Aldo du local de la fête : « Au sortir du brouhaha de foule et de l'éclairage violent... » (p. 90-98/630-638)[36].

Jetons un premier coup d'œil sur la manière dont cette description est isolée par les analystes.

Le découpage le plus long se trouve chez Monballin (1987:207-208). Le passage est cité depuis « Je commençais à mieux voir dans la salle » jusqu'à

[36] Tout le deuxième volet de ce triptyque est supprimé dans la traduction suédoise de *RS*. Ce fait, par ailleurs regrettable pour les lecteurs suédois, fournit une double indication : premièrement, le traducteur doit considérer, comme nous, que la description de la femme anonyme constitue bien un bloc unique avec une partie de l'épisode d'Aldo à la fête, celle située entre le dialogue d'Aldo avec Marino et celui d'Aldo avec Belsenza. Deuxièment, tout l'épisode supprimé est probablement considéré par le traducteur comme descriptif (puisqu'il peut être sauté, selon un préjugé établi). Voir *Vid Syrterns stränder*, p. 62 (se reporter à « Abréviations et conventions » pour la note bibliographique).

« ces yeux marchaient auprès de moi » (*RS* p. 88-90/629-630)[37]. La valeur méta-linguistique du verbe « commencer » d'un côté, et la valeur souvent introductive (relevée par Hamon) du verbe « voir » de l'autre sont probablement à l'origine de l'identification du début de la description. Pour le reste, la logique qui dirige la suppression de quelques passages est décelable : il s'agit soit de passages de nature descriptive, mais ayant pour objet autre chose que le visage de la jeune femme (est supprimé le passage où Aldo-narrateur décrit l'atmosphère sensuelle qui règne à la fête de Vanessa, après la phrase introductive contenant le verbe « voir » : « Une subtile atmosphère de provocation...les gestes d'un dormeur » p. 88/629), soit il s'agit de passages de nature narrative, centrés sur les actions et les réactions d'Aldo-personnage à la fête (« J'avais beau recourir aux alcools violents et me laisser rouler par la foule vers les points plus éveillés de la fête, je ne me remettais que lentement »; « Si invraisemblable que pût paraître dans une telle soirée la célébration à découvert de cette très intime liturgie amoureuse, je ne me sentais pas scandalisé » p. 89/630).

Kim (1991:52) situe ce « portrait impossible » entre les deux frontières que sont « Ces yeux ne cillaient pas » et « à travers les feuillages » (p. 89/629-630), endroit pour lequel elle parle explicitement de « fin » du portrait, probablement à cause de l'expression résumante « *L'ensemble* décollait des profondeurs » (nous soulignons). La suppression du passage « La tête était enrochée... corsage » peut en revanche surprendre, car si l'on admet qu'il s'agit d'un portrait, le développement métaphorique portant sur la tête, les bras, le corsage est une partie de l'aspectualisation qui devrait être considérée essentielle (notons cependant que le fait d'avoir supprimé ce passage n'empêche pas Kim de le reprendre dans son commentaire, comme exemple des « longs prédicats à figure complexe », id.).

Murat (1979:509), qui cite cette description pour montrer la « détermination contextuelle, à la fois thématique et narrative » des récits de Gracq, affirme que cette description est un « morceau descriptif [...] nettement délimité » (1979:507). On est en droit de se demander s'il a bien raison. Murat affirme encore : « La description pose d'emblée son objet (visage/tête) et en articule la

[37] Il y a cependant erreur, car Monballin invertit la position de deux phrases : « ces yeux marchaient auprès de moi » est situé, dans le texte de Gracq, avant, non après « le vent faible de leur gouffre soufflait des lumières ».

structure synecdochique du blason (yeux/bouche/cheveux) » (1979:507-508). En réalité, c'est en déformant le texte original que Murat lui-même pose le pantonyme au début du passage qu'il cite : le paragraphe commençant par « Le visage d'une jeune femme était tourné vers moi » est créé de toutes pièces par Murat ; il n'existe pas dans le texte de Gracq. Quant à la fin du passage, Murat la situe à « conformation bizarre » (qu'il fait toutefois suivre par des points de suspension) ; ce choix se trouve chez Cardonne-Arlyck aussi, alors que Kim et Monballin situent la fin ailleurs, comme nous l'avons vu. La délimitation n'est donc pas ausi nette que l'affirme Murat. Murat supprime la phrase « Il faisait brusquement très froid », notation d'atmosphère qu'il doit juger peu pertinente par rapport à la description du visage de la femme.

Quant à Cardonne-Arlyck (1981:22-23), elle ne retient qu'un extrait plus bref de la description, qui est pour elle « description du regard » : elle la situe entre « Ces yeux ne cillaient pas » et « conformation bizarre » (comme Murat). A l'intérieur de ces frontières, elle supprime la phrase qui commence par « La bouche » et la phrase « Il faisait brusquement très froid », qui ne portent pas sur le regard. En se référant, au cours de son commentaire interprétatif, à la description en question, Cardonne-Arlyck la dénomme cependant « la description de la femme » (1981:23).

Une indication intéressante sur le problème que pose cette description réside dans la différence assez considérable qui sépare l'étendue textuelle du passage sélectionné par Monballin, comparé à l'étendue plus réduite des passages extraits par les autres commentateurs. Un double choix semble donc possible pour découper cette description. Le premier est illustré par les découpages de Kim, Murat et Cardonne-Arlyck : mis à part les divergences que nous avons sommairement indiquées, leurs découpages sont rapprochables en ce qu'ils s'effectuent tous sur une partie limitée de ce que nous avons appelé le deuxième volet de l'épisode d'Aldo à la fête : la partie autour du visage de la femme inconnue. Le deuxième choix, sur lequel nous reviendrons, est illustré par le découpage de Monballin et consiste à prendre en compte une portion de texte plus vaste, en aval et en amont de la partie autour du visage de la femme inconnue : ainsi présentée, la partie plus proprement descriptive conserve ses racines qui l'attachent à l'humus narratif qui la vivifie, et qu'elle nourrit en retour.

La question qui se pose si on a opté pour le premier choix est évidemment la suivante : à l'intérieur de quelles frontières textuelles se situe la description de la femme? Cette question présuppose qu'on ait déjà pris parti par rapport au problème d'établir le pantonyme de cette description : malgré les apparences, il est en effet malaisé de choisir entre « description de femme », « description de tête », « description d'yeux », « description de visage » et « portrait » (selon les appellations que proposent les critiques).

A premiere vue, les yeux semblent s'imposer comme pantonyme. Mais si on retrace le parcours descriptif, on s'aperçoit qu'il est impropre de parler de « description d'yeux ». L'ancrage initial pose « le visage d'une jeune femme », vite gommé au profit de la synechdoque « ces yeux » ; « ces yeux » est encore réduit, par métonymie, à « Ces prunelles ». « Ces yeux » réapparaît cependant, suivi d'une propriété (« leur humidité luisante ») qui fait l'objet d'une assimilation comparative (« faisait songer à une valve de coquillage »). L'anaphorique « ils » reprend encore « yeux ». A partir de là, les yeux disparaissent du niveau littéral du texte. La stabilité du pantonyme hypothétique « yeux » est perturbée d'un côté par l'apparition de quelques expressions métaphoriques d'interprétation difficile (« un étrange et blanc rocher lunaire» : le visage? ; « ce bloc calme » : les yeux?), de l'autre par l'apparition d'autres aspects du visage (la bouche), ou de la tête (les cheveux). Le mot « tête » lui-même figure par deux fois, ainsi que quelques bribes d'un portrait improbable, détails vestimentaires inclus : épaule d'étoffe sombre, bras, étole, collier, corsage. La phrase qui termine le paragraphe débute par un mot qui a ainsi du mal à s'acquitter de sa fonction résumante : « L'*ensemble* décollait des profondeurs sous une pression énorme » (p. 89/630, nous soulignons). « Ensemble » semblerait de prime abord référer à l'assemblage de fragments décrits, dont il n'est pas sûr que le lecteur ait pu se forger une représentation unitaire, comme d'un « ensemble ». Mais des indices textuels invitent en même temps à lire « ensemble » comme référant aux yeux et à leurs attributs (humidité, fixité, côté « tapi » et « nocturne »). Un écho s'établit en effet entre cette phrase qui clôt le paragraphe et celle qui l'ouvre, où l'accent est mis sur « prunelles » : « Ce qui peut bondir de la vie des profondeurs de plus tapi et de plus nocturne était tourné vers moi dans ces prunelles ». L'effet d'écho est créé par la reprise lexicale de « profondeurs », par quelques termes isotopes (l'idée d'une poussée rapproche « bondir » de « pression énorme »,

alors que « bondir » et « montait » partagent l'idée d'un mouvement ascendant). Le « ciel de sérénité » fait écho au « ciel d'étoiles » auquel s'ouvrait « l'enfoncement de ce bloc calme », interprétable comme métaphore des yeux. Ainsi, après le détour par les cheveux, la bouche, la tête, les vêtements, c'est peut-être encore aux yeux que la description, énigmatiquement, aboutit.

Comme on le voit, et comme le confirment les choix de Kim, Murat et Cardonne-Arlyck, la possibilité existe d'extraire le morceau centré sur la femme inconnue et de le faire figurer comme unité textuelle, correspondant *grosso modo* à l'espace du paragraphe délimité par « Ce qui peut bondir...à travers les feuillages » (p. 89/629-630). Mais, à en juger par les modifications qu'introduisent dans le texte ces trois commentateurs, le contenu sémantique de la description s'adapte mal à l'espace aménagé par l'organisation typographique du texte.

Revenons encore sur leurs découpages. En premier lieu, il y a hésitation quant au début de la description : paradoxalement, le seul consensus qui semble exister consiste à ne pas le faire coïncider avec le début du paragraphe. Murat sort des frontières indiquées par le paragraphe et inclut dans son extrait une phrase qui appartient au paragraphe précédent, probablement pour doter la description de la cohérence qui dérive de l'ancrage sur « visage d'une jeune femme » : « jeune femme » motive en effet les développements portant sur les cheveux, la bouche, le corsage etc. mieux que ne le fait « yeux ». Kim et Cardonne-Arlyck situent le début à « Ces yeux ne cillaient pas ». Ce fait peut s'expliquer si on considère que la hiérarchie descriptive, dans le texte de Gracq, se trouve perturbée par l'apparition de « prunelles » avant « yeux » : en tant que partie d'« yeux », on attendrait « prunelles » en deuxième position (développement par aspectualisation). La position initiale, en début de paragraphe, surprend. Le gommage de la première phrase permet de rétablir une logique descriptive.

En deuxième lieu, il faut signaler la suppression généralisée de quelques passages au sein du bloc isolé. Par rapport au pantonyme élu par l'analyste (l'unité de sens que ce dernier essaie de reconstruire, en suivant les indices textuels), il y a des éléments qui opposent une résistance et ne se laissent pas facilement intégrer : ils occupent leur place au sein du paragraphe, mais demeurent inassimilables à la sphère du pantonyme. Pour dire les choses

simplement, que doit-on faire de la phrase où il est question de la bouche lorsqu'on a opté (sur la base des instructions données par le texte) pour l'appellation « description de regard »? La suppression est le plus souvent interprétable comme solution à l'obstacle que représente, pour les fins de l'analyse, l'éclatement sémantique de la description. La description ne se déroule pas suivant un fil conducteur, mais par développements latéraux, sortes de déraillements sémantiques qui encombrent et compliquent le processus de compréhension ou d'empaquetage de l'information (selon l'expression d'Adam). Autant dire que le pantonyme est à comprendre non pas comme une entité stable, posée par le texte et reçue jusqu'à nouvel ordre par le lecteur (jusqu'à, par exemple, un changement de paragraphe, ou une autre marque textuelle explicite), mais comme une entité mouvante, constamment renégociable à l'intérieur même des frontières d'un paragraphe.

En dernier lieu, on constate que Murat, Kim et Cardonne-Arlyck ne sont pas unanimes non plus quant à la localisation de la fin de la description. On pourrait croire que le mot « ensemble », sur lequel s'ouvre la dernière phrase du paragraphe, assume une fonction clairement signalétique de la fin (bien qu'ils fournisse, comme nous l'avons vu, une indication ambiguë au sujet de ce qui est à prendre comme un « ensemble »). Mais cette hypothèse, si elle est étayée par le découpage de Kim, se trouve démentie par les découpages de Cardonne-Arlyck et Murat, qui coupent tous les deux à « conformation bizarre » (expression qui invite à être lue, bien évidemment, en termes métalinguistiques).

Il nous semble finalement que les découpages effectués par Kim, Murat et Cardonne-Arlyck répondent en premier lieu à des besoins concrets, liés à la situation de l'analyse et n'épousent que très imparfaitement le « système configuratif » de la description. Celle-ci ne se laisse extraire qu'au prix d'opérations dont les embarras dévoilent l'artifice. Le système configuratif de cette description exige, pour être saisi, la prise en compte d'un empan textuel d'une plus grande envergure.

Cela nous ramène au découpage proposé par Monballin, qui se préoccupe de situer le passage descriptif centré sur l'apparition de la femme inconnue dans son entourage textuel narratif, auxquel il est lié par des attaches très fortes : le découpage par Monballin s'étend sur l'espace de trois paragraphes (chez Kim et Cardonne-Arlyck le découpage ne concerne qu'un paragraphe ; chez Murat, deux). Cette préoccupation complique la procédure d'isolement (ou plutôt montre que l'isolement n'est pas souhaitable) mais rend davantage justice au fonctionnement (et peut-être à la signification) du passage en question.

Comme nous l'avons vu, Monballin situe le début de la description au moment où Aldo, après une sensation d'éblouissement et d'étourdissement, commence à *voir* dans la salle où il se trouve : « Je commençais à mieux voir dans la salle... » (p. 88/629). La fin correspond selon Monballin au passage où figure le commentaire par lequel Aldo-narrateur complète la description en évoquant l'effet trouble provoqué sur lui par le regard mystérieux. Par quelques suppressions, Monballin rend plus manifeste le recentrage, dans ce troisième paragraphe, du thème descriptif : les yeux et le regard.

Monballin met en évidence, par son découpage, le tissage très serré entre descriptif et narratif. A vouloir rendre compte de cet aspect particulier de la description, on peut aller plus loin que ne le fait Monballin et proposer un découpage où le paragraphe commençant par « Ce qui peut bondir... » ne figure plus que comme un élément solidaire d'un ensemble plus vaste.

On pourrait en effet avancer que les cinq paragraphes qui occupent les p. 87-90/628-630 de *RS* (« Je n'avais rien fait pour retarder ce départ...fond de cauchemar ») constituent une unité de sens. L'épisode central survenu lors de la fête (Aldo voit une femme inconnue dont le regard le happe et le « méduse ») est longuement préparé et, pour ainsi dire, introduit plus d'une fois au cours de trois longs paragraphes construits autour de lui.

L'épisode de la fête se précipite vers son point culminant, annoncé par plusieurs phrases à valeur introductive. Centrées sur le voir d'Aldo, ou le suggérant, ces phrases se succèdent, mettant en place une sorte de dispositif à retardement, en même temps qu'un mécanisme déceptif : « Je comptais sur le sommeil bref de la musique pour me livrer ces visages : plus qu'ailleurs, j'avais là chance d'observer sans être vu » (p. 87/628) ; « Je retins un mouvement de recul, comme si j'avais soulevé la portière sur un spectacle par trop privé » (p. 88/628) ; « ...mais je fus frappé par quelque chose de singulier dans l'attitude et la disposition des groupes » (p. 88/628-629) ; « Je plongeai vers un siège dans la pénombre et m'assis en hâte, retenant malgré moi la respiration » (p. 88/629) ; « Je commençais à mieux voir dans la salle » (id.) ; « *Cependant*, au milieu de cet éveil de grotte marine, j'éprouvai *soudain*

distinctement, comme un souffle sur la nuque, le sentiment d'une présence plus alertée et plus proche. Je jetai les yeux rapidement autour de moi » (id. ; nous soulignons).

La dernière de ces phrases vient apporter au lecteur la certitude que quelque chose va effectivement arriver, qui a été longtemps annoncé. Si « Cependant » et « soudain » remplissent à cet égard leur rôle de marqueurs textuels, il faut constater que l'effet de rupture qu'ils produisent est atténué. D'une part, l'adverbe « soudain » perd de sa force, car deux occurrences de « soudain » le précèdent, dans l'espace de peu de lignes : « Une subtile atmosphère de provocation, un magnétisme sensuel insidieux me paraissaient *soudain* s'allumer ça et là… » (p. 88/629) ; « des mouvements légers s'éveillaient […] qui *soudain* bougeaient plus purement que d'autres… » (id.). D'autre part, avant qu'il n'ait occupé sa place dans la série événementielle, l'épisode annoncé lui-même se trouve en quelque sorte déjà inscrit dans le texte. Le visage est déjà présent, textuellement, lors de la première de ces phrases : « …pour me livrer ces visages ». Quant à quelques détails du visage (regard, bouche), ils sont également introduits une première fois, sous une forme fragmentaire, avant d'être attribués à la femme inconnue, recomposés dans un portrait unique (quoique encore anonyme). Aldo observe : « Une subtile atmosphère de provocation, un magnétisme sensuel insidieux me paraissaient soudain s'allumer ça et là à la courbe d'une nuque trop complaisamment affaissée, à un regard trop lourd, au luisant gonflé d'une bouche s'entr'ouvrant dans la demi-obscurité » (p. 88/629). Par rapport d'analogie ou d'opposition, plusieurs échos relient cette phrase au passage où est décrite la femme anonyme (par analogie : « luisant gonflé d'une bouche » / « la bouche…nue, un petit cratère bougeant de geléee marine » ; « lourd », « affaissée » /. « enfoncement » ; par opposition : « affaissée » *vs* « bondir » ; « lourd » *vs* « décollait »). Ainsi, d'un côté le foisonnement de marques introductives de description brouille et neutralise la fonction démarcative qu'elles sont censées assumer. De l'autre, l'objet même de la description, parce qu'il surgit à plusieurs reprises dans le texte, se laisse difficilement localiser dans un endroit déterminable de celui-ci, ce qui complique l'identification des frontières descriptives.

Si on étend l'analyse à l'ensemble des cinq paragraphes qui constituent un volet de l'épisode de la fête, on s'aperçoit que les effets de mise en résonance

textuelle se multiplient : la description de la femme est comme disséminée dans les paragraphes qui la précèdent et se poursuit dans le paragraphe qui la suit. L'ensemble est soumis à une orchestration subtile. On peut relever quelques-unes des nombreuses isotopies qui traversent les cinq paragraphes :

isotopie de la luisance : « poignet étincelant » (p. 87/628), « bavure d'argent » (id.), « luisant gonflé d'une bouche » (p. 88/629), « brillaient » (p. 89/629), « humidité luisante » (id.), « gelée marine » (p. 89/630) ;

isotopie de la lumière : « demi-jour » (p. 87/628), « pénombre » (p. 88/629), « éclairage voilé » (id.), « s'allumer » (id.), « demi-obscurité » (id.), « scintillement des lumières » (p. 89/630), « lumières » (p. 90/630) ;

isotopie de l'ouverture : « On avait ouvert toutes grandes les baies à arcades » (p. 87/628), « une bouche s'entr'ouvrant dans la demi-obscurité » (p. 88/629), « une valve de coquillage ouverte toute grande dans le noir » (p. 89/629), « ils s'ouvraient là » (id.), « l'enfoncement de ce bloc calme s'ouvrait comme à un ciel d'étoiles » (p. 89/630), « puits naturels ouverts au ras du sol » (p. 89-90/630) ;

isotopie de la mer : « marée » (p. 87/628), « mer » (id.), « valve de coquillage » (p. 89/629), « rouleaux d'algues » (p. 89/630), « gelée marine » (id.) ;

isotopie du mouvement : « fourmillements » (p. 87/628), « vibration » (p. 88/628), « ébranlement » (id.), « mouvements » (id.), « mouvements légers » (p. 88/629), « bougaient » (id.), « tremblement rétractile » (p. 89/630), « par saccades » (id.), « cratère bougeant de gelée marine » (id.)[38] ;

isotopie de la pesanteur : « affaissée » (p. 88/629), « lourd » (id.), « enfoncement » (p. 89/630), « pesanteur » (id.) ;

isotopie de la chute : « tombé là par une trappe » (p. 88/629), « la chute d'une pierre » (p. 90/630), « on trébuchait » (id.) ;

[38] L'adjectif « bougeant » ne figure pas dans la version publiée chez Corti.

isotopie du danger : « retenant malgré moi la respiration » (p. 88/629), « tombé là par une trappe » (id.), « magnétisme sensuel insidieux » (id.).

Notons également les répétitions lexicales (nous soulignons) : « *grotte* moussue » (p. 87/628), « *grotte* marine » (p. 88/629) ; « profondeurs » deux fois (p. 89/629 et p. 89/630) ; « au creux de » deux fois (p. 89/630) ; « comme un *souffle* sur la nuque (p. 88/629), « le vent faible de leur gouffre *soufflait* les lumières » (p. 90/630) ; « ils s'ouvraient là, *flottant* sur un étrange et blanc rocher lunaire » (p. 89/629-630), « un point noir *flottait* devant mes yeux » (p. 89/630).

On assiste également à la mise en place de quelques oppositions. Retenons l'opposition éveil-sommeil : « le sommeil bref de la musique » (p. 87/628), « des mouvements légers s'éveillaient » (p. 88/629), « au milieu de cet éveil de grotte marine » (id.), « les points les plus éveillés de la fête » (p. 89/630) ; « engourdi » (p. 89/630), « fond de cauchemar » (p. 90/630) ; l'opposition mouvement *vs* statisme « ne cillaient pas » (p. 89/629), « bloc calme » (p. 89/630), « enroché » (id.), « fixement » (id.), « rivé » (id.).

On s'aperçoit, à parcourir ce long passage des p. 87-90/628-630, qu'il est quasiment impossible de trouver quelque mot qui ne rentre pas dans une série de répétitions, dans un système oppositif, qui n'est associable à un motif, à une isotopie du texte, qui n'est, en d'autres mots, pris dans un jeu serré de retentissements textuels.

Une isotopie dominante traverse l'espace des cinq paragraphes : l'isotopie du regard. Délivré du regard inhibiteur de Marino (« Marino me délivrait d'un regard agaçant » p. 87/628), le regard d'Aldo peut aller à la rencontre d'un autre regard, autrement vivifiant et stimulant, celui de la femme, qu'il va porter en lui : « il n'était plus question de me détourner de ces yeux » (p. 89/629). Nous avons déjà souligné la présence du thème du regard dans les paragraphes précédant celui centré sur la femme anonyme, où ce thème finit par prendre le devant de la scène. Cette continuité thématique est un facteur cohésif qui attache la description à son entourage.

Un autre facteur de cohésion entre la description et son entourage est constitué par la continuité de ce qu'on pourrait appeler le *thème du contact*. Le « happement » par lequel les yeux mystérieux s'emparent de ceux d'Aldo, l'adhérence totale entre les deux regards qui en résulte sont préparés par les

paragraphes précédents, introduits progressivement au fil des lignes par des notations sur les mouvements en approche et en recul de la part d'Aldo (nous soulignons) : Aldo veut « *Prendre contact de plus près* avec les estivants équivoques de Maremma » (p. 87/628) ; il connaît un moment d'hésitation : « Je retins un *mouvement de recul* » (id.) ; le regard anonyme est caractérisé une première fois en termes de proximité : « une présence plus alertée et *plus proche* » (p. 88/629) ; la proximité se fait enfin contact : « presque à *me toucher*, m'apparut-il tellement *je m'y heurtai* soudainement comme à une porte » (id.) ; après l'épisode, c'est encore sur la contiguité qu'insiste le texte : « ces yeux marchaient *auprès de moi* » (p. 90/630).

On pourrait multiplier les exemples et étendre l'analyse à la totalité du récit, où beaucoup des thèmes et des motifs que nous avons relevés se retrouvent (le regard, la chute, la nausée, la porte poussée). Mais là n'est pas notre but.

Ce que nous voulons mettre en valeur, pour conclure, est que si la description des yeux de la femme peut être extraite pour les exigences de l'analyse, on ne peut pas pour autant qualifier d'« unité sémantique » le passage que l'on aura ainsi artificiellement découpé. Cette description semble réclamer sa place dans un tableau plus complet et très unitaire, que nous avons essayé de dresser.

3.1.7 Pantonyme absent, unité de ton de la description

Comme nous l'avons annoncé, il existe des cas où un développement descriptif apparaît dépourvu de pantonyme. L'absence de pantonyme permet sûrement de rapprocher plusieurs passages descriptifs qui se différencient par ailleurs sous beaucoup d'aspects : ainsi, il faut dans chaque cas spécifique s'interroger sur ce qui contribue à créer l'unité de la description. Un exemple de description de ce type est, nous semble-t-il, celle qu'analyse Dodille (1976:121), extraite de *BT* (p. 35-36/122). Le découpage effectué par Dodille apparaît tout à fait naturel. Après un passage où Gérard, en proie à l'ennui et à une inquiétude vague, exprime sa décision de quitter les lieux où il a échoué (« Après demain, je ferai mes malles »), cette description occupe l'espace d'un paragraphe : le début coïncide avec un alinéa, la fin correspond à un blanc typographique qui sépare le volet du journal intime portant la date « 5 juillet »

de celui daté « 6 juillet ». Mais qu'est-ce qui garantit, au-delà de la cohésion typographique, l'unité de ce morceau?

Dodille utilise le terme d'« images » pour définir ce type de séquences, qui ne sont par rares dans *BT*. Il note l'opacité de ces images, qui ne se laisseraient par facilement intégrer au récit ; le rapport qui s'établit entre telle image et tel épisode de la biographie de l'écrivain rendrait notamment difficile l'intégration. A propos de l'image en question, Dodille observe par exemple : « [...] l'enfance de Gérard s'est déroulée, comme celle de Julien Gracq, au bord de la Loire [...] » (1976:121). L'éclaircissement biographique que fournit Dodille ne nous paraît pas nécessaire pour comprendre cette image qui, à l'intérieur du contexte narratif où elle se trouve, apparaît pleinement motivée : comme Dodille le relève lui-même, il y a affinité entre le paysage regardé par Gérard et l'image-souvenir qui surgit dans sa mémoire (Dodille relève l'« identité de couleurs, de lignes, leur commune immobilité » id.).

Il y a en effet superposition de paysages, celui observé et celui rémémoré. La description s'ouvre sur une notation d'atmosphère à propos du paysage contemplé par Gérard (« Comme les nuages pèsent bas sur la terre ce soir. On dirait un dôme de vapeurs immobiles qui s'est doucement abaissé jusqu'au sol ») reprise et précisée comme notation de lumière à propos du paysage rémémoré (« une lueur douce couchée sous les nuages, tout contre l'horizon »). Si cette identité permet de justifier objectivement le surgissement de l'image, elle ne l'épuise pas. L'image met en place tout un monde : un enfant, un lieu (le jardin), une saison (l'été), une journée (le dimanche), un moment de la journée (le crépuscule), une situation (l'attente).

Plusieurs transitions sont à l'œuvre dans ce passage. Une série de glissements progressifs permettent la transition entre le paysage observé par Gérard et celui qui surgit dans sa mémoire. L'analogie entre les deux – d'abord établie, comme nous l'avons vu, sur la base de qualités extérieures observables dans le paysage (les nuages à l'horizon) – se précise progressivement, par une série de transitions, comme résidant dans un état affectif lié au paysage : au fond ce ne sont pas tant deux paysages qui se ressemblent que deux états d'âme, l'un présent, relié à la situation d'énonciation de Gérard écrivant son journal, l'autre passé, relié à son enfance et actualisé par le souvenir.

C'est la forte charge modalisante de la première phrase (« Comme les nuages pèsent bas sur la terre ce soir ») qui va donner le ton à la suite : le passage sur lequel elle ouvre va prendre la forme d'une description de souvenir d'enfance, davantage que d'une description de paysage. La description du paysage vu par Gérard, dont cette première phrase constitue l'amorce, se poursuit cependant avec la seconde phrase, encore modalisée (« On dirait... »). A partir de là, on assiste à un décollement progressif de la situation présente de Gérard en train d'observer un paysage *réel*. Une première transition est marquée par « Journées couvertes et fraîches d'été », où le pluriel généralisant suggère l'abandon du moment présent (le 5 juillet du journal de Gérard) vers un horizon temporel plus vaste, mais indéterminé. « Journées d'enfance » marque la véritable transition, qui passe par la répétition du mot « journées », vers le surgissement de la bulle de mémoire ; la spécification temporelle que comportait « été » est provisoirement gommée (mais elle sera reprise plus loin par « juin ») au profit de la spécification affective que comporte « enfance ». Au temps saisonnier se substitue maintenant le temps affectif : le moment sélectionné par le souvenir est celui d'un après-midi de dimanche, vécu sous le signe de l'ennui et de l'attente[39]. On s'aperçoit, en lisant ce morceau, que le paysage ne figure au fond que comme le support d'un état d'âme. Plus précisément on observe que la description se déroule suivant deux séries parallèles, dont la première, celle représentée par la nomenclature au sens d'Hamon, décline les parties du paysage, alors que la deuxième, celle des prédicats (qualificatifs et fonctionnels), met en place le climat affectif qu'il s'agit en définitive de décrire. Cela apparaît clairement dans la schématisation ci-dessous :

---

[39] Le lecteur de Gracq reconnaît dans le dimanche la journée la plus affectivement marquée de l'univers gracquien. A cet égard, il est intéressant de comparer la description de l'horizon bas de *BT* avec un passage de *BF* (p. 198/107) où sont décrites l'oppression et l'angoisse ressenties par l'homme à certaines « heures où on dirait qu'une paume lourde s'appesantit tout à coup sur la terre » : cette description débouche sur la notation suivante : « – C'est dimanche, pensa Grange avec un baîllement sans joie ». C'est le plus souvent par le désœuvrement, l'ennui, le vide que le dimanche se distingue. Voir par exemple les « dimanches vacants » (*RS* p. 37/581), « l'ennui morne et vacant du dimanche provincial » (*BF* p. 44/22), le « vide de dimanche campagnard » (*BF* p. 23/11), la « tristesse inoccupée des fins de dimanche » (*Pi* p. 60/429), Dans *BT* même, voir, à la p. 68/150, le passage qui évoque le dimanche matin à Kérantec.

Nomenclature	Prédicats
nuages	pèsent bas
dôme de vapeurs	immobiles qui s'est doucement abaissé
journées	couvertes et fraîches sans un souffle
dimanche	désœuvré
jardin	fraîcheur noire
verdure	immobile
lueur	douce et couchée sous les nuages
lueur	immobile
Loire	étale
arbres et champs	pelucheux de juin
allées du jardin	beau
son des cloches des vêpres	
repli de la Loire	
clocher	fin sur la ligne d'horizon
bruit d'un train	

L'intimisme de la description tient, comme on le voit, aux prédicats qui évoquent tour à tour la douceur, l'immobilisme, l'engourdissement, la pesanteur, l'oppression ; ces qualités sont attribuées aux éléments de la nomenclature, autrement dit aux parties du paysage.

Ceci vaut en tout cas pour la première partie de la description, car à partir de « Tout endimanché » on observe une diminution de la prédication, accompagnée d'un changement qualitatif au niveau de la nomenclature ; c'est la nomenclature qui se charge, vers la fin du passage, de transmettre un état d'âme particulier. Les derniers objects selectionnés sont clairement investis d'une valeur affective : « son des cloches des vêpres », « repli de la Loire », « bruit d'un train ». Dans cette phrase qui commence par « Tout endimanché » se trouvent repris quelques éléments de la description qui avaient déjà été introduits : la situation temporelle est confirmée (« endimanché » renvoie à dimanche, « son des cloches des vêpres » à

« après-midi »), le lieu est répété (« repli de la Loire » fait écho à « Loire étale ») et le désœuvrement passif est précisé comme attente active (« j'attendais » reprend « désœuvré »). Mais un élément nouveau surgit dans cette fin de description : l'évocation d'un ailleurs (« vers le nord on entendait le bruit d'un train »), qui inscrit définitivement le souvenir sous le signe d'une attente teintée de mélancolie.

Le déplacement des marques de l'affectivité des prédicats en direction de la nomenclature produit un effet d'intensification qui prépare le déplacement final ; dans la phrase qui clôt le passage, l'état d'âme est explicitement assumé par Gérard et se trouve enfin défini : « j'ai le cœur prêt à crever ». Le texte débouche ainsi sur l'expression d'un trop plein émotif qui marque une évolution par rapport à l'état d'âme de Gérard, tel qu'il se trouvait défini juste avant la description : « Je m'ennuie et je vais partir [...] Rien que de banal au fond dans tout ce qui m'entoure, mais le lieu [...] a sans doute quelque chose de maléfique : j'ai parfois l'impression de rêver éveillé »).

A partir du prétexte fourni par un élément de paysage, cette description met ainsi en place une stratification de diverses couches temporelles (passé-présent, âge adulte-enfance), diverses situations psychologiques (attente inconsciente de l'événement, sous forme d'arrivée d'Allan, par Gérard - attente par l'enfant du son des cloches des vêpres, annonciateur de l'approche de la fin du dimanche), divers paysages (Bretagne, pays de Loire). S'il apparaît réducteur d'affirmer que le passage isolé contient une description de paysage, car c'est plutôt comme « description d'état d'âme » qu'il se laisse finalement appréhender, il est tout aussi vrai que cette deuxième définition serait encore insatisfaisante, car elle ne se trouverait pas tellement justifiée au niveau de la nomenclature mise en place dans la description, mais au niveau des prédicats. Il n'y a donc, à notre avis, aucun pantoyme qui régit cette expansion descriptive et par lequel on pourrait la résumer de manière naturelle. Dans ces conditions, il faudrait se demander s'il est pertinent de continuer à utiliser, comme nous l'avons fait, les termes de nomenclature et prédicats, qui se définissent pas rapport au pantonyme. Laissons la question ouverte, pour y revenir plus tard (cf. 4.2 et 4.2.1).

C'est à ce que nous appellerions, faute de mieux, unité de ton que tient, nous semble-t-il, l'effet unitaire qui se dégage de cette description. L'unité de ton est assurée par la série de transitions que nous avons relevées, par le

mouvement, notamment, qui parcourt le texte et suivant lequel les marques de l'affect se déplacent pour venir teinter tour à tour tous les éléments qui composent la description, avant d'affluer, sous forme d'interrogation angoissée (« Que m'arrive-t-il? »), dans la conscience de Gérard.

3.1.8 La description continue ou *La Presqu'île*

Pi est défini par les théoriciens de la description comme exemple rare de « description continue ». Sur le tronc narratif très mince que constitue l'attente d'Irmgard par Simon – donnant lieu à un parcours en voiture qui occupe une après-midi – viennent se greffer des développements descriptifs de différente nature : souvenirs, pensées, divagations, tableaux de paysage, images prospectives. Comme le note fort justement Bernhild Boie dans la notice à *Pi* dans les *Œuvres complètes* (1995:1422 cf. « Abréviations et conventions »), c'est la description qui constitue le véritable moteur de ce récit : « Les moments "descriptifs" – souvent eux-mêmes scènes de mouvements – font avancer la narration, contribuent à dessiner la courbe narrative ».

L'intêret de ce récit, du point de vue qui est le nôtre, consiste, comme nous le verrons, dans la possibilité qu'il offre de mettre à l'épreuve le pouvoir explicatif de quelques modèles théoriques. Il est évident, par exemple, que parler de « belligérance textuelle » à propos de *Pi*, signifie mal situer le problème : si guerre il y a entre description et récit, elle est ici perdue d'avance pour le récit.

Pi est la meilleure illustration de la vue de Barthes, selon qui, comme on le sait, « le récit est infiniment catalysable » (1981:17). Entre une fonction cardinale ou « noyau » (l'attente déçue de Simon qui, arrivé à la gare, constate qu'Irmgard n'est pas venue) et son corrélat, textuellement très éloigné (le retour de Simon, quelques heures plus tard, à la même gare, où l'attente est cette fois comblée par l'arrivée de la femme[40]), le récit est constitué d'une série de catalyses et d'indices. Les quelques notations narratives, souvent au passé simple, qui permettent de retracer la succession d'actes par lesquels se réalise le voyage de Simon, sont autant de catalyses à fonction « complétive », selon

[40] Encore que, comme les critiques l'ont souligné, le traitement métonymique du personnage d'Irmgard, dans la scène de son arrivée, ôte à cette dernière son poids d'événement. Voir, par exemple, Kim (1991:162) et Cardonne-Arlyck (1981:52).

la terminologie de Barthes, « unités consécutives » – et non conséquentes –, « menus incidents » ou « menues descriptions » rattachés à la fonction cardinale qu'est l'arrivée manquée (cf. Barthes 1981:15). Comme exemples d'« indices », on peut citer les passages où sont décrits les changements d'atmosphère renvoyant aux états d'âme de Simon, ou les passages qui, focalisés à travers Simon, indexent sa sensualité, comme, parmi beaucoup d'autres, dans l'exemple suivant :

> Il arrêta sa voiture dans la dernière rue des boutiques. Dès qu'il sortit de la voiture, il sentit contre sa joue le toucher plaisant de l'air, dilaté et circulant à l'aise comme dans un parc à l'heure de l'arrosage, brassé entre le froid des façades ombreuses et le soleil encore cru. (*Pi* p. 56/427)

Les « informants » seraient enfin tous les passages (souvent au présent) où sont décrits les villages et les lieux que traverse Simon ; ces passages apportent une « connaissance toute faite » et contribuent à « enraciner la fiction dans le réel » (Barthes 1981:17). Barthes précise : « Les catalyses, les indices et les informants ont [...] un caractère commun : ce sont des *expansions*, par rapport aux noyaux [...] » (id.). C'est donc globalement comme « expansion » que *Pi* s'offre à la lecture. Du point de vue fonctionnel, le récit présente ainsi une certaine uniformité, étant constitué essentiellement de fonctions mineures, rattachées de quelque manière à la fonction cardinale que représente la rencontre manquée. Les points de « risque » du récit, ainsi que Barthes définit les moments où le personnage est confronté à une alternative, même futile, qui peut faire prendre à l'histoire deux directions diamétralement opposées, sont peu nombreux dans *Pi*[41].

On comprend que la notion d'achronie par laquelle se définit, aux yeux de Ricardou, la description apparaît également peu pertinente ici. A moins, bien sûr, de considérer la très longue expansion représentée par les catalyses, les indices et les informants comme une pause venant s'interposer entre les deux moments de la rencontre manquée et de la rencontre réalisée. Mais à cause de

[41] L'exemple de fonction cardinale commenté par Barthes à propos de *Goldfinger* est connu : « [...] si dans un fragment de récit, *le téléphone sonne*, il est également possible qu'on y réponde ou n'y réponde pas, ce qui ne manquera pas d'entraîner l'histoire dans deux voies différentes » (1981:15). Si le train, donc, n'apporte pas au personnage la femme attendue, il est également possible d'attendre le train suivant ou de renoncer à l'attente.

l'hétérogénéité du matériel descriptif qui constituerait alors la « pause », la description serait de fait impossible à manier par l'analyste. De plus, et c'est là le fait le plus important, la « pause » est en fait traversée par le temps : divers moments descriptifs se succèdent et, dans leur succession, du temps s'écoule. On assiste, dans *Pi*, à la superposition du temps et de l'espace qui caractérise la description du récit de voyage, où la ligne des événements s'identifie avec la liste des lieux décrits[42]. Il y a donc tout lieu de croire qu'on ne lit pas le récit du long voyage – mental, aussi bien que géographique – de Simon comme on lit la description de la casquette de Charles Bovary. La temporalisation de la description n'est pas ici un effet local, pur artifice stylistique tenant à la présence d'adverbes de temps (comme les « puis » et « ensuite » qu'analyse Ricardou), mais apparaît comme un effet global tenant au fait que la logique de la succession narrative, loin d'être différée par la description, vient à coïncider avec elle[43].

La question que nous allons nous poser est s'il est possible de découper un passage descriptif dans *Pi* et sur la base de quels critères le découpage peut être exécuté.

Un fait qui mérite d'être signalé est qu'on n'observe pas, pour *Pi*, la même homogénéité des exemples analysés par les critiques qu'on a pu observer pour les autres récits de Gracq pris en compte jusqu'ici. Si quelques passages sont retenus par deux commentateurs (cf. la note 43), il n'y en a guère que l'on retrouve chez plusieurs et aucun qui attire l'attention de l'ensemble des commentateurs (parmi ceux, bien entendu, qui ont *Pi* dans leur corpus : Fabre-Luce, Kim, Monballin, Cardonne-Arlyck, Dodille, Dobbs, Carion). On peut évidemment expliquer l'hétérogénéité des exemples sélectionnés en termes purement statistiques ; mais il est plus intéressant de proposer une autre explication suivant laquelle on assisterait dans *Pi* à l'affaiblissement du

[42] Dans un article consacré à la description dans le récit de voyage, Magri observe justement : « […] dans ce type de récit […] espace et temps deviennent interchangeables » (1995-96:38).

[43] Il est intéressant à cet égard de constater qu'en découpant des passages descriptifs de *Pi*, les critiques situent souvent le début en correspondance d'un adverbe de temps. Parmi les exemples, très nombreux, citons *Pi* p. 51/425 (cf. Monballin 1987:276), *Pi* p. 61/430 (cf. Cardonne-Arlyck 1984:61 et Monballin 1987:38), *Pi* p. 67/433 (cf. Monballin 1987:270), *Pi* p. 68/433 (cf. Dodille 1975:150), *Pi* p. 71/435 (cf. Dodille 1975:147), Pi p. 113/456 (cf. Monballin 1987:278 et Cardonne-Arlyck 1984:57), *Pi* p. 133/466 (cf. Kim 1991:187), *Pi* p. 143/470-471 (cf. Monballin 1987:274) et *Pi* p. 146-147/472 (cf. Dodille 1975:146).

système démarcatif de la description, par l'uniformisation notamment des pantonymes.

En simplifiant, on peut dire qu'on rencontre essentiellement deux types de pantonymes dans *Pi* : d'un côté les toponymes fictifs, (Pont-Réau p. 55/427, Sainte-Croix-des-Landes p. 65/432, Saint-Clair-des-Eaux p. 69/434, Malassac p. 76/438, Blossac p. 83/441 etc.) et Irmgard, la femme absente qui peuple les pensées de Simom, autant de noms propres qui constituent des « asémantèmes » (cf. Hamon 1993:117 et 150) ; de l'autre côté, le pantonyme « paysage » qui, parfois explicité (cf p. 54/426, p. 60/429, p. 61/430, p. 71|/435, p. 75/437, p. 82/440, p. 109/454, p. 136/467 et p. 156/477), reste le plus souvent implicite.

Ces deux catégories de mots, si elles s'opposent du point de vue du sens (« Irmgard » et « Pont-Réau », par exemple, sont des mots vides de sens pour le lecteur, alors que « paysage » est un mot de sens plein), soulèvent, du point de vue de leur fonctionnement comme pantonymes, des problèmes comparables. En effet le mot « paysage », terme générique et sémantiquement très dense, crée, lorsqu'il est annoncé, un horizon d'attente des plus imprécis et permet, lorsqu'il reste implicite ou lorsqu'il est livré à la fin d'un développement descriptif (par « affectation », dans les termes d'Adam), de subsumer une expansion textuelle probablement d'une très grande ampleur et sûrement aux contours très flous (en vérité, tout le récit, ou presque, pourrait être lu comme « description de paysage »). Force est de constater que le mot « paysage » est le seul terme disponible qui peut être invoqué pour résumer rétrospectivement le contenu d'un grand nombre de passages descriptifs de longueur inégale dans *Pi*. Etant donné que ces passages énumèrent une série d'éléments constitutifs à chaque fois différents, il en résulte que le mot « paysage » entretient, en tant que pantonyme, un lien lâche avec l'expansion à laquelle il donne lieu.

Quant aux noms propres fictifs, qui sont très spécifiques mais vides de sens, ils ne créent aucun horizon d'attente pour le lecteur qui, par définition, a tout à apprendre au sujet de leur contenu[44]. C'est donc, en quelque sorte, par

[44] Il est évident cependant que certains noms propres, même fictifs, fonctionnent d'une autre manière. Il suffit de penser au nom « Popeye », que commente Adam (1986:169) : « Pour ne prendre qu'un exemple très simple, le faisceau d'aspects suivant : *pipe*, *bouche de travers*, *gros bras*, *épinards*, *Olive*, *marin*, renvoie, pour presque chacun d'entre nous, très explicitement, à

excès de sens que le mot « paysage » ne peut, en tant que pantonyme, créer un horizon d'attente descriptif, et par défaut de sens que les toponymes fictifs et le nom de la femme se trouvent dans la même impossibilité.

L'existence même du récit *Pi* donne raison à Hamon lorsqu'il affirme, à propos des « asémantèmes » : « Ces lieux textuels, on peut le prévoir, généreront avec prédilection du descriptif » (1993:117), le texte descriptif ayant « horreur de vide » et travaillant à réduire l'illisibilité. Quant au « paysage », on sait qu'Hamon le considère comme un de ces « "objets à décrire" priviliégiés, ceux dont d'autres pratiques ont *déjà* proposé le caractère discret » (dans le monde réel, ou l'« extra-texte », le paysage est découpé par le cadastre en pièces ou parcelles)[45]. Mais il nous semble important de souligner qu'un mot spécifique comme « Malassac » ou, à l'opposé, un mot générique comme « paysage » ne peuvent s'acquitter de la fonction normalement assumée par le pantonyme : à partir de ces mots, aucun horizon d'attente descriptif précis ne s'ouvre qui permette au lecteur, rétrospectivement, de reconnaître close la séquence réalisée[46].

Notons encore que *Pi* fait un usage étonnamment réduit d'un signal démarcatif isolé par Hamon, celui de la thématique du nouveau, qui devrait logiquement dominer dans un récit où la succession des étapes du voyage de Simon dans la presqu'île introduit précisément un nouvel objet de description après l'autre. Mais cette thématique est comme ellipsée : les nouveaux objets de description ne sont pas « introduits » et c'est le plus souvent au lecteur d'inférer que Simon est arrivé à un nouvel endroit. En lisant, par exemple, « Pont-Réau est bien une des plus mornes petites villes de la lisère de la Bretagne intérieure » (p. 55/427), « Le bourg de Malassac semblait inoccupé [...] » (p. 76/438) ou « Blossac était aussi vide que Malassac [...] » (p. 83/441), le lecteur se voit obligé de compléter l'information donnée par celle, dérobée,

Popeye et, à l'inverse, dire "Popeye" déclenche tout ou partie de ce faisceau d'aspects (plus d'autres encore) ».

[45] Dans *Pi*, de plus, le paysage décrit est le Bocage, espace compartimenté et cloisonné.

[46] Rappelons, à ce propos, la mise en question du « système descriptif » par Molino : « D'abord, d'un point de vue formel, un objet et un paysage ne sont pas des totalités du même genre : quelles sont, par exemple, les "parties" d'un paysage? C'est que les totalités sont analysables d'une infinité de façons différentes et leur description n'est pas la seule énumération d'un ensemble fini de parties constitutives » (1992:373).

de l'arrivée par Simon sur ces nouveaux lieux[47]. De même, si la thématique du voir (avec l'encadrement de la description à laquelle elle peut donner lieu) n'est pas totalement exclue de ce récit (cf. par exemple « Il se leva et vint s'accouder au balcon » p. 128/463 suivi, au paragraphe suivant, par « Il referma la fenêtre [...] » p. 130/464), sa présence est réduite.

Examinons donc un passage où le mot « paysage » apparaît en position inaugurale et semble faire office de pantonyme (p. 60/429-430). Ce passage est découpé par Dodille (1976:51) qui en situe le début en correspondance du début du paragraphe (« Le paysage avait changé ») et la fin à « dans le mode mineur », sans se préoccuper de signaler que la phrase, dans le texte de Gracq, continue. Kim (1991:266) découpe comme Dodille pour le début, mais situe la fin à « quelque chose de souffreteux, de veuf et de morose ». Elle supprime la partie de texte entre « haies et boqueteaux » et « Bocage », organisée comme une liste (cf. plus haut la note 22). Interprétés à la lumière du pantonyme « paysage », ces deux découpages nous semblent également arbitraires[48].

Kim souligne le rapport d'adéquation qui s'établit entre le paysage qui change sans cesse et le discours descriptif hésitant qui, fortement modalisé, procède par corrections et réajustements incessants : « Le para-descriptisme de Gracq agit en plein accord avec la nature de la "chose" ; il respecte cette difficulté mainte fois reconnue pour elle, à prendre corps propre, à se laisser prendre autrement qu'en *ailleurs*, fuyant et immanent à la présence qui n'est pas elle » (1991:268). Il apparaît évident que le découpage proposé par Kim illustre davantage ces propos qu'il ne semble répondre à la volonté de restituer une unité quelconque, qui serait condensée par le pantonyme. Il est même vrai que Kim supprime ce qui, à la rigueur, pourrait passer pour

[47] Plus généralement, on assiste dans *Pi* à l'ellipse réitérée de l'évocation du moment où les actes ont été accomplis par Simon, ce qui donne lieu à une série de mini-analepses : « Maintenant qu'il était couché » (*Pi* p. 123/461) (ellipsé : Simon se coucha) ; « Simon s'était installé près de la fenêtre ouverte » (*Pi* p. 49/424) (ellipsé : Simon s'installa) ; « Sitôt quitté Coatliguen, la voiture plongea dans les lacets d'une côte à pic » (*Pi* p. 142/470) (ellipsé : la voiture quitta Coatliguen) ; « La lumière dans les rues avait changé » (*Pi* p. 118/458) (ellipsé : Simon descendit dans la rue).

[48] Ce passage est découpé par Cardonne-Arlyck aussi (1984:38). Cependant, il est analysé non pas du point de vue des problèmes de la description, mais pour l'exemple qu'il contient de procédé stylistique de retardement, ce que justifie le découpage final à « *changement de décor* ».

« aspectualisation » du paysage ou « nomenclature » de ses différentes parties. En prenant en compte la suite du passage (« Des champs pauvres de trèfle et de blé noir… »), venant après le découpage final de Kim, ou la partie par elle supprimée, on serait en effet amené à nuancer les propos de Kim : ici, la modalisation de l'énoncé s'atténue provisoirement et le discours descriptif procède par énumération de parties et d'aspects, permettant momentanément à la représentation de se mettre en place. Mais l'indication que fournit le découpage de Kim est que le mot « paysage », malgré sa position à l'incipit du paragraphe, ne fonctionne pas comme pantonyme. C'est plutôt à partir du prédicat « avait changé » que semble s'ouvrir un horizon d'attente pour le lecteur. En effet, le découpage de Kim, aussi bien que celui de Dodille, cernent le motif du changement plutôt qu'ils ne définissent l'aire d'expansion du pantonyme « paysage ».

On peut peut-être avancer l'hypothèse qu'un pantonyme sujet à inflation perd de son pouvoir démarcatif de description et contribue à créer cette « absence complète de repères » thématisée – à propos du paysage – dans *Pi* (p. 64/431).

En dépit de l'homogénéité fonctionnelle et de l'uniformité au niveau des pantonymes que nous avons relevées, le récit ne se donne pas à lire comme une expansion informe, mais comme une suite de moments descriptifs passablement différents. Voyons donc, à l'aide de quelques exemples, quels critères on peut suivre pour découper un passage dans la description ininterrompue que représente ce récit.

On pourrait par exemple découper un passage entre « Il commença à entonner en l'imagination le cantique du Bocage » et « Ici on repose » (p. 63-65/431-432). La valeur métalinguistique du verbe « commencer » invite à situer le commencement du passage à l'endroit où surgit ce verbe. L'unité de la description contenue entre ces deux phrases (dont la seconde seulement coïncide avec une marque typographique, étant située à la fin du paragraphe) tiendrait à l'emploi du présent et à des faits d'ordre stylistique. Tout comme le paysage du Bocage qui fait l'objet de la description, cette dernière s'organise aussi par juxtaposition de « parcelles », sous forme de phrases faiblement reliées les unes aux autres. Comme s'il s'agissait de trouver le ton juste où placer sa voix pour chanter le « cantique », la description accumule les phrases elliptiques et va jusqu'à disposer ses éléments en forme de liste (« La

mare du village, le tricot des vieilles... »). La dominance de la parataxe, le recours répété à une figure stylistique (l'ellipse) et l'emploi du présent pour les rares verbes qui ponctuent la description créent un effet de cohésion. Cet effet est rompu par la description de Sainte-Croix-des-Landes : « Sainte-Croix-des-Landes s'annonça sans préavis à un détour de la route » ; le passé simple de ce début de description marque un tournant, qui fait écho à celui de la route que parcourt Simon, et nous reporte brusquement, « sans préavis », à la situation où se trouve Simon, roulant dans sa voiture. Un nouveau moment descriptif, à l'imparfait, est ainsi introduit. L'effet de rupture causé par le retour de l'imparfait, après les phrases au présent ou elliptiques de verbe, par la réapparition de constructions syntaxiques plus complexes (subordination et coordination : « dont la flèche neuve… sans qu'on en vît… ainsi qu'elles… aussi crûment que… ») et souligné typographiquement par l'alinéa, se trouve encore renforcé par la tonalité disphorique de ce développement descriptif, qui s'oppose à la vision euphorique précédente, correspondant à un souvenir d'enfance : le Bocage tel qu'il a été preservé par le souvenir et le Bocage tel qu'il s'offre au regard de Simon qui le traverse en voiture sont décrits en termes antithétiques (cf. « labyrinthe vert » p. 64/431 *vs* « défrichement pauvre d'Amérique fourvoyé au pays des korrigans » p. 66/432). Notons que c'est l'ensemble de ces aspects, formels aussi bien que sémantiques, qui, plutôt que le surgissement d'un pantonyme nouveau, signale la transition d'un moment descriptif à un autre.

Kim observe, à propos de *Pi*, qu'un court soliloque du personnage peut parfois prendre place à l'issue d'une description. La description, nous dit Kim, semble être la condition nécessaire pour que les pensées du personnage puissent s'énoncer : elle offrirait le temps nécessaire pour que ces pensées encore non formulées passent à l'état de « parole intelligible » (1991:213). Difficilement vérifiable en tant que telle, cette hypothèse interprétative nous invite à nous arrêter sur ces notations de parole pour voir si, comme Kim le suggère, elles rempliraient la fonction de signaler la fin d'un mouvement descriptif.

Ceci est sûrement le cas dans l'exemple à la p. 106/452 : la phrase au discours direct « "J'ai vieilli", pensa-t-il amèrement », située en correspondance d'une limite typographique du texte, juste avant un nouvel alinéa, marque le passage entre deux moments descriptifs. Cette phrase vient

clore un assez long paragraphe qui avait débuté par « La route de Kergrit ne suit pas la côte » (p. 103/451). Tout ce long passage, qui décrit l'approche par Simon de Kergrit, se déroule à l'imparfait en alternance avec le passé simple : la description du paysage et celle des pensées et des souvenirs de Simon se font à l'imparfait, alors que quelques notations au passé simple informent sur la marche ou les haltes de la voiture (« La route longea un instant la coulée d'un prairie... » p. 104/451 ; « Il arrêta sa voiture un moment avant d'entrer dans Kergrit » p. 105/452). Le paysage décrit est focalisé à travers Simon : c'est à sa perception qu'est liée la représentation, c'est son regard qui régit la description et c'est à ses pensées que le lecteur a libre accès (voici quelques exemples : « la vive impression qu'il éprouvait depuis son enfance... » p. 103/451 ; « une limite tranchante avait toujours séparé pour lui... » id. ; « ...les haies de tamaris, pour lui si exotiques... » p. 104/451 ; « ...il reconnut à la moue qui se forma sur ses lèvres le petit mouvement de dépit que lui donnaient toujours... » id. ; « il les retrouvait en lui avant même de les percevoir » p. 105/452). Ce qui fait le véritable objet de ce passage, comme de beaucoup d'autres passages dans *Pi*, est finalement le cotoiement, ou plutôt la superposition d'une image du paysage originel que Simon porte en lui, héritée de l'enfance et parfaitement préservée, et une image du paysage réel, tel qu'il se présente à son regard : modernisé, enlaidi, dégradé[49]. Dans ce sens, la phrase qui reproduit une pensée de Simon à la fin du paragraphe (« "J'ai vieilli" ») résume bien la conséquence à tirer, pour le personnage, de l'état de choses qui se trouve décrit tout au long du paragraphe : l'écoulement du temps.

On peut bien dire que cette phrase de monologue fait office de clausule interne. Nous avons vu Hamon insister sur le fait que la notion de clausule met en jeu une conception rythmique du texte, et proposer par conséquent qu'on l'entende comme « signal à repérer » ou à « reconnaître ». Il est indéniable qu'un effet rythmique est mis en place, dans l'exemple de *Pi*, par la

[49] C'est en termes camouflage ou de substitution qu'est caractérisé l'aspect du paysage moderne : cf « anciennes chaumières *déguisées* en villas », « cette enclave molle des prairies de la Loire *transplantée* au pays des pins », « *fausses* chaumières de plaisance » (nous soulignons). Comme le remarque Monbaillin (1987:276), il ne s'agit pas tant de l'opposition entre la beauté du paysage ancien et la laideur du paysage moderne, que de deux différents types de laideurs, celle originelle et naturelle et celle due aux « apports de la modernité qui ne s'intègrent pas dans la laideur ancienne ».

rupture que constitue le changement de type de discours : on passe d'un discours descriptif à une notation de parole directe. Kim (1991:208) note, à juste titre, la « dissymétrie entre ces deux types de discours » : le discours descriptif faisant une « marche longue, pas très pressée », le discours direct étant « harcelé, elliptique ». A cela s'ajoute, sur le plan du sens (secondaire, aux yeux d'Hamon) la fonction résumante que remplit le constat laconique par Simon, pour venir signaler la fin d'un développement descriptif et la transition vers le suivant.

Si ces phrases de soliloque participent certainement toujours à la création du rythme du récit (Kim parle de « variation narrative » 1991:208), il est plus difficile d'affirmer qu'elles annoncent toujours, comme ici, la fin d'un moment descriptif. C'est au fond la convergence de plusieurs facteurs divers (la rupture rythmique, l'alinéa, le sens de la phrase au discours direct, le changement de temps verbal qui va avoir lieu) qui permettent ici au lecteur de reconnaître rétroactivement la fonction de clausule assumée par la notation de la pensée de Simon. Nous reviendrons sur cela.

C'est bien un nouveau moment descriptif qui est entamé après la phrase de Simon. Caractérisé par le temps présent, le nouveau passage contient une description de Kergrit focalisée maintenant à travers le narrateur, ne portant plus de traces de la vision de Simon : ce passage s'étend de « Il y a peu à dire du pittoresque de Kergrit » (p. 106/452) jusqu'à « ruelles qui mènent au port à travers le cœur du bourg » (p. 108/454). La description affiche ici la recherche de l'exactitude, par l'accumulation des indications de mesure et de nombre (« sur une centaine de mètres » p. 106/452, « pendant deux ou trois cents mètres » p. 107/453, « les trois ou quatre hôtels de Kergrit » id.), des précisions topographiques (« vers le nord-ouest » p. 106/452, « du côté du nord » p. 106/453, « du côté nord de l'angle » p. 107/453, « sur la côte de l'ouest » p. 108/453), et temporelles (« avec le début du siècle » p. 107-108/453, « par un demi siècle d'embruns » p. 108/453). La description vise à créer une impression de fidélité par rapport à la réalité extérieure où se trouve plongé le personnage de Simon.

Cet effet de décrochage d'avec la perception de Simon continue au paragraphe suivant : rien n'indique, dans la mention de la route (« La route aboutit dès l'entrée du village à un terre-plein raviné... »), si Simon est bien en train de la parcourir. Le personnage de Simon est même subrepticement

remplacé au profit d'un autre « visiteur » anonyme, qui « abandonnant là sa voiture », se dirige vers les ruelles qui mènent au port pour fuire l'odeur de saumure montant des rochers et fait ainsi momentanément dévier le récit dans une direction inattendue. Lorsque, immédiatement après, le personnage principal est réintroduit dans le récit, s'ouvre une nouvelle phase de la description, qui débute par une rectification : « Mais cette odeur ne gênait pas Simon » (p. 108/454). En train de manœuvrer pour ranger sa voiture (dont on apprend ainsi qu'elle n'a jamais encore été abandonnée), Simon est récupéré par le récit, et sa perception reprend à fonctionner comme filtre de la réalité. Le récit revient sur ses pas ; une nouvelle transition a eu lieu.

En commentant la manière dont divers moments descriptifs se succèdent, nous avons pu relever la fonction de signal de clôture assumée par la phrase au discours direct. Mais nous avons également mis en doute la possibilité d'attribuer toujours à ce genre de notations au discours direct, qui sont très nombreuses dans *Pi*, une fonction de clôture. On ne saurait donc affirmer qu'elles constituent pour le lecteur un « signal à reconnaître », car cela supposerait que leur rôle est rempli indépendemment de l'entourage textuel où elles surgissent. Or ce n'est que la prise en compte, dans chaque cas, d'un faisceau d'aspects différents qui permet au lecteur de déterminer la fonction particulière qu'elles assument.

C'est, pour donner un exemple, plutôt d'une fonction d'ouverture qu'on parlerait pour la notation « "Achetons au moins le *savon*, pendant que j'y pense", se dit Simon, les narines désagréablement pincées par l'odeur de suie » (p. 56/427). Cette phrase surgit au milieu du paragraphe commençant par : « Pont-Réau est bien une des plus mornes petites villes de la lisière de la Bretagne intérieure » (id.). L'emploi du présent a-temporel, la focalisation à travers le narrateur (qui introduit le « visiteur » anonyme, dont nous avons déjà relevé le rôle de substitut de Simon), la respiration ample du passage où se succèdent des phrases longues mettent en place un rythme qui est brisé par l'apparition de cette phrase de soliloque courte, dont le prosaïsme s'oppose, de surcroît, au lyrisme de l'évocation dantesque (cf. « bolge dantesque »). Parce qu'elle réintroduit Simon, cette phrase fait figure d'annonce plutôt qu'elle ne constitue une clôture : à partir d'elle, dans un passage maintenant à l'imparfait/passé simple, la perception de Simon vient à occuper le devant de la scène (cf. l'évocation de ses narines, de ses joues, du goût). Cependant, il est

indéniable que c'est grâce à cette phrase au discours direct qu'on peut considérer clos, pour toutes les raisons qu'on vient de citer, le passage précédent : dans ce sens-là, la phrase en question fait aussi, en un sens, office de clausule. C'est le processus rétroactif implicite dans la notion de clausule qui en rend bien délicat le maniement[50].

L'alternance entre descriptions focalisées à travers le personnage et descriptions focalisées à travers le narrateur, correspondant le plus souvent à l'alternance entre présent et imparfait, crée une sorte de rythme dans *Pi*. On peut en donner rapidement quelques autres exemples, où nous citons la dernière phrase d'un paragraphe et la première du paragraphe suivant (le signe [§] indiquant l'alinéa)[51] :

> L'impression persistait dans son esprit qu'il ne s'était pas arrêté pour le *bon motif*. [§] Pont Réau est bien une des plus mornes petites villes de la lisière de la Bretagne intérieure. (*Pi* p. 55/427)

> Le vent semblait courir nu-pieds dans l'ombre des dalles mouillées ; il se sentait terrien encore, empaqueté sous son lainage épais comme s'il était en visite ; sa peau tout entière s'éveillait et s'étirait sous ses vêtements. [§] Entre la route de la côte qui aboutit au terre-plein et celle qui l'enserre par l'arrière pour conduire à Coatligen, Kergrit n'a pas de rues… (*Pi* p. 110/454)

Ces exemples invitent à formuler quelques réserves importantes par rapport au modèle d'analyse élaboré par Weinrich. Selon ce dernier, la mise en relief concerne, dans le récit, l'alternance entre premier plan au passé simple et arrière-plan à l'imparfait. Si cette dimension du système temporel se met sûrement en place dans un grand nombre de récits, elle n'a qu'une très faible pertinence dans *Pi*. Les notations au passé simple, qui relatent les mouvements de Simon, sont trop peu nombreuses et trop peu importantes pour acquérir le statut de premier plan narratif (rappelons le jugement qualitatif qui accompagne chez Weinrich la définition du premier plan

[50] Comme notre collègue Paul Touati nous l'a fait remarquer, lors d'une communication personnelle, toute ouverture constitue, implicitement et dans une relation de rétroaction, une fermeture et, explicitement et dans une relation de proaction, une ouverture.

[51] D'autres exemples se trouvent aux p. 69/434, 84/441, 136/467 et 154/476.

narratif : « [...] ce pourquoi l'histoire est racontée » 1973:115) par rapport aux parties, bien plus nombreuses et denses de significations où, à l'imparfait, est mis en place l'univers de *Pi*. Dans *Pi*, ce sont plutôt l'imparfait et le présent qui en alternant créent, comme nous l'avons vu, un effet de mise en relief. Mais le jeu de la focalisation empêche d'attribuer aux passages à l'imparfait la fonction d'arrière-plan attendue : ces passages, qui sont focalisés à travers Simon, nous portent sur le devant de la scène diégétique où se trouve, agit et pense ce personnage. L'abandon de cette scène que comportent les passages au présent fait de ces derniers une sorte de fond d'information qu'on rattache difficilement au personnage de Simon. « Informants » au sens de Barthes, les passages au présent constituent un arrière-plan. Or, tous ces passages, imparfait et présents confondus, sont perçus à la lecture comme descriptifs. Ajoutons, à propos des passages au présent, qu'on ne saurait les faire rentrer dans la catégorie « commentaire », eu égard à l'insistance par Weinrich sur la tension et l'engagement qui distinguent cette attitude énonciative (c'est au contraire à une sorte de baisse de tension qu'ils introduisent, due au décrochage de la focalisation à travers Simon). C'est donc par une simplification abusive que Weinrich confine la description à un temps (imparfait) et la réduit à un rôle (arrière-plan).

Il faut souligner que si l'enchaînement des paragraphes appuie le plus souvent les transitions (comme dans les exemples ci-dessus, où un alinéa souligne la transition entre deux moments descriptifs), ceci est loin de constituer une règle unique. Il existe en effet des cas où une transition se loge au sein d'un paragraphe. Dans ces cas-là, la transition peut être soulignée de différentes manières.

Dans la description que nous avons commentée plus haut, par exemple, le paragraphe s'ouvre sur un présent : « La route de Kergrit ne suit pas la côte ; elle longe la mer à petite distance sans la laisser apercevoir... » (p. 103/451). Mais ce présent est vite supplanté par le passé simple, qui va à son tour laisser sa place à l'imparfait descriptif, qui va dominer jusqu'à la fin du long paragraphe. La transition, si elle n'est pas accompagnée d'un alinéa, est cependant accentuée typographiquement par un tiret qui précède la première occurrence du passé simple (« – mais à peine y fut-il engagé, Simon fut submergé par la vive impression qu'il éprouvait depuis son enfance... »).

DE LA THÉORIE DE LA DESCRIPTION À LA DESCRIPTION CHEZ JULIEN GRACQ

Carla Cariboni Killander

Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres et publiquement soutenue le 3 juin 2000, à 10 h 15 à Kulturanatomen, salle 201, Biskopsgatan 7, Lund.

narratif : « [...] ce pourquoi l'histoire est racontée » 1973:115) par rapport aux parties, bien plus nombreuses et denses de significations où, à l'imparfait, est mis en place l'univers de *Pi*. Dans *Pi*, ce sont plutôt l'imparfait et le présent qui en alternant créent, comme nous l'avons vu, un effet de mise en relief. Mais le jeu de la focalisation empêche d'attribuer aux passages à l'imparfait la fonction d'arrière-plan attendue : ces passages, qui sont focalisés à travers Simon, nous portent sur le devant de la scène diégétique où se trouve, agit et pense ce personnage. L'abandon de cette scène que comportent les passages au présent fait de ces derniers une sorte de fond d'information qu'on rattache difficilement au personnage de Simon. « Informants » au sens de Barthes, les passages au présent constituent un arrière-plan. Or, tous ces passages, imparfait et présents confondus, sont perçus à la lecture comme descriptifs. Ajoutons, à propos des passages au présent, qu'on ne saurait les faire rentrer dans la catégorie « commentaire », eu égard à l'insistance par Weinrich sur la tension et l'engagement qui distinguent cette attitude énonciative (c'est au contraire à une sorte de baisse de tension qu'ils introduisent, due au décrochage de la focalisation à travers Simon). C'est donc par une simplification abusive que Weinrich confine la description à un temps (imparfait) et la réduit à un rôle (arrière-plan).

Il faut souligner que si l'enchaînement des paragraphes appuie le plus souvent les transitions (comme dans les exemples ci-dessus, où un alinéa souligne la transition entre deux moments descriptifs), ceci est loin de constituer une règle unique. Il existe en effet des cas où une transition se loge au sein d'un paragraphe. Dans ces cas-là, la transition peut être soulignée de différentes manières.

Dans la description que nous avons commentée plus haut, par exemple, le paragraphe s'ouvre sur un présent : « La route de Kergrit ne suit pas la côte ; elle longe la mer à petite distance sans la laisser apercevoir... » (p. 103/451). Mais ce présent est vite supplanté par le passé simple, qui va à son tour laisser sa place à l'imparfait descriptif, qui va dominer jusqu'à la fin du long paragraphe. La transition, si elle n'est pas accompagnée d'un alinéa, est cependant accentuée typographiquement par un tiret qui précède la première occurrence du passé simple (« – mais à peine y fut-il engagé, Simon fut submergé par la vive impression qu'il éprouvait depuis son enfance... »).

D'autres marques de ponctuation peuvent également appuyer un changement de focalisation. A la p. 70/434-435, le passage de la focalisation à travers le narrateur à la focalisation à travers Simon, qui prend place au milieu d'un paragraphe, est signalé par un point-virgule ; à gauche du point virgule, domine le présent, à sa droite l'imparfait (« La route de Kergrit pourtant traverse ici en chaussée un golfe que la jonchaie enfonce entre les arbres ; sur sa droite, à quelques centaines de mètres, Simon voyait le rivage des haies plonger dans les marais... »).

Dans un passage que nous avons déjà commenté, la reprise de l'imparfait et de la focalisation à travers Simon, après un paragraphe au présent marqué par la focalisation à travers le narrateur, a également lieu au beau milieu d'un paragraphe ; ici, c'est à l'adverbe situé en début de phrase qu'il revient de marquer un changement de perspective : « Mais cette odeur ne gênait pas Simon » (p. 108/454).

L'adverbe « mais » remplit une fonction analogue dans le passage des p. 98-100/448-449 introduit par : « Dès avant Saint-Clair-des-Eaux, la nuit serait tombée ». Jusqu'au début du paragraphe suivant (« La campagne se déplissait et vivait maintenant... ») la description d'un moment seulement imaginé par Simon s'y fait au conditionnel. Le présent, qui surgit par moments, marque le niveau de réalité par rapport auquel se situe la vision imaginée : soit que la projection imaginaire se présente comme conforme aux données réelles, telles que Simon les connaît (« Le vent cesse sur la côte avec la nuit, et la nuit serait tranquille et noire » p. 98/448), soit qu'elle s'en éloigne. C'est alors l'adverbe « mais » qui, à deux reprises, marque la transition entre la description au présent et la description au conditionnel :

> Les cadrans doucement éclairés, qui deviennent vraiment un cadran de bord pour la croisière de nuit traversée de grains traîtres que rien n'annonce, et qui fouettent la vitre aussi brutalement qu'une poignée de sable. La nuit, on n'a pas besoin de se toucher ; mieux que le jour on se sent soudés l'un à l'autre. Le jour est très loin, on dirait que la nuit ne finira pas ; le visage auprès de soi sort à peine de l'ombre, faiblement éclairé comme par le reflet de la neige ; tout est coi, tiède, ouaté, enveloppé, on dirait que le monde autour de vous a mis un doigt sur ses lèvres. *Mais* après l'embranchement, quand on traverserait de nouveau le Marais Gât, il arrêterait la voiture et ouvrirait un moment la portière ; un grand souffle froid et craquant emplirait d'un coup la voiture [...] (*Pi* p. 99/449. Nous souligons)

En conclusion, ce sont surtout les temps verbaux, la focalisation et des faits de nature stylistique qui jouent selon nous le rôle principal dans la détermination des frontières des différents moments descriptifs qui se succèdent dans *Pi*. La typographie joue, comme dans d'autres récits de Gracq, un rôle variable : elle peut appuyer une transition, mais elle ne suffit pas à la signaler.

3.1.9 Remarques récapitulatives

En général, nous avons vu que la pratique des critiques de Gracq ne permet pas de valider l'hypothèse de l'existence d'un système démarcatif de la description gracquienne : si ce système était aussi accentué que le suggère Hamon, cela résulterait sans doute dans une plus grande uniformité du côté des découpages réalisés. Si, par exemple, la fonction dévolue à la typographie chez Gracq était de souligner ou d'appuyer l'organisation sémantique de la description, on peut supposer qu'elle ferait l'objet d'un respect plus rigoureux dans les procédures d'extraction.

La description de la chambre de Mona, qui se laisse facilement extraire, représente un cas de figure somme toute rare. Nous avons observé des cas qui s'y opposent, de différentes manières. Ainsi, l'exemple analysé en 3.1.5 nous a permis d'observer le rôle perturbateur que peut jouer la reformulation dans la détermination des frontières de la description, malgré la présence d'un pantonyme explicite. Inversement, il semble exister des passages qui, bien qu'ils soient apparemment dépourvus d'un pantonyme clair, sont appréhendés comme des unités de sens et se laissent facilement découper (cf. 3.1.7). Les exemples analysés en 3.1.6 et 3.1.4 montrent que la difficulté d'extraire une description peut tenir au fait que les significations enjambent les unes sur les autres ; par rapport à un pantonyme donné, on ne pourra circonscrire l'expansion à partir de laquelle s'établit avec lui une équivalence sémantique que suite à une option qui apparaîtra dans bien des cas arbitraire. Nous avons vu plutôt que plusieurs options sont acceptables, mais qu'aucune ne revêt un caractère de nécessité. Rien que l'exemple commenté en 3.1.4 nous a amenés à énumérer plusieurs critères différents que semblent suivre les critiques : unité de ton ou affective (modalisation), unité temporelle (jeu entre imparfait descriptif et imparfait itératif), aspectualisation, marques

typographiques. On pourrait ajouter, à partir d'autres exemples, le changement de focalisation, l'emploi d'un temps verbal, des faits d'ordre stylistique.

C'est dans quelques cas l'action combinée de plusieurs facteurs qui joue dans la détermination des frontières d'une description, et donc qui permet l'identification d'un passage descriptif. Ceci est en harmonie avec ce qu'affirme Hamon, selon qui c'est souvent la « convergence » de différentes marques qui signale l'effet descritpif (cf. 1993:65). Mais il faut souligner que la prise en compte de différents critères commande dans la plupart des cas des découpages différents.

L'analyse de la description du volcan Tängri (cf. 3.1.3), qui se laisse facilement extraire, a montré qu'un pantonyme clair et une démarcation accentuée n'impliquent nullement que la mise en équivalence sémantique entre pantonyme et son expansion se mette en place. Cela soulève la question du rapport qui s'instaure entre le système démarcatif et les traits définitoires de la description : cet exemple montre en effet que le système démarcatif peut fonctionner comme signal de description, alors que la description en elle-même ne présente pas les traits essentiels qui devraient la définir comme telle. On pourrait évidemment en tirer la conclusion que les signaux démarcatifs font partie des traits définitoires de la description. Mais cette affirmation se heurte à trop de contre-exemples.

Sans vouloir partager le scepticisme de Valette pour qui « [...] la description [...] reste le plus souvent insaisissable au niveau textuel » (1993:29), il nous faut néanmoins insister sur le fait que peu de descriptions gracquiennes semblent remplir le programme théorique, relativement à leur système démarcatif.

3.2 Narration, description et itération

> « Il restera toujours des baleines, des chauves-souris et des ornithorynques pour nous embrouiller un peu les idées, des chauves-souris et des centaures aussi... »
> (Jean-Michel Adam, 1994b:113)

En étudiant les rapports qu'entretiennent description et narration on ne s'est

pas assez intéressé, nous semble-t-il, au rôle que joue l'itération. Cette remarque vaut aussi bien pour le domaine théorique que pour le domaine critique. S'il n'est pas rare que des passages itératifs figurent dans le corpus des théoriciens, ce fait ne porte pour ainsi dire pas à conséquence ; mis à part le cas de Weinrich et de Genette, l'itération reste en marge de l'étude théorique de la description[52]. Quant au domaine de la critique gracquienne, on constate que l'itération, malgré sa présence massive chez Gracq, est très rarement analysée, mais apparaît plus d'une fois dans les passages que les commentateurs selectionnent pour les analyser comme descriptifs[53]. L'itération est donc à la fois présente et absente, du côté de la théorie tout comme du côté de la critique gracquienne.

Cette présence en sourdine reflète bien le statut même de l'itération. En tant que mode de traitement de la durée narrative, l'itération devrait concerner la narration, bien plutôt que la description. Mais en fait, d'une part, comme on le verra, l'itération peut affecter aussi bien des procès (domaine propre de la narration) que des états (domaine propre de la description) et rendre par là encore plus indécise la ligne de partage entre narration et description. D'autre part, chose plus intéressante (mais aussi plus insaisissable), on dirait qu'un passage narratif acquiert, lorsqu'il est soumis à un traitement itératif, une valeur descriptive et peut être appréhendé comme description à part entière. C'est donc par une sorte d'homogénéisation que l'itération rend indécises les frontières entre un certain nombre de catégories isolées par les narratologues[54].

[52] Dans le corpus d'Hamon (1993) on trouve quelques passages partiellement ou entièrement itératifs (cf. p. 55, les exemples tirés de Flaubert et Zola ; p. 153-154, l'extrait de Proust et p. 198, l'extrait de Stendhal). La même chose se remarque chez Adam et Petitjean (1989) (cf. par exemple p. 160, l'extrait de Giono et p. 163, l'extrait de Robatel qui sont analysés comme exemples de descriptions d'actions). Dans un ouvrage plus général, Valette (1993:34-37) illustre les problèmes liés à la description par une série d'exemples où l'on compte plusieurs passages entièrement ou partiellement itératifs (extraits A, C, C', D, G, I et L), sans que ce fait soit commenté.

[53] La seule analyse d'une certaine ampleur concernant l'itération chez Gracq se trouve chez Cardonne-Arlyck (1984).

[54] Ces remarques vont dans le même sens que ce qu'observe W. Martin à propos de telle phrase prononcée par Bertha, dans un passage de *Bliss* par Katherine Mansfield, qui serait à la fois « iterative summary », « exposition » et « scene » (1994:125-126).

En marge des analyses théoriques et critiques mais au cœur des récits de Gracq, l'itération va retenir notre attention dans le présent chapitre.

3.2.1 La définition genettienne et l'itération chez Gracq : quelques précisions

La définition de l'itération est fournie par Genette. Au-delà de toute considération sur l'aspect perfectif ou imperfectif des verbes, ou sur l'opposition entre verbes conclusifs *vs* verbes non conclusifs (le « mode de procès »[55]), l'itération est, selon Genette, une des relations de fréquence qui peuvent s'établir entre les événements narrés (l'histoire) et les énoncés narratifs (le récit). Le récit itératif est ainsi défini (1972:147) : « [...] *raconter une seule fois* (ou plutôt : *en une seule fois*) *ce qui s'est passé n fois* (1R/nH) ». Le déséquilibre quantitatif entre histoire et récit implicite dans cette définition permet de rapprocher le récit itératif du sommaire. Bien que Genette distingue soigneusement le niveau de la vitesse de celui de la fréquence, on s'aperçoit, confronté à des exemples précis, qu'il peut s'avérer difficile de maintenir cette distinction. Considérons l'exemple ci-dessous :

(1) [...] deux journées de froid brutal s'abattirent sur le plateau [...] (*BF* p. 131/70)

Cette phrase revêt la fonction d'un sommaire, car on peut dire, avec Genette, que le temps du récit y est inférieur à celui de l'histoire ; mais elle contient aussi une itération, car deux occurrences d'un même événement se trouvent synthétisées dans un seul énoncé. Le récit singulatif aurait commandé deux énoncés identiques et distincts, du type : « une journée de froid s'abattit sur le plateau ». Genette insiste lui-même à plusieurs reprises sur la fonction synthétisante qu'a l'itération : « [...] l'itératif synthétise plusieurs mois ou même plusieurs années de relation entre Odette et Basin [...] » (1972:151). Ailleurs, il parle de « condensation » : « la syllepse itérative condense plusieurs événements en un seul récit » (1972:180 n° 2)[56].

[55] Le mode de procès ou mode d'action concerne le signifié lexical du verbe. Certains verbes, comme « répéter » ou « sautiller », contiennent dans leur sens même l'idée d'une action itérative. Cf. Herschberg Pierrot (1993:46) et Riegel (1999:295-296).

[56] Il est courant de souligner que l'itération agit sur la durée de la même façon qu'un sommaire. Voir par exemple Valette (1993:135) : « Sans doute on peut rapprocher ce mode

A la rigueur, l'exemple suivant peut passer pour itératif :

(2) [...] jamais de fin de journée tardivement visitée par le soleil qui n'eût été pour lui comme une promesse mystérieuse. (*Pi* p. 96/447)

car cette phrase signifie « la fin de journée tardivement visitée par le soleil avait toujours été pour lui une promesse mystérieuse » et synthétise donc un nombre indéterminé d'occurrences du même événement.

Les effets de sens causés par l'itération ne se manifestent d'ailleurs pas nécessairement au niveau de la dimension temporelle du récit. L'exemple de Gracq permet d'observer que ce n'est pas toujours la fonction synthétisante qui domine dans l'itération. Dans l'exemple (3), l'itération, au présent, qui ne concerne qu'un des éléments qui composent le tableau descriptif (le chant de la fille), engage rétroactivement à lire les autres éléments comme renvoyant non pas aux maisons des pêcheurs en général, mais à une maison en particulier. L'itération, introduite par « de loin en loin », a pour effet de provoquer un glissement d'une description de type généralisant à une description identifiante :

(3) Mais ces fausses maisons de pêcheurs, louées pour l'été, avec leurs chats dormeurs, avec leurs croisées aux rideaux de tulle empesés et naïfs, sont parfois des boîtes-surprise ; de loin en loin, une voix passe par une fenêtre ouverte ; dans la pénombre fraîche et encombrée de la pièce, on aperçoit une fille jolie et jeune – cambrée dans son bikini devant la glace de l'armoire *Lévitan* – qui chantonne en soulevant ses cheveux sur sa nuque de ses deux bras levés, et l'intimité de la ruelle paysanne soudain muée en rue chaude fait lever pour une seconde dans l'imagination du flâneur je ne sais quel fantôme incongru et piquant de la luxure. (*Pi* p. 111-112/455)

Comme ces exemples auront suffi à le montrer, c'est sous différentes formes et de manière plus ou moins explicite que l'itération peut se manifester chez Gracq, et divers sont aussi les effets de sens qui peuvent en dériver. Si

narratif du sommaire ». Selon Jouve, le mode itératif se trouve généralement *dans* les sommaires (cf. 1997:39).

l'itération est le plus souvent exprimée à l'aide de l'imparfait, la définition de Genette n'exclut pas, comme on le voit, l'emploi d'autres temps verbaux[57].

3.2.2 Parenté fonctionnelle et formelle entre description et itération

En analysant le récit itératif chez Proust, Genette esquisse l'idée que description et itération se ressemblent non seulement du point de vue fonctionnel (subordination par rapport au récit singulatif), mais également du point de vue formel ; la parenté formelle serait notamment perceptible dans une description telle que le portrait moral chez La Bruyère (cf. Genette 1972:148).

L'idée de l'analogie fonctionnelle entre description et itération est affirmée également par Weinrich : à cause de l'emploi commun de l'imparfait, description et itération se voient assimilées l'une à l'autre, car elles contribuent au même titre à former l'arrière-plan d'un récit. Contre la théorie de l'aspect, Weinrich affirme : « Que l'événement ait été unique ou fréquent est indifférent au choix des temps » (1973:145) et admet donc en principe la possibilité que l'itératif soit exprimé par un temps perfectif. Mais en fait, en insistant sur la valeur d'exposition qu'assument les parties itératives en contexte narratif, Weinrich ne prend en compte que l'itération exprimée par l'imparfait, illustration exemplaire de sa vue selon laquelle ce qui déclenche et justifie un récit est l'inhabituel. L'habituel se voit donc relégué à l'arrière-plan, dans la sphère des événements marginaux, ne pouvant à eux seuls éveiller l'intérêt et susceptibles donc d'être supprimés.

Par rapport aux récits de Gracq, le rendement analytique de la théorie de Weinrich s'avère faible. Nous avons déjà souligné les problèmes que pose la dévalorisation par Weinrich de l'arrière-plan à l'imparfait ; ajoutons que la remarque inverse vaut également : parce qu'ils sont soumis à itération,

[57] Cela est d'ailleurs en harmonie avec les descriptions des grammairiens qui soulignent que si l'aspect perfectif se réfère normalement à une occurrence unique, il suffit d'introduire des précisions contextuelles (telles que des indications de nombre ou des compléments adverbiaux itératifs) pour qu'il acquière une valeur itérative. L'aspect perfectif est donc compatible avec des expressions d'itération numériquement déterminée, alors que l'aspect imperfectif ne l'est pas : cf. « Elle vint / * venait nous voir le premier de chaque mois cinq fois de suite » (nous traduisons de l'italien un exemple fourni dans le vol. II de la grammaire de Renzi et Salvi 1991:54).

certains événements exprimés au passé simple – temps du premier plan narratif selon Weinrich – perdent de leur force dramatique, quittent pour ainsi dire le devant de la scène et glissent dans ce qu'on serait tenté d'appeler un « arrière-plan narratif » :

(4) L'avion revint presque chaque jour pendant une semaine. (*BF* p. 129/69)

(5) Un bourdonnement lourd monta avec la pleine chaleur du côté de la Meuse et, coup sur coup, semés sur presque tout le demi-cercle de l'horizon d'ouest, crevèrent presque simultanément des bouquets de grosses explosions. Mais cette fois des fumées montèrent sur l'horizon des bois, grises et lentes : trois d'abord, puis sept, huit, dix, quinze. (*BF* p. 187/101)

Il est donc faux d'affirmer que description et itération se confondent dans l'emploi commun de l'imparfait. Ceci dit, il est vrai que l'imparfait est l'unique temps qui, même en l'absence d'adverbes de fréquence ou d'autres indications co-textuelles, permet presque toujours une lecture itérative. Maingueneau (1993:61) va jusqu'à affirmer que « l'imparfait employé seul s'interprète spontanément comme itératif »[58]. Il n'est donc pas surprenant de constater que c'est l'imparfait qui, conformément à sa valeur aspectuelle, se charge le plus souvent d'exprimer l'itérativité des procès dans les récits de Gracq ; les exemples cités ci-dessus apparaissent somme toute périphériques par rapport à ceux que nous commenterons par la suite.

Soulignons encore, à propos du modèle d'analyse proposé par Weinrich, qu'il est impropre d'assimiler l'itératif à l'habituel, car l'expression de l'habitude n'est après tout qu'une des fonctions qu'assume l'itératif. Par définition, toute itération interne (c'est-à-dire portant sur la durée d'une scène) ne saurait exprimer l'habituel. Ce n'est donc qu'à partir de l'itération appelée « généralisante » ou « externe », où la durée concernée par l'itération déborde celle de la scène, que peut ressortir une valeur d'habitude. La

[58] Dans l'exemple proustien commenté par Maingueneau (1993:68), cependant, si l'imparfait s'interprète comme itératif, cela dépend de l'adverbe « quand » placé en début de phrase : « Quand Albertine savait par Françoise que, dans la nuit de ma chambre aux rideaux encore fermés, je ne dormais pas […] ».

confrontation des deux phrases ci-dessous introduites par la conjonction itérative « quand », que nous soulignons, permet de saisir cette différence :

(6) […] *quand* il allait par les chemins de la campagne, pour son plaisir, il aimait tenir à la main, comme un attribut, en signe de participation, une branche feuillue, ou entre les dents un brin de folle avoine, une tige d'oseille sauvage, dont il mordillait de temps en temps la sève acide. (*Pi* p. 176/487)

(7) Lorsqu'ils eurent le verre à la main, chaque véhicule derrière son nuage de poussière se mit à lâcher à leur hauteur une salve de claquements de langue et de grosses plaisanteries. *Quand* Olivon levait de temps en temps la bouteille à bout de bras pour saluer le convoi, les cris redoublaient, comme quand Guignol soulève le rideau. (*BF* p. 73/38)

Il nous semble que pour deux raisons au moins il est impossible de considérer les parties itératives des récits de Gracq comme fonctionnellement subordonnées aux parties singulatives.

En premier lieu, cela présuppose que l'on puisse toujours distinguer les deux, ce qui n'est pas toujours le cas chez Gracq, comme nous allons le montrer par deux exemples.

Dans *BF* s'ouvre un passage singulatif : « Le soir, quand il eut expédié quelques lettres [...] il se coucha de bonne heure » (p. 140/75). Cette occurrence unique est aussitôt récupérée par une itération généralisante et intégrée à l'intérieur d'une série d'épisodes semblables : « Il aimait lire dans son lit, par les longues soirées d'hiver, au bruit des respirations sonores du carré qui traversait la cloison mince […] ». L'épisode s'affirme ensuite comme singulatif, avec d'autant plus de force qu'il représente la transgression de l'habitude : « Mais ce soir-là, au lieu de son livre, il atteignit sur la planchette le carnet de silhouettes laissé par le capitaine...» (id.). Avec la phrase finale, qui comporte une itération interne, est maintenue la temporalité de la scène singulative : « Malgré lui, il écoutait de temps en temps, les bruits qui venaient du carré, dressant l'oreille, craignant d'être surpris, comme s'il avait feuilleté des photographies obscènes » (p. 141/76). Mais s'agissant de l'évocation de la respiration des hommes, qui apparaissait déjà dans la phrase d'itération généralisante, la scène perd en fait de sa valeur singulative et se dissout dans

l'épaisseur d'autres scènes semblables, auxquelles elle se voit constamment associée.

Un autre exemple d'hésitation entre singulatif et itératif est représenté par la cinquième section de *BF* (p. 26-41/12-21). Il s'agit d'un long passage itératif se terminant sur la phrase suivante : « "Tous les quatre", songeait-il en poussant sa porte, et il se sentait comme une envie de siffloter. Il s'étonnait de penser que quinze jours plus tôt il ne savait pas même leur nom » (p. 41/21). Cette phrase est surprenante dans son contexte à cause de l'indication temporelle « quinze jours plus tôt » qui focalise un moment précis dans l'écoulement du temps de l'histoire. Or, dans le long passage itératif qui précède cette phrase, l'itération s'exerce sur une durée qui, tout en variant d'ampleur, reste extrêmement vague. Voici les indications temporelles qui ponctuent ce passage itératif : « quatre fois par semaine » (p. 27/13) qui ouvre sur une durée explicite et indique un rythme de récurrence à l'intérieur de celle-ci ; « dès le petit matin » et « au déclin de l'après-midi » (p. 28/13), qui focalisent sur l'espace d'une journée et marquent ainsi un rétrécissement de la durée ; « un jour sur deux » et « pour deux jours » (p. 29/14) qui élargissent à nouveau la perspective mais restent toutefois vagues. L'évocation d'une « commission officielle » qui visitait « de temps en temps » le fortin (p. 29/14) invite à lire « de temps en temps » comme couvrant une durée vraisemblablement ample, les visites au fortin étant, comme le lecteur le sait, fort rares. Ces exemples suffiront à montrer que, tout au long du passage qui nous intéresse, l'itération s'exerce sur une durée instable, définie au détour de chaque phrase, constamment corrigée, tour à tour soumise à l'expansion et à la contraction.

La présence de l'indication temporelle « quinze jours plus tôt » nous oblige à interpréter la dernière phrase comme singulative. Il serait en effet illogique de croire qu'*à chaque fois* que Grange rentrait dans sa chambre, il se disait que *quinze jours plus tôt* ils ne connaissait pas ses hommes. Mais cette phrase est résorbée par l'itération et passe sans doute inaperçue à une première lecture ; le singulatif est suffoqué par l'itératif, au prix d'un petite incongruité.

C'est donc dans bien des cas à une sorte d'oscillation entre itératif et singulatif qu'on assiste et il n'est pas aisé de déterminer lequel des deux modes est dominant, lequel se trouve au service de l'autre.

La deuxième raison pour laquelle l'idée de la subordination fonctionnelle de l'itératif par rapport au singulatif apparaît inadéquate relativement aux récits de Gracq est que la contamination constante du singulatif par l'itératif, même dans les cas où il s'avère possible pour le lecteur de faire le partage entre les deux, crée une incertitude subtilement entretenue à propos de ce qui est à considérer comme l'information essentielle d'un passage donné. Cela devient particulièrement sensible dans les scènes dialoguées, où le singulier est comme corrodé par le rappel constant de l'habituel ; une tension se crée entre la singularité prétendue du dialogue et ce qu'il semble révéler d'exemplaire. La « portée dramatique » de la scène est perturbée par des segments itératifs de longueur variable, parfois très brefs, qui s'insèrent entre les paroles échangées par les personnages et qui contiennent le rappel de leurs habitudes d'attitude, de geste, de parole ou de pensée[59]. Un extrait de dialogue entre Aldo et Marino dans *RS* (p. 43-44/588-589) fournit un exemple de ce procédé (nous soulignons)[60] :

> (8) – Je te trouve bien matinal, Aldo. Mauvaise brume ce matin, n'est-ce pas? [...] [§] Il jeta un long coup d'œil complaisant par la vitre embuée. Je sentais qu'il aimait ces vitres de brume. *C'était ainsi qu'il regardait toujours, une taie légère flottant sur son œil gris, qui cachait ce qu'il ne fallait pas voir.* [§] – Le temps qu'il faisait le jour de ton arrivée ici, tu t'en souviens? [...] Toi je te vois toujours sur fond de brume, avec une auréole. Une vraie auréole – ne ris pas –, le rond de la torche électrique dans le brouillard. [§] Le rire un peu forcé s'acheva dans un flottement gauche. *Il ne nous avait jamais été facile de bavarder.* Le tutoiement même de Marino, avec son je ne sais quoi d'imperceptiblement voulu, de plus réglementaire qu'amical, nous éloignait, soulevait une gêne qu'aucune bonne volonté ne devait dissiper. La voix se refroidit, légèrement contrainte, et interrogea. [§] – C'est gentil d'être venu bavarder avec moi. [...]

[59] Il peut être intéressant de mentionner à ce sujet l'étude empirique menée par Tauveron (1998) auprès de jeunes élèves, qui montre, entre autres, que la description et le dialogue sont jugés incompatibles, le dialogue étant conceptualisé très tôt comme une « séquence textuelle autonome non "sécable" » (1998:58). Selon Adam et Petitjean, les énoncés descriptifs, lorsqu'ils sont insérés dans les dialogues, « se contentent de mentionner l'aspect non verbal (gestes, mimiques, intonation...) de la situation » et se distinguent donc par leur « discrétion » (1989:38). Cela n'est plus vrai lorsque l'itération entre en jeu.

[60] Le signe [§] remplace, dans notre citation, l'alinéa.

Si le dialogue en lui-même est donné comme singulatif (les mots rapportés sont censés avoir été prononcés une seule fois), dans ses interstices itératifs trouve place un temps extérieur à la scène, qui la déborde largement : le temps dans lequel les personnages « existent », en tant qu'êtres de fiction, celui de la permanence et de la stabilité des traits les caractérisant. L'information qu'apporte le segment itératif entre donc en concurrence avec celle qui dérive du dialogue lui-même : ainsi contrasté par l'expression de la permanence itérative, le dialogue singulatif apparaît sous le signe du conjoncturel.

Venons-en donc à la parenté formelle entre descriptif et itératif. C'est surtout dans les cas définis d'« itération interne » qu'elle semblerait se manifester. A l'opposé de l'itération externe, l'itération interne s'exerce, d'après Genette, sur la durée d'une scène singulative : elle peut intéresser aussi bien une partie que l'ensemble de la scène. Ce type de traitement de la durée donne lieu, selon Genette, à une « sorte de classement paradigmatique » (1972:150) des événements composant la scène. L'exemple fourni par Genette est celui, proustien, de la matinée chez Guermantes, scène où l'on assisterait à « [...] l'énumération d'un certain nombre de classes d'occurrences, dont chacune synthétise plusieurs événements dispersés en fait tout au long de la "matinée" » (id.).

En suivant Genette, Chatelain analyse quelques exemples d'itération interne qui ressemblent fort à des descriptions. On peut en juger par deux exemples cités par Chatelain (1982:373 et 376). Le premier, extrait de *L'Education sentimentale*, porte sur les occupations d'Arnoux :

> (9) il classait des articles, décachetait des lettres, alignait des comptes ; au bruit du marteau dans le magasin sortait pour surveiller les emballages, puis reprenait sa besogne ; et, tout en faisant courir sa plume de fer sur le papier, il ripostait aux plaisanteries.

Le deuxième est extrait des *Illusions perdues* :

> (10) Le poète de province aborda la coulisse, où l'attendait le spectacle le plus étrange. L'étroitesse des *portants*... les échelles à quinquets, les décorations si horribles vues de près, les acteurs plâtrés, leurs coutumes si bizarres et faits d'étoffes si grossières, les garçons à vestes huileuses, les cordes qui pendent, le régisseur qui se promène son chapeau sur la tête, les comparses assises, les toiles de fond suspendues, les pompiers, cet ensemble de choses bouffonnes, tristes, sales, affreuses, éclatantes ressemblaient si peu à ce que Lucien avait vu de sa place au théâtre que son étonnement fut sans bornes.

L'extrait (9) aurait pu figurer dans le corpus d'Hamon : on y assiste à la mise en équivalence sémantique entre l'expansion que constitue la liste d'actions et la « qualification permanente » (Hamon 1993:55) du personnage à laquelle cette liste peut être réduite : « C'était un propriétaire de journal »[61]. Quant à l'exemple (10), il pourrait être analysé selon le modèle de Ricardou, Hamon, Riffaterre ou Adam, comme expansion ou comme système descriptif à partir du pantonyme/noyau/thème-titre « coulisses de théâtre ». Pour cet extrait, l'attribution à la catégorie itérative apparaît plus discutable.

En commentant la contribution de Chatelain dans *Nouveau discours du récit*, Genette saisit l'occasion pour nuancer ses propres propos : « [...] il ne faudrait pas trop – comme je l'ai fait moi-même à propos de la matinée Guermantes – affecter à l'itération interne ce qui ressortit plus simplement, et plus naturellement, à l'imparfait descriptif » (1983:27). Nous nous en tiendrons à cette mise en garde par Genette, qui nous paraît juste et dont nous développons le bien fondé, puisque Genette ne le fait pas lui-même : dans l'exemple (10), si on peut considérer que le spectacle est le résultat d'une « observation » ou « perception » itérative (dans la mesure où le personnage aurait vu à plusieurs reprises les objets nommés, comme le pluriel le suggère), il n'en demeure pas moins que l'acte perceptif est complètement effacé et que ce qui est soumis à un traitement paradigmatique n'est pas l'événement en lui-même (la perception visuelle), mais les objets du monde diégétique (« les échelles à quinquets, les décorations si horribles vues de près, les acteurs plâtrés, leurs coutumes si bizarres...») ; la dimension temporelle de l'itération n'est donc pas sensible. De même, dans le long passage proustien auquel se réfère Genette, une phrase comme « Il y avait des hommes que je savais parents d'autres... » n'est pas une phrase de récit itératif, comme le serait « de temps en temps je voyais un homme que je savais... ». Cela est probablement

[61] On peut en effet rapprocher le passage de *L'Education sentimentale* avec celui, cité par Hamon, tiré du *Ventre de Paris* : « Les bouchers avec de grands tabliers blancs, marquaient la viande d'un timbre, la voituraient, la pesaient, l'accrochaient aux barres de la criée », dont Hamon dit qu'il est réductible à la qualification permanente : « ce sont les bouchers des Halles » (1993:55).

dû au fait, tout simplement, que le mot placé en position thématique, « hommes », ne peut en aucune façon être perçu comme un « événement ». Le lecteur n'est confronté, en d'autres mots, qu'au spectacle résultant d'une perception, autrement dit à une description.

A défaut d'autres indices, une liste d'items au pluriel, comme celle qui apparaît après les deux-points dans l'exemple gracquien ci-dessous, n'est donc pas à considérer comme « récit itératif », mais plus simplement comme description au sens d'Hamon :

> (11) Presque aussitôt après l'embranchement, la route s'engagea au travers d'une coulée du Marais Gât, franchissant sur des ponceaux les chenaux de vase grise en fond de bateau qui s'essoraient entre les joncs par un filet d'eau sale ; des casseroles, des piquets de clôture, des boîtes de conserve, des fils de fer rouillé pointaient hors de la vase le long de la route, comme d'une tranchée inondée ; [...] (*Pi* p. 95/447)

Pour dire les choses simplement, la phrase « des casseroles pointaient hors de la vase » n'indique pas que « les casseroles pointaient plusieurs fois » (ce qui serait une phrase itérative), mais que « plusieurs casseroles pointaient » ce qui est, malgré le pluriel, une phrase singulative. Le pluriel affecte un nombre d'objets, et non pas un nombre d'occurrences. Inversement, un passage qui se signale explicitement comme itératif (par la présence notamment d'adverbes de fréquence), peut très bien abonder en mots au singulier[62] :

> (12) [...] lorsqu'il s'arrêtait une seconde, il entendait bruire un ruisseau invisible qui coulait sous les fougères vers la flaque de brouillard – très loin parfois, du côté de Brévenay, on percevait le ronronnement d'une automobile, mais déjà le cri de l'oiseau de nuit l'annulait, reprenait plus fort et plus proche, vibrant contre l'oreille et portant loin dans l'air sonore : on eût dit chaque fois qu'autour de lui s'élargissait sur la terre un lac trouble et sauvage. (*Pi* p. 159-160/478-479)

Revenons sur l'exemple (9). Ce passage représente une « description d'actions », telle que Revaz (1987:19) l'a définie : une suite de prédicats fonctionnels relatant « des actions dont il faut dériver les propriétés d'un "acteur" »[63]. Il s'agit au fond d'une variante du portrait moral qui, chez La Bruyère, peut effectivement prendre la forme d'une énumération d'actes renvoyant à un « caractère » humain[64]. L'itération trouve ici sa raison d'être, s'agissant de présenter un acteur à travers des traits qui, parce qu'il se répètent, sont à considérer comme stables. On rejoint ainsi l'observation de Genette, selon qui « [...] "le portrait moral", par exemple, qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent (voyez La Bruyère) par accumulation de traits itératifs » (1972:148).

Mais, précisons-le tout de suite, ce type d'organisation de la description en une série de prédicats fonctionnels permettant de dériver les propriétés d'un acteur, même au sens large, n'existe pas chez Gracq[65].

En conclusion, les recoupements aux niveaux fonctionnel et formel entre itération et description que nous avons pu tirer au clair à partir des observations des théoriciens ne s'avèrent guère pertinents par rapport aux passages itératifs gracquiens qui revêtent, comme nous l'avons suggéré, une autre fonction que celle décrite par la théorie et prennent, comme nous allons le voir, une autre forme.

Nous avons déjà fait allusion à l'homogénéisation qui s'opère sous l'effet de l'itération. Cela se manifeste à plusieurs niveaux sur lesquels il faut s'arrêter à présent.

---

[62] Nous prenons donc distance par rapport à la position défendue par Chatelain qui, en riposte au Genette de *Nouveau discours du récit*, expose dans un article de 1986, un point de vue radical : « Toute phrase au pluriel, généralisation de *n* occurrences du même phénomène, dans le flux d'une perception, semble donc bien pouvoir être appelé "récit itératif" » (1986:114). La différence entre narratif et descriptif repose, selon Chatelain, dans la distinction des rapports temporels du discours et de la perception : serait narratif tout discours donnant l'illusion de coïncider avec le flux d'une perception ; serait descriptif tout discours ne donnant pas cette illusion. La liste descriptive serait donc le meilleur exemple de discours narratif. Cette vue nous semble difficilement défendable.

[63] Sous cette étiquette sont d'ailleurs regroupés des types de descriptions assez différents : à côté de la description des habitudes de Giton (La Bruyère), on trouve la description des fonctions d'un robot ménager (« rape, coupe en rondelles, émince fruits et légumes... ») et la description des propriétés d'un jeans (« se délave, se matelasse, se teint, se froisse... »). Cf. Revaz (1987:19), repris dans Adam et Petitjean (1989:153-154).

[64] Voir l'analyse des portraits de Giton et de Phédon, dans *Les Caractères*, par Hamon (1993:149-150), par Revaz (1987:19). Repris dans Adam et Petitjean (1989:153). Voir aussi Adam et Petitjean (1989:125) et Adam (1993:88 et 1994a:8).

[65] Voir 3.2.6 pour une discussion plus détaillée au sujet des descriptions d'actions.

3.2.3 Itération chez Gracq : l'imbrication descriptive-narrative et ses effets de sens

L'itération est présente dans chaque récit de Gracq ; sous différentes formes, elle y affecte la narration aussi bien que la description. Notre but n'est pas de rendre compte de cette variété, mais de nous arrêter sur un certain nombre d'exemples précis qui offrent l'occasion d'interroger quelques notions théoriques.

C'est dans *BF* qu'on assiste, selon nous, à l'exploitation la plus fine et nuancée des potentiels expressifs de l'itération. Dans ce récit, et dans une moindre mesure, dans *Pi*, on rencontre une formulation itérative qui frappe par sa récurrence : un énoncé narratif du type *quand / lorsque* + imparfait est le signal introducteur d'itération, suivi d'une description qui se trouve ainsi investie de la valeur temporelle établie par l'itération :

> (13) Quand Grange descendait son escalier au petit matin, pour fumer sur la laie, après le café, sa première cigarette, il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe, mais déjà les pointes des branchettes laissaient couler sur le sable des bas-côtés leurs gouttes lourdes – au-dessus de la forêt, que ses chênes faisaient paraître encore feuillue, un ciel d'un bleu froid, d'un éclat de vitre, durcissait sous le vent fraîchi. (*BF* p. 83/44)

La huitième section de *BF* est entièrement ponctuée par ce type de phrases itératives, qui ne manquent pas dans les autres sections[66]. La description, dont on pourrait situer le début à « il y avait », devient itérative dans la mesure où elle est rattachée à un énoncé itératif dont elle dépend. En effet, malgré la fonction subordonnée que les règles syntaxiques assignent à la proposition temporelle itérative, c'est cette dernière qui, de par la place qu'elle occupe sur l'axe syntagmatique, domine la principale, constituée par la proposition

[66] Voici quelques exemples, dont nous ne citons que le début, extraits de la huitième section de *BF* : « Quand il arrivait très tôt, un étang de brouillard traînait encore sur les prairies […] » (p. 84/44) ; « Quand Mona s'éveillait […] cinglé, fouetté, mordu, étrillé, il se sentait comme sous la douche d'une cascade d'avril […] » (p. 85/45) ; « Quand il était de retour aux Falizes, toute sa journée restait battante et aérée […] » (p. 90/48) ; « Quand il faisait signe de la main à Hervouët, et que tous deux un moment suspendaient leur souffle, le grand large des bois qui les cernait arrivait jusqu'à leur oreille […] » (p. 100/53) ; « Quand il revenait au blockhaus par la laie, il voyait dans la trouée de la forêt les sunlights au-dessus de la vallée de la Meuse […] » (p. 103/55).

proprement descriptive : ainsi introduite, la description se colore d'itération. Marquée à l'initiale, l'itération s'étend d'ailleurs jusqu'à la fin du passage, qui est donc lu comme entièrement itératif, la présence d'un tiret ne faisant pas obstacle à l'ample portée de l'itération.

La force cohésive de la synatxe a des implications sur le plan sémantique. L'aspect et l'existence même des référents décrits se trouvent placés sous la domination des conditions que pose la subordonnée temporelle itérative. Le passage suggère non seulement une dépendance temporelle entre les contenus respectifs de la narration et de la description (« il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe » chaque fois que « Grange descendait son escalier »), mais aussi une dépendance ontologique (« il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe » quand « Grange descendait son escalier », mais pas autrement). Autant dire que le contenu de la narration (la descente de l'escalier par Grange), ancré par l'effet des contraintes syntaxiques dans le thème de la description (la gelée et l'approche de l'hiver), apparaît comme la condition même de son existence. Le fait que la perception de Grange soit ellipsée renforce cet effet (un verbe de perception comme « il voyait » aurait servi de relais entre l'itération narrative et l'itération descripitive[67]). Par l'itération ainsi formulée, narration et description se trouvent donc en état de dépendance mutuelle et une valeur affective s'attache à cette union[68].

Notons que le lien narratif-descriptif aurait été plus ténu avec une construction parataxique :

[67] C'est ce qui se passe, par exemple, dans le passage suivant : « Quand Grange entrait, dans le carré de lumière grise que faisait la porte ouverte, il apercevait d'abord sur une table de cuivre le contenu de ses poches qu'elle avait vidées en vrac avant de se coucher, et où il y avait des clés, des bonbons à la menthe tout incrustés de miettes de pain, une bille d'agate, un petit flacon de parfum, un bout de crayon mordillé et sept ou huit pièces d'un franc » (*BF* p. 85/45). Cf. aussi notre exemple (12) et quelques-uns des exemples cités dans la note 66 ci-dessus.

[68] Un effet analogue de fusion se produit dans la formulation itérative, moins utilisée par Gracq, *dès que* + imparfait : « Dès que j'étais seul, je n'entendais plus que le léger bruit fêlé, trémulant, des figurines de verre qui tressautaient sur le plateau de la crédence » (*RC* p. 220/507). *Dès que* + imparfait marque davantage que ne le fait *quand* la limite inaugurale de la « détermination itérative » (cf. Genette 1972:157), qui reste néanmoins floue (la détermination correspond, dabs cet exemple, à « les moments de solitude du narrateur à l'intérieur de l'épisode raconté », ce qui est au fond assez *indéterminé*).

(13a)* Grange descendait son escalier au petit matin, pour fumer sur la laie, après le café, sa première cigarette ; il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe [...]

Ici, le premier énoncé, ainsi privé de la conjonction *quand*, perd de sa force itérative mais acquiert une valeur descriptive. Nous reviendrons sur cela. Retenons pour l'instant que *quand* + imparfait est la construction qui mieux réalise l'union narrative-descriptive, par le biais de l'itération.

Nous avons vu que, par l'itération, l'énoncé narratif qui remplit normalement le rôle de signaler l'entrée en description (notons la mention du déplacement du personnage, signal introducteur de description selon Hamon) se trouve assimilé à la description non seulement du point de vue morphologique (imparfait), mais également du point de vue syntaxique et sémantique, au point de se confondre avec elle. La fonction introductive et démarcative de description de l'énoncé narratif où figure le verbe « descendait », dans l'exemple (13), est en effet sûrement affaiblie par la formulation itérative ; il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer (13) avec la version travestie suivante, où la première phrase, détachée maintenant de la description, l'introduit et la justifie, selon la norme que décrit Hamon :

(13b)* Grange descendit son escalier au petit matin, pour fumer sur la laie, après le café, sa première cigarette : il y avait une perle de gelée blanche à chaque brin d'herbe [...]

On peut alors avancer l'hypothèse que la démarcation de la description s'affaiblit lorsque le cotexte de la description est de type itératif, notamment lorsqu'elle est introduite par une tournure itérative du type *quand* + imparfait. On pourrait même se demander si la notion même de système démarcatif de la description ne présuppose pas un cotexte de type singulatif.

On constate que l'effet d'imbrication narrative-descriptive se perd là où c'est une subordonnée temporelle non itérative qui introduit la description :

(14) Quand il déboucha sur le quai, la lumière crue et limpide de salines, presque aveuglante, fit soudain de la plage encore animée, éclabousée, avec les cris de ses baigneurs, avec ses tentes orange et rouge qui claquaient dru, une petite fanfare attardée, mais encore alerte et pleine de feu, qui continue à jouer après la clotûre de la fête, et d'un coup il se sentit rassuré ; la saison reflambait encore, un peu

merculeusement, au bout de cette longue route étouffée sous les housses de l'hiver. (*Pi* p. 113/456)

Le rapport qui s'établit entre narration et description par l'effet de l'enchaînement syntaxique est ici de pure concomitance. La description s'offre comme spectacle existant indépendemment des conditions que pose la narration : le fait que Simon débouche sur le quai est présenté comme dissocié de la scène qui a lieu sur la plage, et qui aurait eu lieu quand même. On observe également dans cet exemple que l'énoncé narratif singulatif s'acquitte de sa fonction démarcative. Cela peut être vérifié à l'aide d'un autre exemple, extrait de *RC*, où la description, deux fois introduite par des énoncés narratifs au passé simple, est perçue comme distincte de la narration :

(15) Lorsque j'avançai le flambeau en tendant le bras au-delà du seuil de la pièce, je crus d'abord qu'il n'y avait personne. La pièce, nue, était carrelée de blanc et de noir, le coin d'une table, qui pouvait être une table d'office, sortait seul de l'obscurité. Puis, quand la lumière des bougies éclaira l'intérieur, je distinguai en face de moi une étagère d'où montait le tic-tac d'un réveil, une corbeille à ouvrage posée sur un guéridon d'osier, et tout au bout de la table, assise et immobile, j'aperçus la femme qui m'avait introduit. (*RC* p. 209/502).

Nous avons suggéré que, sous l'effet de l'itération, le narré perd de sa force d'événement, mais gagne en retentissement affectif[69].

Il nous semble que les effets de sens qui découlent du maniement de cette technique narrative, dans l'emploi insistant, presque obsessionnel qu'en fait Gracq, ont été négligés par la plupart des critiques, au profit de considérations d'ordre thématique. Quelques critiques affirment, par exemple, que les récits de Gracq, ceux notamment, comme *BF* et *Pi*, qui sont centrés sur une expérience individuelle, célèbrent les noces entre l'homme et le monde. Denis affirme que le sujet des romans de Gracq est « [...] le réel total avec ses parfums, ses silences, perçu par l'homme et pour lui, dans une perpétuelle communication » (1969:164). Dodille, on s'en souvient, expose une vue semblable : tout récit gracquien serait une « tentative de réconciliation de l'homme et du monde, d'abolition de l'écart au terme duquel ils se situent »

[69] Cet avis est partagé par Cardonne-Arlyck (1984:80), qui note : « [...] une forte valeur affective est toujours attachée aux temps d'itération ».

(1976:129). Il nous semble que ces interprétations, construites à partir de données thématiques, gagneraient à être étayées par la prise en compte des techniques mises en place par le récit. A la lumière de ce qui a été dit avant, l'exemple choisi par Denis (1969:165) pour illustrer sa vue du rapport de communion entre l'homme et le monde, apparaît révélateur :

(16) Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux, ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel – quelquefois, très loin, un coq tout seul aiguisait le soleil de la matinée [...] (*BF* p. 120/64)

L'imbrication, due à la tournure itérative, entre la partie plus proprement narrative (où figurent les acteurs Mona et Grange) et la partie plus proprement descriptive (où est représenté le monde autour d'eux) qui ne se distinguent plus l'une de l'autre, est probablement responsable, au même titre que la nature intime de l'épisode relaté, de l'effet de sens dont parle Denis (qui ne commente pourtant pas l'itération).

De la même façon, lorsque Kim (1991:184) relève le « point de vue sensoriel, affectif, idéologique » à l'origine de la description gracquienne, on n'est pas étonné de constater qu'elle illustre ses propos à l'aide du passage de *BF* qui correspond à notre exemple (13). Seulement, au lieu de mettre en lumière l'itération, Kim attribue l'effet d'« implication du sujet (descripteur) dans la situation décrite » à la métonymie (« [...] le regard devenu partiel devient aussi partial » id.). Cet effet tient, selon nous, aussi à l'itération.

La même remarque pourrait être formulée à propos d'un autre extrait de *BF* commenté par Kim, où est décrit le passage d'un avion de reconnaissance allemand. L'impression, comme le dit avec justesse Kim, que « l'événement se déroule sans gravité réelle » (1991:219) tient sûrement au « calibrage lilliputien » de sa présentation (cf. « minuscule paillette argentée »), mais aussi, selon nous, à l'itération auquel il est progressivement soumis :

(17) Vers la mi-janvier, après des chutes de neige qui rendirent les chemins tout à fait impraticables, le temps s'éclaircit, et un avion de reconnaissance allemand, à l'heure du déjeuner, remonta la vallée de la Meuse. Ce n'était qu'une minuscule paillette argentée, très ralentie par la distance, qui brillait par instants dans le soleil ; une traînée languide de flocons globuleux le suivait à bonne distance, qui venaient éclore l'un après l'autre dans son sillage avec un « plop » cotonneux et mou. Le spectacle ne parut à Grange nullement guerrier, plutôt ornemental et gracieux : si régulièrement les éclatements s'espaçaient l'un derrière l'autre, on eût dit que le bleu de la matinée claire était fleuri à petits coups par un plantoir céleste. L'avion revint presque chaque jour pendant une semaine. (*BF* p. 129/69)

L'unicité de l'événement se perd dans le démembrement itératif auquel est soumise sa présentation : « par instants », « l'un après l'autre » « l'un derrière l'autre » « à petits coups » ôtent peu à la fois à l'apparition de l'avion son caractère d'unicité, définitivement effacé par la notation explicite de sa récurrence : « L'avion revint presque chaque jour pendant une semaine ». Présenté comme singulatif à l'aide d'indications temporelles de plus en plus spécifiques (« Vers la mi-janvier », indication vague, est suivi par « à l'heure du déjeuner » qui suppose la focalisation sur une journée précise, repris plus loin par « la matinée claire »), l'épisode est ainsi résorbé dans l'itération.

La mise à plat des événements provoquée par l'itération participe sûrement de l'effet d'homogénéisation dont nous avons parlé : traités itérativement, les « noyaux » du récits se transforment en catalyses et viennent à enfler le volume de la matière descriptive des récits. On pourrait aussi avancer – mais il s'agit d'un autre ordre d'explication – que parce qu'ils sont indifféremment traitées sur le mode itératif, la venue d'un avion allemand et, par exemple, la tombée des feuilles se trouvent, en tant qu'événements, uniformisés :

(18) De temps en temps une feuille sèche se détachait d'une branche et glissait sans bruit jusqu'à la chaussée, insignifiante dans l'air clair et froid [...] (*BF* p. 93/49)

3.2.4 Description itérative

Nous avons annoncé plus haut qu'en dépit de ses implications temporelles, l'itération peut concerner la narration aussi bien que la description, c'est-à-dire, selon la distinction canonique, des procès aussi bien que des états. Un exemple de description itérative est cité par Murat (1979:516). L'itération, que Murat ne commente pas, y affecte l'état de l'objet décrit :

(19) Ce qui lui plaisait aussi dans ce pays, c'était la pierre, cette craie tuffeau blanche et poreuse, tantôt desséchée et craquante au soleil, tantôt attendrie, exfoliée, desquamante dans l'humidité des miroirs d'eau troués de roselières, marbrée de gris fumés très

délicats, d'imprégnations grumuleuses de buvard, mordue dans ses anfractuosités des très fines moisissures indurées du roquefort. (*BF* p. 144/77)

Murat choisit cet extrait comme exemple d'« ekphrasis », ou « morceau autonome », provoquant une pause dans le récit. Il s'agit bien d'un passage qui, du point de vue formel, remplit les conditions requises pour être classé sous le type « description » : un thème-titre explicite, « la pierre », une aspectualisation développée, une série d'associations métonymiques et métaphoriques. L'itération travaille en profondeur cette description, en suscitant des représentations diverses et incompatibles de l'objet décrit (« tantôt desséchée et craquante au soleil, tantôt attendrie, exfoliée, desquamante dans l'humidité [...] marbrée [...] mordue [...] »), qui demandent à être ajustées depuis la double perspective spatio-temporelle ouverte par l'itération (il y a effectivement hésitation, car « au soleil », qui pourrait faire allusion à une heure de la journée, peut également être interprété comme « endroit ensoleillé », puisqu'il est mis en corrélation avec un endroit : les « miroirs d'eau troués des roselières ») : la pierre est saisie depuis une pluralité de points de vue, dans le temps et dans l'espace.

L'itération, si elle joue, comme on le voit, au niveau de la représentation de l'objet décrit, ne porte pas atteinte à la structure même du passage descriptif, qui correspond bien au modèle théorique construit par Ricardou, Hamon et Adam. Il apparaît toutefois clair que la projection de cette description sur l'arbre descriptif entraînerait une perte de sens : les états de la pierre soumis à traitement itératif (desséchée, craquante, attendrie, exfoliée, desquamante, marbrée, mordue) ne figureraient plus que comme les différents aspects de l'objet décrit, occupant tous le même niveau hiérarchique sur l'arbre, sous la dépendance du thème-titre « pierre ». Ce n'est de toute évidence pas la même pierre qui est décrite tout au long de la description, mais, comme le suggère l'épaisseur spatio-temporelle introduite par l'itération, plusieurs pierres.

L'itération peut donc porter atteinte à la vision unitaire de l'objet décrit. Sous l'effet des virtualités qu'elle introduit dans l'état de l'objet, ce dernier se démultiplie en une série d'objets différents. L'arbre descriptif comme réseau proliférant à partir d'un terme générateur rend imparfaitement compte d'une description itérative : dans le déploiement descriptif, l'itération peut faire surgir de nouveaux objets qui, s'ils répondent tous au même nom que l'objet posé comme thème de la description, n'en sont pas moins d'autres objets, différents

dans le temps et/ou dans l'espace[70]. La structure arborescente de la description reste inaltérée, mais ses fondements sont ébranlés : l'objet posé comme unique en haut de la structure hiérarchique recèle une pluralité d'objets semblables, mais non identiques.

Ainsi, s'il est vrai, comme le prétend Murat (1979:515), que dans le passage (19) se trouve décrit le « premier *objet* véritable qui apparaisse dans un texte de Gracq », encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un objet qui, posé comme unique, se multiplie en cours de description sous l'effet prismatique de l'itération.

L'exemple (19) diffère donc des exemples (12), (13) et (16) que nous avons analysés plus haut : dans ces derniers, si la description est perçue comme itérative, c'est par l'effet du rayonnement de la proposition subordonnée itérative introduite par *quand* + imparfait. Marquée à l'initiale, l'itération se propage, renforcée parfois – mais non nécessairement – par la présence d'un adverbe itératif (« quelquefois » dans l'exemple (16), « parfois » et « chaque fois » dans l'exemple (12)). Contre toute vraisemblance, la formulation itérative invite à croire que le *spectacle* visuel ou sonore qui s'offre à la perception de Simon, Grange ou Mona et Grange, selon le cas, est toujours le même, à chacune des occurrences de l'événement narré, synthétisées par l'itération.

Arrêtons-nous sur l'effet que produisent les adverbes itératifs, lorsqu'ils viennent se glisser dans une description, parfois déjà introduite itérativement :

(20) Plusieurs des fenêtres qui donnaient sur la rue n'avaient pas de volets ; le regard muet de ces fenêtres le gênait à la fois et l'attirait : il zigzaguait de l'une à l'autre à travers la rue vide. Quand il y collait son œil, à travers les vitres petites et bouillonnées de gros cabochons de verre à bouteilles, il apercevait le carreau rouge et nu, le bois du lit de noyer veuf de sa literie, et, sur les murs enfumés, les rectangles plus clairs des miroirs piqués de mouches et des photographies de famille qu'on avait décrochées ; parfois, au-dessus du lit, la tache avait la forme d'une croix ; le rameau de buis bénit, encore frais, était resté accroché au clou, ou traînait sur le sommier de toile à bandes grises. (*BF* p. 183/98-99)

---

[70] Notons toutefois que cela ne semble pas se produire quand l'objet de la description itérative est un personnage doté de nom propre. Varin, par exemple, possède, lorsqu'il est objet de description, une stabilité qui n'est pas ébranlée par l'épaisseur spatio-temporelle introduite par l'itération. Voir 3.2.6 pour une analyse de la description de Varin.

C'est donc un intérieur que Grange observe à travers l'une des fenêtres d'une des maisons abandonnées par les habitants des Falizes, évacués d'urgence suite aux premiers bombardements. La description procède par aspectualisation, en présentant les diverses parties de cet intérieur, thème-titre qui reste implicite. Cependant, ici encore, le thème-titre ne se donne pas comme objet unique et défini, mais résulte de la superposition de divers thèmes-titres semblables. Dans l'image d'un intérieur vu par Grange, se télescopent les images de plusieurs intérieurs, que la présentation itérative empêche de considérer séparément. Autant dire que les parties nommées n'appartiennent pas toutes en propre au même thème-titre. Il faut cependant nuancer cette affirmation, car la description itérative s'organise, comme nous allons le voir, en deux temps.

Dans la première partie de la description, introduite par la subordonnée temporelle « Quand il y collait son œil... » et allant jusqu'à « qu'on avait décrochées », prend forme un objet de description qui, en dépit de la valeur itérative, est perçu comme singulier et unitaire. Il y a en effet une tension entre l'introduction itérative, par laquelle se glissent dans l'objet decrit d'autres objets potentiellement identiques (tous les intérieurs que Grange aurait vus, en regardant à travers plusieurs fenêtres) et la précision de détails, par lesquels la signification itérative est contrecarrée[71] : comme résultat probable de cet état de choses, le lecteur lit la description de l'intérieur comme si elle avait été introduite par un segment singulatif, autrement dit comme la description d'*un* intérieur particulier. La valeur itérative demeure en quelque sorte latente.

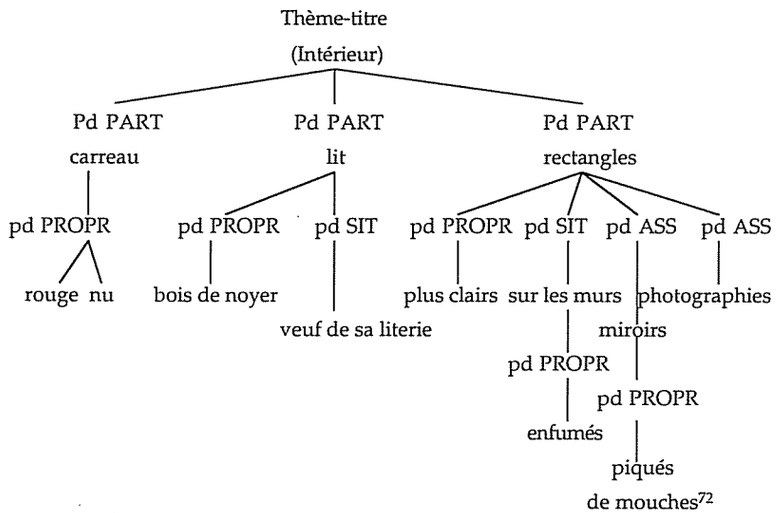
Mais à partir de « parfois », la lecture singulative n'est plus possible. Parfaitement pertinent puisqu'il ne fait que reprendre et souligner la valeur itérative introduite par *quand* + imparfait, « parfois » marque néanmoins une rupture dans la description, qui se décroche d'une certaine façon d'elle-même. Par l'adverbe itératif s'opère le clivage de l'objet décrit, qui commence à dévoiler la pluralité d'objets semblables qu'il recèle. La valeur itérative demeurée jusque là latente est comme actualisée par « parfois », prolongée par

[71] Lorsque l'itératif se charge d'une profusion de détails, l'illusion itérative est brisée : « [...] aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles [= les scènes] se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation » (Genette 1972:152). Genette qualifie de « pseudo-itératif » ce type d'itératif où, au lieu de l'épaisseur de durée attendue, on entrevoit la durée, bien plus mince, d'une scène singulative.

la conjontion « ou » (« ou traînait sur le sommier »), qui maintient ouverts quelques possibles descriptifs. Si bien qu'à vouloir reproduire cette description sur l'arbre descriptif, on se voit obligé, pour respecter la signification itérative, de distribuer les différents aspects sur plusieurs arbres.

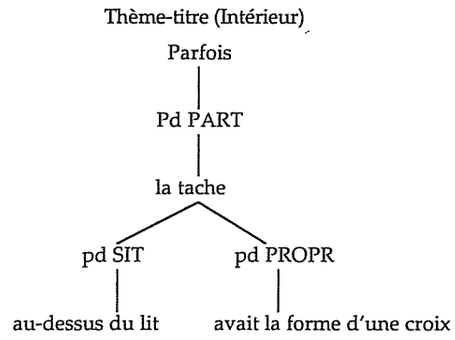
Au moins quatre arbres sont nécessaires pour rendre compte des virtualités de cette description. Dans les schémas qui suivent, (I) restitue la première partie de la description, avant « parfois » ; tous les aspects énumérés peuvent (mais nous verrons que cela est loin d'être une évidence) être considérés communs à chaque intérieur vu par Grange. Les schémas (II), (III) et (IV) peuvent venir se superposer à (I), ensemble ou séparément, selon quelques lois que nous essaierons de dégager.

(I)

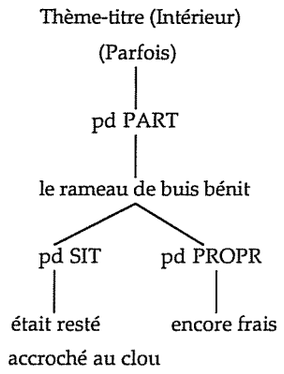


[72] Nous utilisons ici le modèle d'Adam (1992:84). Une difficulté que soulève selon nous ce modèle est qu'il n'est pas clair s'il faut disposer les éléments sur les branches en respectant l'ordre de leur présentation dans la description, ou s'il faut plutôt reconstruire un ordre artificiel qui tiendrait davantage compte de la configuration disons « normale » de l'objet décrit. Dans l'extrait (20), par exemple, il est dit que Grange aperçoit le carreau, le bois du lit et les rectangles. Les murs sont introduits comme expansion prédicative par « mise en situation » métonymique à partir de « rectangles ». Nous avons respecté cet ordre créé par la description. Une autre possibilité aurait été de situer « carreau » et « murs » comme parties du thème-titre implicite « intérieur », et de faire figurer les photographies et les miroirs

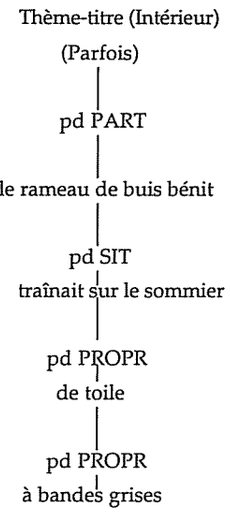
(II)



(III)



(IV)



Placé sous le signe de l'itération (« parfois »), l'arbre (II) peut venir se superposer à (I), mais pas nécessairement ; il est en effet permis d'imaginer deux intérieurs, dont l'un aurait la trace du crucifix sur le mur (I+II), l'autre

comme développements par mise en relation métonymique à partir de « murs ». « Rectangles » aurait alors été dégradé au niveau de « propriété » (forme) de « miroirs » et « photographies ».

non (I). L'arbre (III) doit être considéré comme associé à (II), le buis bénit étant un attribut du crucifix. Donc, trois possibilités apparaissent : soit (I), soit (I)+(II)+(III), avec la variante (I)+(II)+(IV) qui rend compte de l'autre situation possible du rameau de buis dans l'espace décrit. Dans la description d'un intérieur se glissent donc au moins trois intérieurs : sans trace du crucifix, avec trace du crucifix et buis au clou, avec trace du crucifix et buis sur le sommier.

Mais au fond, rien n'oblige à prendre les aspects de l'intérieur présentés dans (I) comme dénominateur commun de chaque intérieur vu par Grange. A partir de « parfois », le seul élément de (I) qui est repris est le lit, et rien par conséquent ne contraint à associer (II) à l'ensemble des aspects retenus dans (I) : loisir est laissé au lecteur de se représenter un intérieur où il n'y aurait que le lit et la trace au mur dénonçant la disparition du crucifix. On voit donc surgir un autre intérieurs virtuellement présent dans les données de la description.

Différentes configurations se mettent en place, comme on le voit, dans cette sorte de combinatoire rendue possible par l'itération. Chaque configuration possible de l'intérieur se multiplie de surcroît en un nombre indéterminé de configurations égales : l'itération introduite par *quand* + imparfait et maintenue par *parfois* ne renseigne pas, en effet, au sujet du nombre d'occurrences de l'événement narré (Grange collant son œil à une fenêtre et regardant un intérieur). L'effet d'indétermination domine dans la description, en dépit des indications précises qui par moments figent la représentation dans l'image d'un objet singulier (« sommier de toile à bandes grises », « rameau de buis bénit encore frais »).

La conclusion semble donc être qu'aucun arbre unitaire ne peut rendre compte de cette description, qui se donne comme un réservoir de virtualités demandant à être actualisées par le lecteur. Formellement conforme au modèle théorique (nos schémas mettent bien en lumière les développements par aspectualisation et association métonymique), cette description ne se coule pas dans le moule théorique pour autant. Un arbre descriptif où tous les éléments nommés dans la description seraient placés sous la domination d'un même thème-titre apparaît comme une simplification abusive lorsqu'on veut restituer la totalité prise en charge par une description itérative.

3.2.5 Narration itérative

Comme nous l'avons indiqué, la tournure itérative *quand* + imparfait, très fréquente chez Gracq, abonde particulièrement dans la huitième section de *BF* (p. 82-104/43-55). Dans l'analyse que nous en avons proposé, notre regard s'est fixé sur des passages arrachés à leur cotexte, à propos desquels nous avons formulé quelques remarques sur l'imbrication narrative-descriptive que nous avons vu s'y réaliser : notre analyse a donc été menée sur une petite échelle. Que se passe-t-il lorsque, en levant le regard au-delà d'un exemple unique, on essaie d'envisager une étendue textuelle plus vaste, c'est-à-dire la huitième section de *BF*, prise globalement?

Lors d'une lecture linéaire et suivie, les passages comme (13) n'apparaissent plus que comme les cellules d'un tissu homogène, irrigué par l'itération. Ce tissu est constitué de vingt pages qui contiennent, à côté de parties proprement descriptives (descriptions de paysage, descriptions de Mona) et de quelques échanges de dialogue, traités itérativement, la notation d'une série d'actions de Grange, de Mona et d'Hervouët ; même lorsqu'elles ne sont pas introduites par la formulation *quand* + imparfait et même en l'absence d'un adverbe de fréquence, ces actions sont toutes perçues comme itératives, par contamination cotextuelle. La question que nous voulons soulever est de savoir s'il faut considérer la huitième section de *BF* comme narrative ou descriptive. Cela nous amènera à évaluer les moyens que la théorie de la description met à notre disposition pour y répondre.

En mettant bout à bout ces actions, et sans tenir compte de la formulation itérative par laquelle elles sont présentées, on s'aperçoit que ces vingt pages constituent le récit d'une journée de Grange. Quelques repères temporels, se suivant dans le bon ordre, jalonnent ces vingt pages (matin, après-midi, nuit, petites heures du matin, premières lueurs de l'aube) et permettent de distribuer sur l'espace d'une journée les principaux événements et actions suivants[73] : Grange quitte la maison forte au petit matin et emprunte un

[73] En suivant la distinction établie par la philosophie de l'action, Adam (1994a:7) propose qu'on distingue « les ACTIONS INTENTIONNELLES (qui peuvent être attribuées à des agents et qui sont le résultat d'une certaine volonté et même d'une planification) et les ÉVÉNEMENTS (qui correspondent, eux, à des actions non intentionnelles) ». Cette distinction n'est cependant pas suivie par Revaz qui, comme nous l'avons vu, parle de

chemin de terre, pour aller chez Mona ; il y arrive très tôt, passe la matinée avec elle, dans son lit, jusqu'à l'heure du déjeuner ; il rentre au fortin ; l'après-midi il s'installe à la fenêtre et attend de voir arriver Mona ; en attendant, il lit des journaux et pense à la guerre ; la nuit Grange sort du blockhaus avec Hervouët, pour une excursion, ils suivent la laie pendant une demi-lieue, puis ils rejoignent la grande route ; aux petites heures du matin arrive la patrouille, qui sert le café ; Grange quitte Hervouët, le renvoie à la maison forte, et prend un layon qui coupe court vers les Falizes, il gagne la porte de la maison de Mona, entre, s'assied près d'elle, ne la réveille pas, puis revient au blockhaus aux premières lueurs de l'aube.

Cette reconstruction est cependant un pur artifice. Ainsi présentées, les actions de Grange acquièrent un caractère d'unicité et de complétude dont elles sont dépourvues dans le récit itératif. Cela dépend bien évidemment de l'emploi du présent, mais aussi du fait que la reconstruction singulative, pour être cohérente, demande qu'on ait résolu les quelques lieux d'indétermination provoqués par l'itération, sous forme d'options laissées ouvertes : ainsi lorsque Grange entre dans la chambre de Mona, le récit itératif évoque d'abord le réveil de Mona (« Quand Mona s'éveillait... »), présente ensuite Mona en train de dormir et Grange penché sur elle (« Mona dormait à plat ventre...et Grange quand il se penchait sur elle... »), et passe enfin à évoquer une deuxième fois le réveil de Mona, définitif cette fois-ci (« Il collait sa bouche contre son épaule ; elle s'éveillait en une seconde... »). De la même façon, lorsque Grange est rentré au fortin, le récit itératif évoque d'abord la venue de Mona, qui, non attendue, grimpe soudain l'escalier de la maison forte, mais nous présente ensuite Grange qui attend Mona, posté a sa fenêtre, et la voit venir par la route. Encore, lors de l'excursion nocturne de Grange avec Hervouët, la patrouille, dont on entend d'abord le pas sur l'asphalte, est en retard quelques lignes plus bas, et Grange s'endort en l'attendant.

Riche de virtualités, le récit itératif permet de maintenir dans les plis de son épaisseur temporelle plusieurs options possibles ; ces dernières apparaissent par contre exclusives les unes des autres dans une présentation singulative. Lors du déplissage qu'a été notre reconstruction singulative, nous avons évidemment retenu l'option qui portait, pour ainsi dire, à conséquence. En

« description d'actions » à propos des propriétés d'un jeans (« se délave, se matelasse, se teint, se froisse... »). Cf. note 63 ci-dessus.

d'autres mots, il en va, pour les actions itératives, de la même manière que pour les propriétés ou les parties de l'objet décrit, lorsque la description est itérative, comme nous l'avons vu avec les exemples (19) et (20). L'arbre descriptif, tout comme la ligne chronologique, apparaissent comme des modèles peu pertinents pour rendre compte d'une description itérative ou d'un récit itératif. Si les virtualités de la description itérative s'estompent sur l'arbre au profit de l'image fausse d'un objet singulier, une présentation linéaire réduit d'une façon comparable la richesse d'options potentielles que recèle le récit itératif.

A partir de ces considérations, il nous semble légitime d'affirmer qu'on ne lit pas la huitième section de *BF* comme le récit d'une journée de Grange lors de l'automne passé à la maison forte des Hautes Falizes. Cette journée, si jamais elle a eu lieu selon la reconstruction que nous en avons proposée, se dissimule à loisir dans les virtualités du récit itératif.

La mention de l'automne, au début de la huitième section, et de la fin de décembre, au début de la neuvième, signalent au lecteur que du temps s'est bien écoulé au cours de ces vingt pages. Ainsi que le note à juste titre Cardonne-Arlyck (1984:80) à propos de la sixième section de *BF*, où se produit un phénomène comparable, l'itération « [...] a le temps de décrire longuement un jour puisqu'ainsi elle en passe trente. Par là l'itératif a la faculté de produire l'impression de la durée, quoiqu'il la resserre ». Il faut cependant remarquer que le rappel de l'écoulement du temps diégétique, puisqu'il se trouve à la fin du long passage itératif, n'a aucune incidence sur une lecture linéaire ; il est donc logique de supposer que l'effet d'amplification de la durée domine pour le lecteur sur l'effet contraire de resserrement de la durée (ce deuxième effet, qui est également provoqué par l'itération, n'est saisissable, selon nous, que lors d'une deuxième lecture, ou, si l'on préfère, d'une lecture avertie). Ainsi, si du temps diégétique s'écoule lors des vingt pages qui nous concernent, cet écoulement reste, le temps de la lecture, hypothétique ; il n'est en fait vérifiable qu'après coup.

A l'impression du cercle d'une journée bouclé (d'un matin à l'autre) et du temps saisonnier écoulé (de novembre à la fin de décembre), l'itération substitue celle d'un mouvement en spirale, indéfiniment repris. Le lecteur en est laissé à se demander si tout cela a bien eu lieu (entendons, non pas dans le monde réel, mais diégétique). Il nous semble que ce qui empêche de

considérer le récit itératif comme pure narration est le fait que les actions et les événements ne s'inscrivent pas dans la durée diégétique proprement dite, celle que seul le récit singulatif peut mettre en place et faire véritablement avancer, ou même reculer, mais dans une durée autre, curieusement amplifiée et suspendue.

Appliqués sur notre texte, les outils fournis par la théorie pour trancher sur l'appartenance à la catégorie narration ou à la catégorie description apparaissent d'une faible utilité. Il est par exemple difficile de voir dans la série d'actions de Grange, Mona et Hervouët des « noyaux » au sens de Barthes, car ces actions ne reçoivent aucune sanction syntagmatique, autrement dit n'entrent pas en corrélation logique avec des actions situées plus loin sur l'axe du récit ; elles ne comportent donc aucun « risque » pour le récit. Plus exactement il faudrait peut-être dire que, par l'itération, les rapports de corrélation entre deux noyaux potentiels se brouillent, en se multipliant. Puisque le récit itératif assume en un seul énoncé plusieurs occurrences du même événement, l'attente de Mona par Grange, par exemple, est comme un noyau à corrélats multiples : « Même lorsqu'il n'avait pas rendez-vous avec elle, la possibilité n'était jamais tout à fait perdue de vue que d'un instant à l'autre elle fût là : [...] tout à coup il entendait le pas menu grimper en coup de vent l'escalier de la maison forte » ; « [...] souvent, quand il attendait Mona l'après midi à la maison forte, il s'installait pour la surprendre de plus loin devant la fenêtre [...] » ; « De la fenêtre où il était posté, il apercevait Mona [...] ». Le noyau de l'attente (lui-même scindé en attente refoulée et attente assumée) a pour corrélats à la fois la venue de Mona par l'escalier, lorsqu'elle n'est pas attendue, et sa venue par la route, lorsqu'elle est attendue. Chacun de ces corrélats se double d'alternatives (pour la première venue évoquée : « [...] soit qu'elle profitât d'une voiture qui descendait du hameau à Moriarmé, soit qu'elle eût entraîné Julia dans une promenade en fôret [...] » ; pour la deuxième : « Quelquefois un autre point noir qui était Julia allait de conserve avec elle : du plus loin qu'il le pouvait, il cherchait à distinguer lequel était Mona [...] »). Les zones de risque du récit sont ainsi aussitôt ouvertes que fermées par l'itération, et la corrélation logique qui s'établit entre les noyaux n'est pas univoque, mais ouvre sur un jeu de possibles narratifs. Après tout, rien n'empêche le lecteur de combiner les noyaux à son gré et de

mettre, par exemple, en relation l'attente de Grange à la fenêtre avec la non venue de Mona.

On pourrait interpréter la série d'actions de la huitième section de *BF* comme une suite de catalyses, moments de repos du récit, si ce n'était pour l'importance qu'y assume la chronologie, dans la définition qu'en donne Barthes : les catalyses sont, selon ce dernier, des unités consécutives, et non conséquentes, remplissant l'espace narratif qui sépare deux noyaux. Or nous avons vu à quelle perturbation de la chronologie donne lieu l'itération.

Les travaux qu'Adam a consacrés à la typologie des textes ont résulté, entre autres, dans l'établissement de six critères permettant de distinguer un récit d'une « simple description d'actions » (1994a:4). Adam part du constat que le fait qu'un personnage agisse ne suffit pas pour qu'on puisse parler de récit et propose par conséquent qu'on distingue deux façons de représenter les actions : la première consistant à les « raconter » (récit), la seconde consistant à les « relater » (description d'actions). La distinction d'Adam, éclairante en elle-même, devient difficile à appliquer dans le cas qui nous préoccupe ici[74].

Une première difficulté surgit, assez naturellement, lorsqu'on envisage la « morale » ou l'« évaluation finale », le sixième critère formulé par Adam pour définir le récit, par rapport à un texte qui, aussi étendu soit-il, n'est jamais qu'une unité constituante d'un ensemble plus vaste ; la « morale » qui n'est pas nécessairement localisée à la fin du récit, se laisse néanmoins difficilement saisir à partir de données partielles. C'est dans l'aventure intérieure de Grange que réside la « morale » de *BF* (ou, comme Adam l'exprime aussi, l'« action discursive sur autrui » 1994b:107). Or cette aventure est enracinée dans les événements extérieurs et n'aboutit que lorsque ces événements sont accomplis : si la dimension pragmatique joue toujours, car le

[74] La discussion sur les différences entre récit et description d'actions, présentée dans Adam et Petitjean (1989:159-165), est reprise par Adam (1994a, 1994b:85-110) avec quelques modifications terminologiques mais aucun changement substantiel. Voir aussi Adam 1992:55 et 1993:84-87. Sur ce sujet on peut voir également Revaz (1987). Dans la présentation par Adam et Petitjean (1989), qui est la plus schématique, les six critères définissant le récit sont les suivants : « 1. Un acteur (A) constant (au moins un) ; 2. Des prédicas X et X1 définissant A (Pr qualificatif ou fonctionnel) en t1 puis tn ; 3. Une succession temporelle : t1 --> tn ; 4. Une transformation des prédicats X et X1 par ou au cours d'un procès ; 5. Une logique singulière où ce qui vient après apparaît comme causé par (*post hoc, ergo propter hoc*) ; 6. Une fin-finalité sous forme de « morale » explicite ou à dériver ».

récit est à tout moment orienté vers le lecteur, ce n'est qu'à l'issue du récit que, rétrospectivement, sa morale peut apparaître.

Mais également d'autres critères soulèvent des difficultés, ceux notamment dans lesquels réside la spécificité même du récit par rapport à la description d'actions. Ainsi, on a du mal à appliquer au passage en question les notions de « procès » et de « mise en intrigue ». Le procès comporte l'idée d'une transformation et donc d'une temporalité orientée selon des étapes logiquement disposées comme commencement-milieu-fin (ou situation initiale, transformation, situation finale). La mise en intrigue implique l'introduction, entre les trois étapes citées, d'une « complication » (entre commencement et milieu) et d'une « résolution » (entre milieu et fin).

Ces notions, où la dimension chrono-logique apparaît centrale, deviennent d'une pertinence douteuse envisagées par rapport à un passage narratif soumis à itération. Comme l'observe Cardonne-Arlyck, « Contrairement au sommaire, l'itératif n'accélère pas le temps de l'histoire, mais au contraire le ralentit – plus exactement, le suspend. La succession n'y est pas vectorielle, mais, comme dans la pause descriptive, statique. Dans l'identité et la répétition, le temps s'immobilise » (1984:80). Il est vrai qu'Adam insiste bien sur la différence entre la chronologie, comme simple succession temporelle d'événements (qui ne suffit pas à définir le récit), et le « procès », qui implique une logique de la transformation. Mais ce qui est spécifique au récit est précisément de rendre malaisée la distinction entre les deux ; comme l'observe Barthes (1981:16) : « [...] le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* [...] »). Adam (1994a:13) exprime la même idée : « En fait, pour qu'il y ait récit, [...] il faut que cette temporalité de base soit emportée par une tension : la détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin, organisé en fonction de cette situation finale ».

C'est parce qu'elles sont traitées itérativement (et donc altérées du point de vue de l'ordre chronologique) que les actions narrées/relatées dans la huitième section de *BF* ne prennent pas non plus une place définie sur l'axe

du procès transformationnel (place réservée peut-être seulement aux actions singulatives)[75].

Sur la base de tout ce qui a été dit jusqu'ici, nous voudrions conclure que les actions itératives ont une valeur descriptive. Cela est en harmonie avec la remarque suivante par Adam (1994a:9), formulée à propos d'un passage itératif extrait de Mérimée : « Le choix du présent [...] ou de l'imparfait [...] introduit une nuance aspectuelle de qualification et d'état (valeur donc descriptive) qui dépouille, en quelque sorte, les actions de leur valeur d'acte »[76]. Cette observation nous engage à quitter le territoire du récit en direction de celui, déjà partiellement exploré par nous, des descriptions d'actions.

3.2.6 Description d'actions?

Lisons encore Adam (1994a:10), dont l'observation suivante rend bien compte, du moins à première vue, du sens qu'ont les actions dans la huitième section de *BF* :

> Entre un roman d'action ou d'aventure qui soumet la description aux impératifs de la causalité actionnelle-événementielle et à la loi d'économie et un portrait-caractère du type de celui de La Bruyère, il y a la place pour tout une gamme de romans et de nouvelles dans lesquels les actions des personnages ont un sens essentiellement descriptif. On ne peut même, souvent, comprendre le sens d'une succession d'épisodes ou de séquences d'actions qu'en les considérant comme la description d'un personnage ou d'un groupe social. L'enchaînement de ce type d'épisodes n'obéit pas à une logique narrative, mais uniquement descriptive.

Comme le confirment les morceaux qu'il analyse, Adam pense à des passages d'ampleur assez réduite, où les actions relatées peuvent être interprétées

[75] Adam remarque lui-même, à propos de la suite d'actes d'une description d'actions à l'imparfait : « [...] leur orientation linéaire est atténuée, voire perdue, en raison de l'utilisation massive de l'imparfait » (1993:86).

[76] Cf. aussi la remarque suivante : « [...] l'imparfait risque d'atténuer la valeur d'événement des actes mis en scène (entendons par événement ce qui fait passer d'un état à l'autre, ce qui assume une transformation d'états) » (Adam 1993:86).

comme autant d'aspects de la propriété d'un « personnage » ou d'un « groupe social », propriété qui se trouve ainsi décrite par le biais des actions. Dans l'exemple discuté par Adam (en réponse à Molino 1991), les actions de Bel Ami sont résumables par la propriété de ce dernier d'être un « homme qui plaît aux femmes » ; c'est comme illustration de cette propriété que ces actions demandent à être lues. Nous sommes donc en présence du cas que nous avons discuté en 3.2.2, lorsque nous avons aussi signalé que l'itération ne se manifeste jamais, chez Gracq, comme une liste d'actions itératives qui seraient susceptibles d'être réduites à la propriété d'un acteur. Cela se trouve confirmé par la huitième section de *BF* ; on voit mal à quelle propriété de Grange devraient renvoyer les actions itératives qui lui sont attribuées.

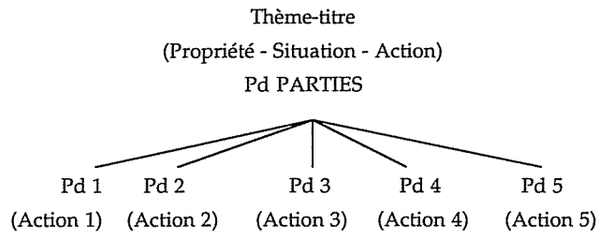
Mais Revaz (1987) distingue deux types supplémentaires de descriptions d'actions (désormais DA). Le deuxième est défini par la formule : « Les prédicats fonctionnels décrivent les actions de plusieurs "acteurs" considérés en tant qu'éléments (PARTIES) d'une situation » (1987:20) ; l'exemple célèbre fourni pour illustrer ce type de DA, où les actions seraient liées les unes aux autres selon un agencement spatial, plutôt que chronologique, est le départ du navire à l'incipit de *L'Education sentimentale*. Le troisième, enfin, correspond à la formule « Les prédicats fonctionnels décrivent les moments (PARTIES) d'une action ». Il s'agirait ici de séquences d'actions soit ordonnées (rapprochables alors du « script »[77]) soit non ordonnées, au présent, à l'imparfait ou même au passé simple, présentant une progression temporelle, mais organisées selon une logique de l'action à distinguer de la logique narrative.

Dans chacun de ces trois types de DA, les actions peuvent, comme le montrent les exemples cités par Revaz, être présentées sur le mode itératif ; plutôt naturelle, comme nous l'avons vu, dans le premier type, l'itération n'est pas exclue des deux autres.

Notons que les trois définitions de DA impliquent que la série d'actions doit pouvoir correspondre, selon le cas, à la propriété, à la situation ou à l'action qui viennent ainsi à constituer le thème-titre de la description. Propriété, situation et action doivent être appréhendées comme un « tout », faute de quoi l'organisation sémantique à la base du système descriptif se trouverait

[77] « On parle de SCRIPT lorsqu'une séquence événementielle présente un caractère stéréotypé » (Adam et Petitjean 1989:160).

menacée. La structure d'une DA peut donc être schématisée de la manière suivante :



Dans plusieurs exemples sélectionnés par Revaz et Adam pour illustrer ces trois types de DA, la succession d'actions prend la forme d'une liste, organisation textuelle de surface parfaitement conforme à celle qui définit le « type descriptif », dans les termes de la linguistique textuelle ou dans ceux d'Hamon. Quant au niveau sémantique, la définition implique, comme nous venons de le voir, la possibilité d'établir une relation d'équivalence entre un mot implicite ou explicite correspondant à la propriété, à la situation ou à l'action décrite (la propriété « richesse » dans l'exemple de La Bruyère ; la situation « départ d'un navire » dans l'exemple flaubertien ; l'action « skier » dans l'exemple de Giono[78]) et la suite de prédicats fonctionnels. Autrement dit, la DA est bien une description, analysable comme expansion à partir d'un noyau donné et pouvant toujours être soumise à expansions successives (« [...] on peut toujours décomposer une PARTIE d'action en SOUS-PARTIES »)[79].

Dans les trois types de DA isolés par les théoriciens, la valeur itérative, lorsqu'elle est présente, ajoute certes une valeur temporelle à la description, qui se distingue ainsi d'autres types de descriptions a-temporelles ; mais pour l'essentiel, même là où les actions sont itératives, une DA ne dérange pas les catégories établies.

A partir de ces définitions, il semble difficile de croire que la DA, dans les

[78] Cf. respectivement chez Revaz (1987) p. 19, p. 20 et p. 24 ; chez Adam et Petitjean (1989) p. 153, p. 155 et p. 160.

[79] On peut cependant se demander ce qu'il en est de la notion de hiérarchie descriptive dans les cas où les actions sont présentées de manière non ordonnée.

trois variantes envisageables, est un type de description existant dans les récits de Gracq. D'une façon générale, on peut dire que si le rendement analytique de la catégorie DA s'annonce faible, c'est à cause de la difficulté qu'il y a, chez Gracq, à déterminer la propriété, la situation ou l'action qui permettraient de récapituler une série d'actions donnée. La huitième section de *BF* fournit un exemple de cette difficulté : la seule possibilité de la résumer de façon raisonnable serait d'y voir le récit d'une journée de Grange, avec les actions qui la ponctuent, ou le récit de l'automne qu'il passe à la maison forte. Mais nous avons déjà constaté, quant à la première équivalence, qu'elle ne s'établit pas de manière claire, et, quant à la seconde, qu'elle demande une interprétation *a posteriori*.

L'intérêt de la catégorie de DA réside ainsi plutôt dans la possibilité de mettre en évidence, par contraste, le statut des actions dans les récits de Gracq. Deux situations semblent pouvoir se vérifier : soit on a affaire à un « tout » en l'absence d'actions ; soit on a affaire à des actions en l'absence d'un « tout ». Nous allons illustrer ces deux cas de figure par quelques exemples en nous concentrant surtout sur le premier et le deuxième type de DA décrits par Revaz (actions correspondant à une proporiété ou à une situation). Si l'itération nous a conduits jusqu'ici, elle ne nous suivra pas nécessairement dans cette analyse, où les actions, comme nous l'avons anticipé, peuvent être absentes.

Le deuxième type de DA présuppose un type de scènes regroupant une multitude d'acteurs (« plusieurs acteurs qui, par leur FAIRE, caractérisent la situation », Revaz 1987:20), chose plutôt rare dans l'univers dépeuplé des récits de Gracq. On relève néanmoins quelques passages où sont évoquées les actions de quelques acteurs faisant tous partie de la même situation[80]. Nous pensons à la longue scène des travaux de réfection de la forteresse dans *RS* (p. 122-128/660-665) et au bref passage de *BF* (p. 152-153/81-82) où il est question des travaux des Fraitures pour la pose du réseau des barbelés. Ces

[80] Précisons que, tout comme « actions » pour le premier type de DA, « acteurs » est à prendre au sens large : les platanes, dans l'exemple zolien commenté par Revaz (1987:21), deviennent « acteurs » à cause du sème « animé » présent dans le verbe (« Les platanes dressaient des torses réguliers »). Nous préférons, quant à nous, nous en tenir à des acteurs humains, pour ne pas perdre la nuance d'intentionnalité implicite, comme nous l'avons vu, dans la définition d'action.

deux épisodes se ressemblent en ce que les actions, qui auraient été attendues dans un contexte de travail manuel, brillent par leur absence[81]. L'évacuation des actions se manifeste de deux façons différentes dans les deux récits.

Dans *RS* elle est rendue d'autant plus sensible que le texte thématise la frénésie, le zèle et l'« enivrement de l'activité pure » (*RS* p. 124/661) auxquels sont en proie les hommes de l'Amirauté. Les actions autour des travaux de réfection se devinent derrière les notations de bruits (« ce remue-ménage continuel de fusils entrechoqués, de cliquetis de métal et de cris d'appel, ce brouhaha de voix plus hautes [...] »[82] (p. 123/660). Le lecteur est informé du plan de l'exécution du projet (« [...] Fabrizio, craignant l'arrivée maintenant imminente des pluies qui accompagnent l'hivernage des Syrtes, se hâtait d'achever la remise en état des terrasses supérieures et des chemins de ronde, [...] réservant les réparations intérieures pour la claustration forcée des interminables journées de mauvais temps » (*RS* p. 125/662-663). Le résultat des travaux est même présenté (« Jour après jour elle [= la forteresse] jaillissait de ses haillons rejetés dans l'évidence d'une musculature parfaite [...] » (125/663). Mais le faire en tant que tel est ellipsé. (D'autres ex RS 28-29 Fête)

Dans *BF*, l'épisode de la pose des barbelés donne lieu à une description d'actions bien maigre : aussitôt évoquées, les deux actions (« plantaient », « déroulaient ») sont remplacées, comme dans *RS*, par la notation de leur bruit : par le biais du bruit, s'opère le passage de l'action à l'outil, qui comporte l'abandon du registre militaire pour le registre jardinier. C'est encore l'image du remue-ménage qui apparaît :

> (21) Tout au bout de la fagne, là où le rideau des arbres encore bas se refermait, quelques soldats en manches de chemise, égaillés sur la lande perdue, plantaient des piquets et déroulaient sans hâte des rouleaux de fil : on percevait, affaibli par la distance, le même petit remue-ménage fatigué de pioches, de pelles et de cisailles, qui traînaille les soirs d'été jusque par la nuit claire dans les jardinets autour des bourgs. (*BF* p. 152-153/82)

[81] Il n'y a pas de « description homérique », chez Gracq.

[82] Avec l'exemple flaubertien de DA cité par Revaz à l'esprit (le départ du navire au début de *L'Education sentimentale*) on est supris de lire, quelques lignes plus bas, chez Gracq : « [...] le bruit des voix joyeuses et fortes qui s'interpellaient autour des tentes invisibles mettait dans l'air une note d'imprévu, de liberté et de sauvagerie, comme celle qui flotte sur une troupe rassemblée ou *un navire en partance* [...] » (*RS* p. 123/661. Nous soulignons)

Soumises à un processus de miniaturisation progressive, les actions quittent ainsi le devant de la scène descriptive, occupé par la description des bruits[83].

Le manque d'actions, ici comme dans l'exemple du *RS*, est rendu sensible par le type même de situation évoquée (le « tout » que représente la réfection de la forteresse ou la pose des barbelés) qui, elle, est très clairement thématisée dans le texte (dans *BF*, l'endroit où ont lieu les travaux est introduit comme but de la promenade de Grange : « L'après-midi, il allait le plus souvent jeter un coup d'œil aux travaux des Fraitures, où la pose du réseau des barbelés s'achevait », p. 152/81 ; dans *RS*, la description est précédée d'un dialogue entre Marino et ses hommes au cours duquel est prise la décision d'entamer les travaux pour « réparer » et « nettoyer » la forteresse, p. 119/657).

Comme nous l'avons annoncé, cet état de choses peut se trouver inversé. La description du capitaine Varin dans *BF* (p. 45-46/22-23 : « Quelquefois, après le déjeuner...le vice secret du capitaine était de scandaliser) est un bel exemple de portrait qui, constitué, comme celui de Giton par La Bruyère, si souvent cité par les théoriciens, de quelques prédicats fonctionnels itératifs, ne permet pas, à la différence du portrait de Giton, de reconstruire la propriété fondamentale à laquelle les prédicats fonctionnels pourraient être rattachés. Cela tient au fonctionnement différent de l'itération. Là où, dans le « caractère » de La Bruyère, la pluralité de points de vue qu'implique l'itération produisait l'impression de la stabilité des traits caractériels par l'insistance sur le côté habituel des actions décrites, elle résulte ici plutôt dans une image complexifiée de la réalité décrite[84]. Cela tient en partie au fait que les prédicats

[83] Substitution qui s'explique par la focalisation à travers Grange, pour qui la guerre est un spectacle pour l'ouïe : « Grange s'amusait parfois quelques instants à fermer les yeux, et à vérifier combien la guerre, même dans ses instants les plus endormis, alertait toujours plus intimement l'ouïe que la vue, par cette espèce de brinquebalement de herse géante promenée sur la terre remuée » (*BF* p. 70/36). Notons que les passages où il est question des manœuvres des convois le long de la frontière belge (*BF* p. 68-72/35-37 et p. 172-174/93-94) se présentent aussi comme des descriptions de bruits plutôt que comme des descriptions d'actions.

[84] La description de Varin est utilisée par Rabatel (1998:160-161) comme exemple de « profondeur de perspective étendue ». Rabatel défend l'idée que c'est à partir de la « saisie perceptuelle » de Grange que s'ordonne la description ; si la profondeur de perspective du point de vue du personnage est densifiée, c'est par l'effet de l'itération. Une autre façon de voir les choses, que Rabatel conteste, consisterait à attribuer au narrateur le point de vue de cette description. Il est difficile de trancher sur la question. Retenons simplement le fait que

fonctionnels itératifs sont surtout négatifs : « ne buvait pas, ne plaisantait pas, ne riait jamais… n'avait encore mis les pieds dans la volière de la *Place ducale* de Charleville…. ne discutant jamais… non qu'il se détendît… non qu'il devînt plus humain ». Le bureau du capitaine est également décrit négativement : « pas de siège », « pas même une bouteille d'apéritif ». Ce n'est pas la négation en elle-même, cependant, qui fait obstacle par rapport à la possibilité de se forger une image unitaire du capitaine ; on pourrait en effet croire que la propriété du capitaine qu'il s'agit de décrire est la réticence. Mais l'effet cohésif de la négation, qui parcourt la description dans son entier, est contré par les nuances qu'introduit la modalisation de l'énoncé et qui empêchent de croire à l'image toute négative de Varin, sans pour autant livrer son image « positive », ou si l'on veut, l'autre face du capitaine. Cela devient très sensible à partir du marqueur d'argumentation « Pourtant », qui enchaîne sur une deuxième phase du mouvement descriptif ; le portrait du capitaine s'embrouille de plus en plus sous l'effet des marques d'approximation qui caractérisent le discours descriptif. Les deux phrases véritablement assertives au sujet du capitaine : « Le capitaine parlait de la guerre » et « le vice secret du capitaine était de scandaliser » ne contribuent guère à la détermination d'une propriété unique et résumante du personnage décrit ; ces deux phrases sont loin de jouer le rôle récapitulatif que joue la phrase qui clôt le portrait de Giton : « Il est riche ».

3.2.7 Itération, critiques gracquiens et théorie de la description

Loin de se manifester épisodiquement, l'itération chez Gracq frappe par son extension et par la régularité obsédante de son retour, d'un récit à l'autre[85]. La question qui a pointé au cours de nos analyses est celle du statut qu'elle revêt ; plus exactement, nous avons interrogé, à partir de l'exemple de Gracq, les rapports qu'entretiennent description, narration et itération. Si la théorie de la description n'aborde pas cette question (ou lorsqu'elle l'aborde, ne fournit aucune réponse précise à son sujet), il y a par contre lieu de croire, à en juger

ce n'est pas forcément comme effet de la focalisation à travers Grange qu'il faut expliquer la complexité du portrait de Varin, par opposition à la simplicité relative du portrait de Giton.

[85] Cardonne-Arlyck (1984) propose un relevé des parties itératives dans les récits de Gracq (cf. p. 79 et p. 95-96).

par la pratique des critiques gracquiens, que la question en elle-même est pertinente.

L'indication essentielle que fournissent quelques critiques de Gracq réside dans leur tendance, face à un passage itératif, à le considérer comme descriptif, plutôt que narratif, et cela indépendemment du contenu du passage (procès *vs* états). Dodille (1975:173 n° 18) fournit à cet égard l'indication la plus claire, lorsqu'il s'attache à calculer le pourcentage du texte descriptif pour chaque récit de Gracq. Si les pourcentages calculés pour les autres récits (44% pour *CA*, 29% pour *RS* etc.) ne nous renseignent pas assez (car rien nous permet de savoir si Dodille inclut les parties itératives dans son relevé), le pourcentage fourni pour *LaR* et *Pi* est révélateur : en le calculant à 100%, Dodille montre non seulement qu'itération, narration et description ne se distinguent pas à ses yeux, mais aussi et surtout que la présence de l'itération influence son jugement, le faisant pencher du côté « description ». Dodille corrobore ainsi nos idées formulées à propos de la huitième section de *BF*, suggérant indirectement qu'une phrase comme (22), pour ne prendre que cet exemple minime, est à considérer comme descriptive :

(22) Au long du Perré, nous rencontrions parfois des femmes. (*LaR* p. 26/414)

En d'autres mots, là où le récit se fait itératif, une valeur descriptive se dégage, assez forte pour entraîner le jugement de l'analyste de la catégorie « narration » vers la catégorie « description ». L'itération fonctionnerait donc comme marqueur de description.

Cette dernière remarque demande toutefois à être nuancée et précisée car, comme nos exemples l'ont montré, l'itération peut intervenir au niveau de la narration aussi bien qu'au niveau de la description. Autrement dit, un procès tout comme un état peuvent être affectés par l'itération. Dans chacun de ces cas, quelques implications intéressantes par rapport aux modèles théoriques ont pu être observées.

Nous avons vu, avec les exemples (19) et (20), les effets de sens provoqués par l'itération lorsqu'elle porte, sans en perturber l'organisation de surface, sur des fragments descriptifs. L'analyse de ces exemples a débouché sur une mise en question de la pertinence de la représentation arborescente, telle qu'elle se trouve chez Ricardou, Adam et Hamon : cette schématisation, si elle restitue l'organisation du texte descriptif, ne rend pas compte de la

signification itérative.

Les exemples (12), (13) et (16), descriptions introduites par un segment de texte itératif (proposition temporelle itérative subordonnée), nous ont permis de formuler une remarque principale : ainsi introduite, la description apparaît faiblement démarquée, car la partie narrative (notant souvent le déplacement du personnage) se trouve assimilée à la partie plus proprement descriptive (description d'état) et ne se distingue plus d'elle. Cela apparaît clairement, par contraste, lorsqu'on observe des descriptions introduites par des segments singulatifs au passé simple. La notion de système démarcatif élaborée par Hamon demande donc peut-être à être considérée surtout en contexte singulatif.

Dans tous ces exemples, la nature même des passages en question ne pose pas problème : il s'agit de segments en eux-mêmes descriptifs, sur lesquels l'itération agit en ajoutant une épaisseur spatio-temporelle qui a pour résultat de complexifier, en la doublant de virtualités, l'image de l'objet décrit.

Quand l'itération se manifeste au niveau de la narration, en revanche, c'est la nature même du segment concerné qui s'en trouve affectée. C'est ici que la pratique des critiques gracquiens entre véritablement en jeu, pour l'indication intéressante qu'elle nous fournit : la narration itérative (« récit itératif », dans les termes de Genette) semble considérée par les critiques, à tort ou à rasion, comme un type parmi d'autres de description.

Fabre-Luce et Cardonne-Arlyck parlent de « description » ou « description itérative » pour le long passage de *RC* (p. 238 et ss./516 et ss.) où est narré l'épisode de la rencontre nocturne entre le narrateur et la femme servante de Nueil. On peut supposer que c'est à cause de l'itération que ce long passage, où des notations descriptives alternent avec des notations plus proprement narratives (cf. « Depuis que j'étais entré à la Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle *savait*, et je la suivais. [...] Je montais les marches derrière elle [...] » *RC* p. 240/517) est qualifié globalement comme description. En citant un extrait de ce passage introduit par « Je montais les marches derrière elle », Cardonne-Arlyck (1984:117) note : « On remarquera le premier imparfait : à cette position on attendrait un passé simple, qui dise l'action avant de la décrire ». Une action itérative est donc perçue comme une action « décrite ». Cela tient fort probablement à l'emploi de l'imparfait.

Les passages itératifs à l'intérieur de la scène de la première rencontre entre Grange et Mona dans *BF* sont également qualifiés de « description » par deux critiques. L'épisode s'ouvre sous le mode singulatif : « Un jour où il regagnait ainsi à pied la maison forte - c'était un des derniers dimanches de novembre - la pluie surprit Grange... » et continue sur ce mode mais, à plusieurs reprises, on voit apparaître l'itération :

> (21) Tantôt elle sautait une flaque à pieds joints, tantôt elle s'arrêtait au bord du chemin pour casser une branche – une seconde, elle se retournait à demi et semblait jeter sous le capuchon de sa pèlerine un coup d'œil en arrière, comme pour mesurer de combien Grange s'était rapproché, puis elle repartait à cloche-pied en poussant un caillou, et courait l'espace de quelques pas en faisant rejaillir l'eau des flaques – une ou deux fois, malgré la distance, Grange crut discerner qu'elle sifflottait. (*BF* p. 53/27)

> Grange se demandait, un peu piqué, si elle s'était vraiment aperçue qu'il marchait derrière elle : quelquefois elle s'arrêtait de côté sur le bord du chemin et partait d'un rire de bien-être [...] (*BF* p. 54/28)

> « Une petite fille! » se disait-il avec malaise – mais le cœur malgré lui battait plus fort, chaque fois que la silhouette s'arrêtait au bord du chemin et qu'une main entr'ouvrait un instant vers lui la guérite du capuchon lourd. (*BF* p. 55/28)

> Parfois elle tournait un peu la tête, et faisait glisser un instant le bord du capuchon sombre sur ses yeux couleur d'éclaircie : leurs regards se croisaient, et ils riaient un peu sans rien dire, d'un rire de pur contentement. (*BF* p. 56/29)

A propos du récit de cette rencontre, l'un des événements majeurs du roman, Cardonne-Arlyck (1984:98) remarque : « Quoique le récit continue sur le mode singulatif il tourne par deux fois à l'itératif : dans la description de Mona sur la route d'abord ». Le glissement terminologique dans le commentaire de Cardonne-Arlyck nous semble révélateur : lorsqu'il tourne à l'itératif, le « récit » (terme utilisé ici dans le sens « narration d'événements ») devient « description ». Le terme de « description itérative » est utilisé également à propos de la deuxième occurrence de l'itératif, dans la scène érotique qui

termine l'épisode de la rencontre. Quant à Kim (1991:215), elle parle de la « description du comportement de Mona » et montre par là qu'il est donc possible de résumer en une formule la série d'actions de Mona. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas d'une série d'actions stéréotypées (rien de comparable à un script) ni prévisibles, et qu'à partir de la formule « description du comportement de Mona » se crée un horizon d'attente des plus vagues. Pour cette raison, il nous semble impropre de parler de description d'actions.

On peut donc avancer, sur la base de l'indication fournie par quelques critiques gracquiens, que l'itération ne fonctionne pas tant comme opérateur d'estompage dans la détermination de ce qui est à considérer comme narration et comme description, que comme véritable marqueur de description. Il faut donc se poser la question de savoir ce qui fait qu'un passage narratif soumis à itération est perçu comme descriptif. Cette question en contient en fait deux, qui peuvent être traitées séparément.

La première consiste à se demander pourquoi la narration itérative n'est pas perçue comme narration. Les remarques formulées au cours de notre analyse contiennent quelques éléments de réponse possibles. L'itération arrache les actions à la chronologie linéaire du récit et les fait baigner dans une temporalité parallèle à celle que régit et organise le récit singulatif, et différente par rapport à elle[86]. A cela s'ajoute le fait que l'itération dépouille le narré de son poids d'action ou d'événements (cf. exemples (5) et (17)) et l'éloigne du *premier plan* du récit, cette scène dressée dans le monde diégétique où, sous le mode singulatif, des personnages agissent et des événements se produisent[87].

La deuxième question consiste à se demander pourquoi une narration de type itératif vient à être perçue comme description. Pour essayer d'y répondre, nous avons effectué un détour par la catégorie « description d'actions », qui s'est révélé peu fructueux. Les recoupements entre itération et description

[86] Cardonne-Arlyck affirme, à propos de l'indétermination des périodes itératives, qu'elle « égar[e] l'histoire dans une temporalité autre, dépourvue de mesure et de succession » (1984:82).

[87] Cet emprunt à Weinrich ne va pas au-delà de la terminologie : la valorisation affective qui s'attache à l'itération et le fait que l'itération peut être exprimée au passé simple sont deux faits importants qui empêchent de souscrire à la théorie de la mise en relief, telle que Weinrich la formule.

d'actions ne se sont avérés qu'occasionnels, du côté de la théorie tout comme du côté de Gracq : si les exemples analysés par les théoriciens montrent que toute DA n'est pas itérative, l'exemple de Gracq montre que toute narration itérative ne donne pas lieu à une DA. Nous avons même jugé impossible de parler de DA dans les récits de Gracq, pour deux raisons opposées et complémentaires : d'une part il est difficile, à partir d'une série d'actions, de déterminer le « tout » auquel elles se rattacheraient (sous forme de propriété, situation ou action) ; d'autre part il n'est pas sûr qu'un « tout », une situation par exemple, donne lieu à une expansion sous forme de liste d'actions.

Il reste donc à prendre en compte la valeur aspectuelle de l'imparfait, temps itératif par excellence, qui joue sans doute un rôle déterminant. Rappelons qu'Hamon inclut l'imparfait dans la liste des signaux démarcatifs de description. Dans la narration itérative, la force signalétique de l'imparfait semble être telle qu'elle peut emporter la décision de l'analyste du côté de la description, même en l'absence des traits isolés par les théoriciens comme marques spécifiques de description (organisation textuelle selon le modèle de la liste, développement par aspectualisation, équivalence sémantique entre un terme et l'expansion à laquelle il donne lieu etc.). Par l'itération à l'imparfait, la narration bascule du côté de cet autre d'elle-même qu'est la description.

Les effets produits par l'itération sont, comme on le voit, théoriquement très intéressants. Car si l'on admet que la narration itérative est un type de description, il faut aussi reconnaître qu'elle dérange les catégories établies, n'étant conforme à aucun modèle théorique.

A partir de là, on peut interroger le rendement analytique des modèles théoriques. Il apparaît douteux pour les modèles de Riffaterre et de Weinrich, où la dimension temporelle de la description est exclue du champ d'analyse. Chez Ricardou, la description est « synchronie ». Ce théoricien repère les marques temporelles de la description (les « puis » et les « enfin » de la description flaubertienne) mais les interprète, de façon assez mécanique, comme une des ripostes diégétiques à l'arrêt descriptif ; sorte de rajout postiche, fruit d'un compromis avec le récit. Les modèles d'Adam et d'Hamon, construits autour de l'idée d'une hiérarchie descriptive, apparaissent également inaptes à rendre compte d'un type de description tel qu'un passage soumis à un traitement itératif, dont la charpente signifiante est le temps et qui n'est pas organisé suivant les lois du développement par

aspectualisation, ou le dépliement d'une nomenclature. Cependant, la notion d'« effet descriptif » créée par Hamon apparaît comme une notion commode, assez large pour permettre de rendre compte d'un nombre de phénomènes divers, dont, peut-être, l'itération. Après tout, ayant critiqué le bien fondé d'une approche du descriptif par le concept d'espace, Hamon concède : « Plus paradoxal, et plus intéressant à la limite, serait le fait d'aborder une étude de la description par le concept de *temps* [...] » (1993:89). Sur la base des implications par rapport à la durée narrative, on pourrait alors distinguer divers types de description et envisager, à côté de la description-pause (suspension de la durée), un type de description itérative ayant d'autres répercussions sur la durée (amplification, accélération).

Adam insiste bien sur la notion d'hétérogénéité textuelle et sur le fait qu'une proposition, une macroproposition, une séquence ou un texte ne seront jamais que de plus ou moins bons représentants d'une catégorie donnée ; le prototype n'existant que comme abstraction théorique (voir la citation mise en exergue à ce chapitre).

Face aux effets provoqués par l'itération on est ainsi obligé d'insister une fois de plus sur le fait que narration et description sont deux options non pas exclusives l'une de l'autre, mais prises dans un jeu serré d'échanges donnant lieu à de nombreuses solutions intermédiaires ; c'est bien, en effet, dans les limbes de la narration et de la description que se situe la narration itérative.

4. Description et représentation

> Pris dans leur isolement, tous les mots de ce texte m'étaient clairement compréhensibles, et pourtant la signification de l'ensemble me demeurait brouillée. (*RS* p. 131/668)

Une caractéristique de la description gracquienne, plusieurs fois mise en lumière par les critiques, est sa faible aptitude à fournir une représentation stable du réel. Nous avons vu que les commentateurs gracquiens sont unanimes à ce sujet. Murat (1983b:68) affirme que « chez Gracq la description tend à jouer *contre* la représentation ». Monballin note le « brouillage sur le plan de la représentation » (1987:37) et la « visualisation confuse » (1987:207). Kim (1991:172) évoque le « trouble extrême de représentation ». D'autres parlent d'une description qui ne donne pas à voir, mais « à douter » ou relèvent l'impossibilité pour le regard de « s'accrocher » aux détails de la description[1]. De toute évidence, quoi qu'en dise un Reuter (1998b:52), toute description ne répond pas à la visée centrale de « faire voir » et ne produit pas non plus l'effet correspondant à cette visée[2].

Précisons d'emblée que par le mot « réel » nous entendons le réel diégétique, c'est-à-dire l'univers spatio-temporel mis en place par le récit. Il ne s'agira pas pour nous d'évaluer, à travers un contrôle dans le monde extra-textuel, si la description gracquienne facilite ou complique l'identification des

---

[1] Le premier jugement est formulé par Jean Roudaut (1980:97) : « [...] la description n'a pas pour objet de donner l'illusion d'un référent, mais tout au contraire d'effacer ce que les mots auraient tendance à évoquer [...] Aussi cette description ne donne-t-elle pas à voir mais à douter : "apparaissait"... "semblait"... sont les termes qui la marquent le plus fréquemment ». La deuxième remarque appartient à Hubin (1972:114) et concerne un passage de *RS* : « Si elle rassemble effectivement des notations descriptives, la deuxième phrase frappe surtout par l'imprécision un peu inquiétante des éléments retenus : nulle perspective, nul détail auquel le regard puisse s'accrocher fermement [...] ». Voir aussi ce qu'observe Vignes, à propos de la description du Tängri : « En fait, à bien y regarder, cette description semble rendre l'objet décrit moins visible à mesure qu'elle progresse » (1998:303).

[2] Selon Reuter (1998b:35), en effet, à la visée correspond l'effet : « L'effet principal (ou visée centrale) du descriptif [...] est, selon moi, de *produire l'impression de voir* [...] ».

référents réels (genre d'investigation auquel se livre plus d'un critique de Gracq, mais qui reste totalement étranger au domaine théorique), mais plutôt d'apprécier si les mécanismes à l'œuvre dans la description gracquienne favorisent ou entravent pour le lecteur le processus de représentation.

Si la théorie ne retient pas le problème du rapport entre les données de la description et les référents extra-textuels, elle s'intéresse par contre à la fonction représentative de la description. Le terme « représentation » est utilisé par Adam et Petitjean (1989). Ces auteurs qualifient de « représentative » la description pratiquée par les écrivains réalistes (cf. 1989:25-60), en la distinguant d'autres types de description, tous plus ou moins historiquement marqués (susceptibles néanmoins de se mélanger dans un texte donné) : description « ornementale », « expressive » et « productive »[3]. Mais le terme « représentation » est utilisé aussi dans une acception bien plus vaste : par l'expression « représentation descriptive », Adam et Petitjean insistent sur le fait que toute description est un dispositif visant à déclencher un processus de représentation. Selon ces auteurs, le processus de représentation est à l'œuvre au fil de la lecture, de micro-proposition en micro-proposition, et la représentation finale est le résultat non pas de la somme, mais de l'interaction des différentes représentations descriptives partielles, suscitées par chaque micro-proposition descriptive. Ils précisent :

> Si l'on peut de façon générale, définir le sens d'un texte comme une image mentale que le récepteur-interprétant se fait de la réalité telle qu'elle lui est offerte par le texte, notre approche ne peut prétendre accéder qu'à cette « réalité offerte » ou, plus exactement, construite progressivement par la lecture. (Adam et Petitjean 1989:98)[4]

Un terme figurant dans le langage théorique (mais peu utilisé par les critiques de Gracq) qui doit sans doute être mis en relation avec celui de « représentation » est le terme « lisibilité », vaguement associé à l'idée d'une transparence du sens. L'étude de la lisibilité de la description est menée par Hamon, mais le terme se trouve chez Adam et Petitjean également[5]. Le

[3] Voir la première partie dans l'ouvrage d'Adam et Petitjean (1989).
[4] Nous verrons par la suite qu'on peut faire une tentative pour accéder à l'image mentale dont parlent Adam et Petitjean ici. Cf. 4.2.3.
[5] Notons toutefois que les deux termes « lisibilité » et « illisibilité » ne sont pas retenus dans l'index des notions théoriques figurant à la fin de l'ouvrage d'Adam et Petitjean (1989).

rapport qu'entretiennent les deux couples de termes « lisibilté/illisibilité » d'un côté, et « représentation/perte de représentation » de l'autre demande cependant à être tiré au clair[6]. Ce rapport pourrait être envisagé, en gros, comme rapport entre une condition (lisibilité) et un résultat (représentation), ou une cause (l'illisibilité) et un effet (la perte de représentation). Mais nous verrons que ces correspondances ne peuvent pas toujours être établies, car les notions en jeu (que nous allons considérer surtout dans leur version négative: illisibilité et perte de représentation) se situent à deux niveaux différents et reflètent deux approches non pas opposées, mais complémentaires.

Il nous semble que si les théoriciens envisagent la possibilité pour une description d'être « illisible », ils ne vont pas jusqu'à s'interroger sur les conséquences qu'une illisibilité très marquée (et donc les facteurs qui la déterminent) pourrait avoir pour le modèle théorique. La pertinence de cette question apparaît lorsqu'on aborde la description gracquienne. Depuis Blanchot, qui notait en 1947, face à l'abondance d'épithètes dans *CA* et *BT*, « [...] je sens beaucoup mieux et beaucoup plus, mais je vois moins bien » (1976:49), les critiques n'ont pas arrêté de rechercher les causes de l'effet de « perte de représentation » produit par la description gracquienne[7]. Leurs analyses ont montré que cet effet peut être lié à une perturbation au niveau de la cohérence sémantique. Dans ces cas-là, la mise en place de l'équivalence sémantique dans laquelle réside, selon Hamon, l'effet descriptif, se trouve menacée. Dans ses manifestations les plus extrêmes, l'instabilité représentative tient à l'impossibilité pour le lecteur d'établir quel est l'objet décrit, ce qui porte également atteinte à la notion de système descriptif. Si, en revanche, en dépit des difficultés qu'il peut y avoir, par exemple, à déterminer l'objet décrit, une description est encore perçue comme telle, on pourrait avancer l'hypothèse que l'équivalence sémantique n'est pas un trait constitutif de la définition de description.

Malgré quelques détours sporadiques dans les méandres de l'illisibilité, on peut bien dire que les théoriciens ont surtout insisté sur le fonctionnement

[6] Nous empruntons le terme « perte de représentation » à Monballin (1987:50).
[7] Les arguments de Blanchot sont repris par Murat (1982:397) qui observe, à propos de *CA* : « [...] il n'y a de fait plus grand chose à voir dans la "radieuse et absorbante beauté" de Heide, moins encore dans la "comblante et lente majesté et "l'orageuse et candide royauté" de ce nuage qui descend sur le cimetière [...] ».

pour ainsi dire « normal » de la description ; leur effort a été essentiellement dirigé vers la mise à jour des procédés garantissant la réussite de la communication descriptive. Nous pensons par exemple à l'importance que revêtent dans la théorie d'Hamon les grilles descriptives, ou les plans de texte dans la version d'Adam et Petitjean. Au lieu d'en conclure que la théorie a un faible pouvoir explicatif par rapport aux descriptions de Gracq, nous formulons une hypothèse de travail contraire : parce qu'elle postule la description comme structure cohérente et cohésive à partir de laquelle se met en place une représentation, la théorie devrait a priori nous fournir les moyens de saisir plus facilement les phénomènes entraînant une perturbation au niveau de la représentation. Cette prise de position pourrait peut-être aider à découvrir d'autres causes responsables de la difficulté représentative qui n'ont peut-être pas retenu l'attention des commentateurs gracquiens.

Avant de passer à l'analyse de quelques exemples de description gracquienne du point de vue de leur aptitude représentative, nous allons, dans les pages qui suivent, discuter les notions théoriques que nous avons introduites dans ce chapitre, en essayant de les problématiser à la lumière de l'exemple gracquien.

4.1 Représentation et effet de réel

La description « représentative » est définie par Petitjean (1987:68) de « mimétique » (ou « mimésique »)[8] :

> On appelle « mimétiques » les descriptions dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent.

Ainsi comprise, la « fonction mimésique », qui domine dans l'écriture réaliste représentée par le roman balzacien, semble devoir être considérée comme constitutive de toute description. En effet, comme cet auteur le souligne (1987:71) :

[8] Cf. Adam et Petitjean (1989:33 et ss).

> Le récit ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel.

Dans un texte narratif, la présence des descriptions est incontournable, car la fonction qu'elles remplissent est indispensable au fonctionnement du récit. Cet fait est souvent souligné. On lit, par exemple, chez Legros (1976:109) :

> [...] la « description » a pour première fonction, fondamentale, de permettre le récit lui-même (qui ne peut se passer d'un minimum d'objets ou de personnages), d'assurer – et parfois, aujourd'hui, d'un même geste, de subvertir – son fonctionnement référentiel ; on parle nécessairement de quelqu'un, de quelque chose, situé quelque part, etc.

Les descriptions de *RS* ou de *CA*, pour prendre les deux récits de Gracq les plus désancrés par rapport à la réalité empirique, peuvent être définies de représentatives dans la mesure où, par elles, prend forme le monde où évoluent Aldo et Vanessa, Albert et Heide et les autres acteurs de l'histoire narrée, et ces acteurs eux-mêmes. L'« espace-temps dans lequel les acteurs interagissent » doit être compris, en effet, comme un monde qui, bien qu'il soit construit à l'image du monde réel et qu'il y ressemble à bien des égards, est distinct de lui[9]. Un effet de réel s'attache donc toujours à la description, dans la mesure où par elle se construit l'illusion référentielle en vertu de laquelle l'histoire narrée se campe dans un monde posé, dans et par la fiction, comme « réel ».

Il est courant de souligner qu'en même temps qu'elle met sur pied le monde diégétique et qu'elle travaille à créer l'illusion référentielle, la description représente en elle-même, du seul fait de sa présence, la plus grave menace pour cette illusion : loin de contribuer à créer un « effet de réel », la description

[9] Dans le récit de science-fiction, par exemple, la description est au plus haut degré représentative. Comme le remarque J. Bellemin-Noël (1971:110) : « En tant que ce genre se propose de de créer à l'aide d'extrapolations "scientifiques" un univers dont il prétend faire accepter la réalité, on pourrait presque dire que la description y joue un rôle prépondérant : l'intrigue doit avant tout permettre l'exposition d'un monde, d'une société, d'un phénomène culturel, d'un paradoxe philosophique ou cosmique [...] ». Bellemin-Noël souligne ainsi la différence qui oppose le récit de science-fiction au conte merveilleux : « le merveilleux ne connaît pas les "effets de réel" ; dans la SF au contraire, tout est en un sens effet de réel » (1971:111).

peut parfois aller précisément à l'encontre de cet effet[10]. En vérité, l'effet de réel semble se produire uniquement à partir de la description dans sa forme minimale, lorsqu'elle se réduit à une dénomination, à un mot (ce que Barthes appelle les « informants » et les « indices »).

Rappelons les mots de Ricardou (1978:27), pour qui la description détruit, lorsqu'elle s'encombre de détails, l'illusion qu'elle devrait créer :

> Ou bien, pour permettre la fluidité de son cours, le récit se contente de prendre appui sur de pures et simples dénominations et il risque la minceur squelettique. Ou bien, pour assurer une certaine épaisseur à ses événements, il accueille les détails descriptifs et il se soumet aux syncopes de l'achronie. Il s'ensuit que si la description, prise pour elle-même, peut à la rigueur passer pour une entreprise réaliste, il suffit de l'inscrire dans la belligérence du texte pour voir son rôle se retourner en son contraire. Bref, dans un roman, et contrairement à une idée un peu trop reçue, la description tend à détruire l'illusion réaliste qu'elle semble au premier chef entretenir.

La phrase de Petitjean citée plus haut (1987:71) se poursuit de la manière suivante[11] :

> Le récit ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel. Alliance sémiotique précaire, car il suffit à la description d'intensifier l'opération d'aspectualisation pour que la description perturbe le cours du récit et rompe l'illusion.

L'exemple qui semble se prêter le mieux à l'illustration de ce phénomène est celui, très souvent cité, de la casquette de Charles Bovary. A propos de cette description, Maingueneau (1993:67) observe :

> On sait par exemple que la célèbre description de la casquette de Charles qui ouvre *Madame Bovary* dépeint un objet impossible ; à partir des indications fournies par le texte on ne parvient pas à dessiner le couvre-chef correspondant : il y a un excès du texte sur le réel.

[10] Cette vue est arrivée jusqu'à nous à travers les traités de rhétorique du XVIIIe siècle, où, comme on le sait, la description a fait l'objet d'un « rejet presque unanime » (cf. Adam 1993:5). Au XVIIIe siècle, « [...] beaucoup pensent qu'elle [= la description] peut être pour le lecteur friand d'intrigue une rupture qui met fin à l'illusion créée par le mouvement du récit » (Lafon 1982:305).

[11] Cf. Adam et Petitjean (1989:37).

La description, lorsqu'elle n'est pas « discrète », devient « excroissance textuelle » parasitaire[12]. Dans la description de la casquette, « Le présenté devient irréprésentable », selon le mot de Debray-Genette (1988:240) qui note encore le « délire de détails qui rapproche l'hyperréalisme du fantastique » (1982:334). Ce serait la « règle de la casquette ».

Comme le remarque Kerbrat-Orecchioni, c'est le laconisme qui représente la normalité dans le domaine de la description ; pour peu qu'un écrivain essaie de transgresser la loi de la « sélection draconienne », l'effet produit est paradoxalement un « effet-de-non-réel » (1980:134)[13]. Reuter (1998b:38), quant à lui, commente : « [...] il me semble qu'il existe ce que je nommerai volontiers un *paradoxe descriptif* : plus la description gagne en étendue et en précision – au moins dans les discours littéraires et courants – plus l'effet de visibilité référentielle tend à s'effacer derrière la présence du texte ».

Au poids de ce consensus, qui s'est formé autour du texte de Flaubert, il est important d'apporter du contre-poids, sous forme de quelques nuances et précisions.

Soulignons d'abord qu'il faut supposer l'existence de types de descriptions qui sont finalisées à produire un effet d'*irréel*, où le descripteur s'accorde la « chance de tomber dans le merveilleux »[14]. Bellemin-Noël remarque, par exemple, que le récit fantastique met en scène deux mécanismes contraires, l'un visant à établir la catégorie du réel, l'autre à dessiner « le contour de ce qu'il faut bien nommer l'irréel » (1971:111). Cela semble être également le cas dans bien des descriptions gracquiennes. Le terme « déréalisation » prend donc un sens différent en fonction du contexte où il est utilisé. Ce n'est qu'en

[12] Le terme est d'Adam et Petitjean (1989:38).

[13] Voici le commentaire de Hubert Juin, à propos de *La Vie mode d'emploi* : « L'ivresse du catalogue illimite le quotidien et déréalise le réel : l'accumulation des détails exacts [...] provoque un vertige par lequel l'imaginaire paraît et s'empare de tout. C'est le réalisme irréel » (cité par Kerbrat-Orecchioni 1980:250 n° 219).

[14] L'expression est de Blanchot (1976:50), utilisée à propos de Gracq : « [...] qui donne aux adjectifs plus qu'il ne faut, aux descriptions plus qu'il ne doit, s'accorde une chance de tomber dans le merveilleux et de décrire une de ces chambres auxquelles le lecteur s'intéresse, précisément parce qu'il peut entrer ».

régime réaliste qu'il apparaît pertinent de parler de « paradoxe » à ce propos, dans la mesure où on peut supposer que l'effet recherché est un effet de réel.

Précisons encore que l'explication de l'effet de déréalisation à partir de l'hypertrophie de l'aspectualisation, si elle fonctionne par rapport à la description flaubertienne (la casquette, le gâteau de noces), se révèle peu pertinente appliquée aux descriptions gracquiennes où, comme plusieurs commentateurs l'ont relevé, la déréalisation de l'objet décrit se fait surtout par les procédures d'assimilation comparative et métaphorique et par les jeux d'interférence entre le niveau métaphorique et le niveau diégétique. Il nous semble que l'explication de la déréalisation descriptive par l'abondance de détails est tellement reçue qu'elle est utilisée un peu à tort et à travers. C'est ainsi que Kim (1991:172) explique la perte de représentation dans la description de la chambre de Mona (description de *BF* que nous analyserons plus en détail en 4.2.2) par l'aspectualisation, effectivement très riche, alors qu'on peut, à l'aide de la théorie d'Hamon, dépister une autre cause à laquelle tient, plus profondément selon nous, cet effet. Rare en tant que telle chez Gracq, une aspectualisation très developpée ne comporte pas nécessairement une perte de représentation.

Il importe toutefois de souligner que l'effet de réel, précisément en tant qu'*effet*, est difficilement mesurable, résidant non pas dans le texte, mais dans la rencontre du texte avec une expérience de lecture. Le consensus à propos de la casquette de Charles Bovary ne doit pas tromper sur les difficultés qu'il peut y avoir, face à une description donnée, à établir l'*impression* de réel qui s'en dégage. Pour citer un exemple, tout en demeurant en territoire flaubertien, on pourrait mettre l'un à côté de l'autre les commentaires que formulent deux critiques aux prises avec le même passage de la promenade de Frédéric sur les Champs-Elysées, dans *L'Education sentimentale* : pour l'un, l'accumulation de détails pose un problème de cohérence, s'agissant d'« indications hétérogènes et imprévisibles » (Larroux 1988:479) ; pour l'autre, l'accumulation de détails donne « l'impression d'un référent homogène et condensé » (Le Calvez 1989:162).

Nous avons affirmé que toute description représentative, entendue comme description, même étendue, dont la fonction principale est d'assurer le fonctionnement référentiel du récit, en prenant en charge, en gros, la représentation des objets, des personnages et de l'espace peut produire un

effet de réel. Mais tenons-nous-en un moment à la définition plus restreinte de Barthes, suivant laquelle l'effet de réel est assuré par de petites notations, (« connotateurs de mimésis » selon Genette 1972:186), des « informants » dont l'unique fonction est en fait de connoter le réel. Il nous semble important d'insister sur le fait qu'effet de réel et aptitude représentative de la description ne vont pas forcément ensemble et ne doivent donc pas être confondus. Si un connotateur de mimésis est en principe un indice fort de réalité, il n'est pas sûr qu'à partir de lui le lecteur puisse se représenter la réalité ainsi « indiciée ». Au fond, si les procédés de déréalisation de l'objet décrit résultent naturellement en une perturbation au niveau de la représentation qu'on peut s'en faire, cela n'implique pas, inversement, que tout effet de réel garantit la possibilité de représentation[15]. Cela est vrai aussi bien pour les notations descriptives qui réfèrent ostensiblement au monde extra-textuel, que pour les notations renvoyant aux référents du monde diégétique et visant à en établir la « vérité ». On peut en donner quelques exemples pris du texte graquien :

(1) [Marino] était le premier à réclamer une de ces cruches de vin des Syrtes, à la saveur fauve, que l'on conserve encore à la manière antique sous une couche d'huile. (*RS* p. 27/573)

(2) Il ne pensait plus du tout à Irmgard – entre les tableaux Chaix collés sur les panneaux tournants qu'il avait consultés une fois de plus, et l'horloge de la voie dont il surveillait du coin de l'œil la grande aiguille saccadée, il n'était plus en ce moment que la petite angoisse nerveuse du train, mais modérée, comme il convient à un omnibus. (*Pi* p. 37/418)

Dans le monde de *RS*, posé comme fictif et n'affichant aucune prétention à se faire prendre pour le mode réel, l'expression « une de ces cruches de vin des Syrtes » est à l'origine du même effet que produit, dans l'univers cependant plus proche de la réalité mis en place par le récit flaubertien, le baromètre commenté par Barthes : ce détail inutile, impertinent par rapport aux

[15] Bellemin-Noël (1971:112) fait observer les moyens par lesquels, dans le récit fantastique, s'opère la déréalisation de l'objet : d'un côté la « chose » fantastique n'est jamais montrée, de l'autre elle devient, par le jeu des comparaisons, « objet verbal ». Cette déréalisation frappe l'objet de « mévisibilité ».

« grandes articulations du récit » (Barthes 1968:84) a pour seule fonction de produire un effet de réel.

Etant nommée mais non décrite, la cruche reste cependant pour le lecteur un objet opaque, qu'il aura vraisemblablement du mal à se représenter. Cela d'autant plus vraisemblablement que la tournure, qui comporte le passage du référent spécifique (« une » cruche) à l'ensemble des référents qu'on peut rapprocher de lui (« ces » cruches), en insistant sur un savoir suppposé possédé du lecteur, rend encore plus sensible le fait que cet savoir ne saurait être partagé par lui[16]. Si la tournure « un/une de ces » renvoie d'habitude à un référent extra-textuel, dans l'exemple (1) l'objet spécifique et la classe générale à laquelle il appartient se trouvent également à l'intérieur du monde diégétique : il n'y a rien, dans le monde empirique, que le lecteur puisse identifier comme « une cruche de vin des Syrtes »[17]. Le mouvement vers l'extra-textuel, amorcé par le déictique, est vite désamorcé, supplanté par un mouvement en retour vers le diégétique, et dans ce retournement se dissout la possibilité d'une représentation univoque : chaque lecteur se représentera probablement une cruche différente. L'effet de réel s'accompagne donc d'une certaine opacité au niveau de la représentation.

Dans l'exemple (2), le détail « les tableaux Chaix » renvoie à un référent existant dans le monde extra-textuel. L'« effet de réel » pourrait donc prendre son sens plein, s'agissant du réel empirique, où les tableaux Chaix sont les indicateurs des chemins de fer. Mais encore faut-il que le lecteur connaisse le sens de cette expression, faute de quoi aucune représentation claire ne se met en place[18]. Pour beaucoup de lecteurs, « tableaux Chaix », connotateur de

[16] Ce phénomène est appelé « pseudo-référence » ou « exophore mémorielle » : « le locuteur fait *comme si* le référent avait déjà été explicité dans le discours » (Jeandillou 1997:88).

[17] Un phénomène comparable se produit avec la phrase suivante : « Il [= le palais Aldobrandi] allongeait au bord du canal les lignes basses d'un môle accroupi sur l'eau, d'où pointait à l'une des extrêmités une de ces tours de guet rectangulaires, étroites et élevées, qui font reconnaître à Orsenna les palais nobles de la haute époque » (*RS* p. 84/625). Ici, cependant, un minimum d'aspectualisation (« rectangulaires, étroites et élevées ») permet au lecteur de se construire, au fur et à mesure qu'il lit, ce savoir supposé possédé par lui.

[18] Comme le soulignent Lund et Pedersen : « Dans la fiction, les références ne renvoient jamais immédiatement à une réalité hors du texte. Ce sont des références médiatisées, c'est-à-dire que l'opération référentielle passe par la conscience du lecteur, qui est censé prendre en charge la responsabilité des références » (1980:17). C'est ce que ces auteurs appellent la « complicité du lecteur » (id.).

mimesis s'il en fût, reste sans doute un asémantème à partir duquel toute représentation sera hypothétique. On peut évidemment supposer que le nom propre à lui seul produit un effet de réel, sans toutefois susciter de représentation. On pourrait encore imaginer la situation où un lecteur serait sensible à l'effet de réel, pour avoir, par exemple, entendu l'expression « tableau Chaix » dans le monde réel, sans pour autant se rappeler le sens du mot et sans donc pouvoir se représenter l'objet en question. Quoi qu'il en soit, l'effet de réel lié à ce détail sera, dans bien des cas, dissocié, pour le lecteur, de la possibilité de s'en forger une représentation.

Cette distinction entre effet de réel et représentation nous semble importante à établir et notre impression est qu'on ne l'établit pas toujours. Adam et Petitjean (1989:36-37) citent, comme exemple de description à fonction mimésique (visant donc à la « construction d'une représentation » 1989:26), l'extrait suivant de Bruckner :

> (3) Un majordome au visage grêlé vint nous offrir un supplément de *chapati*, des crêpes et une louchée de riz [...]. Sur les trottoirs on se lavait au robinet public, on pressait la canne à sucre, on réparait *rickshaws* et bicyclettes [...]. Dans de minuscules boucheries surmontées de caractères en *urdu*, des agneaux, des moutons bombaient un torse noir de mouches bourdonnantes [...]

Adam et Petitjean ont sûrement raison d'affirmer que « les termes en italique ancrent la fiction dans un monde indien » (1989:36) ; mais si un effet de réel accompagne ces notations, il faut par contre supposer que le lecteur aura du mal, à moins de connaître la réalité indienne, à se représenter les objets nommés. La fonction mimésique de cette description est donc attenuée, au lieu que renforcée, par l'inscription du réel dans le texte.

En résumant, il nous semble que si la description gracquienne peut être globalement classifiée comme représentative, c'est dans la mesure où elle a pour fonction essentielle, dans l'économie des récits, de mettre en place le monde diégétique où évoluent les personnages. On peut bien dire que ce type de description domine, dans les récits de Gracq, sur la description à visée ornementale, productive ou expressive, selon la définition proposée par Adam et Petitjean (1989). Ce n'est pas toutefois sans quelques réserves ou précisions

que l'on peut assimiler la description gracquienne à la catégorie représentative.

En premier lieu, nous avons vu que si les théoriciens associent l'effet de réel à la description représentative, cette association ne va pas de soi dans le cas de la description gracquienne. En effet, si on considère que la description représentative a toujours en quelque sorte affaire avec le réel, cet effet de réel se manifeste, chez Gracq, plutôt sous sa forme inversée : c'est, dans bien des cas, un effet d'irréel qui est mis en place par la description. De surcroît, les causes responsables de cet effet ne semblent pas être celles qui lui sont le plus couramment attribuées, chez d'autres auteurs. C'est du moins ce qu'on apprend de la confrontation entre les analyses théoriques et les analyses des critiques gracquiens.

En deuxième lieu, il faut préciser que cette description représentative fonctionne, du point de vue de la dynamique de représentation, autrement dit du point de vue du processus représentatif qu'elle déclenche, de façon quelque peu tordue. Il peut être difficile pour le lecteur se de représenter les objets décrits. Notre analyse portera surtout sur cet aspect que les critiques considèrent comme central et qui est naturellement lié à la déréalisation de l'objet décrit

En troisième lieu, nous avons pris le soin de distinguer la notion d'effet de réel et la notion de portée représentative de la description. L' effet de réel au sens de Barthes, lorsqu'il se manifeste chez Gracq, ne s'accompagne pas nécessairement d'un effet de représentation.

4.2 Illisibilité et perte de représentation

Comme nous l'avons annoncé, Hamon, Adam et Petitjean introduisent dans leur théorie les notions de lisibilité et d'illisibilité. Ce que nous nous demanderons est d'une part si l'illisibilité dont parlent les théoriciens est, en tant que résultat ou effet, identique à la perte de représentation dont parlent les critiques gracquiens ; d'autre part, si les causes que théoriciens et critiques imputent à cet effet sont les mêmes. Les deux notions de lisibilité et d'illisibilité s'éclairent mutuellement et nous les exposerons pour cette raison ensemble.

C'est le pantonyme qui revêt, selon Hamon, la plus grande importance pour la lisibilité de la description :

> Le pantonyme, à la fois, souligne le système configuratif de l'énoncé descriptif (il tend à occuper les marges, début ou fin, de la description), focalise le sens global du système, déclenche les stratégies de rétrospection et de prospection de la lecture et assure, par sa mémorisation permanente et son rôle anaphorique, la lisibilité du texte. (Hamon 1993:144)[19]

Cependant, comme Hamon le précise, le pantonyme ne suffit pas toujours à garantir la lisibilité : il peut être, en effet, mal localisable, différé, absent, il peut s'agir d'un asémantème (cf. 1993:150). La présence de ce qu'il appelle « opérateur global de synonymie » (id.), « opérateur syncrétique unificateur » (id.), « mot-légende » (id.) ou encore « opérateur d'homogénéité » (1993:151) devient alors nécessaire. Si le pantonyme opère à un niveau global, ce terme unificateur peut remplir, à un niveau local, deux fonctions opposées, selon Hamon : soit atténuer l'hétéroclite de la série prédicative en ramenant la pluralité isotopique vers l'unité, soit, au contraire, « assurer l'hétéroclite visé par l'auteur » (1993:150)[20]. Hamon prévoit donc la possibilité que le système descriptif soit dominé par l'hétéroclite :

---

[19] La mise en relief du pantonyme (par la répétition, par exemple) augmente, selon Hamon, la lisibilité (cf. 1993:136 et 141). Adam et Petitjean (1989:115) observent quant à eux que, par l'opération d'ancrage, « le thème-titre assure la lisibilité de la séquence en activant, dans la structure cognitive du lecteur, les représentations le concernant ». La notion de lisibilité est associée à la notion d'« horizon d'attente » : « En tant que discours suivi, et donc lisible, une description consiste à énoncer des prédicats successifs à propos d'un petit nombre de signifiés constants. Ce noyau initial de signifiés, qui lance et permet la compréhension, est contenu dans l'archilexème qui sert de *thème-titre* à la description » (Adam et Petitjean 1982:98).

[20] Par quelques exemples, Hamon illustre le fonctionnement de l' « opérateur de synonymie » dans un système descriptif : c'est l'adjectif *pauvre* qui sert de dénominateur commun à liste de prédicats descriptifs (à première vue hétérogènes) dans le portrait de Phédon (pantonyme) par La Bruyère (cf. 1993:150) ; c'est l'épithète *triste* rattachée au pantonyme *Pologne* qui permet d'interpréter correctement la liste de prédicats descriptifs, dans un poème de Victor Hugo (cf. 1993:143). Dans ces deux cas, l'isotopie commune aux différents prédicats serait, respectivement, celle de la pauvreté et celle de la tristesse. Voir également Hamon (1975:511-512).

> [...] le SD peut assumer l'hétéroclite et l'hétérogène de la liste des prédicats descriptifs, les opérateurs de lisibilité n'assurant alors que l'homogénéité d'une seule isotopie, les champs sémantiques restant juxtaposés soit pour signifier l'insignifiance de l'objet décrit, soit pour signifier justement la juxtaposition ou l'hétéroclite de l'objet décrit. (1993:151)

Qu'il s'agisse du niveau global ou du niveau local, Hamon identifie ainsi un terme (pantonyme ou « opérateur de synonymie ») qui s'acquitte d'une fonction d'homogénéisation et qui permet au lecteur d'établir quel est le noyau sémantique stable d'une description. Quant aux prédicats qui s'avèreraient irréductibles à l'homogénéisation, Hamon met cette résistance sur le compte d'un volonté de signifier de la part de l'auteur (cf. dans la citation ci-dessus, « signifier l'insignifiance » et « signifier justement la juxtaposition »). Cela revient en définitive à dire que, même dans les cas d'irréductibilité des prédicats, une certaine cohésion sémantique serait toujours garantie, ce qui est bien, au fond, la condition pour qu'on puisse parler de « système descriptif ».

Cependant, Hamon tient également compte de l'existence de systèmes descriptifs qui sont à placer sous le signe de l'illisibilité. C'est logiquement au niveau du pantonyme que cet effet se met en place : soit qu'il s'agisse d'un terme générique ou abstrait (une chose, une forme : cf. 1993:130), soit que ce dénominateur commun reste carrément insaisissable, comme dans l'exemple rimbaldien que cite Hamon (cf. 1993:130). Ce dernier cas soulève l'objection suivante : si rien ne permet, à partir d'une liste, de déterminer quelle est la relation, synonymique, métonymique ou autre, qui lie les éléments entre eux et à un tout, cette liste ne sera jamais qu'une liste, et ne pourra pas constituer une expansion. Ce fait n'est pas mentionné par Hamon, quoiqu'il apparaisse clairement, lorsqu'on observe les exemples d'illisibilité qu'il commente, qu'aucune équivalence sémantique ne saurait s'établir entre pantonyme et nomenclature, pour la simple raison que le pantonyme est une entité absente[21]. La pierre angulaire de l'édifice descriptif vient donc à manquer.

[21] Hamon, qui analyse les rapports entre lisibilité et illisibilité surtout à partir de textes poétiques, introduit l'idée que le pantonyme pourrait se manifester au niveau métalinguistique : situé alors de préférence dans le titre (sous forme d'un terme générique comme « blason », « anatomie », ou la simple préposition « sur »), le pantonyme prendrait la forme d'une consigne de lecture adressée au lecteur, et faisant appel à sa compétence

Le schéma que dresse Hamon pour rendre compte des quatre types possibles de relations entre nomenclature (N) et prédicats (Pr), du point de vue du degré de lisibilité, nous permettra de mieux préciser notre objection. Ces quatre relations définissent, selon Hamon, autant de types de systèmes descriptifs (1993:158) :

	N	Pr
I	lisible	lisible
II	illisible	illisible
III	lisible	illisible
IV	illisible	lisible

L'absence du pantonyme dans ce schéma peut surprendre, mais elle s'explique cependant. Elle surprend car c'est par rapport au pantonyme que devrait se définir la lisibilité globale du système descriptif. Mais elle s'explique, pour la raison que nous allons voir.

Si l'on admet, avec Hamon, que les trois composants qui constituent le système descriptif, pantonyme, nomenclature et prédicats, se définissent les uns par rapport aux autres, il faudra aussi admettre que, dans les cas où figure l'illisibilité (II surtout, mais aussi III et IV), parler de nomenclature et de prédicats risque d'apparaître impropre : une nomenclature illisible, si elle ne permet pas de déterminer un pantonyme, perd son statut de nomenclature. Le fragment de Rimbaud cité par Hamon (1993:130) : « [...] Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant [...] » n'est qu'une liste[22]. Quant aux prédicats illisibles, ils obligent également à problématiser la notion d'équivalence sémantique. Le vers de Breton par lequel Hamon illustre l'illisibilité du type III, « ma femme aux aisselles de troène et de nid de

littéraire (le lecteur sachant qu'un blason est un genre descriptif). Cf. 1993:131. Ce mécanisme semble cependant plus difficilement repérable en dehors du domaine poétique.

[22] Hamon relève la tendance, typique de l'écriture réaliste, à neutraliser l'illisibilité de la nomenclature par la lisibilité des prédicats (cf. 1993:159). Ce serait le type IV. Mais au fond, si la lisibilité des prédicats a pour résultat d'entraîner la lisibilité de la nomenclature, ce cas de figure se résorbe, selon nous, dans le type I. Il nous semble que le type IV devrait comprendre, pour que le schéma tienne, des cas où la lisibilité des prédicats laisse inaltérée l'illisibilité de la nomenclature.

scalares » (1993:158) amène à se poser la question suivante : est-il pertinent de parler d'« équivalence sémantique » lorsque le sens demeure obscur? Hamon précise que l'illisibilité ne saurait résider *dans* les termes, étant toujours fonction des présupposés idéologiques et de la compétence esthétique du lecteur (cf. 1993:158)[23]. De la même manière, nous dirons que l'équivalence sémantique ne saurait résider dans le texte, étant toujours actualisée par le lecteur.

Autrement dit, dans trois des quatre types isolés, il peut être douteux de parler de système descriptif car nomenclature et prédicats se définissent, dans le système descriptif, par rapport au pantonyme et que les chances, pour ce dernier, d'être repérable ou d'être recevable comme dénominateur commun à une série peuvent être remarquablement réduites, en régime illisible.

Nous avons, il est vrai, poussé notre raisonnement à l'extrême. On pourrait se contenter, comme le font Adam et Petitjean, de souligner que le schéma d'Hamon illustre le fait qu'« un thème-titre sera plus ou moins en accord avec la définition-expansion descriptive de la nomenclature et des prédicats » (1982:99)[24]. Mais il nous semble que l'exemple de Gracq actualise la pertinence de nos observations.

Adam et Petitjean observent par ailleurs, en commentant un exemple de Péret : « la lisibilité de type I peut fort bien devenir illisible : chaque unité a beau être lisible, l'ensemble fait singulièrement problème » (1982:101). Par ce constat, qui ressemble assez à celui que nous avons placé en exergue à ce chapitre, ils mettent donc en valeur le fait que la lisibilité résulte d'une interaction constante entre divers facteurs : « On peut parler d'un jeu continuel entre thème-titre-Nomenclature-Prédicats pour donner à lire-voir le référent (de notre monde ou de la plus pure fiction ou encore "poétique" » (1982:100). La question reste de savoir si thème-titre-nomenclature-prédicats figurent comme des entités identifiables et discernables lorsque l'illisibilité entre en jeu.

---

[23] La même idée se trouve chez Adam et Petitjean « [...] c'est au niveau du partage plus ou moins effectif des connaissances que se construit la lisibilité des descriptions » (1982:99).

[24] Adam et Petitjean critiquent d'ailleurs, mais pour des raisons différentes par rapport aux nôtres, ce schéma d'Hamon : « Même si le modèle paraît globalement opératoire, on ne peut généralement pas ramener le moindre exemple tant soit peu complexe à un seul type » (1982:99).

Revenons à notre question de départ, à savoir si l'illisibilité dont parlent les théoriciens est identique à la perte de représentation dont parlent les critiques gracquiens.

C'est, en gros, au niveau de la cohésion sémantique, de la prévisibilité et de l'homogénéité qu'Hamon, aussi bien qu'Adam et Petitjean, situent la notion de lisibilité, l'illisibilité ayant logiquement affaire avec l'absence de ces traits. Les grilles à « saturation prévisible », parce qu'elles créent cohésion, seraient, par exemple, un « opérateur de lisibilité » (Hamon 1993:139-140)[25]. La présence d'un mot difficile (nom propre, néologisme, archaïsme, terme technique) est considérée, au contraire, cause d'illisibilité. (Cf. Adam et Petitjean 1982:101).

Il nous semble que la raison pour laquelle il apparaît difficile de faire concorder l'analyse de l'illisibilité par Hamon avec l'analyse de la perte de représentation par les critiques de Gracq réside dans la différence de perspective adoptée. Pour aller à l'essentiel, nous dirons qu'Hamon ne dépasse pas le niveau textuel : le programme de la lisibilité est rempli, selon Hamon, lorsque les cases pantonyme, nomenclature et prédicats du schéma sont occupées par des termes dont la lisibilité est décrétée par les codes culturels et idéologiques. La lisibilité est envisagée comme mise en place des moyens de la lisibilité. C'est donc au niveau de la sémiosis textuelle que se situe l'analyse d'Hamon, sans que la dimension de la lecture entre jamais entièrement en jeu.

A partir des exemples que commente Hamon, il apparaît clair que si l'illisibilité peut sûrement être une cause de perte de représentation, la lisibilité ne garantit pas inversement un effet de représentation. Le fragment d'un poème de Saint-Pol-Roux commenté par Hamon (1993:136-138) est révélateur à cet égard, car, convoqué par Hamon comme exemple de lisibilité, il pose des problèmes sérieux au niveau de la construction d'une représentation[26]. Des considérations sur l'aptitude représentative de la

---

[25] Dans la terminologie d'Adam et Petitjean, les grilles correspondent aux « plans de texte ». Voir 1989:82.

[26] Nous ne reproduisons que quelques lignes du fragment que cite Hamon :
« Onde vraie,
Onde première,

description manquent donc du côté d'Hamon, qui n'utilise d'ailleurs pas le terme « représentation ».

La perspective adoptée par les critiques est davantage focalisée sur le pôle de la réception du texte, de la lecture et de la dynamique représentative qu'elle met en branle. Ce qui retient leur attention est la possibilité offerte par la description de procéder à la construction d'une représentation descriptive, entendue comme image mentale de l'objet de la description. Les critiques assimilent donc mieux que ne le font les théoriciens l'héritage de l'ancienne rhétorique, pour laquelle l'activité descriptive consiste fondamentalement, sous la forme de l'*énargéia*, à montrer par le langage[27]. En reprenant les termes de la distinction établie par B. Vouilloux entre l'ancienne rhétorique et la théorie moderne de la description, nous dirons que c'est au niveau de la « rhétorique des effets » qu'ils se situent, plutôt qu'au niveau de la « sémiotique des moyens »[28].

Si tous les critiques de notre bilan ne s'intéressent pas au même degré au phénomène que l'on peut appeler la perte de représentation liée à la description gracquienne, il faut par contre souligner que, lorsque ce phénomène est commenté, un consensus assez grand règne sur les causes

Onde candide,
Onde lys et cygnes,
Onde sueur de l'ombre [...] »

[27] Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, toutefois, la développements plus récents de la théorie de la description marquent un retour aux notions de l'ancienne rhétorique. Rappelons que, selon Reuter, décrire signifie « [...] construire des informations qui donnent l'impression de pouvoir visualiser ce dont il est question » (1998b:38). Nous aurons l'occasion de revenir sur la vue théorique exposée par Reuter.

[28] « [...] il y a entre ces deux types de discours toute la distance qui sépare une rhétorique des effets et une sémiotique des moyens. Là où les Anciens et toute l'époque classique ne cessaient de revenir à (et de faire revenir) l'effet de présence par lequel les choses évoquées sont comme mises sous les yeux du lecteur ou de l'auditeur, les modernes se sont principalement attachés à dégager les lois structurelles d'un mode paradigmatique de génération textuelle qui se combine syntagmatiquement avec les énoncés proprement narratifs pour les enclencher, les suspendre ou les transformer » (Vouilloux 1992:10-11). Vouilloux parcourt, dans cet article, les étapes du sort de l'association poésie-peinture, depuis l'*Ut pictura poesis* d'Horace, à travers Lessing, et jusqu'à la théorie moderne de la description. Vouilloux ne mentionne pas, comme on le voit, l'étude de la lisibilité par Hamon et Adam et Petitjean. Voir aussi l'article de Vouilloux de 1986.

touchent toutes, en dernière analyse, au fonctionnement du pantonyme : en tant qu'effet, la perte de représentation, a été reconduite par les critiques à l'indétermination du pantonyme de la description. Depuis un point de vue différent (celui notamment du découpage de la description), nous avons déjà eu l'occasion, dans nos analyses précédentes, de mettre en évidence les difficultés que l'on peut rencontrer lorsqu'il s'agit d'identifier le pantonyme d'une description gracquienne.

L'analyse de quelques passages de description gracquienne où se met en place l'effet de perte de représentation nous permettra d'observer deux situations différentes : l'effet en question pourra soit tenir à des causes relevées par les critiques, mais que la théorie ne permet pas d'expliquer (cf. 4.2.1), soit à des causes qui peuvent au contraire être identifiées grâce aux outils que fournit la théorie (cf. 4.2.2 et 4.2.3). En insistant, comme nous l'avons vu, sur les conditions de la lisibilité, la théorie semble en effet permettre, dans certains cas, une analyse plus fine de l'effet de perte de représentation de la description gracquienne, en indiquant des voies peu frayées par les critiques pour aller aux causes qui en sont à l'origine.

4.2.1 Perte de représentation et réversibilité propre/figuré

La réversibilité, dans la description gracquienne, entre le plan propre ou diégétique et le plan figuré ou métaphorique est un aspect qui a particulièrement retenu l'attention de Cardonne-Arlyck et Monballin : un objet, d'abord introduit comme comparant métaphorique, passe, en cours de description, au plan diégétique où il change de statut, figurant comme élément de l'espace décrit. Pour illustrer ce procédé, on peut mentionner l'exemple simple et souvent cité de « troupeaux » (*RS* p. 17/564) qui, d'abord introduit au plan de la figure dans « troupeaux de nuages », réapparaît quelques lignes plus bas dans le texte, utilisé cette fois au sens propre, dans « troupeaux de buffles ». Le mouvement en sens inverse est d'ailleurs possible (cf. Cardonne-Arlyck 1984:65).

Arrêtons-nous sur un passage de *Pi* qui offre un exemple de ce phénomène :

> (4) Quand un mamelon un moment relevait le profil de la route, l'image qui surgissait de la campagne ensauvagée était celle d'un ciel qui caille, et que commencent à envahir en désordre les filaments emmêlés des nuages. Une tension sourde devenait peu à peu la

> note obsédante du paysage ; on devinait qu'au large de la route, au-delà des premiers plans sur lesquels retombait le rideau encore sans épaisseur, les bois devaient se souder déjà par caillots plus denses et plus serrés. Le ciel s'était peu à peu couvert ; il avait sécrété partout à la fois sans qu'on s'en aperçût une pellicule mate et encore translucide, que le premier coup de vent allait froncer et ombrer comme une jatte de lait – à l'horizon du sud-ouest, devant la voiture, un imperceptible reflet argenté qui devait déjà monter de la mer éclairait d'en bas ce voile laiteux. (*Pi* p. 61-62/430)[29]

Cardonne-Arlyck (1984:61) note comment ce texte, qui raconte une métamorphose, se métamorphose lui-même, s'épaississant dans la figure du caillement : elle relève l'« étrange pivotement l'un sur l'autre de la terre et du ciel », la présence de verbes marquant la progression et le fait que les mots du caillement sont retardés, apparaissant à la fin des phrases, qui « caillent » ainsi dans la figure. Monballin reprend pour l'essentiel le commentaire de Cardonne-Arlyck, mais insiste davantage sur l'« instabilité représentative » de ce passage : « dans les interférences constantes d'un espace à l'autre, le texte semble décrire plusieurs objets à la fois » (1987:38). L'objet de cette description serait, finalement, le « spectacle d'une métamorphose en acte ».

Nous n'ajouterons rien sur le fond aux analyses de ce passage par Cardonne-Arlyck et Monballin, qui sont éclairantes. Nous mettrons plutôt en perspective le problème de représentation lié à ce passage et les notions théoriques de lisibilité et illisibilité, en nous demandant s'il est possible de déterminer le pantonyme, la nomenclature et les prédicats de cette description, et d'accoler la qualification « lisible » ou « illisible » à chacun de ces composants du système descriptif. Il faudra s'interroger surtout sur la pertinence de cette démarche en vue de rendre compte du problème au niveau de la représentation que soulève notre passage.

Notons tout de suite que le paradoxe du phénomène de la réversibilité entre le plan figuratif et le plan diégétique tient à la tension qu'il génère entre un effet cohésif au niveau textuel et un effet destabilisateur au niveau de la représentation ou, si l'on préfère, de la vision de l'objet décrit. La cohésion étant considérée par les théoriciens comme facteur de lisibilité, notre idée se

[29] Pour le début du passage, nous suivons Cardonne-Arlyck et Monballin ; pour la fin, nous la situons comme Monballin à « voile laiteux », et non pas comme Cardonne-Arlyck à « jatte de lait », car « voile laiteux » rentre encore dans le domaine de la métaphore du caillement qui, comme nous le verrons, assure l'unité de cette description.

confirme que lisibilité et effet de représentation sont deux notions finalement assez éloignées.

A vouloir déterminer le degré de lisibilité de cette description à l'aide du schéma d'Hamon, on se heurte immédiatement au problème central qui est celui d'isoler le pantonyme, la nomenclature et les prédicats. Le mot qui figure en position de pantonyme est « campagne », repris par « paysage ». A partir de là, on devrait pouvoir repérer les parties ou les aspects de cet objet de description, et les prédicats correspondants. Cela soulève une difficulté majeure qui tient à l'entrelacement des niveaux diégétique et métaphorique et à la confusion qui en découle.

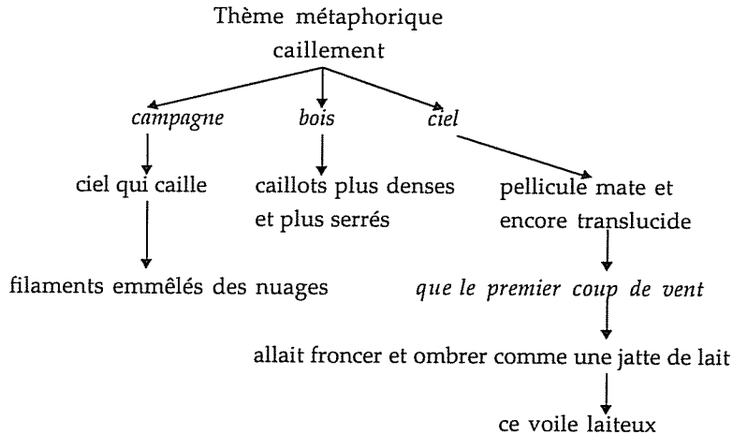
La première occurrence du mot « ciel », qui serait tout à fait recevable comme « partie » du tout qu'est « campagne », est introduite en fait comme association métaphorique (la campagne est un ciel), sur laquelle se greffe une seconde métaphore, celle du caillement (la campagne est un ciel qui caille). Le mot « nuages », relié métonymiquement à « ciel », appartient encore au domaine métaphorique. C'est donc le mot « ciel » qui subit une aspectualisation, ce qui affaiblit momentanément « campagne » dans son rôle de pantonyme. Le comparé de « nuages » reste cependant obscur, car la phrase s'arrête à « nuages », si bien que la structure à chiasme mise en place par l'association métaphorique demeure incomplète (campagne : ciel = nuages : ?). Le mot « bois » qui nous reporte au niveau de la diégèse, appartient à la nomenclature de « campagne ». Mais la reprise de la figure du caillement (« les bois devaient déjà se souder par caillots ») entraîne « bois » en direction de « ciel » : la métaphore élargit son domaine, qui vient empiéter sur celui de la diégèse. « Bois » ne figure pas tant comme élément relié à la nomenclature de « campagne », que comme élément participant au caillement général. Lorsque le mot « ciel » réapparaît enfin, il est posé cette fois comme partie du paysage, appartenant au niveau de la diégèse (« Le ciel s'était peu à peu couvert »). Entre les deux occurrences du mot « ciel », l'une métaphorique et l'autre diégétique, se crée alors une tension : la première occurrence de « ciel » attire la deuxième dans l'aire de gravitation de la métaphore, et se trouve en retour entraînée hors de la métaphore, car la deuxième occurrence amène rétroactivement à interpréter la première en termes non plus métaphoriques, mais métonymiques (l'objet de la description, posé au départ comme « image de la campagne », se déplacerait vers « ciel » non pas par

métaphore, mais par métonymie : ce qui voudrait dire que le ciel diégétique est décrit deux fois dans le passage). Quoi qu'il en soit, le ciel diégétique est le lieu du surgissement de la même métaphore du caillement qui affectait le ciel métaphorique. La métaphore reprend ainsi le dessus : « jatte de lait », « voile laiteux » scellent la description, dont le véritable centre sémantique semble être le « caillement ».

Le problème, comme on l'aura compris, ne réside pas dans la présence de la métaphore en tant que telle (Hamon dit bien, après tout, que la nomenclature peut être métaphorique, ce qui serait d'ailleurs une cause possible de l'illisibilité du système descriptif), mais dans le fait qu'un même élément peut passer du niveau métaphorique au niveau diégétique. Cette réversibilité génère indétermination au niveau des rapports entre les éléments de la description : la tension entretenue entre les niveaux diégétique et métaphorique complique pour le lecteur la distinction entre développements par aspectualisation et développements par mise en relation métaphorique. Cela résulte, en dernière analyse, dans la difficulté à établir le pantonyme de la description. Il s'agit donc d'une forme d'illisibilité que les théoriciens n'ont pas retenue et qu'on ne peut situer directement ni au niveau du pantonyme, ni au niveau de la nomenclature ou des prédicats car elle dérive précisément de l'impossibilité de déterminer avec certitude ce qui est le pantonyme et, par conséquent, ce qui est nomenclature et prédicats.

Mais nous ne nous arrêterons pas en si bon chemin. Puisque nous avons découpé cette description (à la suite de Monabllin et Cardonne-Arlyck), nous devons supposer que, malgré les difficultés que nous avons mises en lumière, cette description se signale quand même comme telle. C'est la perception d'une unité sémantique qui a rendu possible l'extraction de ce morceau en nous guidant dans la détermination de ses frontières.

Au fond, le seul véritable « dénominateur commun » à cette description est la figure du caillement, qui la parcourt tout entière et la dote de cohésion. La métaphore du caillement affecte indifféremment, en brouillant la frontière qui les sépare, éléments de l'espace diégétique et éléments posés eux-mêmes comme appartenant à l'espace métaphorique (comme dans la première occurrence de « ciel »). Cela pourrait être schématisé comme suit :



Cependant, l'expression « dénominateur commun » ne prend pas ici le même sens que chez Hamon : pour ce dernier, il s'agit d'un terme qui viendrait cotoyer le pantonyme et qui permettrait de subsumer des prédicats hétéroclites dans un trait sémantique qui leur serait commun (la pauvreté, dans le portrait de Phédon). Rien de tel ici ; le caillement s'impose non pas *à côté* d'un pantonyme, mais comme pantonyme. Notons que les éléments de l'espace proprement diégétique, le pantonyme hypothétique « campagne » et ses parties « bois » et « ciel », en italiques dans notre schéma, sont situés sur le même niveau hiérarchique dans l'arbre, où ils apparaissent comme dégradés au rôle de support pour les différents avatars du caillement décrit ; on pourrait dire plutôt que la métaphore du caillement passe en quelques sorte *à travers* ces composants diégétiques[30]. Il est difficile de savoir si notre schématisation correspond à la manière dont on lit cette description. Mais si nous l'avons proposée, c'est pour mettre en évidence, à la suite des critiques de Gracq, que le nouyau sémantique de cette description est sans doute le caillement (ou « le spectacle d'une métamorphose en acte », comme l'exprime Monballin), métaphore du changement qui se trouve d'ailleurs thématisé dans le cotexte du passage que nous avons extrait (cf. « Le paysage avait changé » p. 60/429,

[30] Par cette schématisation nous visualisons l'enchaînement diégétique-métaphorique de cette description. Nous utilisons les flèches pour marquer qu'il ne s'agit pas d'un arbre descriptif orthodoxe.

« *changement de décor* » id., « ce paysage qui muait » p. 62/430). Si on suppose que ce passage est lu comme la description du changement que subit un paysage, on ne s'étonnera pas de la difficulté qu'il y a à se représenter ce changement, à partir de la métaphore du caillement.

On pourrait alors se demander si la perte de représentation comme effet lié à la description gracquienne ne tient pas au choix, commenté par les critiques, d'objets de description peu « descriptibles », pour utiliser le terme de Reuter (1998b:37). Fabre-Luce (1982:416) observe :

> Lorsque Gracq décrit le sensible, c'est toujours un sensible *équivoque*, saisi au cœur même de son devenir autre. Le texte devient ainsi une sorte de tension vectorielle et problématique entre le perçu et le dicible.

Kim (1991:268) note à son tour :

> Le para-descriptisme de Gracq agit en plein accord avec la nature de la « chose » ; il respecte cette difficulté mainte fois reconnue pour elle, à prendre corps propre, à se laisser prendre autrement qu'en *ailleurs*, fuyant et immanent à la présence qui n'est pas elle.

Monballin met explicitement en relation la nature des objets décrits, en tant que cause, avec l'effet de perte de représentation : « L'instabilité représentative tient donc aussi, pour partie, à la nature même de l'objet représenté [...] » (1987:40).

A l'origine de cette explication se loge la croyance implicite que les propriétés de certains objets ou entités feraient de ces derniers des objets plus faciles à décrire que d'autres ; à partir de notre connaissance du monde, on dit qu'une casquette est plus facile à décrire qu'un caillement et on s'attend donc à un plus haut degré d'efficace représentative à partir de la description d'une casquette que de la description d'un caillement.

L'introduction de cette dimension référentielle est au fond le point essentiel sur lequel porte la révision de la théorie formelle d'Hamon par Reuter (on pense aussi à Riffaterre, bien que Reuter ne le cite pas). Reuter, qui aborde la description du double point de vue de l'écriture et de la lecture (cf. 1998b:33), utilise des couples de termes tels que « visée/effet » (1998b:34 et 52) mais aussi « objet descriptible/décrit » (1998b:38), « sélection-construction d'un

référent » (1998b:34) et propose ainsi une approche de la description à la fois référentielle et textuelle[31]. Reuter isole les traits qui font d'un objet du monde réel un objet « descriptible » : visibilité, statisme et possibilité de catégorisation. Il précise : « plus un objet du monde sera considéré comme porteur de ces traits (lieu, personnage, objet...), plus il sera considéré comme descriptible » (1998b:37). Les explications fournies par les critiques gracquiens vont donc dans le même sens que les précisions par Reuter : ce qui les rapproche est la prise en compte de la nature de l'objet de la description.

La position théorique de Reuter nous semble cependant difficile à défendre dans la pratique. En posant les objets de description comme existant avant le texte, cette approche risque dans bien des cas d'apparaître incompatible avec une approche textuelle, car on sait bien que, dans le travail du texte, un objet du monde qu'on jugerait éminemment descriptible peut être soumis à un processus de déréalisation et résulter à peine représentable. Il faut donc plutôt poser que l'objet de la description est construit par la description, et n'existe pas avant elle. Il suffit de penser à l'exemple de la fameuse casquette, où l'objet du monde réel nommé « casquette » se laisserait qualifier de descriptible, alors que la description le construit comme irréprésentable. Inversement, on pourrait, à la rigueur, imaginer la description d'un changement subi par un paysage qui aboutirait à la construction d'un objet parfaitement clair.

Pour une juste approche du problème de représentation, les objets de la description doivent être posés non pas comme la source de la description, mais comme son horizon.

Nous voudrions conclure sur cet exemple en insistant sur le fait que l'étude de la perte de représentation chez Gracq demande qu'on renverse, dans certains cas, la perspective qu'adoptent les théoriciens dans leur analyse de l'illisibilité. Les théoriciens posent, comme on l'a vu, pantonyme, nomenclature et prédicats comme composants de tout système descriptif, et envisagent la lisibilité comme trait présent ou absent dans chacun de ces composants, pris séparément. Ce que suggère l'exemple de Gracq que nous avons analysé est que la perte de représentation peut être un effet résultant de l'indétemination dont sont frappés les composants du système descriptif. En

---

[31] Cf. aussi « La description *construirait* donc (et *choisirait* de façon privilégiée) un objet singularisé et non un "type" [...] » (1998b:39. Nous soulignons).

traduisant en termes théoriques, on dira que ce n'est pas la nomenclature qui est illisible, mais c'est dans l'indétermination de la nomenclature que réside l'illisibilité.

4.2.2 L'illisibilité comme instabilité évaluative ou la chambre de Mona

La description de la chambre de Mona (*BF* p. 62-63/32-33) est intéressante à plusieurs égards. Facilement isolable, comme nous l'avons précédemment vu, cette description est dotée d'un pantonyme clair qui correspond à un objet central dans l'univers diégétique ; décrite lors de la première visite de Grange, la chambre le sera d'ailleurs à d'autres occasions, étant un de ces lieux, avec la maison forte ou la forêt, autour desquels gravite l'aventure intérieure du héros. Ce n'est donc pas un hasard si cette description a retenu l'attention de plus d'un critique.

La description de la chambre de Mona, qui semble de prime abord épouser la tradition de la mimésis, est généralement citée comme description de type réaliste[32]. Selon Cardonne-Arlyck (1984:203), c'est la description « la plus proche de la description réaliste ». Dodille (1975:132) parle de « représentation précise et détaillée », de « gain du discours en effet de réel » et oppose cette description à celle de la chambre des cartes dans *RS*. Là où il s'agissait, dans *RS*, de créer « plutôt qu'une représentation précise, une unité d'impression », il s'agit, dans *BF*, de construire un effet de réel : « tout est mis en œuvre pour créer un effet de réel sur le lecteur : il n'y a pas trace ici d'interprétation dans la description » (1975:215-216 n° 326). Dodille confond, comme on le voit, effet de réel et effet de représentation ; si on peut lui donner raison relativement à l'effet de réel, on ne peut souscrire à son interprétation quant à la mise en place d'une représentation précise. Kim relève la profusion de détails et attribue à cela, comme il est courant de le faire, le problème au niveau de la représentation, qu'elle note pourtant, à la différence de Dodille : « Face à une telle litanie d'objets, la lecture perd le sens de l'espace ; c'est un trouble

[32] Non pas, toutefois, par Monballin, qui propose une interprétation globale de la chambre de Mona comme reflet de sa personne : « Une série d'objets dénote l'enfance et une autre la féminité ; leur juxtaposition réfracte Mona, en qui coexistent les traits de l'enfant-fée et de la femme "avertie" » (1987:255). De plus, le décor provisoire de la chambre serait une image de la relation entre Grange et Mona, tout aussi précaire.

extrême de représentation qui la prend » (1991:172). Nous reviendrons sur le jugement formulé par Kim à propos de cette description.

Les conditions de la lisibilité selon Hamon sont à première vue remplies dans la description de la chambre de Mona. Pas de termes rares, un ancrage sur le thème-titre solidement établi par la séquence narrative qui précède immédiatement la description (« La pièce assez vaste où Grange entra… »), un grillage spatial permettant de situer des éléments les uns par rapport aux autres : « Dans un angle, on voyait un lit divan, et au-dessus des étagères… au milieu de la pièce… sur le tapis… dans le fond des fauteuils… aux murs… de l'espagnolette à la clé de l'armoire… au-dessus du lit… dans l'angle opposé au lit… au mur ». L'analyse de la nomenclature et des prédicats amènerait à classer cette description sous le type I du schéma hamonien : les prédicats, lisibles, apparaissent compatibles par rapport à la nomenclature, également lisible et sans ambiguïté ou incompatibilité apparente par rapport au pantonyme. Par son allure clairement métonymique, la description s'organise selon le principe, mis en lumière par Riffaterre, de la tautologie, ou de la redondance du sens : le plancher est recouvert d'une moquette, du lampadaire émane une clarté, le feu flambe dans la cheminée, les étagères sont couvertes de livres.

Cette description est néanmoins frappée d'une instabilité qui, située au niveau de l'« évaluation », vient se manifester au niveau de la représentation de l'objet décrit. Nous utilisons le terme « évaluation » à la suite de Reuter (1998b:53), selon qui la fonction évaluative est implicitement assumée par toute description :

> Elle [= la description] donne à voir *d'une certaine façon*. Classant et catégorisant, elle n'est jamais neutre, elle témoigne toujours d'un certain point de vue, elle inscrit des valeurs, elle décrit le mode de vision du descripteur (ne serait-ce que par la sélection de ce qui est digne d'être décrit).

Reuter précise encore (1998:56) : « […] si la dimension évaluative est trop marquée, l'image tend à disparaître et on ne "voit" plus […] ». C'est ce qui se produit dans la description de la chambre de Mona où, comme nous allons le voir, la fonction évaluative semble prendre le dessus. Nous avons schématisé cette description comme suit :

Pantonyme	Nomenclature	Prédicats
1. **La pièce** assez vaste où Grange entra donnait une *impression de tiédeur confortable* et *presque de luxe qui surprenait* dans ce hameau perdu après les cantonnements boueux de la Meuse. A en juger par …		
(Pièce) *impression de tiédeur confortable et presque de luxe qui surprenait*	les solives la cheminée la porte vantaux	grossières énorme, sans jambages, avec la plaque d'ardoise de son foyer paysanne superposés, garnis de leurs loquets de fer et de leur verrous
2. …c'était une **ancienne ferme** qu'on avait dû réaménager pour des estivants venus passer la saison en forêt ou pour des chasseurs de sangliers.		
(Pièce) *dans une ferme ou dans une maison de plaisance?*	Le plancher la clarté d'un lampadaire et le feu d'un fagot d'épines --> des meubles un lit-divan des étagères une table	était recouvert d'une moquette épaisse sous son abat-jour de raphia qui flambait dans la cheminée tiraient de l'ombre --> paysans pansus, tout vernissés d'encaustique couvertes de livres marocaine, basse, faite d'un grand plateau de cuir repoussé
3. On sentait que le *goût* qui avait présidé à ce réaménagement était *strict* à sa manière et *même sévère* ; mais sur ces *meubles massifs*, cette *ordonnance lourde* était jeté le *désordre charmant* d'une **nursery**.		
↑ *goût strict et même sévère. Meubles massifs, ordonnance lourde* (Pièce) *Mais désordre charmant d'une nursery* ↓	des disques des billes de verre des cartes postales galantes, des portraits d'acteurs, des coupures de journaux de menues lingeries de femme un système compliqué de ficelles et de pinces à linge --> une grosse lanterne d'écurie un hamac --> une litière de magazines de mode un harmonica une paire de mules des ciseaux à ongles, un éventail et un grand peigne de corne espagnol	dans leur enveloppe froissée gisaient pêle-mêle sur le tapis roulaient dans le fond des fauteuils étaient épinglés aux murs s'égouttaient sur une corde tendue de l'espagnolette à la clé de l'armoire soutenait --> était suspendu dans l'angle opposé au lit, à deux gros crochets de fer scellés au mur / dans lequel traînaient--> de cuir rouge ouvragé comme une châsse.
4. Sur le désordre de **campement** indigène flottait une *odeur légère et stimulante, pleine de matin* – mieux que sur la route on sentait ici autour de soi la *forêt*.		

Dans notre schématisation de cette description, nous avons regroupé les éléments de la nomenclature, les prédicats et les séquences (numérotées 1 à 4) qui, interrompant à intervalles réguliers la liste des éléments constitutifs de la pièce, contiennent des notations évaluatives qui constituent autant de consignes interprétatives pour le lecteur. Dans ces séquences, nous marquons par l'italique les traits évaluatifs et par les caractères gras le pantonyme et ses reformulations. A côté du pantonyme, qui se maintient implicitement tout au long de la description, nous ferons figurer, en italiques, les traits nouveaux qui viennent le modifier, par ajout de sèmes, après chaque interruption évaluative[33].

Notons que cette structuration de la description est parfaitement conforme à la norme que décrit Hamon :

> En tant que « réseau » sémantique à forte organisation interne, toute description devra certainement combiner et doser l'expansivité de « filières » lexicales (listes, métaphores « filées », succession de détails métonymiques, etc.) et le regroupement de l'information en des termes-clés ou en des points nodaux où se réaffirment et se recondensent une invariance et une stabilité sémantique, dérive analytique-métonymique d'une part, et condensation synthétique de l'autre. (1993:47)[34]

Les points nodaux dont parle Hamon, dans lesquels se condense l'information, sont plusieurs ici (ils correspondent aux séquences numérotées), mais ils sont détournés de leur fonction : ils contribuent en effet à

---

[33] Il est évident que la lecture étant un processus actif, l'information antécédante modifie incessamment la suivante, et réciproquement, mais nous nous bornons à signaler les influences immédiates du cotexte.

[34] Hamon repropose cette même image de la description comme tissu de lignes et nœuds à un autre endroit de son ouvrage : « Une description est donc, d'une part, un ensemble de "lignes", de paradigmes lexicaux en dérive associative centrifuge, plus ou moins saturés et expansés, et d'autre part de "nœuds", termes privilégiés, lieux de recentrement, lieux centripètes où se recompose l'information » (1993:155). Notre schéma présente malheureusement l'inconvénient de visualiser sous forme de lignes (les cases longues numérotées) les nœuds au sens d'Hamon, alors que la nomenclature et les prédicats (les lignes selon Hamon) se trouvent regroupés dans des cases qui ressemblent peu à des lignes. Nous demandons à notre lecteur de faire abstraction de cela.

doter l'ensemble de la description d'une instabilité sémantique. On peut suivre les différents moments de la mise en place de cet effet destabilisateur.

Une première indication sur l'impression globale qui se dégage de la pièce introduit quelques sèmes, *tiédeur*, *confort* et *luxe* qui sont en eux-mêmes tout à fait compatibles, sinon prévisibles, en relation au pantonyme *pièce*. L'évocation de la surprise est justifiée par l'opposition que fait apparaître le rapprochement de *tiédeur*, *confort* et *luxe* avec l'inconfort implicite dans les « cantonnements boueux ». Ces sèmes restent cependant quelque peu en suspens, car rien dans le déroulement descriptif n'en constitue une reprise et donc une confirmation, si bien que le lecteur ne peut que se fier à l'impression globale attribuée par la focalisation à Grange. A la rigueur, il y aurait même incompatibilité entre les sèmes *confort* et *luxe* et l'évocation de quelques détails dénotant, plus loin, le côté improvisé et provisoire de l'aménagement de la pièce (« un système compliqué de ficelles et de pinces à linge soutenait une grosse lanterne d'écurie » ; « une corde tendue de l'espagnolette à la clé de l'armoire »).

Introduit par la formule « à en juger par… » le premier tour descriptif de la pièce débouche sur une première reformulation, ou du moins précision, du pantonyme : le local où Grange a pénétré serait une ferme réaménagée. Se voit ainsi accentué le côté paysan et rustique de la pièce, qui ne compose pas immédiatement avec les notions de tiédeur, confort et luxe.

Ainsi encadrés par l'annonce et l'émission d'un jugement (« à en juger par... c'était »), les éléments focalisés dans ce premier tour descriptif (solives, cheminée, porte, vantaux) apparaissent sélectionnés sur la base de leur aptitude à témoigner de l'ancien état de la pièce. Ceci n'est pas le cas pour les éléments du deuxième moment descriptif (plancher, clarté d'un lampadaire…), qui se succèdent sans que le lecteur sache ce qu'ils ont pour fonction d'attester. Il peut donc y avoir vacillement interprétatif entre ferme et maison de plaisance (« estivants venus passer la saison en forêt »). On ne trouve plus tellement d'éléments immédiatement rattachables à la ferme, à part « cheminée », qui réapparaît, (non pas parce qu'une cheminée est directement associable à une ferme, mais parce que nous savons, par ce qui précède, que la cheminée de la pièce de Mona a des traits qui la distinguent comme appartenant au style d'une ferme) et « meubles paysans ». Quant aux autres détails (la table marocaine, la moquette épaisse, les étagères, le lit-

divan, le lampadaire avec son abat-jour) ils restent au départ libres de flotter dans l'indéterminé.

Mais la séquence qui suit (numérotée 3), en informant sur le « goût strict » et « sévère » et « l'ordonnance lourde » de l'aménagement et en résumant par la formule « meubles massifs » les détails de l'ameublement de la pièce, invite rétroactivement à valoriser une isotopie qui se dégage de l'orchestration métonymique de ce deuxième moment descriptif : isotopie que l'on pourrait appeler de l'ordre méticuleux (chaque chose à sa place) : la moquette sur le plancher, le feu dans la cheminée, l'encaustique sur les meubles, les livres sur les étagères.

A peine cette isotopie a-t-elle pris forme, grâce au cotexte interprétatif qui accompagne la description, qu'elle se trouve renversée en son contraire. L'adverbe « mais » annonce la rupture isotopique : l'évocation du « désordre charmant d'une nursery » introduit l'isotopie opposée qui va dominer dans le troisième tour descriptif de la pièce. Cette dernière est maintenant associée, par le biais d'un trait partagé – le désordre – à une nursery (sorte de reformulation indirecte du pantonyme, ou du thème-titre). La longue série de détails s'organise selon le principe contraire au précédent : non plus chaque chose à sa place, mais chaque chose hors de sa place (les disques sur le tapis, les billes dans les fauteuils, etc). Certains détails, par l'image qu'ils évoquent du corps d'une femme (« menues lingeries de femme, mules, ciseaux à ongles… »), introduisent une tension par rapport au sème *enfance* inclus dans *nursery*.

Finalement, dans une dernière séquence (numérotée 4), est introduit un dernier commentaire qui porte atteinte encore une fois à la cohésion sémantique de la description. Le désordre s'y trouve réaffirmé, qualifié cette fois de « désordre de campement », ce qui constitue d'un côté une reformulation supplémentaire, quoiqu'indirecte, du pantonyme *pièce* et rapproche de l'autre côté la chambre de Mona des « cantonnements » auxquels elle se trouvait indirectement opposée à l'incipit. De plus, la structuration de l'information est telle qu'on est invité par le texte à l'assimilation improbable d'une maison de plaisance, d'une ferme, d'une nursery et d'un un campement indigène. Dans la notation descriptive « odeur légère et stimulante » qui figure dans la dernière séquence, apparaissent des sèmes nouveaux (*fraîcheur*, *légèreté*) compatibles avec la qualité charmante du

désordre évoqué, mais incompatibles avec « ordonnance lourde » et « meubles massifs ».

La représentation que met en place cette description s'avère ainsi problématique et on peut sans doute parler d'une sorte d'illisibilité, qui ne se situerait cependant pas au niveau de la nomenclature en elle-même, ni au niveau des prédicats, ni d'ailleurs au niveau des rapports de ces deux séries avec le pantonyme, selon les possibilités retenues par les théoriciens.

Revenons sur la manière dont quelques critiques gracquiens discutent le fonctionnement de cette description, du point de vue de la représentation. Kim (1991:172) relève d'abord l'obstacle à la représentation, qu'elle impute, comme nous l'avons vu, à l'entassement de détails :

> Là, les objets sont dénommés en une telle quantité et d'une telle manière que s'imaginer le lieu où ils prennent place les uns par rapport aux autres, devient chose franchement inimaginable. Face à une telle litanie d'objets, la lecture perd le sens de l'espace ; c'est un trouble extrême de représentation qui la prend.

Mais elle insiste ensuite sur le fait que les « fourmillants objets » subissent, par l'intermédiaire des gloses du narrateur, un traitement par séries ou par ensembles, qui les domestique :

> Les gloses du narrateur encadrent et régissent les énumérations pour souligner ce que celles-ci ont vocation à illustrer dans leur pêle-mêle d'images juxtaposées, à savoir l'ambivalence, l'état composite de la chambre (architecture ancienne-modernité du décor ; mobilier masculin-affaires féminines ; féminité-enfantillage) [...]. (Kim 1991:173)

Cette analyse ne nous semble pas rendre justice au fonctionnement de cette description. La difficulté de représentation ne tient pas à la quantité ou à la qualité des détails de la chambre de Mona, mais résulte de la tension qui s'instaure entre eux et le discours évaluatif. Ce qui fait obstacle à la représentation ce ne sont pas tellement les disques dans leur enveloppe, les billes de verre, ou les lingeries qui s'égouttent, mais le « désordre charmant d'une nursery » dont on nous dit qu'ils témoignent, et qu'il faut, de surplus, lire en relation à « l'ordonnance lourde » qui le côtoie. L'obstacle surgit, en définitive, lorsque nous essayons de nous représenter ces objets à la lumière

du jugement émis à leur sujet. Si dans d'autres descriptions gracquiennes ce sont les objets décrits eux-mêmes qui empêchent la visualisation, les objets décrits ici sont transparents, mais le sens global qu'il faut retenir de leur accumulation reste obscur. Nous aurions donc affaire à une illisibilité évaluative due à la nature hétérogène et même contradictoire des informations contenues dans le cotexte.

En ce sens, dans ses observations sur l'alternance de « nœuds » et de « lignes », Hamon saisit une dynamique fondamentale de l'organisation sémantique de la description, qui se révèle très pertinente pour comprendre la description gracquienne de la chambre de Mona. Seulement, censées orienter l'information en un sens univoque, les nœuds que sont les gloses évaluatives finissent, comme nous l'avons vu, par la rendre ambivalente et ambiguë. En d'autres mots, l'hétéroclite se situe non seulement du côté de la nomenclature, mais également du côté du discours évaluatif.

Cardonne-Arlyck signale les « tensions sémantiques multiples » (1984:204) qui dynamisent une déclinaison paradigmatique apparemment inerte (ferme-maison de plaisance, désordre-ordonnance, enfance-féminité), et insiste ensuite sur le processus de « décomposition » qui est à l'œuvre dans cette description. Si la cohésion sémantique éclate, selon elle, dans le rapprochement de « nursery » avec « l'ordonnance lourde » de la ferme aménagée, la phrase finale produit un dernier renversement qui « fait sauter les sèmes de base, de clôture et de différence, nécessaires à la notion d'une chambre [...] Les catégories du dehors et du dedans, ainsi que celles du temps (soir/matin) s'échangent, la cohérence sémantique, nécessaire à l'effet réaliste est ébranlée [...] » (1984:206). Elle ne situe pas le côté irréprésentable de cette description dans cette tension ou incompatibilité que nous avons soulignée.

La théorie, en l'occurrence celle d'Hamon, permet donc d'affiner l'analyse de la description de la chambre de Mona. En revanche, cette description amène à nuancer les critères théoriques de la lisibilité formulés par Hamon. La présence d'un pantonyme, une nomenclature parfaitement acceptable, des prédicats non contradictoires par rapport à la nomenclature ne suffisent pas toujours à garantir la lisibilité d'une description. S'il est vrai que l'absence d'un pantonyme peut rendre ardue la lecture d'une description, sa présence ne suffit pas toujours à faciliter la tâche du lecteur. C'est ce que nous avons également constaté à propos de la description du volcan Tängri (cf. 3.1.3).

Les théoriciens attribuent une fonction déterminante au thème-titre : « le thème-titre assure la lisibilité de la séquence en activant, dans la structure cognitive du lecteur, les représentations le concernant » (Adam et Petitjean 1989:115). C'est la notion d'horizon d'attente instauré per le thème-titre qui semble devoir être nuancée. S'il sait ce que c'est qu'une chambre en général, le lecteur doit pourtant tout apprendre au sujet de celle de Mona.

Cette description invite à supposer que la perte de représentation en tant qu'effet peut dépendre de différents facteurs. Elle peut sûrement résulter de la présence de termes rares ou d'asémantèmes, mais elle peut aussi être due à un discours évaluatif parallèle, ambigu, contraignant pour le lecteur, qui s'oppose comme un écran opaque entre les objets et la représentation qu'il peut s'en faire.

4.2.3 L'illisibilité de l'espace ou les jardins Selvaggi

L'effet de réel, on l'a vu, peut difficilement se mesurer. Le degré de clarté représentative d'une description devrait par contre être plus facilement accessible à une analyse « quantitative ». C'est du moins ce que suggère la remarque souvent formulée face à des descriptions posant des problèmes au niveau de la représentation. En commentant, par exemple, la description d'un jardin dans *Daphnis et Chloé*, où il y a difficulté à saisir les rapports hiérarchiques entre différentes séries d'éléments, Bal (1980:110) observe : « Ce n'est pas très frappant à la lecture. On s'en rend compte seulement quand on essaie de dessiner ce jardin ». L'« impossibilité » de cet objet descriptif qu'est la casquette de Charles Bovary, se traduit, en dernière analyse, comme impossibilité de le dessiner : « à partir des indications fournies par le texte on ne parvient pas à dessiner le couvre-chef correspondant : il y a un excès du texte sur le réel » (Maingueneau 1993:67).

Nous avons donc tenté l'expérience du dessin, afin de mesurer la difficulté qu'il peut y avoir à se représenter les référents décrits par Gracq et afin d'asseoir sur une base empirique les interprétations des critiques au sujet de l'instabilité représentative. Pour notre expérience, nous avons choisi la description des jardins Selvaggi dans *RS*, que nous reproduisons ci-dessous, en faisant précéder chaque phrase d'un chiffre, (I), (II), (III) et (IV) :

1. **(I)** Les jardins Selvaggi dans le mois de mai, au sortir du labyrinthe de rocailles et de
2. marbre qui surplombe la colline, sont une seule nappe de soufre clair qui flambe d'un
3. blanc de coulée jusqu'au bas de la pente et vient mordre en festonnements de vagues
4. la falaise opposée de forêts sombres qui clôt de ce côté Orsenna comme un mur. **(II)**
5. Passé le faîte de la colline qui l'isole des bruits familiers de la ville, à midi l'odeur des
6. narcisses et des jacinthes reflue sur le vallon comme un vertige tournoyant, pareille à
7. l'attaque sur l'ouïe d'une note trop aiguë qui creuse pourtant, avant de la combler
8. aussitôt, la soif d'une note plus aiguë et plus déchirante encore. **(III)** Sur les derniers
9. degrés de marbre, mordus par la nappe lisse comme un escalier qui plonge dans la
10. mer, les feuilles d'un tremble font cet ombrage vivant, si pareil au reflet sur un mur
11. d'une eau agitée, **(IV)** et la brusquerie du silence, au sortir du fracas de la rue, est
12. celle d'un lieu magique, de ces cimetières abandonnés où le suspens léger et détendu
13. de toutes choses donne au seul bourdonnement d'une abeille une plénitude d'orgue,
14. et comme le poids grave d'une visitation. (*RS* p. 50/594)[35]

Dans la longue séquence qui occupe les pp. 50-55/594-599 de *RS* centrée sur le personnage de Vanessa, ses origines, sa relation avec Aldo et son influence sur lui, est signifié le lien indissociable entre Vanessa et les jardins Selvaggi (« la *reine du jardin* venait de prendre possession de son domaine solitaire » ; Aldo commente « ce privilège qu'elle avait de se rendre immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet » *RS* p. 51/595). Mais le lecteur de *RS* ignore encore, lors de l'ouverture de la séquence par cette description, que les jardins sont l'endroit de la première rencontre d'Aldo et Vanessa ; la valeur d'annonce que possède la phrase qui introduit la description, « Je songeais à Vanessa Aldobrandi », ne peut donc être saisie que rétrospectivement. Le pantonyme « les jardins Selvaggi » surgit ainsi de façon quelque peu abrupte dans le texte.

La séquence des pp. 50-55/594-599 revêt l'allure d'un retour en arrière (l'épisode se situe avant l'arrivée d'Aldo aux Syrtes)[36]. Situés à Orsenna et liés au passé d'Aldo, les jardins Selvaggi feront leur sortie, après cette évocation,

---

[35] Notre découpage exige une explication. Ce qui constitue l'unité du passage ainsi découpé est l'emploi du présent et l'absence de traces du sujet narrateur. Ces traits disparaissent avec la phrase : « On connaissait peu à Orsenna ces jardins à demi abandonnés ; je m'y glissais souvent vers mdi [...] ». Il est évident toutefois que d'autres choix sont possibles.

[36] La notation, à la p. 55/599, « Le recul que me donnait maintenant mon voyage aux Syrtes » signale le retour à la temporalité linéaire de l'histoire.

de l'univers diégétique. Marquée par l'emploi du temps présent, la description des jardins ne peut cependant pas véritablement être intégrée à l'analepse. Ainsi placée à la charnière entre le temps linéaire de l'histoire racontée et l'analepse qui va suivre, la description des jardins Selvaggi constitue une rupture et se détache du contexte où elle se trouve insérée[37].

Par sa position singulière, cette description nous a semblé se prêter à l'expérience empirique que nous avons tentée : face à elle, les lecteurs du *RS* se trouvent dans une situation comparable, toutes proportions gardées, à celle des lecteurs (tels que les participants au test) qui n'auraient lu qu'elle.

Il est vrai que suffisamment d'éléments signalent au lecteur du *RS* que les jardins Selvaggi sont, par leur charge symbolique, un des hauts lieux de l'espace diégétique. La valeur symbolique de ces jardins ne fait pas mystère, valeur qui tient en premier lieu à leur situation géographique : l'indication, dans la description, de « la falaise opposée de forêts sombres qui clôt de ce côté Orsenna comme un mur » (ligne 4) renvoie à l'allusion, quelques pages plus haut, au « pays montueux et boisé qui ferme au sud les campagnes d'Orsenna » (*RS* p. 16/563), pour suggérer que les jardins sont orientés vers le sud, c'est-à-dire vers le pays ennemi qui fait face aux territoires d'Orsenna, par delà la mer des Syrtes – le Farghestan, avec le volcan Tängri[38]. Murat relève l'isotopie volcanique et l'isotopie aquatique (que résume l'oxymoron « océan incendié » *RS* p. 53/597) qui traversent cette description, et suggère que les jardins Selvaggi sont « l'analogon métaphorique du futur d'Orsenna "enclavé" dans le présent de la Ville, et l'inscription de son ailleurs (le Tängri) dans l'espace même de celle-ci » (1983b:38). Kim partage cette interprétation :

[37] L'effet de rupture lié à cette description est relevé par Leutrat, pour qui « [...] cette scène reste dans l'esprit du lecteur comme irradiant une lumière propre, celle des instants élus [...] » (1972:360).

[38] Monballin a montré le « processus de désorientation » (1987:26) à l'œuvre dans le récit, où il y a hésitation, pour la localisation du Farghestan, entre sud et est. La tension qu'introduisent certaines indications contradictoires, relevées par Monballin, peut cependant passer inaperçue, et il nous semble que la direction qui se voit explicitement dotée d'un poids symbolique est le sud. Après tout, Marino dit bien : « Le mirage du Sud » (*RS* p. 47/591). Marc Brosseau (1996:194) souligne à ce propos l'importance de la focalisation à travers Aldo, qui n'est pas un narrateur impersonnel de type réaliste, mais un personnage en proie à une « atonie légère et progressive du sens de l'orientation » (*RS* p. 18/565).

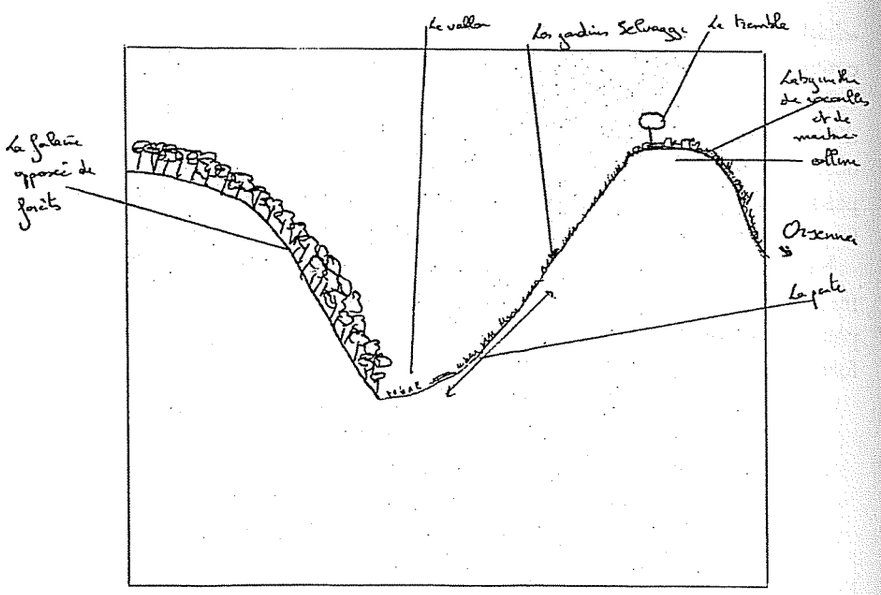
« [...] ce jardin n'est rien d'autre qu'un jardin-volcan, un Tängri pittoresque et couvert des images de la mer » (1991:51).

Mais si le statut actantiel global des jardins Selvaggi (en gros, comme objet d'attraction pour Aldo) s'avère clair pour les lecteurs du *RS* (alors qu'il reste obscur pour les lecteurs qui n'auraient lu que cette description), cela ne semble pas jouer au niveau de la représentation de l'espace que chaque lecteur peut se forger à partir de cette description.

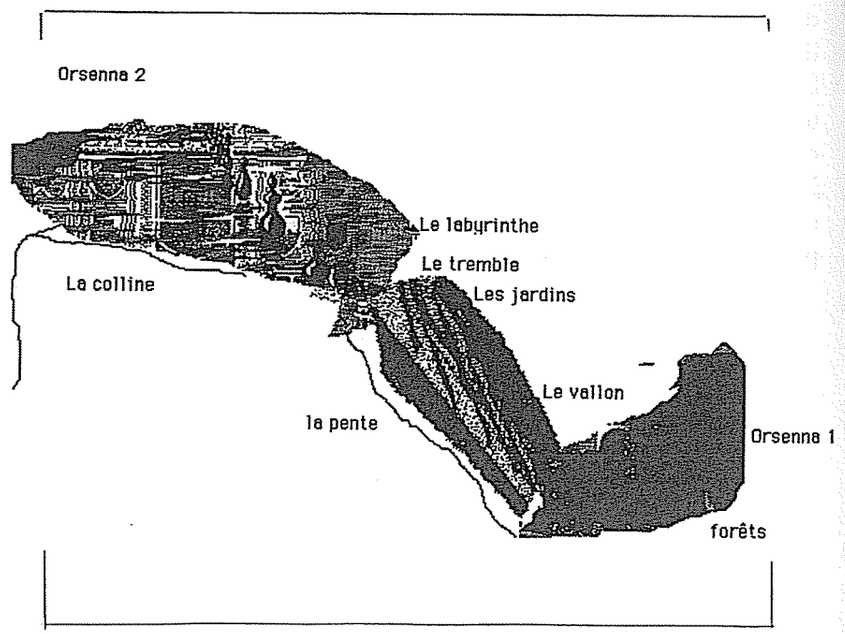
Nous avons donc demandé à douze personnes de langue maternelle française, prises séparément, de dessiner schématiquement, après avoir lu le passage, l'objet décrit. Sur la feuille qu'elles ont reçue, la tâche à exécuter était formulée de la sorte :

> Après avoir lu la description suivante, je vous demande de dessiner très schématiquement dans l'encadré ci-dessous le paysage décrit, tel que vous le voyez. Indiquez par leur nom et à l'aide d'une flèche les éléments du paysage soulignés dans la description. (N.B. "Orsenna" est une ville)

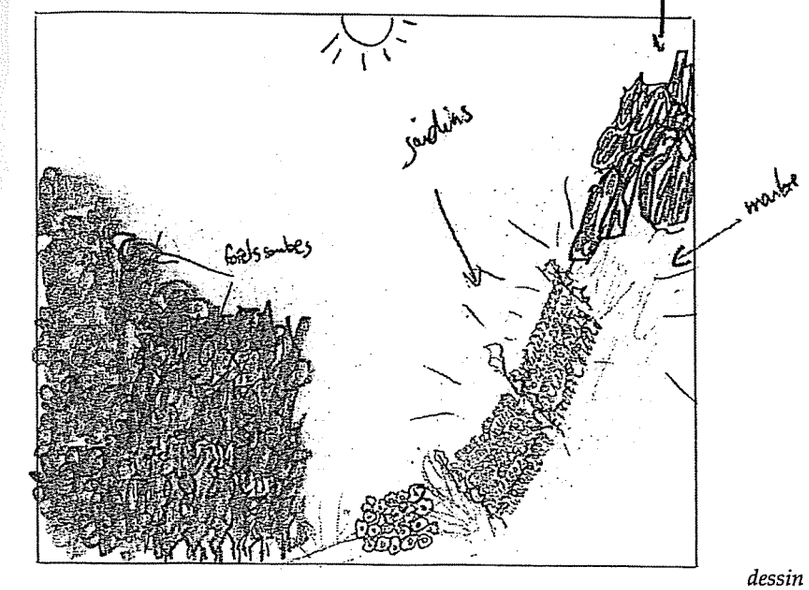
En bas de ce texte suivait la description, où huit mots ou groupes de mots avaient été soulignés au préalable (jardins, labyrinthe de rocailles et de marbre, colline, pente, falaise opposée de forêts, Orsenna, vallon, tremble). En bas de la description se trouvait un encadré de 15 cm x 13 cm, à l'intérieur duquel le dessin devait être réalisé. Aucune consigne temporelle n'a été donnée aux auteurs des dessins, qui ont pour la plupart rendu leur feuille au bout d'une semaine. A l'exception d'une personne, qui a utilisé l'ordinateur (dessin 2), toutes les autres ont exécuté leur dessin à la main. Aucune consigne n'avait été fournie à ce sujet, ni au sujet des couleurs, qu'utilise une personne seulement (dessin 5). L'information concernant l'auteur du passage cité n'a pas été fournie, mais quelques-uns des participants au test possédaient cette information.



dessin 1

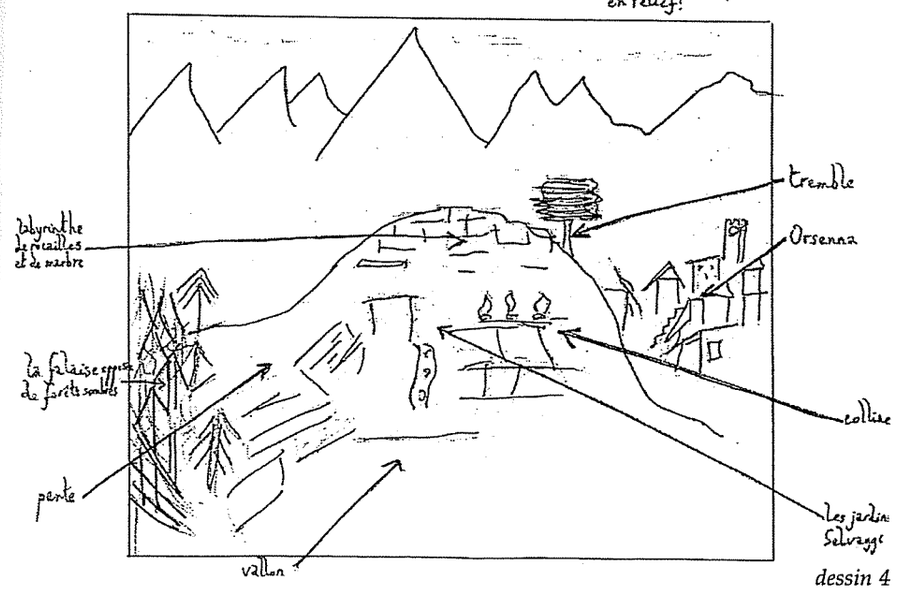


dessin 2



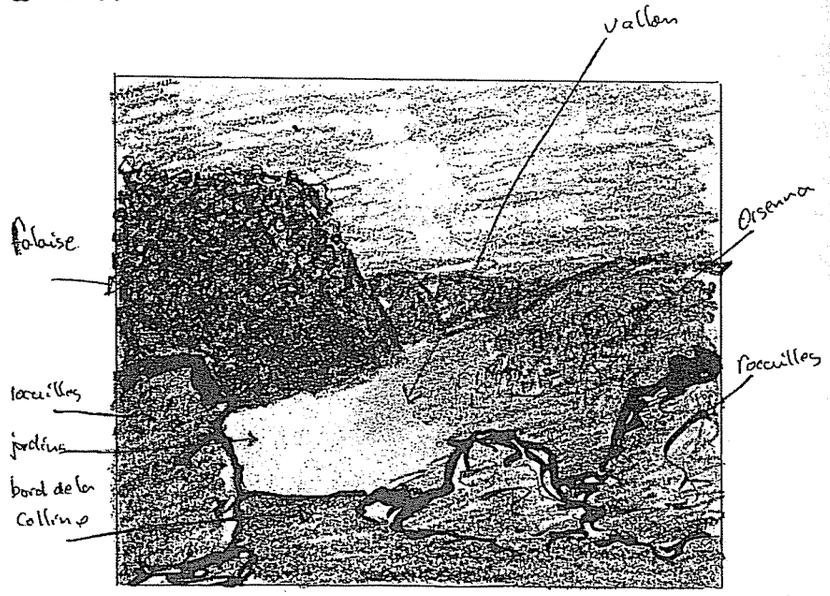
dessin 3

J'avoue bien humblement avoir éprouvé quelque peine à pouvoir représenter la chose... Est-ce le caractère ambigu et subjectif de la description que tu souhaites mettre en relief?

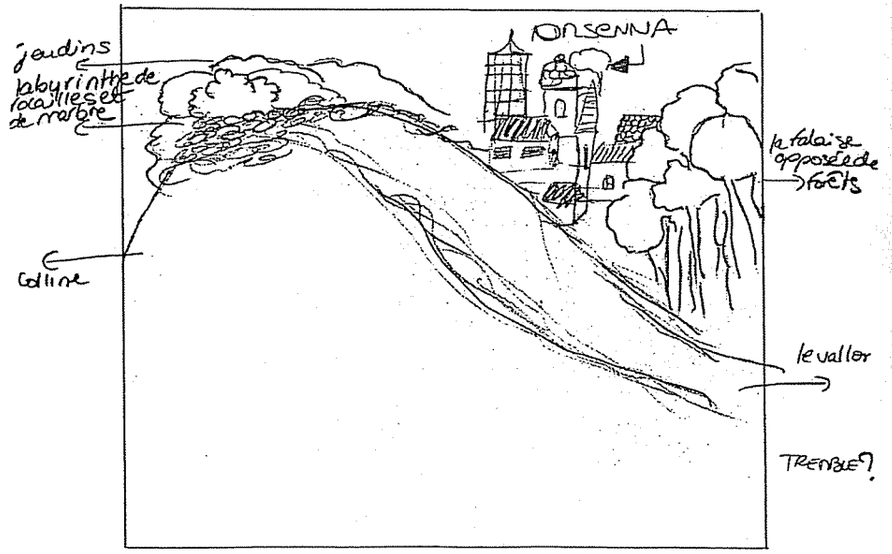


dessin 4

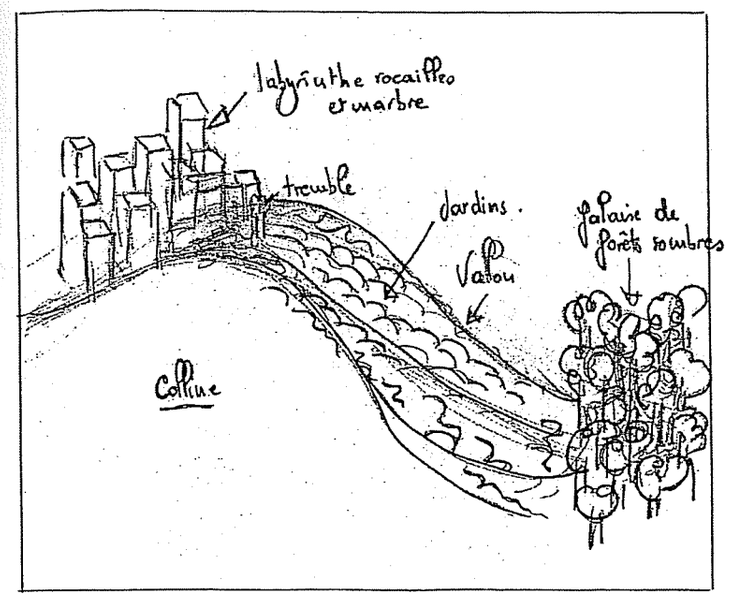
*pas de tremble. Je sais pas à quoi ça ressemble !



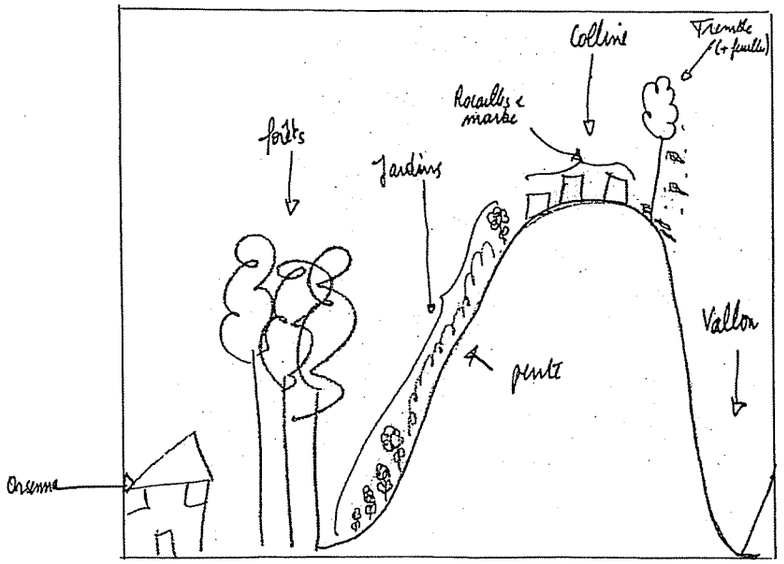
dessin 5



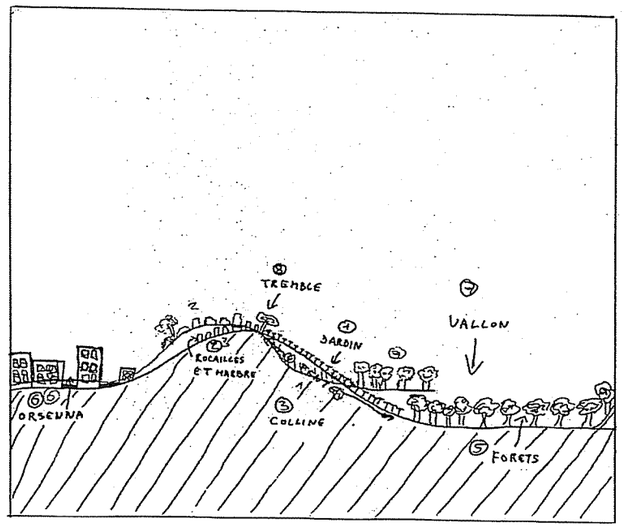
dessin 6



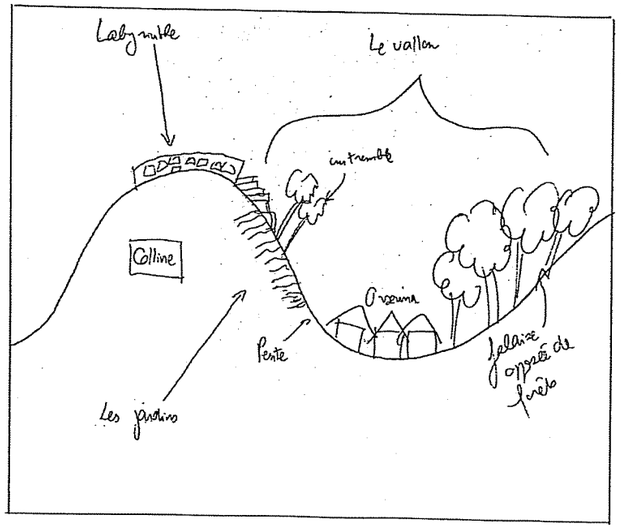
dessin 7



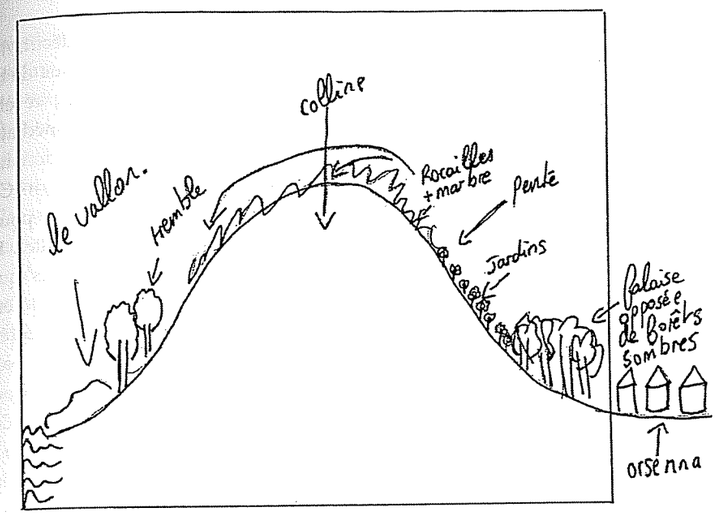
dessin 8



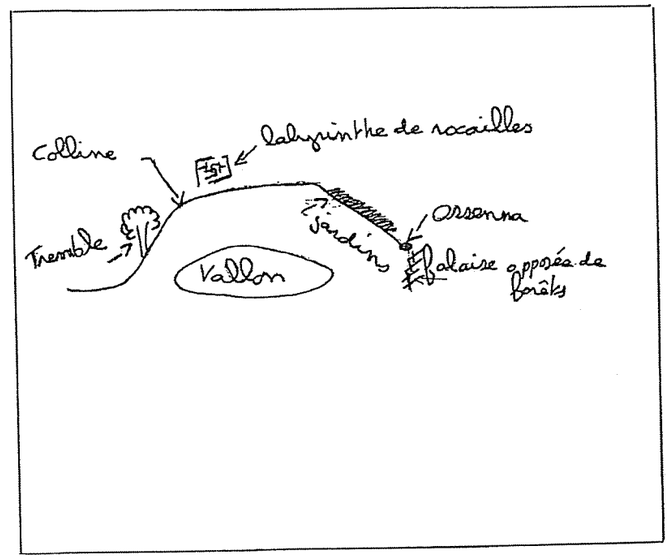
dessin 9



dessin 10



dessin 11



dessin 12

Citée par les critiques surtout pour le symbolisme de l'objet décrit, la description des jardins Selvaggi n'a jamais été envisagée du point de vue de la représentation qu'elle met en place, représentation qui se révèle problématique, à en juger par les dessins produits. L'information immédiate qu'apportent les dessins est que les données fournies par la description ne permettent pas d'aboutir à une représentation stable de l'espace décrit. Ce dernier, qui ne se donne pas à lire, mais plutôt à construire, se configure pour différents lecteurs de différentes façons, souvent incompatibles entre elles. Il est probable que les représentations sont en fonction des associations qui appartiennent à l'individu ; l'hétérogénéité des dessins tient sans doute en grande partie à la diversité de ces associations et aussi aux différents degrés de savoir faire technique (l'art du dessinateur). Nous n'en tiendrons pas compte dans notre lecture des dessins, pour nous concentrer de façon exclusive sur l'orchestration de l'espace que chaque dessin met en scène. Ce qui retiendra notre attention n'est pas tant comment chaque informant aura représenté, par exemple, « le labyrinthe de rocailles et de marbre », que la relation spatiale qu'il aura établie entre cet élément et les autres.

Le fonctionnement des indicateurs spatiaux à l'intérieur d'une description est un aspect peu étudié par les critiques de Gracq, mais sur lequel la théorie invite à porter le regard. Aussi bien Hamon qu'Adam, Petitjean et Revaz ont mis en lumière le rôle structurant qu'assument dans la description les « grilles » ou « plans de texte ». Il s'agit de marqueurs qui, faisant appel à des critères d'organisation différents (alphabétique, énumératif, spatial ou temporel, selon Adam et Revaz 1989:66), assurent la lisibilité de la description en instituant un horizon d'attente. Les plans de texte les plus courants correspondent, selon Adam (cf. 1987b:58), aux quatre dimensions : plan vertical (haut-bas), plan horizontal ou latéral (droite-gauche), plan fuyant (près-loin, devant-derrière, dedans-dehors) et plan temporel (cosmos et logos). Les plans de texte permettent, selon Adam et Petitjean, d'« éviter le piétinement descriptif » (1989:40) en introduisant une progression et en créant un ordre qui supplée à l'absence de linéarité chronologique ou causale[39].

Dans les descriptions spatiales, les plans de texte prennent le plus souvent la forme d'une grille cardinale. Mais, en ligne de principe, il n'y a pas de différence, du point de vue de la fonction remplie, entre une série comme « au nord, au sud, à l'est, à l'ouest » et une série comme « d'abord, puis, ensuite, enfin » : il s'agit dans chaque cas de créer un ordre textuel (qui peut coïncider ou ne pas coïncider avec l'ordre réel : cf Adam et Revaz 1989:72-73), de baliser la lecture en signalant au lecteur que chaque partie introduite par le marqueur doit être intégrée linéairement à la série (ce qui explique l'appellation « marqueurs d'intégration linéaire »). Les marqueurs permettent donc à la fois la segmentation du texte (division en « paquets de propositions ») et la construction d'un « tout cohérent » (cf. Adam et Revaz 1989:73).

Adam insiste à plusieurs reprises sur le fait que le plan de texte facilite la compréhension, résoud la tabularité en linéarité et rend la description lisible-visible :

> De tels organisateurs textuels sont autant de *marques porteuses d'instructions* destinées à résoudre le problème délicat de la lecture-compréhension d'une séquence descriptive : il s'agit d'opérateurs de lisibilité dont la fonction consiste à faciliter la mise en paquet de micro-propositions et, par là même, la construction du sens. (Adam 1987a:7)

Cela correspond bien à la fonction assumée par les grilles à « saturation prévisible » (1993:139) selon Hamon : « toute grille additionnelle, qui à la fois régit l'ordre et la distribution des items de la nomenclature, ou des sous-classes d'items de cette nomenclature » fonctionnerait comme « opérateur de lisibilité d'un système descriptif » (1993:140).

Adam et Revaz mettent en évidence le fait que la présence de références spatiales ne constitue pas ipso facto un plan de texte ; une suite d'indicateurs qui ne feraient qu'introduire des détails descriptifs sans pour autant entrer en corrélation avec d'autres indicateurs, ou qui ne seraient pas mis en relief (par exemple typographiquement), ne sauraient structurer globalement le texte (cf. Adam et Revaz 1989:77-78 et Adam 1990:165-166). Pour qu'on puisse parler de plan de texte, il faut donc que les marqueurs disposés dans le texte sautent pour ainsi dire aux yeux. La question que nous voulons nous poser est si la lecture de la description des jardins Selvaggi est balisée par des marqueurs qui participeraient du plan de texte.

Notons d'abord que jusqu'à la notation « je m'y glissais souvent vers midi », située après le passage par nous cité et venant évoquer la présence d'Aldo dans les jardins, ces derniers apparaissent décrits en l'absence d'un

[39] Cf. Adam (1987a:7 et 1987b:58) et Adam et Petitjean (1989:82).

observateur explicitement posé. Et cependant, le mouvement par trois fois suggéré dans la description (« Au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre » ligne 1, « Passé le faîte de la colline » ligne 5, « au sortir du fracas de la rue » ligne 11) suppose la présence d'un agent à qui le mouvement pourrait être attribué. Les notations de mouvement suggèrent une déambulation de cet observateur hypothétique ; ce dernier se déplace d'un point de vue surplombant (« Au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre » et « Passé le faîte de la colline » évoquent une perspective en plongée), jusqu'à une position que l'on doit supposer inférieure, la ville (que l'on peut inférer, par lien synechdochique, de la rue) étant placée aux pieds de la colline[40]. Cette dynamisation de l'espace par l'effet de l'évocation d'un trajet déambulatoire, quoique sous la forme de traces, contribue sûrement à déstabiliser quelque peu la représentation.

Arrêtons-nous sur la position syntaxique des trois indications spatiales (dont deux sont accompagnées d'indications temporelles, que nous ne commenterons pas pour l'instant) que nous avons relevées : elles sont situées toujours avant le prédicat et, dans deux cas, intercalées entre le sujet et le prédicat. Nous les démarquons par le signe / et nous soulignons sujet et prédicat :

> Les jardins Selvaggi / dans le mois de mai / au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre qui surplombe la colline / sont une seule nappe de soufre clair
>
> / Passé le faîte de la colline / à midi / l'odeur des narcisses et des jacinthes reflue sur le vallon
>
> La brusquerie du silence / au sortir du fracas de la rue / est celle d'un lieu magique

Ces indications spatiales qui évoquent toutes l'idée d'un pas franchi et qui présentent une position syntaxique analogue, balisent, par leur retour, la description et présentent l'apparence d'un plan de texte. Mais on peut se

[40] Leutrat, qui parle des « jardins à demi abandonnés qui dominent la ville d'Orsenna » (972:361), situe également Orsenna aux pieds de la colline sur la pente de laquelle se trouvent les jardins.

demander si la fonction de structurer l'espace et d'en faciliter la représentation est bien remplie. Il nous semble qu'à cause de l'indétermination du foyer à partir duquel s'organise la disposition de l'espace, ces indications apparaissent détournées de cette fonction ; plus précisément, il nous semble que l'infléchissement subtil que subit la fonction des indicateurs spatiaux est l'un des faits principaux auxquels on doit imputer l'effet de perte de représentation mis en œuvre dans cette description. Nous allons essayer de voir cela de plus près, à l'aide des dessins.

Les deux indications « au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre » et « Passé le faîte de la colline » autorisent à croire que la perception (visuelle ou olfactive) se réalise depuis la même perspective (à une réserve près, que nous exposerons plus tard) : « le labyrinthe de rocailles et de marbre » et le « faîte de la colline » renvoient au même point de l'espace, le labyrinthe étant en effet situé au sommet de la colline ; la nomenclature présente dans la proposition (II) peut être lue en rapport à celle de (I), comme renvoyant à la même portion de l'espace décrit. Toutefois, la reprise non lexicale, mais sous forme de paraphrase sémantique, dans (II), de quelques élements de l'espace décrit dans (I) demande au lecteur une activité interprétative et peut constituer un premier obstacle à la compréhension immédiate et univoque. Il n'est pas sûr, par exemple, que tout lecteur saisisse le rapport de coréférence qui lie, par le biais de la métaphore, les « narcisses » et les « jacinthes » (ligne 6) à la « nappe de soufre clair » (ligne 2). Le mot « vallon » (ligne 6), qui ne figurait pas dans (I), semble devoir être interprété comme référant au même espace délimité par la « pente » (ligne 3) et la « falaise opposée » (ligne 4) évoquées dans (I). Cette équivalence sémantique n'est pas établie par tous les lecteurs qui ont participé à notre test : deux d'entre eux situent le vallon du côté du versant de la colline opposé à celui où se trouvent les jardins (dessins 8 et 11) ; dans un cas le vallon n'est pas retenu (dessin 3) ; dans un cas, enfin, sa localisation est indéchiffrable (dessin 12).

L'hésitation interprétative quant à la localisation du vallon peut également dépendre de la notation introductive « Passé le faîte de la colline » qui, évoquant un mouvement non orienté, autorise plus d'une représentation possible. Il y a en effet une différence entre l'information que fournit « au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre » et celle que fournit « Passé le faîte de la colline ». « Au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre » structure

implicitement l'espace, en le partageant entre espace du devant et espace du derrière et permet ainsi une première représentation, quoique sommaire, où les labyrinthes seraient situés derrière l'observateur hypothétique, qui aurait alors le spectacle constitué par la « nappe de soufre clair » en face de lui.

Les choses se passent autrement avec « Passé le faîte de la colline », formule qui suscite la représentation vague d'un espace franchi, mais rend sensible l'oblitération du point de départ et d'arrivée, aux deux bouts de la trajectoire qu'elle évoque. La réserve que nous avons évoquée plus haut consiste à tenir compte de la possibilité qui est somme toute laissée au lecteur de se représenter une perspective inverse par rapport à celle que nous avons proposée : le mouvement introduit par « Passé le faîte de la colline » mènerait alors à porter le regard dans (II), sur l'autre versant de la colline. C'est l'option qu'illustrent les dessins 8 et 11.

L'espace commence ainsi à tourbilloner au fil de la lecture, à l'instar du « vertige tournoyant » qui est évoqué au cœur de la description (ligne 6).

Loin de contribuer à structurer l'espace, il nous semble finalement que les trois notations de mouvement sont là pour que les jardins Selvaggi apparaissent non pas comme endroit tout court, mais comme endroit *où l'on aboutit*, à la suite d'un parcours seulement ébauché dont les étapes marquées (« Au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre...Passé le faîte de la colline...au sortir du fracas de la rue ») ont pour effet de modaliser, d'une certaine façon, l'existence des jardins. L'effet modalisateur est double. D'une part le texte semble nous dire que les jardins révèlent leur véritable essence (l'incandescence, le parfum et le silence) à condition qu'on ait laissé derrière son dos, avant de les contempler, le labyrinthe de rocailles et de marbre, le faîte de la colline et le fracas de la rue. Une indication d'ordre temporel vient s'ajouter par deux fois (« dans le mois de mai », ligne 1, et « à midi », ligne 5), comme à circonscrire davantage les conditions sous lequelles l'essence des jardins peut être livrée. D'autre part, les jardins et leurs attributs (incandescence, parfum, silence) ne semblent exister que par la perception qu'il faut attribuer à l'observateur implicite dans les indications de mouvement, observateur qui brille par son absence cependant. Ces effets de sens sont renforcés par l'agencement syntaxique que nous avons relevé.

Un certain déséquilibre dans l'enchaînement sémantique de la phrase (II) contribue probablement à en perturber la lisibilité. Le sujet impersonnel qui se

trouve implicite dans la construction absolue « Passé le faîte de la colline » (qui peut être explicitée en « lorsqu'on a passé le faîte de la colline », « une fois qu'on a passé le faîte de la colline »), n'est pas repris dans la proposition principale, qui introduit un autre sujet : « l'odeur des narcisses et des jacinthes ». L'absence du pronom impersonnel est d'autant plus flagrante, que les trois notations de perception (l'odeur, l'ouïe, la soif) figurant dans cette phrase appelleraient la présence d'un sujet percepteur. Le petit décalage sémantique, que nous avons relevé, nous semble avoir une incidence aussi sur le plan de la représentation de l'espace : un mécanisme déceptif est mis en jeu, car l'attente par le lecteur d'une information au sujet de l'espace, sollicitée par « Passé le faîte de la colline », n'est pas comblée par le texte, qui offre un développement de nature métaphorique sur ce que l'on pourrait appeler « l'odeur musicale » des fleurs des jardins Selvaggi. (A cette déception, suit pour le lecteur la surprise qui accompagne le fait d'apprendre que les jardins sont, en fait, plongés dans un silence de cimetière).

La phrase (II) présente à plus d'un égard une structuration syntaxique complexe. Le lecteur se heurte à un pronom ambigu, dans « *l'*isole » (ligne 5 : nous soulignons). Plusieurs possibilités interprétatives s'offrent. Retenons-en deux : le pronom peut renvoyer par anaphore, à « colline » (ligne 5) ou par cataphore à « vallon » (ligne 6). La première option semble devoir être exclue, à cause du lien synechdochique entre « faîte » et « colline » : on voit mal, dans ce contexte, comment la partie pourrait isoler le tout auquel elle appartient. Du point de vue du sens, « vallon » apparaît l'interprétation la plus acceptable, mais il faut relever la distance qui sépare le cataphorique du référent visé[41].

Si on admet qu le pronom renvoie à « vallon », ce sera en fonction de la localisation du vallon que l'on verra la ville se déplacer, dans les dessins, du côté de l'un ou de l'autre versant de la colline. Il est dit, en effet, dans la description, que le faîte de la colline isole le vallon des bruits de la ville : cela porte à croire que la ville est située derrière la colline ou, si l'on préfère, que la colline s'interpose entre le vallon et la ville. C'est bien cette logique qui a été

[41] Lue à la lumière de l'emploi gracquien de l'anaphore, auquel on assiste ici, l'observation de Jeandillou apparaît très juste : « Si elle constitue assurément une reprise, la connexion anaphorique ne se limite jamais à une simple répétition. Parce qu'elle n'est pas statique mais dynamique, elle requiert du lecteur une participation qui met en jeu sa mémoire et sa compétence interprétative » (1997:86).

suivie dans cinq dessins (dessins 1, 4, 8, 9 et 11), indépendemment de la position que ces cinq dessins assignent au vallon. Dans deux dessins (5 et 10), la localisation du vallon et de la ville se révèle en revanche incompatible : dans l'espace ainsi représenté, le faîte de la colline ne peut pas isoler le vallon des bruits de la ville[42]. A moins, bien sûr, que ces lecteurs aient interprété différemment le pronom dans « l'isole » (ligne 5)[43].

Des relations spatiales incompatibles se dégagent également, dans certains dessins, de la localisation du tremble (ligne 10). Notons en passant que « tremble » s'avère être un mot difficile pour deux des participants au test (dessins 5 et 6), qui signalent leur ignorance du terme et n'incluent donc pas le tremble dans leur dessins[44]. Ce terme est donc susceptible de constituer un obstacle à la lisibilité. Quant à sa localisation, les auteurs des dessins sont partagés. Pour cinq d'entre eux (dessins 1, 2, 7, 9, 10), le tremble est à placer entre le labyrinthe et les jardins, en contiguïté donc de la « nappe » et du « labyrinthe de rocailles et de marbre », conformément à l'indication : « Sur les derniers degrés de marbre, mordus par la nappe lisse... » (ligne 8-9). Cette dernière indication spatiale n'empêche quatre personnes (dessins 4, 8, 11, 12) de situer le tremble derrière le labyrinthe, donc en haut de la pente de la colline opposée à celle où se trouvent les jardins. Pour les auteurs des dessins 8 et 11, cette interprétation est sans doute à lire en rapport à celle de « Passé le faîte de la colline » : ayant une fois effectué ce passage, comme nous l'avons vu, en direction du versant de la colline opposé à celui des jardins, ces lecteurs continuent à envisager la même portion d'espace, située en effet derrière le

[42] Dans les dessins 3 et 7 la ville est absente. Dans les dessins 6 et 12, sa position est difficile à établir. Le dessin 2, enfin, présente deux Orsenna : « Orsenna 1 » renvoie probablement à la ligne 4 (« qui clôt de ce côté Orsenna comme un mur »), avec « Orsenna 2 » l'auteur du dessin semble suivre la même logique que les auteurs des dessins 1, 4, 8, 9 et 11.

[43] La difficulté que soulève l'interprétation du pronom perturbe sûrement la lecture. Il n'est pas clair cependant quelle autre interprétation de l'anaphorique pourrait justifier la représentation des relations spatiales entre le vallon et la ville dont témoignent les dessins 5 et 10. En effet, du point de vue de la représentation de l'espace, le fait d'interpréter l'anaphorique comme renvoyant à « nappe », « pente », « odeur », et « vallon » est indifférent, car tous ces éléments sont à placer dans le même voisinage spatial.

[44] Le tremble est également absent du dessin 3, sans que cette absence soit expliquée.

labyrinthe, au prix de la contradiction que comporte « mordus par la nappe lisse ».

Très cohésive, grâce à la présence de termes isotopes (aux isotopies aquatique et volcanique, relevées par Murat, on pourrait ajouter l'isotopie du bruit : « bruits, note trop aiguë, note plus aiguë et plus déchirante encore, fracas, bourdonnement ») et de beaucoup de termes répétés (« colline, nappe, marbre, mur, note, aiguë, mordre-mordus »), la description des jardins Selvaggi n'assure donc pas sa lisibilité à tous les niveaux : plus spécifiquement, les dessins prouvent qu'à partir de cette description, aucune représentation claire de l'objet décrit ne se met en place. L'information principale qu'apportent les douze dessins est en effet que l'obstacle à la représentation se situe au niveau de l'orchestration de l'espace et se manifeste comme difficulté à visualiser les relations spatiales entre les éléments constitutifs des jardins. Cela tient, comme nous l'avons suggéré, au travail de la métaphore qui complexifie les relations de coréférence, à l'ambiguïté des connexions anaphoriques mais, surtout, aux infléchissements subtils que subit la fonction des indicateurs spatiaux.

Tout comme le déictique spatial « de ce côté » (ligne 4) contient une information creuse, n'étant pas ancré dans la vision d'un observateur, les indications de lieu sur lesquelles nous nous sommes arrêtés ne sont qu'un simulacre de plan de texte, au sens où l'entendent les théoriciens. Ces indications attirent l'attention du lecteur vers la dimension spatiale et invitent à une saisie perceptive de type visuel, donc à la construction mentale d'un espace, alors que la description égrène son chapelet de notations olfactives et auditives, comme pour signifier que les jardins Selvaggi appartiennent au souvenir personnel et à la sensualité d'Aldo, plutôt qu'à la géographie physique d'Orsenna.

4.2.4 Perte de représentation et tentation référentielle

Si la perte de représentation est bien un effet unitaire et étendu, les causes qui peuvent lui être attribuées sont de différente nature. Parmi ces causes, nous avons jusqu'ici laissé dans l'ombre la modalisation[45]. Puisque cet aspect a été

[45] Nous utilisons ce terme dans l'acception précisée par Kerbrat-Orecchioni : « [...] nous réservons quant à nous le terme de "modalisateurs" aux seuls procédés signifiants qui

largement commenté par les critiques gracquiens, nous nous limiterons à l'illustrer brièvement.

On a souvent insisté sur le rôle que jouent les modalisations d'approximation et d'incertitude dans la description gracquienne. L'objet décrit prend forme au cours d'un processus d'indétermination qui mine la possibilité pour le lecteur de s'en forger une représentation stable[46]. Les commentaires insistent sur la déréalisation des objets décrits, sous l'effet de la modalisation. Un bref extrait de la description de la chambre des cartes permettra d'apprécier l'enjeu de ce phénomène du point de vue de la représentation :

> (5) La pièce *ne paraissait pas exactement* sombre, *mais* le jour, tombant des vitraux *presque* dépolis par les bouillons nombreux qui bossuaient leurs verres, y conservait une qualité incertaine et *comme* perpétuellement déclinante ; sa pénombre, à toute heure du jour, *semblait* dissoudre une tristesse stagnante de crépuscule. (*RS* p. 30/576. Nous soulignons)

La qualité de la lumière décrite ne se laisse saisir que comme une suite d'approximations. Il est intéressant de noter le rôle déceptif que joue l'adversatif « mais » qui, inséré après « ne paraissait pas exactement sombre », comme pour introduire une correction portant sur ce contenu

signalent *le degré d'adhésion* (*forte ou mitigée/incertitude/rejet*) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés [...] » (1980:118).

[46] Murat étudie la modalisation dans son rapport au discours analogique dans *RS*. Il distingue la modalisation qui porte sur l'énonciation (« on eût dit que »), la modalisation de la semblance (« il /me/ semblait que ») et la modalisation d'irréel (« comme si »). Cf. 1983b:171-212. Voir aussi Murat (1979:513). L'effort d'approximation, notamment la formule « je ne sais quel/quoi » est commenté par Cardonne-Arlyck à propos de quelques occurrences dans *Pi* (1981:64-66). Voir aussi chez Cardonne-Arlyck (1984) le chapitre IV dans la troisième partie. Monballin (1987) commente la modalisation surtout aux p. 51-54. Dodille, qui n'utilise pas le terme « modalisation », relève l'emploi de la locution « quelque chose » et des tournures comparatives « comme si », « on eût dit que », « il me semblait que » dans *RS*. Voir 1975:125-126 et 1981:156-159. La mise en relation de modalisation et effet de représentation est un aspect que développent surtout Cardonne-Arlyck (1981), Murat (1979 et 1983b) et Monballin (1987). La modalisation est commentée par d'autres critiques que ceux que notre bilan a retenus. Lisons Viart : « jamais le merveilleux n'accède au texte, toujours préservé de lui par un jeu de modalisation [...] » (1993:25). A la modalisation serait lié l'effet de « déréalisation », selon Viart.

sémantique, ne fait que le confirmer (la « qualité incertaine et comme perpétuellement déclinante » de la lumière correspond en effet assez bien à « pas exactement sombre »).

La modalisation prend souvent la forme d'une correction sémantique. On peut citer encore un passage de la même description de la chambre des cartes :

> (6) Les murs nus, les mappemondes, l'odeur de poussière, l'aspect de polissure et de long frottement des tables usées inégalement comme une paume, faisaient songer à une salle de classe, mais que l'épaisseur des murailles, le silence de cloître, et le jour douteux, eussent confinée dans l'étude de quelque discipline singulière et oubliée. Cette impression encore matérielle se contaminait presque aussitôt d'une autre plus déroutante : on eût dit que traînait dans la pièce quelque chose de cette atmosphère lourde, de pensée fanée et croupie, qui s'attarde aux lieux où l'on cloue des ex-voto. (*RS* p. 31/576)

La phrase se déroule suivant une série de corrections visant à restreindre de plus en plus la portée des associations introduites, mais résultant dans un brouillage, au lieu que dans une précision accrue. L'association de la chambre des cartes avec une salle de classe ne peut pas être reçue en tant que telle par le lecteur, car elle est aussitôt formulée que soumise à rectification (« mais ... confinée dans l'étude de quelque discipline singulière et oubliée »). La précision ainsi introduite, cependant, n'éclaire pas, du point de vue de la représentation, l'association établie, car le lecteur ne peut pas savoir ce que la destination particulière de la salle de classe implique du point de vue de son aspect. Il est à noter, à cet égard, que les aspects mentionnés, qui appartiennent tous en propre à la chambre des cartes (« l'épaisseur des murailles, le silence de cloître, et le jour douteux »), sont en fait attribués, par la position qui leur est assignée dans la phrase, à la salle de classe. C'est donc la salle de classe qui, en empruntant des traits à la chambre des cartes, se trouve décrite et l'association ne sert donc pas, en dépit des apparences, à mieux qualifier la chambre des cartes.

Les retouches sémantiques se poursuivent avec la phrase successive : « Cette impression encore matérielle se contaminait presque aussitôt d'une autre plus déroutante ». Dodille (1975:125) a très justement relevé, à propos de cette phrase, le procédé qu'il appelle « fausse antithèse » : « L'adjectif *déroutant* est déceptif dans la mesure où il ne s'insère pas dans le système d'opposition

attendu : matériel/immatériel ». On peut supposer (ce que Dodille ne fait pas) que ce mécanisme, qui perturbe la clarté sémantique, joue au niveau de la représentation. Le lecteur, qui doit intégrer à la représentation de la chambre l'information sur l'impression qui s'en dégage, est sollicité à mettre en rapport « déroutante » comme intensif de « matérielle », ce qui constitue une première difficulté. Située à la charnière de deux tours descriptifs de la chambre, cette phrase exerce une double action : d'une part, elle exige du lecteur un effort d'interprétation rétroactive du cotexte, à la lumière de la qualification globale « impression matérielle » ; d'autre part, elle agit proactivement, en instaurant un nouvel horizon d'attente (car le lecteur attend ce qui est à l'origine de l'« impression déroutante ») qui est toutefois trouble, à cause de la mise en place de la « fausse antithèse » *matérielle/déroutante*.

La dernière phrase présente enfin un procédé analogique très fréquent chez Gracq qui consiste à rapprocher métaphoriquement un objet de description d'un autre objet introduit par un déterminant (article défini ou démonstratif : « cette atmosphère ») et suivi d'une expansion relative où figurent un pronom indéterminé et le temps présent (« qui s'attarde », « où l'on cloue »)[47]. Par l'effet conjugué de l'emploi de la deixis, du présent et du pronom indéterminé, cette formulation analogique provoque un décrochage énonciatif et fonctionne comme une métalepse : le lecteur est interpellé, sollicité à quitter le niveau diégétique pour chercher au niveau de l'expérience partagée l'objet de description ainsi introduit, en l'occurrence cette atmosphère supposée connue de tous et si énigmatiquement qualifiée.

Il est évident que les effets de sens provoqués par ce procédé analogique ne peuvent pas être généralisés à chacune de ses occurrences. Mais on peut avancer qu'à l'effet de réel qui s'attache à ce procédé s'accompagne le plus

[47] Dans la classification de Murat, cette figure analogique rentre dans la classe des métaphores nominales dans le cadre déterminatif, dans la sous-classe des figures par caractérisation, encore spécifiée dans la variante syntaxique « caractérisation par expansion relative » (cf. 1983b:77-79). Les exemples font légion dans *RS*, mais ce procédé est utilisé aussi dans les autres récits. Cf. par exemple : « [...] on n'attendait rien, sinon, déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves [...] (*BF* p. 93/49) ; « C'était tout à coup la cruauté de ces cauchemars de poursuite où le meurtrier approche, approche – et il suffirait de toucher ce bouton, d'appeler, d'ouvrir cette porte – mais la main levée retombe inerte, se paralyse, la parole gèle au fond du gosier » (*BT* p. 120-121/195).

souvent une perte de représentation : la description se décolle de son objet primaire (la chambre des cartes), pour en introduire un autre (les lieux où l'on cloue des ex-voto, par le biais de l'atmosphère), très sommairement évoqué, plutôt que représenté. Pour cette raison il nous semble que cet exemple peut être rapproché de l'exemple (1) analysé plus haut (cf. p. 259), en dépit de la différence qui sépare le renvoi intra-diégétique dans (1) (« une de ces cruches de vin des Syrtes », qui n'est d'ailleurs pas posé comme comparant, renvoie le lecteur à l'intérieur de la diégèse) du renvoi plus proprement extra-textuel qu'on a ici. Cette différence n'a pas d'incidence du point de vue de la représentation de l'objet, car dans les deux cas le texte ne pointe explicitement en direction d'un objet spécifique et supposé connu que pour mieux faire accuser au lecteur la difficulté de se le représenter[48].

Parmi les facteurs contribuant à perturber la représentation, il convient également de mentionner l'itération. Nous avons eu l'occasion de voir, au cours du chapitre précédent (cf. 3.2.4), que dans les virtualités de l'itération, l'objet de la description se multiplie en une pluralité indéterminée d'objets similaires, mais non identiques. Le léger déséquilibre au niveau de la représentation peut alors dépendre du fait que les propriétés ou les aspects de l'objet décrit ne lui appartiennent pas en propre, mais doivent être distribués sur un nombre indécis d'autres objets. Ce phénomène n'a pas été relevé par les théoriciens, et n'a pas non plus été commenté par les critiques de Gracq.

Dans ce chapitre, cependant, à travers l'analyse de trois descriptions spécifiques, trois autres causes principales de la perte de représentation ont été étudiées : la réversibilité des plans diégétique/métaphorique (l'exemple du caillement), l'instabilité interprétative (la chambre de Mona) et ce qu'on pourrait nommer la « dysfonction » des indications spatiales (les jardins Selvaggi). Au cours de nos analyses, nous avons pu soulever quelques questions que nous voudrions reprendre ici.

[48] Il est intéressant de rappeler que, selon Riffaterre, ce type de notations, qu'il appelle « apodeictic statements », contribuent à renforcer l'impression de vérité dans la fiction : « the axiomatic turn of phrase alone suffices to presuppose a truth, even though the reader's experience may not provide him with personal examples » (1990:9). Cf. aussi : « [...] apodeictic statements [...] are uncontrovertible because of their generality and because they look axiomatic » (1990:34). Il s'agit, dit Riffaterre, d'affirmations qui excluent la vérification.

Une première question a été celle du rapport qu'entretiennent la perte de représentation de la description gracquienne, telle que la relèvent les critiques, et l'illisibilité du système descriptif, telle que la décrivent les théoriciens.

En analysant la perte de représentation en tant qu'effet lié à la description, les critiques se placent résolument dans l'optique de la lecture, plutôt que dans l'optique de la production textuelle. C'est la raison principale pour laquelle l'analyse de la dimension représentative ne semble pas pouvoir être ramenée à l'étude théorique de la lisibilité. Cette dernière notion est envisagée par les théoriciens non pas comme un effet actualisé par la lecture, mais plutôt comme la mise en place des moyens potentiels de la lisibilité. La lisibilité est une virtualité de la description. Si bien qu'à vouloir mettre en rapport les deux notions, il faudrait dire que la lisibilité se situe en quelque sorte en amont de la clarté représentative ; à partir d'une description lisible, la représentation pourra être claire ou brouillée. En revanche, on peut supposer qu'à partir de l'illisibilité, la perte de représentation sera un effet acquis. En saisissant d'abord un effet, pour s'enquérir ensuite de ses causes, les critiques dépassent le niveau textuel, alors que les théoriciens situent la lisibilité et l'illisibilité *dans* le texte.

Un autre fait qu'il a fallu prendre en considération est l'implication que comporte la perte de représentation, et donc les facteurs qui en sont à l'origine, par rapport au modèle théorique. On sait qu'au cœur de la théorie se trouve l'idée de la cohésion sémantique et de la cohérence du système descriptif. Hamon, Adam et Riffaterre envisagent la description comme un tout dont la cohésion et la cohérence tiennent aux rapports qui s'y instaurent : rapport hiérarchique entre les éléments constitutifs et rapport d'équivalence sémantique entre terme fédérateur (pantonyme, thème-titre ou mot-noyau) et son expansion. Si le degré de lisibilité des systèmes descriptifs est pris en compte (considéré même par Hamon comme critère à partir duquel on peut établir une typologie des descriptions), les implications que l'illisibilité pourrait avoir pour la cohérence du système descriptif ne sont pas commentées.

On lit chez Adam et Petitjean :

> En tant que texte cohésif, une description est constituée de prédicats successifs (progression) énoncés à propos d'un petit nombre de signifiés constants (cohésion). Ce noyau initial de signifiés, qui déclenche puis assure la compréhension sur la base de l'isotopie du texte, est contenu dans le thème-titre. (1989:111)

Dans la deuxième description du volcan Tängri dans *RS* (p. 215-216/743-744), le mot-noyau est clairement annoncé, il est même exclamé : « Le volcan! Le volcan! hurlèrent d'une seule voix trente gorges étranglées [...] ». Le système descriptif déclenché à partir de ce mot comporte les termes suivants, tous directement ou indirectement accrochés au mot initial, dans une première proposition (« Devant nous ... de lumière ») : cime, apparition, mur, paquebot, morceau de planète, couvercle, banlieu, étoile, buissons de feu, girandoles de lumière. Il nous semble que ce ne serait qu'au prix d'un renversement surprenant de perspective que l'on affirmerait que tous ces termes se trouvent virtuellement présents dans le mot-noyau qui les aurait générés. Si cela était le cas, la conséquence devrait en être, en bonne logique, qu'à partir de ces termes, par un mouvement inverse, tout lecteur ayant accès au sociolecte devrait pouvoir reconstruire le mot générateur « volcan ». Cela apparaît fort douteux. Nous renvoyons aux remarques que nous avons pu formuler au sujet de cette description à partir de l'analyse des découpages effectués pour l'extraire (cf. 3.1.3). Il apparaît clairement que cette description, qui présente pourtant des traits formels assez marqués qui la rendent conforme au modèle théorique d'Hamon ou d'Adam, ne permet pas au lecteur de composer l'équation sémantique nécessaire au fonctionnement du système descriptif. Le problème au niveau de la représentation de l'objet décrit est ici, comme dans beaucoup d'autres cas, très intimement lié aux difficultés d'ordre sémantique que présente la description.

Evaluer le degré de clarté représentative de la description consiste à étudier la possibilité qu'elle offre de se forger une image mentale de l'objet décrit et donc son aptitude à désigner un référent extra-textuel de façon univoque. Si la description du volcan Tängri s'avère faiblement représentative, c'est que l'assemblage de notations diverses accumulées dans le déroulement descriptif ne permettent pas de construire une image mentale de l'objet « volcan » et par conséquent de renvoyer à un volcan spécifique dans le monde réel. Cette quasi-impossibilité qui tient à la perte de représentation est certainement l'une des caractéristiques majeures de la description gracquienne.

Tout au long de cette étude, notre approche de la description gracquienne a été textuelle. Invités à cela par la théorie choisie, nous avons conduit notre analyse sans jamais sortir du cadre formel qu'elle nous a fourni. Les modifications que nous avons pu suggérer pour que la théorie rende mieux compte de la description gracquienne concernent surtout la prise en compte de la dimension représentative de la description, et donc, implicitement, de la dimension de la lecture, ou la prise en compte de l'itération, en tant que phénomène susceptible de susciter un « effet descriptif » ; ces modifications seraient encore compatibles avec une saisie formelle de la description. Notre perspective a donc été non-référentielle et, si nous l'avons maintenue, c'est qu'elle nous a paru convenir parfaitement pour éclairer la description gracquienne qui, en tant que description littéraire, demande que la question de la référence au monde réel soit laissée en suspens ; une lecture référentielle des textes littéraires, et en particulier des textes de Gracq, sera, selon nous, toujours partielle et conjecturale.

Il est cependant clair que cette position non-référentielle n'est qu'une option parmi d'autres et que la description, peut-être plus que tout autre composant d'un récit de fiction, invite aussi à une saisie référentielle. Nous avons vu, en 2.1.2, l'exemple d'une approche intra-textuelle (Riffaterre) et d'une approche référentielle (Balmas) coexistant symptômatiquement dans les pages du même volume des *Cahiers de l'Herne*. Si en glosant la description du volcan Tängri, nous ne nous sommes pas préoccupés d'identifier le référent réel de cette mer des Syrtes qui sépare Orsenna du Tängri, il n'en demeure pas moins que certains critiques choisissent de procéder à ce type de lecture référentielle et identifient la mer des Syrtes, l'un avec la Méditerranée (cf. Hellens 1972:270), l'autre avec l'Atlantique (cf. Lilar 1972:489). Il n'est pas rare de rencontrer, chez les critiques de Gracq, une certaine tendance à quitter le niveau textuel en direction du monde réel, à la recherche des référents spécifiques que désigneraient les objets des descriptions de Gracq. Certains critiques (et sûrement beaucoup de lecteurs ordinaires) succombent à ce qu'on pourrait appeler la « tentation référentielle », et cela malgré le phénomène de perte de représentation dont nous avons essayé de montrer l'ampleur. Il est donc évident que le fait d'avoir exclu, par parti pris théorique, la dimension référentielle de l'étude théorique de la description, n'empêche nullement cette dimension d'exister et d'exercer une emprise sur bon nombre de lecteurs : face

à une description, et même face à une description gracquienne, bien des lecteurs procèdent à un type de lecture que le modèle théorique d'Hamon ou de Riffaterre aura du mal à expliquer.

Dans le modèle de la sémantique référentielle élaboré par Kleiber, la fonction référentielle figure comme une virtualité inscrite dans le langage et lui appartenant en propre, notamment avec les substantifs et les noms propres. Cela implique qu'une fonction référentielle, en tant que virtualité, est forcément à l'œuvre dans toute description, car la description est langage et, comme le rappelle Kleiber (1997:16) :

> [...] le langage en tant que système de signes est tourné vers le dehors, vers ce qu'on appelle ou ce que l'on croit être la réalité, ou encore le monde, précisément parce qu'un signe n'est signe que s'il représente quelque chose d'autre que lui-même.

C'est donc en termes de « sens référentiel » qu'invite à lire naturellement une description. Comme pour toute expression linguistique, le sens d'une description est l'ensemble de conditions qui doivent être remplies pour qu'à travers cette description on puisse faire référence à des occurrences particulières[49]. La référence virtuelle, en tant que fonction sémantique, doit cependant être soigneusement distinguée de la référence actuelle, qui, en tant que fonction pragmatique, comporte l'identification, dans le monde réel extra-linguistique, de l'occurrence particulière. Il faut donc souligner que, grâce à cette distinction, la sémantique référentielle appliquée au textes littéraires permet de se maintenir à l'intérieur d'une approche intra-textuelle ; car la contextualisation pragmatique nécessaire pour qu'on puisse parler de référence actuelle ne se réalise pas, en règle générale, pour les textes littéraires.

Le critère de l'existence des référents dans le monde réel doit être maintenu, comme le souligne Larsson (1994), comme le seul critère valable permettant de distinguer un texte factuel d'un texte fictionnel. Mais il faut bien avouer que le texte de Gracq semble s'évertuer pour que cette vérification soit vouée à l'échec. Si par une série de procédés divers la description gracquienne

[49] Nous paraphrasons Kleiber (1997:21) : « Une expression linguistique pose donc des conditions qui doivent être remplies pour que la référence à des occurrences particulières au moyen de cette expression puisse avoir lieu. Il suffit d'ajouter que ces conditions constituent le sens de l'expression en question et l'on a le dénominateur commun du paradigme du sens référentiel ».

s'acharne à entraver le processus de représentation de la part du lecteur, il apparaît difficile de croire que l'identification des référents extra-textuels serait possible. La conséquence ultime de la perte de représentation est bien en effet l'impossibilité d'identifier un référent unique et spécifique dans le monde extra-linguistique.

Pour cette raison, les tentatives accomplies par certains critiques pour identifier les référents décrits par Gracq dans ses récits apparaissent frappées d'inanité[50]. Il faut tout au moins insister sur la nécessité de maintenir une séparation nette entre la lecture référentielle et la lecture intra-textuelle, comme deux types d'approches profondément éloignées du point de vue des buts fixés et des moyens utilisés afin de les atteindre. Lorsque, par exemple, Monballin fait appel à un double ordre d'arguments, l'un référentiel, l'autre textuel, pour s'opposer à Queffélec (1972) qui propose une lecture référentielle de *CA* en identifiant quelques référents réels du paysage décrit dans ce récit, elle débouche sur une contradiction éclatante : d'un côté, argumente Monballin, telles données réelles identifiées par Queffélec ne correspondraient pas à tels objets décrits dans *CA* ; de l'autre, « la description déjoue toute possibilité de référer à un cadre précis » (1987:60). Il paraît évident que si le deuxième argument utilisé par Monballin est fondé, il est impossible de se prononcer sur la valeur de vérité référentielle de *CA*.

Une des faiblesses de la théorie de la description est sans doute de ne pas pouvoir expliquer la tentation référentielle dont sont victimes quelques critiques de Gracq, ainsi que, très probablement, une infinité de lecteurs ordinaires. Il nous semble que la sémantique référentielle de Kleiber permet d'expliquer cette tentation, en faisant de la fonction référentielle une fonction

[50] Le cas de *Pi* semble devoir être traité à part dans ce contexte, du moins à en juger par les « reconstructions » réelles de l'itinéraire de Simon que proposent – identiques – Dodille (1975:35) et Monballin (1987:65-66). Il est intéressant à cet égard que dans l'édition de la Pléiade, la notice sur *Pi* est accompagnée d'une carte géographique de la presqu'île de Guérande, où les noms réels côtoyent les noms fictifs du récit (cf. *Œuvres complètes*, vol. II, p. 1429). La même carte se trouve en annexe chez Monballin (1987). Si les toponymes de *Pi* sont fictifs, des noms tels que « bocage », « Marais Gât » ou « Bretagne » renvoient à des entités réelles (pour « Bretagne » cf. par exemple *Pi* p. 46/422, 55/427, 66/432). Genette le souligne bien : « [...] le "discours de fiction" est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité » (1991:60).

inscrite comme virtualité dans le langage. Comme le dit encore Kleiber (1997:22) :

> [...] une expression linguistique, tout en n'entretenant aucune relation directe avec des êtres ou des objets précis de la réalité, est malgré tout en « prise » avec la référence, par le biais de ses conditions d'application référentielle [...].

La sémantique référentielle permet donc une approche de la description « en prise avec la référence », tout en laissant de côté la question de l'existence des référents dans le monde réel. Il nous semble qu'à moins de prendre en considération la fonction référentielle du langage, la théorie de la description risquera de ne pas pouvoir théoriser une grande partie des discussions traditionnellement menées autour de la description littéraire.

Conclusion

Ce travail se propose comme une contribution à l'étude de la description chez Julien Gracq. Son objectif principal n'a cependant pas été défini en relation à la description gracquienne uniquement, mais également à deux autres domaines : l'étude théorique de la description et l'étude critique de la description chez Gracq. A l'origine de notre recherche il y a une question : la théorie de la description permet-elle d'affiner, de nuancer ou d'enrichir l'analyse de la description gracquienne? Avant de voir comment, parvenus au terme de notre investigation, nous pouvons y répondre, nous voudrions rappeler les étapes parcourues et nous arrêter sur quelques résultats obtenus en cours de route.

Nous avons d'abord présenté la théorie de la description, à travers les diverses contributions qui la constituent (premier chapitre). Notre présentation a été assujettie à une volonté de restituer le plus fidèlement possible la pensée de chaque théoricien, en respectant aussi sa terminologie. La « théorie de la description » est le terme, au singulier, que nous avons utilisé tout au long de ce travail pour référer à une multiplicité de contributions théoriques. C'est à l'issue du premier chapitre que nous avons pu établir que ce singulier apparaît justifié : c'est bien *une* théorie qui a pris forme, d'une contribution théorique à l'autre, et c'est bien une continuité qui lie la réflexion des théoriciens du système descriptif que sont Ricardou, Riffaterre, Hamon, Adam et Petitjean. Si Reuter (1998a et 1998b) et Brassart (1998) soumettent quelques aspects de la théorie à une révision, ils se situent néanmoins dans cette même continuité[1]. Nous avons pu rapprocher tous ces théoriciens en raison de ce qui est commun à leur théorie, malgré quelques différences, entre autres terminologiques : leur effort de théorisation est dirigé essentiellement vers la découverte du mode d'organisation de la description,

[1] Par les objections qu'il adresse à la théorie établie, Molino (1992) introduit plutôt une rupture dans cette continuité. A sa position, qui consiste à rejeter en bloc sur des bases théoriques les notions fondamentales élaborées par la théorie, nous avons indirectement opposé la nôtre, consistant à mettre la théorie à l'épreuve.

vers la mise à jour des mécanismes qui sont à l'origine de ce type particulier de production textuelle et qui en régissent le fonctionnement.

La théorie dominante se caractérise pour son aspect formel et non-référentiel. Le système descriptif se configure comme la mise en place d'un rapport liant un terme résumant et une expansion se laissant résumer par ce terme, au-delà de toute considération non seulement d'ordre référentiel mais également relative au type d'objet décrit. C'est dans la théorie d'Hamon que devient surtout sensible l'effort d'abstraction visant à libérer l'étude de la description des observations portant sur le contenu. Cela se traduit dans une intervention sur le plan terminologique : à « description » Hamon substitue « descriptif ». S'il peut y avoir une « description de maison », il ne saurait y avoir de *descriptif* de quoi que ce soit, car le descriptif se situe au niveau des *effets*.

Barthes, Genette, Bal et Weinrich sont plutôt les théoriciens des fonctions de la description. Au lieu de la question célèbre que posait Hamon dans son article fondateur de 1972, « Qu'est-ce qu'une description? », ces théoriciens s'interrogent plutôt sur « A quoi sert une description? ». Les réponses varient : c'est Bal qui assigne à la description une fonction « pleine », contre la fonction réduite que lui attribuent, d'un point de vue structuraliste, Barthes (1966, 1968) et le premier Genette (1966) aussi bien que, dans une perspective quelque peu différente, Weinrich (1973). Nous avons signalé la pertinence de l'approche de Bal par rapport à la description gracquienne, qui revêt sûrement des fonctions centrales dans l'économie de chaque récit.

Cependant, à l'issue du premier chapitre, lorsqu'il a fallu sélectionner quelques aspects théoriques en vue d'une confrontation avec la description gracquienne, ce sont plutôt les notions relatives au fonctionnement de la description que nous avons retenues : notamment les notions de système descriptif, de système démarcatif, de grille descriptive (cf. 1.2). Notre sélection a porté surtout sur les notions élaborées par Hamon (et reprises, avec une terminologie différente, par Adam et Petitjean). En effet, de par sa complétude, son degré d'élaboration et les outils conceptuels qu'elle met à la disposition de l'analyste, la théorie d'Hamon s'est annoncée non seulement comme la plus intéressante, mais encore comme la plus féconde et la plus riche en potentiel heuristique par rapport à la description gracquienne. Dans notre sélection figure toutefois aussi l'itération, que Genette associe plus ou moins

implicitement à la description. Les suggestions de Genette, le manque d'intérêt pour l'itération de la part aussi bien des autres théoriciens de la description que des critiques de Gracq – chez qui l'itération s'impose pourtant par sa présence massive – sont les facteurs qui ont déterminé notre décision de retenir cette catégorie pour l'analyser à la double lumière de la théorie de la description et du texte gracquien.

Dans le deuxième chapitre, nous avons présenté les principaux travaux sur la description chez Gracq. Notre bilan critique nous a conduits vers un double résultat. D'une part, nous avons vu quels sont les aspects traités par les critiques et les traits distinctifs de la description gracquienne qu'ils isolent : la perturbation au niveau de la représentation ; l'indécision de la frontière entre description et narration ; le rapport entre objets décrits et référents réels ; la fonction narrative des objets décrits (cf. 2.2). D'autre part, nous avons pu déterminer la place qu'occupe la théorie dans leurs analyses, ce qui nous a permis d'apprécier indirectement les possibilités d'application de la théorie par rapport à la description gracquienne. D'après les résultats obtenus, il semblerait que ces possibilités soient plutôt limitées : les cas de Murat (1979), Cardonne-Arlyck (1984) et Vignes (1998) mis à part, la théorie ne se manifeste qu'épisodiquement, et lorsqu'elle est présente, c'est le plus souvent sous forme d'une citation qui ne porte pas vraiment à conséquence. Les analyses de Denis (1969), Dodille (1975), Fabre-Luce (1982), Marot (1988), Monballin (1987), Jounde (1990) et Kim (1991) permettent, au-delà des différences qui les séparent, de mesurer l'importance accordée par les critiques au potentiel signifiant de la description gracquienne. La description, le plus souvent abordée par le biais de l'objet décrit (le volcan, la forêt, les chambres, les châteaux) est le tremplin pour des attributions de sens qui s'étendent souvent à l'ensemble d'un récit (une interprétation globale de *RS* peut, par exemple, être fournie à partir de la signification symbolique du volcan Tängri). Aucune étude ne procède, par exemple, à une tentative de typologisation formelle de la description gracquienne (distinction entre description énumérante ou métonymique *vs* métaphorique, itérative *vs* singulative, prélevable du cotexte *vs* non prélevable etc.). Les mots d'Hamon reviennent à l'esprit :

> [...] quant aux études plus proprement littéraires, elles n'abordent en général le problème de la description qu'à travers des distinctions de contenus (objets *vs* actions), et notamment au travers du concept, si difficilement manipulable, d'*espace*, ce qui les

> enferme rapidement dans la banalité d'une problématique référentielle sans issue. (1993:88-89)[2]

La « problématique référentielle » s'actualise particulièrement chez quelques critiques qui s'adonnent à l'identification des référents réels que désigneraient les objets décrits par Gracq (cette tendance s'observe surtout à propos de *Pi*, mais non seulement). La « tentation référentielle » existe bel et bien et force est de constater que, face à elle, la théorie se trouve plutôt à court d'arguments. Un abîme se creuse - pour ne prendre que l'exemple le plus éclatant - entre la vision riffaterrienne d'un système descriptif entièrement clos sur lui-même, fonctionnant d'une façon parfaitement tautologique, et les lectures réelles qui sont, probablement plus souvent qu'on ne le croit, orientées vers les référents extérieurs au texte.

Parvenus à mi-chemin, nous avons ainsi pu dresser le constat de l'écart important qui sépare d'un côté une critique interprétative et partiellement référentielle et, de l'autre, une théorie formelle et non-référentielle. Mais la première partie de ce travail nous a aussi permis de définir l'espace d'un dialogue : en mettant les uns à côté des autres les résultats obtenus, nous avons en effet pu établir les termes d'une confrontation possible entre les données théoriques et les observations critiques (cf. 2.2). La difficulté entrevue à les faire harmoniser n'a rendu que plus urgente la confrontation. Notre méthode a consisté à nous appuyer, tout au long de notre analyse, sur les critiques gracquiens aussi bien que sur les théoriciens, afin de créer une sorte de polyphonie qui assure à nos arguments l'entrée en résonance, ou en dissonance, avec les arguments avancés par d'autres. C'est donc dans l'esprit d'un contrôle intersubjectif que nous avons procédé.

---

[2] Un coup d'œil jeté au hasard sur quelques titres d'articles ou d'ouvrages critiques consacrés à la description, invite à donner raison à Hamon (nous soulignons) : « La description des *visages* dans *Madame Bovary* » (Gothot-Mersch 1974) ; « Historical changes of the function of *spatial* description in literary texts » (Hibsch 1982) ; « Gracq. Création et recréation de l'*espace* » (Monballin 1987) ; « Balzac et les *fleurs* de l'écritoire » (Perrone-Moisés 1980 : sur les descriptions de bouquets de fleurs dans *Le Lys dans la Vallée*) ; « Thème, figure, épisode : génèse des *aubépines* » (Debray-Genette 1976 : sur la description des aubépines chez Proust). Il est vrai que la description est très souvent abordée par le biais de l'objet décrit.

Sous la rubrique très vaste « description et narration » (troisième chapitre), nous nous sommes d'abord interrogés sur la pertinence de la notion hamonienne de « système démarcatif » appliquée à la description gracquienne, dont les critiques insistent à dire qu'elle ne saurait être séparée de la narration. Les découpages effectués par les critiques pour extraire quelques descriptions nous ont servi de point de départ pour la confrontation avec les postulats théoriques d'Hamon. Bien plus qu'à des constantes, nous avons assisté à une pluralité de situations différentes se laissant difficilement subsumer en un principe explicatif unique. Les résultats obtenus invitent à nuancer la notion de système démarcatif et surtout à la problématiser par rapport à la définition de système descriptif (cf. 3.1.9). D'un côté il semble difficile dans la plupart des cas de parler de système démarcatif face à la multiplicité d'options qui s'offrent pour découper un passage. De l'autre, le système démarcatif, lorsqu'il semble exister, ne permet pas à coup sûr de délimiter ce qu'Hamon définit comme système descriptif. Ces deux systèmes ne se superposent que dans de rares cas. A la question, laissée ouverte par Hamon, de savoir si le système démarcatif est à considérer comme constitutif de la définition de description, il faut donner, relativement à la description gracquienne, une réponse négative.

Dans ce domaine, la théorie semble néanmoins pouvoir enrichir par son apport la pratique critique. La notion de système démarcatif est en effet utile, car elle amène à prendre en compte le problème délicat que pose l'extraction, problème auquel, comme nous l'avons vu, les critiques gracquiens ne se montrent guère sensibles. Il est à remarquer qu'on ne peut s'interroger sur le système démarcatif de la description sans s'interroger en même temps sur le mode d'organisation interne de la description, et sur les mécanismes qui en régissent le fonctionnement. C'est ainsi que notre investigation a permis de faire quelques découvertes intéressantes non seulement sur un éventuel système démarcatif mais aussi sur d'autres aspects liés au fonctionnement de la description gracquienne.

Dans le troisième chapitre également, nous avons soulevé le problème du statut de l'itération, que nous avons essayé de déterminer par rapport à la description et à la narration. Les implications de l'itération se sont révélées intéressantes à plusieurs égards. La description itérative, tout en présentant des traits formels conformes au modèle du système descriptif, amène à mettre

en question la pertinence du modèle arborescent qui schématise idéalement la dérivation à partir d'un terme unique (l'objet décrit), situé en haut de l'arbre. Cet objet unique recèle en effet d'autres objets, maintenus virtuellement présents en lui par l'itération : cela comporte dans la pratique l'impossibilité d'établir un lien direct entre l'objet décrit et les éléments introduits par aspectualisation, ce qui revient à dire que l'équivalence sémantique entre le pantonyme et son expansion apparaît imparfaite. Il en résulte que l'itération a des répercussions par rapport à la possibilité pour le lecteur de se représenter l'objet décrit. C'est donc l'insuffisance du critère formel que dénonce la description itérative : si le critère formel permet d'identifier une description itérative, il est en revanche inadéquat pour rendre compte de son mode de signification et des effets provoqués au niveau de la représentation.

Lorsque l'itération s'applique à des actions, son intérêt du point de vue théorique ne fait qu'augmenter. Peu étudiée par les théoriciens de la description, cette catégorie hybride demande selon nous à être envisagée comme une modalité descriptive. Notre argumentation dans ce sens s'est appuyée sur quelques indications que fournissent indirectement les critiques, mais surtout sur notre propre expérience de lectrice de Gracq. La lecture actualise l'effet descriptif qui tient probablement à la suspension de la temporalité diégétique due à l'itération, ou plutôt à la création d'une temporalité autre. Cependant, nous n'avons pas cru pouvoir traiter les passages analysés (la huitième section de *BF* notamment) comme des « descriptions d'actions ». Si on s'accorde donc pour admettre qu'une narration itérative telle que Gracq la pratique puisse être appréhendée par le lecteur comme une description, il faut aussi admettre que ce type de description tombe hors des catégories établies. Ici encore, il nous semble que la théorie d'Hamon se révèle être la plus féconde en raison de son ouverture : en effet, ayant dissocié la notion de description de la notion d'effet descriptif, elle admet implicitement la possibilité qu'un effet descriptif s'actualise à partir d'autres modes d'organisation textuelle que ceux qui sont spécifiques au texte descriptif.

Il y a donc lieu de croire que la catégorie itérative doit être intégrée dans la théorie de la description. En traitant cet aspect, nous avons pu confirmer notre hypothèse de départ que le fait d'explorer un corpus nouveau par rapport à celui sur lequel s'est constituée la théorie pouvait permettre des découvertes.

Dans le quatrième et dernier chapitre, appelé « Description et représentation », nous avons abordé un problème central : la perte de représentation comme effet lié à la description gracquienne. A la différence de l'itération, cet aspect a été largement commenté par les critiques. Les résultats de leurs analyses (surtout celles de Monballin et Cardonne-Arlyck) amènent à problématiser le postulat théorique selon lequel la cohérence sémantique est le principe régisseur de la description. Si les rapports hiérarchiques et la mise en équivalence sémantique sont l'ossature même du système descriptif, on constate en effet que cette ossature est souvent bien friable, près de s'effriter, dans les descriptions de Gracq. La lisibilité est étudiée par Hamon à partir des éléments de base du système descriptif ; nous avons montré quant à nous que la perte de représentation peut dépendre de l'indétermination où baignent ces éléments. Nous avons alors douté de la pertinence du maintient de l'appellation de système descriptif lorsque ses composants de base ne se laissent pas identifier.

La perte de représentation semble tenir à de très nombreux facteurs. A côté de l'itération, déjà commentée, nous avons encore vu le rôle que jouent le travail de la métaphore (cf. 4.2.1), les notations évaluatives qui ponctuent la description (cf. 4.2.2) et la modalisation (cf. 4.2.4). En analysant ces aspects, nous avons constaté que la théorie et la pratique critique peuvent s'enrichir réciproquement par leurs apports spécifiques. Les critiques invitent à corriger la notion théorique de lisibilité en élargissant ses frontières jusqu'à inclure la lecture et la fonction représentative de la description. La théorie, qui insiste surtout sur les mécanismes qui garantissent la lisibilité, permet de mieux saisir les causes de l'illisibilité, ou de saisir des causes nouvelles. C'est ainsi que notre analyse de la description des jardins Selvaggi (4.2.3) a été guidée par l'hypothèse théorique du rôle cohésif et garant de cohérence que jouent les « plans de texte » ou les « grilles ». Toujours dans l'esprit d'un contrôle intersubjectif, nous avons voulu nous appuyer, pour cette analyse, sur une expérience empirique qui a confirmé la justesse des observations des critiques sur la perte de représentation de la description gracquienne, du moins dans une de ses manifestations. Nous avons ainsi indiqué une voie possible pour mesurer un effet lié à la lecture qui, justement en tant qu'effet, risque de se dérober à l'observation.

A ce propos, on peut faire remarquer que la lecture est un aspect peu commenté par les théoriciens. Cette lacune surprend, car certaines notions théoriques semblent en fait construites à partir des implications de la lecture, du moins d'un certain type de lecture. Il est évident, par exemple, que la distinction entre pantonyme à l'incipit et à la clausule, (ancrage et affectation, dans les termes d'Adam et Petitjean), est pertinente par rapport à une lecture linéaire. Elle perd par contre sa pertinence lors d'une deuxième lecture (le pantonyme ne peut être situé *à la clausule* que lors d'une première lecture, car, lors d'une deuxième, il est présent à l'esprit du lecteur dès le début). En revanche, la notion même de clausule n'acquiert sa pertinence que par rapport à une saisie rétrospective et s'harmonise donc plutôt avec l'idée d'une deuxième lecture. Pour les textes de Gracq, la lecture (si on entend par ce terme un processus qui comporte la compréhension et l'appropriation de l'écrit) est très probablement à entendre comme une *deuxième lecture*, car la première lecture, la seule qui soit véritablement linéaire, ne correspond très souvent, pour le lecteur de Gracq, qu'à l'expérience d'un tâtonnement. A cet égard, il faut sans doute présumer un assez grand écart, en ce qui concerne Gracq, entre la lecture dite ordinaire et la lecture critique. On pourrait aller jusqu'à prétendre qu'il existe des œuvres littéraires qui se prêtent mal à une lecture ordinaire. Il nous semble que la théorie de la description pourrait davantage intégrer ce genre de considérations dans l'élaboration de son système conceptuel.

Un autre développement de la théorie devrait sans doute être fait en direction de la référence. Une faiblesse de la théorie actuelle, comme nous l'avons souligné, est de ne pas pouvoir expliquer la tentation référentielle dont sont victimes quelques critiques de Gracq. La prise en compte de la fonction référentielle virtuelle, qui appartient en propre au langage, permettrait de mieux comprendre la manière dont on lit une description et de combler ainsi l'écart qu'on observe lorsqu'on compare les lectures réelles et les postulats théoriques du sens tautologique et intra-textuel.

Revenons maintenant à notre question initiale : les instruments fournis par la théorie permettent-ils de perfectionner l'étude de la description gracquienne? Même si notre étude a montré que la théorie de la description, face à un type de texte littéraire comme celui de Julien Gracq, a des difficultés sur certains points à saisir la complexité du phénomène descriptif, on peut

affirmer que cette théorie, surtout dans la version hamonienne, nous permet de nettement mieux saisir le fonctionnement textuel, en dehors de toute considération référentielle.

Il faut bien reconnaître que certains théoriciens, présentés dans le deuxième chapitre, ont été abandonnés en cours de route. Weinrich, Riffaterre, Ricardou, Bal figurent, pour des raisons très différentes, comme les laissés-pour-compte de notre étude. Conçues comme des « visions », les théories de Weinrich et Riffaterre, que tout par ailleurs sépare, ont ceci de commun qu'elles sont, pour ainsi dire, à prendre ou à laisser. Nous avons eu l'occasion de préciser les points sur lesquels la théorie de Weinrich se révèle inadéquate par rapport à la description gracquienne. Quant à la théorie de Riffaterre, sa limite principale par rapport à notre propos est qu'elle éclaire les mécanismes de la production textuelle bien plus que ceux de la lecture ; nous avons également observé une certaine rigidité dans sa vision du système descriptif. C'est aussi en termes de rigidité qu'on pourrait qualifier la théorie ricardolienne, dans laquelle le phénomène descriptif fait l'objet d'une saisie partielle et quelque peu mécanique. Cette théorie, où la description est interprétée comme « achronie », ne nous a pas semblé pouvoir éclairer la description gracquienne. Quant à Bal, qui insiste sur l'importance de l'intégration de la dimension interprétative dans l'étude théorique de la description, sa théorie n'a pas vraiment appelé de confrontation, car nous l'avons estimée plutôt conforme au type d'analyse que pratiquent les critiques.

A l'heure de conclure, nous voudrions aborder une dernière question que nous avons laissée dans l'ombre tout au long de cette étude. Une théorie de la description littéraire qui soit bien formée pourra aider à tirer au clair les lois qui président à l'organisation formelle de la description, elle parviendra à dévoiler les mécanismes les plus subtils qui en assurent le fonctionnement et mettra aussi en lumière les diverses fonctions qu'elle assume ; elle permettra par là certainement d'accéder à une plus haute compréhension du phénomène descriptif. Mais il est difficile de soutenir que la théorie nous permettra de mieux savourer la prose de Julien Gracq ; notre lecture inspirée par la théorie est restée en-deça de sa dimension esthétique. Aussi enrichissante qu'ait été cette lecture, elle a conjuré l'envoûtement de la prose descriptive gracquienne ; nous souhaitons à présent recouvrer nos droits de

lectrice moins avertie, ou plus ordinaire, pour retomber sous l'envoûtement. Nous espérons en retrouver la puissance intacte.

Bibliographie des ouvrages et des articles cités

Pour ce qui concerne les ouvrages spécifiquement consacrés à l'étude théorique de la description et les ouvrages critiques sur l'œuvre de Julien Gracq, cette bibliograhie s'arrête à décembre 1998.

Pour les œuvres de Julien Gracq, se reporter à « Abréviations et conventions ».

Nous n'indiquons pas le lieu d'édition lorsqu'il s'agit de Paris.

ADAM, Jean-Michel

1986, « Prolégomènes à une définition linguistique de la description », in *Travaux du Centre de Recherches sémiologiques*, Centre de Recherches Sémiologiques, Faculté des Lettres, Université de Neuchâtel, cahier 52, juillet, p. 147-189.

1987a, « Approche linguistique de la séquence descriptive », in *Pratiques*, n° 55, Metz, p. 3-27.

1987b, « Types de séquences textuelles élémentaires », in *Pratiques*, n° 56, Metz, p. 54-79.

1987c, « Textualité et séquentialité. L'exemple de la description », in *Langue française*, n° 74, p. 51-72.

1990a, « La description », in *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopædia, p. 34-36.

1990b, *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.

1992, *Les textes : types et prototypes*, Nathan.

1993, *La description*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

1994a, « Décrire des actions : raconter ou relater? », in *Littérature*, Larousse, n° 95, p. 3-22.

1994b, *Le texte narratif*, Nathan. (Première édition : 1985).

ADAM, Jean-Michel et DURRER, Sylvie

1988, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : le cas de la description », in *Langue française*, n° 79, p. 5-23.

ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André

1982, « Les enjeux textuels de la description », in *Pratiques*, n° 34, Metz, p. 93-117.

1989, *Le texte descriptif*, Nathan Université.

ADAM, Jean-Michel et REVAZ, Françoise

1989, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », in *Langue française*, n° 81, p. 59-98.

ALLAIRE, Suzanne

1992, « Eléments pour une étude de la description dans *A Rebours* », in *L'information grammaticale*, n° 53, mars, p. 43-47.

APOTHÉLOZ, Denis

1998, « Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial », in Reuter (éd.), *La description : théorie, recherches, formation, enseignement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 15-31. (Reprend avec quelques modifications mineures un article portant le même titre paru dans *Degrés*, n° 35-36, automne-hiver, Bruxelles, p. b1-b19).

BAL, Mieke

1974, « Fonction de la description romanesque : la description de Rouen dans *Madame Bovary* », in *Revue des Langues vivantes*, 4e année, n° 2, Liège, p. 132-149.

1977, *Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck. (Voir la troisième partie sur la description).

1980, « Descriptions. Etude du discours descriptif dans le texte narratif, (comptes rendus de travaux pratiques par C. Lacotte, J. Bouffartigue, P. Zoberman) », in *Lalies*, n° 1, (Actes des sessions de l'Ecole Normale Supérieure), p. 99-130.

1981, « On meanings and descriptions », in *Studies in 20th century literature*, vol. 6:1-2, fall 1981-spring 1982, Manhattan, Kansas State, p. 100-148. (Reprend, avec quelques modifications mineures, le contenu de Bal 1980).

1982, « Théorie de la description ; l'exemple de *Madame Bovary* », in *Flaubert : la dimension du texte*, Communications du Congrès International du centenaire organisé en mai 1980 par la délégation culturelle française et la section d'études françaises de l'Université de Manchester, présentées par P. M. Wetherill, Manchester University Press, p. 175-236. (Correspond à Bal 1980).

BALMAS, Enea

1972, « Du réel à l'imaginaire», in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 216-224.

BARTHES, Roland

1968, « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, p. 84-89.

1981, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'analyse structurale du récit*, Editions du Seuil, coll. « Points », p. 7-33. (Paru la première fois en 1966, dans *Communications*, n° 8).

BEAUJOUR, Michel

1981, « Some paradoxes of description », in *Yale French Studies*, New Haven Yale University, n° 61, p. 27-59.

BELLEMIN-NOËL, Jean

1971, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature*, Larousse, n° 2, p. 103-118.

BLANCHOT, Maurice

1976, « Grève désolée, obscur malaise », in *Givre*, n° 1, mai, p. 47-50. (Paru la première fois en 1947, dans les *Cahiers de la Pléiade*, n° 2).

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal

1989, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France. (Première édition : 1972).

BRASSART, Dominique Guy

1998, « Le descriptif : perspectives psycholinguistiques », in Reuter (éd.), *La description : théorie, recherches, formation, enseignement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 61-83.

BRETON, André

1985, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio Essais ». (Première édition : *Manifeste du surréalisme* 1924 ; *Second manifeste du surréalisme* 1930).

BROSSEAU, Marc

1996, *Des romans-géographes*, L'Harmattan. (Voir le chapitre 7 intitulé « Le style-géographe », consacré au *Rivage des Syrtes*).

van BUUREN, Maarten

1980, « L'essence des choses. Etude de la description dans l'œuvre de Claude Simon », in *Poétique*, n°43, p. 324-333.

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth

1981, *Désir, figure, fiction : le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Archives des Lettres Modernes, n° 199.

1984, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Klincksieck.

CARION, Jacques

1987, « Julien Gracq et la poétique du paysage », in *Courrier du Centre International d'études poétiques*, n° 176, Bruxelles, p. 7-14.

CHATELAIN, Danièle

1982, « Itération interne et scène classique », in *Poétique*, n° 51, p. 369-381.

1986, « Frontières de l'itératif », in *Poétique*, n° 65, p. 111-124.

COLLOT, Michel

1994, « Les guetteurs d'horizon », in *La Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 2, un écrivain moderne, Rencontres de Cerisy (24-29 août 1991) », p. 109-126.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde

1976, « Théme, figure, épisode : génèse des aubépines », in *Poétique*, n° 25, p. 49-71.

1982, « Traversées de l'espace descriptif », in *Poétique*, n° 51, p. 329-344.

1988, « Voyage et description : Par les champs et par les grèves », in *Métamorphoses du récit*, Editions du Seuil.

DELBREIL, Daniel

1995, « La tentation de la description dans l'œuvre de fiction de Guillaume Apollinaire », in *Le sens à venir. Création poétique et démarche critique. Hommage à Léon Somville*, David Gullentops (éd.), Berlin, Peter Lang, p. 9-20.

DENIS, Ariel

1969, « La description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Revue d'esthétique*, XXII, n° 2, avril-juin, p. 155-166.

1972, « L'éternelle imminence », in *Cahier de l'Herne. Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 191-203.

DESCOTES, Michel

1991, *Un balcon en forêt*, Bertrand-Lacoste, série « Parcours de lecture ».

DOBBS, Annie-Claude

1972, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, José Corti.

DODILLE, Norbert

1975, *La description dans l'œuvre de Julien Gracq*, thèse de IIIe cycle dactylographiée, Université de Lille III.

1981, « Le Jeu du furet », in *Revue des Sciences Humaines*, Villeneuve d'Ascq, tome LVI, n° 184, p. 151-161.

van DIJK, Teun A.

1975, « Action, Action Description and Narration », in *New Literary History*, Baltimore Johns Hopkins University Press, vol. VI, n° 2, p. 273-294.

EIGELDINGER, Marc

« La mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », in *Cahier de l'Herne. Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 288-303.

FABRE-LUCE, Anne

1976, « Julien Gracq. Le degré zéro du mythe », in *Givre*, n°1, mai, p. 69-74.

1982, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », in *Julien Gracq, Actes du Colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, Presses de l'Université d'Angers, p. 409-419.

FOKKEMA, Douwe

1989, « Questions épistémologiques », in *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Presses Universitaires de France, « Fondamental », p. 325-351.

GARDES-TAMINE, Joëlle

1997, *La stylistique*, Armand Colin, coll. « Cursus ».

GELLEY, Alexander

1979, « The represented world. Towards a phenomenological theory of description in the novel », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Pennsylvania, vol. XXXVIII, n° 4, p. 415-422.

GENETTE, Gérard

1966, *Figures I*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

1972, *Figures III*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

1981, « Frontières du récit », in *L'analyse structurale du récit*, Editions du Seuil, coll. « Points », p. 158-169. (Paru la première fois en 1966, dans *Communications*, n° 8).

1983, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

1991, *Fiction et diction*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

GOTHOT-MERSCH, Claudine

1974, « La description des visages dans Madame Bovary », in *Littérature*, Larousse, n° 15, p. 17-26.

HAMON, Philippe

1972, « Qu'est-ce qu'une description? », in *Poétique*, n°12, p. 465-485.

1973, « Un discours contraint », in *Poétique*, n°16, p. 411-445.

1975, « Clausules », in *Poétique*, n°24, p. 495-526.

1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette.

1990, « L'œuvre poétique », in *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopædia, p. 44-45.

1991, *La description littéraire*, Macula.

1993, *Du descriptif*, Hachette Supérieur.

HELLENS, Franz

1972, « Le paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 269-277.

HENDRICKS, William O.

1973, « Methodology of Narrative Structural Analysis », in *Semiotica*, The Hague, VII, 2, p. 163-184.

HERSCHBERG PIERROT, Anne

1993, *Stylistique de la prose*, Belin « Sup ».

HUBIN, Christian

1972, « Approche de Julien Gracq », in *Cahiers d'Analyse Textuelle*, n° 14, p. 112-126.

IBSCH, Elrud

1982, « Historical changes of the function of spatial description in literary texts », in *Poetics Today*, Tel Aviv Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv University, vol 3:4, p. 97-113.

JEANDILLOU, Jean-François

1997, *L'analyse textuelle*, Armand Colin, coll. « Cursus ».

JOUNDE, Pierre

1990, « La description du Tängri dans *Le Rivage des Syrtes* », in *L'information littéraire*, n°5, 42e année, nov-déc., p. 10-13.

JOUVE, Vincent

1993, *La lecture*, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».

1997, *La poétique du roman*, SEDES, coll. « Campus lettres ».

KERBRAT-ORECCHIONI, Cathrine

1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.

KIM, Ji-Young

1991, *Digressivité en doublure. Les chemins descriptifs de Julien Gracq*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VII-Jussieu.

KITTAY, Jeffrey

1981, « Descriptive limits », in *Yale French Studies*, New Haven Yale University, n° 61, p. 225-243.

KLEIBER, Georges

1997, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique? », in *Langages*, n° 127, septembre, p. 9-37.

LAFON, Henri

1982, « Sur la description dans le roman du XVIIIe siècle », in *Poétique*, n° 51, p. 303-313.

LARSSON, Björn

1994, « La fiction n'est plus ce qu'elle était. Quelques remarques sur les théories pragmatiques du concept de fiction », in *Orbis Litterarum*, Copenhague Munksgaard, n° 49, p. 317-337.

LARROUX, Guy

1988, « Grammaire d'un paragraphe flaubertien », in *Poétique*, n° 76, p. 475-485.

LE CALVEZ, Eric

1989, « Structurer le topos et sa graphie », in *Poétique*, n° 78, p. 151-171.

1994, « La description testimoniale », in *Les Lettres romanes*, tome XLVIII, n° 1-2, février-mai, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, p. 27-41.

LEGROS, Georges

1976, « Description, la mal aimée », in *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 18, p. 107-121.

LEUTRAT, Jean-Louis

1972, « La reine du jardin », in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 360-389.

LILAR, Suzanne

1972, « Julien Gracq en Flandre », in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 486-496.

LUND, Hans Peter et PEDERSEN, John

1980, « Les références de l'œuvre de fiction », in *RIDS*, n° 73, Copenhague, Romansk Institut, p. 3-21.

LUSCHER, Jean-Marc

1998, *Le temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle*, sous la direction de Jacques Moeschler, Editions Kimé. (Voir le chapitre 4 intitulé « Les approches textuelles », p. 87-100).

MAGRI, Véronique

1995-96, « La description dans le récit de voyage », in *Mélanges Espace et Temps*, Textes réunis par Gérard Lavergne et Alain Tassel, *Cahiers de Narratologie*, n° 7, Université de Nice-Sophia Antipolis, p. 35-48.

MAINGUENEAU, Dominique

1993, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod. (Première édition : Bordas, 1986).

MAROT, Patrick

1988, « Une esthétique de la transition dans la description gracquienne », in *L'ordre du descriptif*, textes réunis par Jean Bessière, Presses Universitaires de France, p. 121-139.

MARTIN, Wallace

1994, *Recent theories of narrative*, Cornell University Press. (Première édition : 1986).

MILNER, Jean-Claude

1976, « Réflexions sur la référence », in *Langue française*, n° 30, mai, p. 63-73.

MOLINO, Jean

1988, « L'ontologie naturelle et la poésie », in *Littérature*, Larousse, n° 72, p. 91-113.

1992, « Logiques de la description », in *Poétique*, n° 91, p. 363-382.

MONBALLIN, Michèle

1987, *Gracq. Création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck.

1994, « La Terre Habitable. Quatre vignettes préfiguratives », in *La Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 2, un écrivain moderne, Rencontres de Cerisy (24-29 août 1991) », p. 145-162.

1995, « Fonctions de la description spatiale dans les récits de Gracq (illustration sur *Le Rivage des Syrtes*) », in *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*, Etudes rassemblées et présentées par Ernst Leonardy et Hubert Roland, Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 7e série, fascicule 1, Ed. Nauwelaerts, Louvain-la-Neuve, p. 267-280.

MURAT, Michel

1979, « Rhétorique de la description romanesque chez Julien Gracq », in *Les Angevins de la littérature, Actes du Colloque 14-16 décembre 1978, Angers*, Presses de l'Université, p. 506-518.

1982, « Voyage en pays de connaissance ou réflexions sur le cliché dans *Argol* », in *Julien Gracq, Actes du Colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, Presses de l'Université d'Angers, p. 394-408.

1983a, « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril, 83e année, n° 2, p. 179-193.

1983b, *"Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Etude de style. Poétique de l'analogie*, José Corti.

1994, « La littérature incarnée », in *La Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 2, un écrivain moderne, Rencontres de Cerisy (24-29 août 1991) », p. 3-10.

NEEFS, Jacques

1973, « La figuration réaliste », in *Poétique*, n°16, p. 466-476.

PERRONE-MOISÉS, Léila

1980, « Balzac et les fleurs de l'écritoire », in *Poétique*, n° 43, p. 305-323.

PETITJEAN, André

1987, « Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste : l'exemple des paysages », in *Pratiques*, n° 55, Metz, p. 61-88.

POULET, Georges

1985, *La pensée indéterminée*, Presses Universitires de France. (Voir, dans le vol. III, les p. 218-223, consacrées à Julien Gracq).

QUEFFÉLEC, Henri

1972, « Les années de jeunesse », », in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 471-485.

RABATEL, Alain

1998, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».

RENZI, Lorenzo et SALVI, Giampoalo

1991, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna. (Cf. dans le volume II, première partie, le chapitre I par Pier Marco Bertinetto, sur le verbe).

REUTER, Yves

1998a, « Repenser la description? », in *Pratiques*, n° 99, Metz, p. 5-26.

1998b, « La description en questions », in Reuter (éd.), *La description : théorie, recherches, formation, enseignement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 33-59.

REVAZ, Françoise

1987, « Du descriptif au narratif et à l'injonctif », in *Pratiques*, n° 56, Metz, p. 18-38. (Correspond au chapitre 4 dans Adam et Petitjean 1989).

RICARDOU, Jean

1967, *Problèmes du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel ».

1973, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, coll. « Ecrivains de toujours ».

1978, *Nouveaux problèmes du roman*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Cristophe et RIOUL, René

1999, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France. (Première édition : 1994).

RIFFATERRE, Michael

1970, « Le poème comme représentation », in *Poétique*, n° 4, p. 401-418.

1972, « Dynamisme des mots : les poèmes en prose de Julien Gracq », in *Cahier de l'Herne, Julien Gracq*, dirigé par Jean-Louis Leutrat, Le livre de Poche, série « Biblio-Essais », p. 225-244.

1973, « Interpretation and descriptive poetry : A Reading of Wordsworth's "Yew-Trees" », in *New Literary History*, Baltimore Johns Hopkins University Press, vol. IV, n° 2, p. 229-256.

1978, « Le tissu du texte. Du Bellay, *Songe*, VII », in *Poétique*, n° 34, p. 93-203.

1981, « Descriptive imagery », in *Yale French Studies*, New Haven Yale University, n° 61, p. 107-125.

1982, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, coll. « Points », p. 91-118. (Paru la première fois dans *Columbia Review*, 57, 2, hiver 1978).

1990, *Fictional truth*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

ROBBE-GRILLET, Alain

1963, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, coll. « Critique ».

ROUDAUT, Jean

1980, « Julien Gracq ou la perversité moderne », in *La Nouvelle Revue française*, n° 334, p. 92-103.

1989, « Du partage à la restitution », in *La Nouvelle Revue française*, n° 435, p. 72-80.

TADIÉ, Jean-Yves

1994, *Le récit poétique*, Gallimard, « Tel ». (Première édition : Presses Universitaires de France, 1978).

TAUVERON, Catherine

1998, « Propos et propositions sur la description de personnages à l'école », in *Pratiques*, n° 99, Metz, p. 43-69.

VALETTE, Bernard

1993, *Esthétique du roman moderne*, Nathan Université.

VERCOLLIER, Claudine

1989, « L'espace dans *Au Château d'Argol* : de la fonction focalisatrice des descriptions », in *LittéRéalité*, vol 1, n° 2, North York, p. 161-169.

VETTERS, Carl

1996, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

VIART, Dominique

1993, « La poétique des signes dans *Un Balcon en Forêt* », in *Roman 20-50*, « Julien Gracq. *Un Balcon en Forêt* et *La Presqu'île* », n° 16, décembre, Université Charles de Gaulle, Lille III, p. 17-34.

VIGNES, Sylvie

1998, « Julien Gracq et le Tängri : "Ceci n'est pas un volcan" », in *Chemins ouverts*, mélanges offerts à Claude Sicard. Textes réunis par Sylvie Vignes, *Les Cahiers de Littérature*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, p. 299-309.

VOUILLOUX, Bernard

1986, « Le tableau : description et peinture », in *Poétique*, n° 65, p. 3-18.

1989, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz.

1992, « L'évidence descriptive », in *La licorne*, n° 23, publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, textes réunis et présentés par Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, p. 3-15.

WEINRICH, Harald

1973, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Editions du Seuil, coll. « Poétique ». (Première édition en allemand : *Tempus*, 1964).

1989, *Grammaire textuelle du français*, Editions Didier.

ZOLA, Emile

1968, « De la description », in *Le roman expérimental, Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, Lausanne-Paris, tome X, p. 1299-1302. (Première édition : 1880).

ÉTUDES ROMANES DE LUND
SÉRIE FONDÉE PAR ALF LOMBARD

ED. ALF LOMBARD

1. MALMBERG, BERTIL, *Le roman du Comte de Poitiers, poème français du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
2. THORDSTEIN, ARVID, *Le bestiaire d'amour rimé, poème inédit du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
3. NILSSON-EHLE, HANS, *Les adverbes en* -ment *compléments d'un verbe en français moderne. Étude de classement syntaxique et sémantique.* 1941.
4. SCHLYTER, BÖRJE, *La vie de Thomas Becket par Beneit. Poème anglo-normand du XIIe siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1941.
5. RONSJÖ, EINAR, *La vie de saint Nicolas par Wace. Poème religieux du XIIe siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1942.
6. THORNÉ HAMMAR, EVA, *Le développement de sens du suffixe latin* -bilis *en français*. 1942.
7. MALMBERG, BERTIL, *Le système consonantique du français moderne. Études de phonétique et de phonologie.* 1944.
8. BRANDT, GUSTAF, *La concurrence entre* soi *et* lui, eux, elle(s). *Étude de syntaxe historique française.* 1944.
9. NILSSON-EHLE, HANS, *Les propositions complétives juxtaposées en italien moderne.* 1947.
10. MALMBERG, BERTIL, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine.* 1950.
11. ANDERSSON, SVEN, *Études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1954.
12. BOSTRÖM, INGEMAR, *Les noms abstraits accompagnés d'un infinitif et combinés avec* avoir. *Étude historique sur la syntaxe des articles et des prépositions dans ce genre de constructions françaises*. 1957.
13. NEUMANN, SVEN-GÖSTA, *Recherches sur le français des XVe et XVIe siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'époque.* 1959.
14. ANDERSSON, SVEN, *Nouvelles études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1961.
15. BORNÄS, GÖRAN, *Trois contes français du XIIIe siècle, tirés du recueil des Vies des Pères.* 1968.
16. JACOBSSON, HARRY, *L'expression imagée dans* Les Thibault *de Roger Martin du Gard.* 1968.
17. NILSSON, ELSA, *Les termes relatifs et les propositions relatives en roumain moderne. Étude de syntaxe descriptive.* 1969.
18. *Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard.* 1969.
19. BRODIN, GRETA, *Termini dimostrativi toscani. Studio storico di morfologia, sintassi e semantica.* 1970.

ED. ÖSTEN SÖDERGÅRD

20. GUNNARSON, KJELL-ÄKE, *Le complément de lieu dans le syntagme nominal.* 1972.
21. WESTRIN, MAIBRIT, *Étude sur la concurrence de* davantage *avec* plus *dans la période allant de 1200 à la Révolution. Comparaison avec l'usage actuel.* 1973.
22. SCHLYTER, KERSTIN, *Les énumérations des personnages dans la Chanson de Roland. Étude comparative.* 1974.
23. ROBACH, INGER-BRITT, *Étude socio-linguistique de la segmentation syntaxique du français parlé.* 1974.
24. BRODIN, BRITA, *Criaturas ficticias y su mundo, en « Rayuela » de Cortázar.* 1975.
25. UNDHAGEN, LYDIA, Morale *et les autres lexèmes formés sur le radical* moral- *étudiés dans des dictionnaires et dans des textes littéraires français de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Étude de sémantique structurale.* 1975.
26. SANDQVIST, SVEN, *Études syntaxiques sur la Chronique des Ducs de Normandie par Benoît.* 1976.
27. SWAHN, SIGBRIT, *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles.* 1979.
28. LARSSON, EVA, *La dislocation en français. Étude de syntaxe générative.* 1979.
29. SWEDENBORG, EKY, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives.* 1979.
30. GRAUMANN, GUNNAR, *« La guerre de Troie » aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux.* 1979.
31. KELLNER, SVEN, *« Le Docteur Pascal » de Zola: Rétrospective des Rougon-Macquart, Livre de Documents, Roman à Thèse.* 1980.
32. LLAVADOR, YVONNE, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie.* 1980.
33. BIRGANDER, PIA, *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives.* 1981.
34. GRELSSON, SIGVARD, *Les adverbes en* -ment. *Étude psycho-mécanique et psycho-systématique.* 1981.
35. JOSEFSON, EVA-KARIN, *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren.* 1982.
36. WIJK, MARGARETH, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau.* 1982.
37. HEED, SVEN-ÄKE, *Le coco du dada.* Victor ou les Enfants au pouvoir *de Roger Vitrac : texte et représentation.* 1983.
38. ORFALI, INGRID, *Fiction érogène à partir de Klossowski.* 1983.
39. SANDQVIST, SVEN, *Notes textuelles sur le* Roman de Tristan *de Béroul.* 1984.

ED. LARS LINDVALL

40. BORNÄS, GÖRAN, *Ordre alphabétique et classement méthodique du lexique. Étude de quelques dictionnaires d'apprentissage français.* 1986.
41. LARSSON, BJÖRN, *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France.* 1988.
42. SANDQVIST, SVEN, *Le Dyalogue saint Gregore. Les Dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIVe siècle.* Édition avec introduction, notes et glossaire. 2 vol. 1989.
43. SANDQVIST, OLLE, *La Vie saint Gregore. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1989.
44. ANGELFORS, CHRISTINA, *La Double Conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal.* 1989.
45. *Actes du Xe Congrès des Romanistes Scandinaves, Lund, 10-14 août 1987*, édités par LARS LINDVALL. 1990.

ED. SUZANNE SCHLYTER

46. SWAHN, SIGBRIT, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1832.* 1991.
47. ELGENIUS, BERNT, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del Novecento.* 1991.
48. SANDQVIST, SVEN, *La Vie de saint Évroul. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1992.
49. HERMERÉN, INGRID, *El uso de la forma en RA con valor no-subjunctivo en el español moderno.* 1992.
50. LARSSON, BJÖRN, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive.* 1994.
51. EKBLAD, SVEN, *Studi sui sottofondi strutturali nel* Nome della rosa *di Umberto Eco. Parte I.* La Divina Commedia *di Dante.* 1994.
52. ZETTERBERG, ANDERS, *Les propriétés des choses selon le* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* Édition revue et complétée par SVEN SANDQVIST. 1994.
53. EGERLAND, VERNER, *The Syntax of Past Participles. A Generative Study on Nonfinite Constructions in Ancient and Modern Italian.* 1996.
54. BENGTSSON, ANDERS, *La Vie de sainte Bathilde. Quatre versions en prose des XIIIe et XVe siècles, publiées avec introduction, notes et glossaire.* 1996.
55. SANDQVIST, SVEN, *Le Bestiaire et le Lapidaire du* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* 1996.
56. JÖNSSON, NILS-OLOF, *La Vie de saint Germer et la Vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIIIe siècle, publiés avec introduction, notes et glossaire.* 1997.
57. LARSSON, BJÖRN, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens.* 1997.
58. WIBERG, EVA, *Il riferimento temporale nel dialogo. Un confronto tra giovani bilingui italo-svedesi e giovani monolingui romani.* 1997.
59. SANDBERG, VESTA, *Temps et Traduction. Étude contrastive des temps de l'indicatif du français et du suédois.* 1997.
60. DITVALL, CORALIA, *Études sur la syntaxe et la sémantique de "tot" en roumain ancien et moderne.* 1997.
61. BARDEL, CAMILLA, *La negazione nell'italiano degli svedesi. Sequenze acquisizionali e influssi translinguistici.* 2000.
62. CARIBONI KILLANDER, CARLA, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq.* 2000.

Organization	Document name
LUND UNIVERSITY Departement of Romance Languages Sölvegatan 7 S-226 32 Lund Sweden	DOCTORAL DISSERTATION
	Date of issue June 2000
	CODEN: ISRN LUHSDF/HSRF—00/1026—SE+334
Author (s) Carla Cariboni Killander	Sponsoring organization

Title and subtitle
De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq. (From theory of description to description in Julien Gracq).

Abstract
This thesis deals with some aspects of description in Julien Gracq's fiction. These aspects are selected as a result of a double investigation. Firstly, the theory of description as it has taken form with the contributions of Barthes, Genette, Ricardou, Bal, Riffaterre, Hamon, Weinrich, Adam and Petitjean, Reuter, Molino, Brassart is presented. Secondly, the main critical analyses of description in Gracq's fiction are exposed. The results of this double investigation show the gap between, on the one hand a formal, non-referential theory and on the other an interpretative and partially referential criticism. Two main domains appear where a confrontation between theory and criticism seems to be necessary. The second part of the thesis deals with this confrontation.

The first domain concerns the relations between description and narration. Hamon's notion of "demarcating system" is questioned. The way Gracq's critics extract the descriptions they analyse suggests that the "demarcating system" is a problematic notion, especially when confronted with the notion of "descriptive system". Iteration according to Genette's definition is also studied. Iterative description and iterative narration in Gracq's fiction have some important implications for the theoretical model of description. On the one hand, Hamon's notion of "semantic equivalence" appears inappropriate in iterative descriptions; on the other hand, iterative narration seems to be a hybrid, disturbing some established theoretical notions. The results show that iterative narration should be considered as a descriptive mode and that it should be taken into account by the theorists of description.

The second domain concerns the relations between description and representation. The principle causes of the weak representational value of descriptions in Gracq's fiction are exposed: metaphors, evaluation, modalisation. There is a noticeable distance between the theoretical study of legibility and the analysis of description's representational value by Gracq's critics. In order to test the theoretical hypothesis of the cohesive function assumed by the "plans de texte" (Adam) or the "grilles descriptives" (Hamon), an empirical experiment is carried out. The results show the necessity to revise the theoretical assumption of semantic coherence as a structuring principle for description.

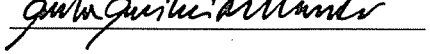
The conclusions of this thesis validate the hypothesis of the relevance of the confrontation between the theoretical and the critical field. The use of a new corpus turns out to be rewarding. In order to improve the theory of description some modifications are proposed (study of iteration and of the representational and referential dimensions of description); some new aspects of Gracq's description are also discovered, in the light of this theory.

Key words
Philippe Hamon, Julien Gracq, Mimesis, Narration and Description, Text linguistics, Theory of description, Descriptive System, "Aspectualisation", "Pantonyme", "Système démarcatif", "Plan de texte", "Équivalence sémantique", Action Description, Description, Iteration, Narration, Representation, Referent, "Effet de réel".

Classification system and/or index terms (if any)		
Supplementary bibliographical information		Language French
ISSN and key title 0347-0822		ISBN 91-973886-0-02
Recipient's notes	Number of pages 334	Price
	Security classification	

Distribution by (name and address)
Carla Cariboni Killander, Romanska Institutionen, Lunds Universitet, Sölvegatan 7, 223 62 Lund, Sweden

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature 

Date april 7, 2000

DE LA THÉORIE DE LA DESCRIPTION À LA DESCRIPTION CHEZ JULIEN GRACQ

Carla Cariboni Killander

Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres et publiquement soutenue le 3 juin 2000, à 10 h 15 à Kulturanatomen, salle 201, Biskopsgatan 7, Lund.

ERRATA

Carla Cariboni Killander, De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq, Etudes romanes de Lund, n° 62, 2000.

NB. Les fautes de frappe évidentes qui ne gênent pas la compréhension ne sont pas reprises dans cette liste.

Page	**ligne**	**au lieu de :**	**lire :**
p. 78	15	pas addition	par addition
p. 90	12	(1972b)	(1972)
p. 128	9	se parcelliseet	se parcellise et
p. 128	9	se particulariser	se particularise
p. 158	note 22 ligne 3	touche	touches
p. 162	13	pas	par
p. 177	20	à un à	à un
p. 182	18	ils fournisse	il fournisse
p. 182	33	auxquel	auquel
p. 188	5	par	pas
p. 191	31	pas	par
p. 207	en exergue, ligne 2	chauves-souris	sirènes
p. 219	9	il	ils
p. 221	6	référents	objets
p. 225	16	récits	récit
p. 231	14	intérieurs	intérieur
p. 232	3	proposé	proposée
p. 242	17	ellipsé. (D'autres ex RS 28-29 Fête)	ellipsé.
p. 259	14	référents	objets
p. 284	28	référents	objets
p. 285	Note 35, ligne 4	mdi	midi