UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Descriptions: étude du discours descriptif dans le texte narratif

Bal, M.G.

Publication date
1980

Published in
Lalies

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bal, M. G. (1980). Descriptions: étude du discours descriptif dans le texte narratif. *Lalies*, *1*, 99-129.

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:15 Sept 2026

NCC/IBL aanvraagbon A078231965 06042005

14150

Materiaal	: Abx	PPN: 044112858	
Titel	: LALIES : Actes des sessions de linguistique et de littérature		
Auteur	:		
Deel/Supplem.	:		
Corporatie	:	Externe database:	
Jaar/Editie	: 1980	Extern nummer :	
Uitgave	: Paris	Presses de l'École Normale Supérieure	
Serie/Sectie	:		
Pag-ISSN/ISBN	:	0750-9170	

Plaatscode : 044112858 ; T 2003 ; ; 1980 V1 -

Jaar	: 1980-00-00	Datum indienen	: 05-04-2005 18:36
Volume	:	Datum plaatsing	: 05-04-2005 18:36
Aflevering	:	Datum rappel	: 19-04-2005
Leenvorm	: KOPIE	Particulier	: N
Leveringswijze	: E	Geplaatst bij	: 0005
Cooperatiecode	: R	Indiener	: 0004/9999
Aanvrager	: 0004/9998 U UKB		
Eindgebruiker	: 041631433	Aanvraagident.	:
Auteur	: M.G. Bal	Aanvrageridٍent.	: UVA KEUR (UB GRONINGEN)
Artikel	: Descriptions: étude du discours descriptif dans le texte narrat		
Bladzijden	: 99-129		
Bron	:		
Opmerking	: arno ID 123087		

Indiener	: 0004/9999	Stuur rekening	: N
Aanvrager	: 0004/9998	Eindgebruiker	: 041631433
Aanvrageridٍent.	: UVA KEUR (UB GRO	Aanvraagident.	:
Client	:		

Afleveradres Post UvA Keur
UB Groningen

Broerstraat 4
9700 AN Groningen

NL

Fax
Email m.s.van.delden@rug.nl
Ftp
Ariel
Telefoon 050-3635057

Factuuradres Clearing House

[1] origineel gestuurd	[4] nog niet aanwezig	[7] uitgeleend
[2] kopie gestuurd	[5] niet aanwezig	[8] wordt niet uitgeleend
[3] overige	[6] niet beschikbaar	[9] bibliografisch onjuist
		[0] bij de binder

Aantal eenheden :
Aanvraagnummer : A078231965

DESCRIPTIONS. ÉTUDE DU DISCOURS DESCRIPTIF DANS LE TEXTE NARRATIF

Mieke BAL

Théorie : Mieke BAL

Comptes rendus des travaux pratiques des participants : Claude Lacotte, Jean Bouffartigue, Pierre Zoberman.

Supervision de l'ensemble : Christian Jacob, Pierre Zoberman.

RÉSUMÉ

A première vue, la description occupe une place marginale dans le texte narratif. Logiquement et pratiquement elle est cependant indispensable. Aussi la narratologie doit-elle rendre compte de ce type de discours, si type il y a. Dans cet article je mettrai brièvement au point l'état de la recherche dans ce domaine. Des conceptions théoriques diverses seront confrontées. Ensuite, je ferai quelques suggestions pour l'analyse de la description. Ainsi il sera successivement question de la nature de la description comme type spécifique de discours identifié comme tel; de sa structure interne, de sa place et sa fonction dans le texte entier. Cet article a deux objectifs. Il veut d'une part contribuer à la théorie de la description en tant qu'objet de la narratologie. En même temps, il a un but didactique. Le modèle d'analyse proposé est destiné à l'application pratique dans l'étude de textes littéraires, dans les littératures nationales et en littérature comparée.

DÉFINITION ET DÉLIMITATION : L'IMPASSE TAXINOMIQUE

> Bob Assingham was distinguished altogether by a leanness of person, a leanness quite distinct from physical laxity, which might have been determined, on the part of superior powers, by view of transport and accommodation, and which in fact verged on the abnormal.
>
> Henry James, *The Golden Bowl*

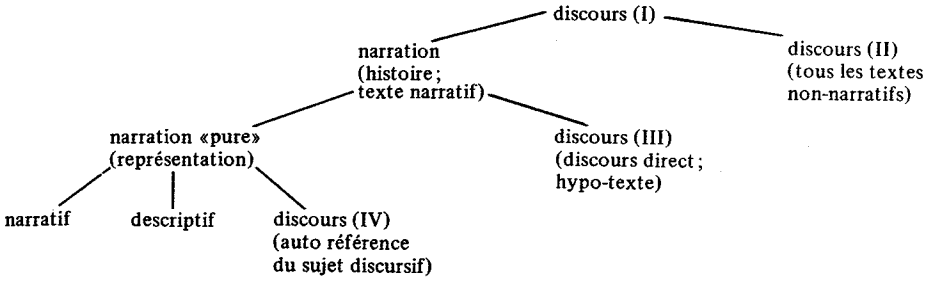
Ce fragment de James ne posera pas de problèmes de classification. C'est une description. Il a pour objet une personne.

Une telle constatation ne fera pas avancer celui qui essaie de définir la description en général. Les difficultés sont nombreuses. La meilleure mise au point dans ce domaine, la meilleure discussion de ce qui est encore, et de ce qui n'est plus descriptif, reste l'article de Genette (1969). L'auteur y discute les définitions courantes. Toutes sont problématiques, ou bien parce que fondées sur des conceptions auxquelles nous ne souscrivons plus, ou bien parce que pas assez distinctives. Toutes sont fondées sur la distinction entre description et narration, distinction qui doit peut-être être mise en question.

Cette distinction se situe à l'intérieur d'une autre distinction, plus générale, entre récit et discours. Dans la lignée de Benveniste, cette distinction s'applique à trois niveaux différents. D'abord, elle sert à répartir les textes, les discours (I), entre les différents genres, le genre narratif et le reste, discours (II). Ensuite, à l'intérieur d'un texte narratif, on distingue les fragments «purement» narratifs, où les événements sont représentés, des fragments discursifs (III), où les paroles des personnages sont citées. J'appelle ces fragments *hypo-textes,* pour souligner leur dépendance pragmatique. A l'intérieur de la

narration «pure», et qui le reste, différents modes sont distingués. Le discours (IV) où le sujet narratif se réfère à soi-même (certains types d'intrusion d'auteurs à la Blin) s'oppose à la narration (encore plus pure) où les événements, et rien d'autre, sont représentés «objectivement». Reste ici une troisième catégorie, les fragments où il n'y a pas auto-référence du sujet, mais pas non plus représentation d'événements, ou pas exclusivement. Ces fragments sont les descriptions.

DISCOURS ET RÉCIT



Cette distinction a mené à toute une floraison de philosophies sur la nature de la description, dont Genette démontre implacablement l'allure boiteuse ou circulaire.

1) Avant l'apogée du structuralisme, la distinction était fondée sur le *statut ontologique* de l'objet décrit. Si l'objet de la narration est une action ou un événement, la description représente les choses, les êtres, les lieux. Dans la même conception se situe la distinction suivante.

2) Elle est fondée sur le mode d'existence de l'objet représenté. L'événement a une existence temporelle, l'objet, la personne, le lieu existent dans l'espace.

La description de James citée plus haut répond à ces deux critères. Le fragment suivant, répondant au premier mais pas au second critère, démontre qu'ils sont tout de même différents.

> Presently he told her the motion of the boat upon the stream was lulling him to rest. How green the banks were now, how bright the flowers growing on them, and how tall the rushes! Now the boat was out at sea, but gliding smoothly on. And now there was a shore before him.
> Charles Dickens, *Dombey and Son,* 297.

L'objet représenté dans ce fragment est indéniablement constitué en premier lieu par des êtres et des choses; cependant, le passage du temps est net. Intuitivement, le fragment serait qualifié de descriptif. Le premier critère est donc plus adéquat que le second.

Ils posent des problèmes théoriques tous les deux. L'objection la plus importante qu'on peut leur faire est qu'ils sont fondés sur une distinction entre les différents objets du texte, et non sur le texte même. C'est pourquoi ils ne sont pas spécifiquement textuels. Ils ne définissent pas un type spécifique de discours.

3) Les structuralistes des années soixante ont une perspective fonctionnaliste. Genette (1969: 57) appelle la description l'*ancilla narrationis,* au service de la narration. Il y voit un paradoxe. La description est secondaire mais indispensable. La narration est primaire, mais on peut s'en passer; il y a des textes purement descriptifs. Cette autonomie de la description est en proportion inverse de son importance fonctionnelle.

4) Dans la terminologie de Barthes (1966), la description ne peut être qu'*indice* (renvoi thématique) ou *catalyse* (remplissage) dans la structure narrative, jamais elle n'est noyau.

Ce n'est pas étonnant. Le modèle de Barthes ne rend compte que de la structure narrative, autrement dit de la série d'événements. Ses critères pour le repérage des noyaux sont formulés en termes d'analyse de l'action. Constater, à partir de là, que les fragments dont l'objet est autre chose qu'une action ne peuvent pas être des noyaux, ressemble à un raisonnement circulaire (comme il arrive si souvent, ce n'est pas Barthes mais ses disciples qui font preuve de cette naïveté).

Il est possible de pousser plus loin le paradoxe de Genette. Parlant d'autonomie de la description cependant, il sort des limites du domaine traité dans son article : le texte narratif. Évidemment, il y a description sans narration, non seulement en poésie mais dans le premier quotidien ou guide de voyage venu. Lorsque, par contre, Genette veut démontrer que le verbe dans «il saisit un couteau» a un aspect descriptif, il y a un glissement assez fort d'un (fragment du) texte à un aspect de chaque mot. Et ceci après avoir ironisé sur la thèse selon laquelle «l'arbre se dressait» serait une phrase narrative. Qu'il relativise cette thèse, parce qu'elle empêcherait toute distinction, je le veux bien; autant vaut relativiser dans les deux sens.

5) La dernière conception discutée par Genette est celle de la sémiotique. Pour cette conception, la distinction entre les deux types peut se faire selon la coïncidence globale de l'expression et du contenu, les deux sous-codes primaires de la *semiosis* langagière (voir Eco 1977: 48-54). Dans la narration, l'expression, qui implique toujours le passage d'un certain temps, coïncide globalement avec le contenu, la série d'événements qui se déroule également dans le temps. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une isochronie entre expression et contenu, mais uniquement d'une coïncidence principielle et globale qu'on ne trouve pas dans la description. L'expression, dans ce cas, implique du temps, le contenu se déploie dans l'espace.

Cette conception se rapproche du deuxième critère. Dans la pratique elle pose les mêmes problèmes. La contradiction dans la caractérisation du fragment de *Dombey and Son* n'est pas résolue. Théoriquement, elle est plus attirante parce qu'elle rend compte de la relation entre expression et contenu, spécifiquement langagière. En outre, elle explique la gêne souvent ressentie, tant par les auteurs que par les lecteurs, devant la description. J'y reviendrai.

6) Du côté des structuralistes d'inspiration plus directement linguistique (une linguistique non métaphorique cette fois), plusieurs modèles ont été proposés qui cherchaient à isoler par des voies les plus mécaniques possible la structure de l'histoire. L'objectif (isolation du *plot*) montre le rapport avec les premiers structuralistes (voir aussi Culler 1975: 96-109). On continue de «Propper». La recherche de la procédure mécanique montre l'influence de la linguistique. On trouve ces modèles souvent dans des revues comme *Semiotica* et *Poetics.* Un des articles de Hendricks en fournit un exemple représentatif (1973). Il propose un certain nombre de démarches menant à la *normalisation* du texte. Il arrive à un nombre limité de propositions (au sens logique) uniformes. L'excision des *descriptive assertions* constitue une des premières phases. Les critères qu'il donne sont d'ordre linguistique. Hendricks caractérise la description comme des phrases dont le verbe a un complément subjectif. Globalement ce sont les copules. L'application des indications de Hendricks pose des problèmes. Ainsi il considère la phrases suivante comme descriptive :

> When the Negro opened the blinds of one window, they could see that the leather was cracked.
> W. Faulkner, *A Rose for Emily.*

Cependant, cette phrase contient au moins un verbe qu'on ne peut pas considérer comme copule *(to open). To see* est également problématique sous cet angle, mais là le problème est éventuellement soluble. Intuitivement, je prendrais la phrase pour partiellement descriptive, mais elle contient aussi une partie narrative. La méthode de Hendricks ne tranche pas dans des cas pareils. Il considère comme descriptions bien des séquences que le jugement intuitif s'opposerait à considérer comme telles.

Outre les problèmes pratiques que pose ce procédé «mécanique», Hendricks nous laisse dans l'aporie en ce qui concerne la correspondance entre les notions linguistiques (copules) et logiques (propositions, prédicats à deux places).

7) Dans une analyse et une application critique du modèle de Hendricks, Van der Ven (1978: 22) constate que beaucoup d'éléments qui, intuitivement, ne seront pas considérés comme faisant partie de l'histoire *(plot)* ne peuvent pas être éliminés suivant cette voie. Bien que Van der Ven ait le même

objectif que Hendricks (isolement «mécanique» de l'histoire) il choisit un critère narratologique : il réunit tous les éléments prédiégétiques et a-diégétiques dans une grande catégorie. Ce sont tous les fragments qui interrompent la ligne de l'histoire. Toute anachronie à portée externe, tout élément discursif (III et IV) en font partie. Au fond, c'est un retour à Barthes, dont les indices et catalyses comportent aussi, à côté des descriptions, toute sorte d'éléments divers. *Tant que la recherche reste centrée sur de l'action, il n'y a pas de solution au problème de la description.*

8) L'article le plus important consacré à la description en tant que telle est encore celui de Philippe Hamon (1972). Il ne se préoccupe guère du critère, il n'en a pas vraiment besoin. Toutefois, il donne une caractéristique intéressante de la description. Selon lui, celle-ci obéit à des lois de prévisibilité lexicale, tandis que les fragments narratifs sont déterminés par une prévisibilité logique (le terme de logique est à prendre dans le sens de la logique de l'action à la Bremond). Par prévisibilité lexicale Hamon entend que la description se compose d'une énumération des parties constituantes de l'objet décrit. Cette énumération est en principe exhaustive, elle est terminée quand le lexique est épuisé. Ainsi la description d'un personnage serait achevée dès que toutes les parties du corps humain sont énumérées. Évidemment, 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. Une conséquence de cette conception serait que la description n'interrompt pas seulement en pratique, mais principiellement la diégèse, puisque celle-ci répond à d'autres lois.

9) La conception la plus rigoureuse est celle de Klaus (1980). Il définit la description dans le cadre de la logique des prédicats. Il y a description dès que des prédicats sont assignés à un sujet. Cette définition est plus précise que le paradoxe de Genette. Elle mène au même scepticisme quant à la possibilité de délimitation. Aussi Klaus s'y refuse-t-il. Il ne veut pas opposer description à narration. Pour lui, le descriptif est une fonction du texte entier et non pas une partie du texte.

Voici à quoi aboutit une réflexion rigoureuse sur le problème. Si l'histoire d'un texte narratif est définie comme une série d'événements, causés ou subis par des acteurs (Bremond - 1966 - n'a pas été démenti sur ce point de façon convaincante), 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. Les efforts taxinomiques, dont les exemples ont été schématisés dans la discussion (voir tableau ci-après), ne pouvaient qu'aboutir à une impasse. 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 résout 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.

COMPTE-RENDU DE LA SÉANCE DE TRAVAUX PRATIQUES : «QU'EST-CE QU'UNE DESCRIPTION ?» *(Claude Lacotte)*

La première étape de la démarche proposée consiste à rechercher, sans l'aide de critères théoriques donnés *a priori*, une réponse pratique à la question que pose Ph. Hamon : «qu'est-ce qu'une description ?» Les participants se divisent en trois groupes ; chacun d'eux cherchera à isoler à l'intérieur de *Madame Bovary* un passage descriptif (à l'exclusion des trois textes qui feront l'objet d'une étude ultérieure : «la casquette», «le gâteau» et «Rouen») et à en repérer les signes démarcatifs. Il s'agit donc, à ce stade, de vérifier le postulat introductif de Hamon selon lequel le lecteur est «incapable de définir (la description) comme unité spécifique, sur critères formels et/ou fonctionnels précis.»

Trois textes sont retenus :

N° 1 : «Les gravures», I.6, p. 65-66. «Elle frémissait en soulevant de son haleine... des cygnes qui nagent.»

N° 2 : «Yonville», II.1, p. 105-110. Début du chapitre... «sa frisure de caniche.»

N° 3 : »La cathédrale», III.1, p. 315. «La nef se mirait... sous les hautes voûtes.»

CRITÈRES POUR LA SÉLECTION DES SÉQUENCES DESCRIPTIVES

base	ontologie		fonctionnalisme		sémiotique	linguistique	narratologie	logique	
critère	nature de l'objet représenté	mode d'exixtence de l'objet représenté	autonomie du mode	importance et fonction	coïncidence des s-codes (systèmes)	complément du verbe	succession diégétique	prévisibilité	stabilité
narration	actions événements	temporel	facultative	primaire (constitutive) noyau	coïncidence S^a - $S^é$ successifs	verbe à complément non-subjectif (verbe absolu ou transitif)	ligne diégétique ininterrompue	prévisibilité logique	changement des prédicats
description	objets êtres	spatial	indispensable	secondaire (décorative, explicative) indice, catalyse	non-coïncidence (S^a successif $S^é$ simultané)	verbe à complément subjectif (verbes «copulatifs»)	élément non-diégétique ou pré-diégétique	prévisibilité lexicale	stabilité des prédicats
source	Genette 1969 : 56	Genette 1969 : 57	Genette 1969 : 57	Genette 1969 : 57 Barthes 1977 : 24	Genette 1969 : 60	Hendricks 1973 : 169-174	Van der Ven 1978 : 17-22	Hamon 1972 : 6	Klaus 1980

On peut faire deux remarques :

a) Il est déjà significatif que chaque texte descriptif soit immédiatement désigné, à l'intérieur de chaque groupe, par un titre, réduit, en quelque sorte, à un substantif.

b) On s'aperçoit d'emblée que le repérage des trois textes pose des problèmes méthodologiques qui mettent en jeu le statut du texte descriptif à l'intérieur de l'œuvre dans sa continuité.

A. LES PROBLÈMES DE DÉMARCATION

Texte N° 1

Ce passage décrit Emma feuilletant un livre de gravures; le fonctionnement en est simple : un narrateur-focalisateur situé hors du récit domine un focalisateur enchâssé qui est Emma. Au niveau d'Emma, l'objet focalisé est un ensemble de gravures, donc une *image*. Un premier problème surgit alors, que l'on retrouvera à propos de la description du gâteau de mariage : peut-on analyser de la même façon un texte qui se donne pour directement référentiel et un texte qui se veut une représentation ? Dans quelle mesure la présence d'un médiateur - le peintre, le pâtissier - ajoute-t-elle une dimension supplémentaire au schéma normal de communication à l'intérieur de l'œuvre romanesque ?

En outre, la délimitation de ce texte, qui semble déjà déterminée par l'auteur (puisque le passage constitue un paragraphe, donc un bloc visuel et rhétorique isolé), n'est peut-être pas aussi simple qu'il paraît. Peut-on légitimement séparer ce paragraphe de celui qui le précède et de celui qui le suit ? Ce «tableau», pour avoir un sens, n'a-t-il pas besoin d'être «encadré» comme le dit le texte lui-même : Où commence et où s'arrête ce «bloc sémantique» dont parle Hamon ? «L'attirante fantasmagorie des réalités sentimentales» qui constitue le thème réel de cette description se manifeste aussi bien dans la niaiserie des romans et des romances que dans celle des gravures qui leur sont, dans le texte, contiguës. Comment trancher ?

Texte N° 2

Les problèmes de démarcation sont ici d'un autre ordre. Il serait tentant de suivre l'indication du narrateur qui clôt la visite guidée d'Yonville par ces mots : «Il n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville». Le paragraphe qui suit ferait, dans cette hypothèse, partie de la description ; Yonville se termine en cul-de-sac : «... bientôt on arrive au cimetière». Pourtant, une autre possibilité s'offre : inclure également dans la description le paragraphe qui justifie le temps choisi par le narrateur pour l'ensemble du passage : «Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville.» En un mot, le présent du récit et le présent du *Guide Bleu* ont la même valeur : Yonville est immuable. Dans ce cas, c'est seulement la reprise de la diégèse manifestée par l'imparfait et la détermination d'un moment individuel privilégié («Le soir que les époux Bovary devaient arriver à Yonville») qui clôt le fragment descriptif. La notion de description correspondrait alors à une suspension du récit entre «quand on partit de Tostes», dernière phrase de la première partie, et l'arrivée à Yonville. Cette idée, poussée à l'extrême, pourrait faire s'étendre la description jusqu'à la fin du chapitre 1 de la seconde partie afin de regrouper en un ensemble la géographie physique et la géographie humaine d'Yonville l'Abbaye. On peut en effet argumenter que seule la première phrase du chapitre suivant «Emma descendit la première» marque la reprise de la diégèse. Pourtant, la cohérence du texte ainsi délimité, sa «descriptivité» apparaissent moins solides.

Ajoutons enfin que clore le texte sur le cimetière (hypothèse 1) ou, de façon plus convaincante, sur l'immuabilité d'Yonville (hypothèse 2), revient à annoncer les deux événements qui mettent fin au roman : la mort de Charles et d'Emma / la croix de la légion d'honneur d'Homais. On voit que les problèmes de démarcation touchent ici ceux de *mise en abyme,* et, au lieu de dire comme Ph. Hamon que la clôture du texte descriptif n'ouvre aucune prévisibilité pour la suite du récit, on pourrait avancer qu'ici la clôture est signe d'une nécessité inéluctable. La fin d'Emma s'inscrit dans la fin de cette description topographique qui n'est rien moins qu'innocente.

Texte N° 3

C'est en apparence le texte le plus clairement délimité : un paragraphe doté d'une cohérence lexicale très forte correspondant à un regard fixé sur un lieu unique et clos. Une si belle certitude ne résiste cependant pas à un examen attentif de la page suivante. On découvre en effet que ce tableau n'est en fait que le premier volet d'un triptyque, les deux autres étant la vision fantasmatique de l'église devenue boudoir et enfin la vision sacrilège d'Emma en pâmoison devant les splendeurs du tabernacle, ce dernier volet étant un rappel direct de ses émois «mystiques» de couventine, ch. 6, p. 63. Encore une fois, la continuité du texte, son unicité organique, déjouent toute tentative d'excision d'un bloc spécifique considéré comme «hors d'œuvre» pour reprendre la terminologie de Ph. Hamon.

B. PROBLÈMES DE FONCTIONNEMENT ET DE CLASSIFICATION

La seconde étape de ce travail consiste à mettre à l'épreuve le modèle d'analyse qu'offre Ph. Hamon pour le texte descriptif. Il s'agit tout simplement de voir si ce modèle élaboré à partir de l'écriture naturaliste de Zola est opératoire pour le roman de Flaubert, s'il rend compte de façon satisfaisante du fonctionnement des textes retenus et si la typologie qu'il propose, fondée sur la prévisibilité lexicale du texte et sur son degré de lisibilité, est ici pertinente.

a) Justification

Le premier postulat à vérifier est celui de la nécessité, pour l'auteur, de JUSTIFIER une description, donc de créer auteur d'elle ce que Ph. Hamon appelle un discours vraisemblabilisant qui a pour seule fonction de légitimer l'insertion de la description dans le discours romanesque.

Le texte N° 1 (les gravures) met en jeu, en effet, ce mécanisme. Le narrateur construit ce qu'on pourrait appeler une situation de regard : fascination pour des objets défendus qu'on regarde en cachette, référence à l'éclairage ; («Il fallait les cacher... Emma fixait ses regards éblouis... L'abat-jour du quinquet éclairait tous ces tableaux du monde.» ch. 6, p. 65-66) mais il n'y a pas, comme souvent chez Zola, de témoin dont le rôle est de recevoir l'information à l'intérieur du texte et d'en justifier la présence.

Le texte N° 3 colle de façon encore plus étroite au schéma de Ph. Hamon : un homme arrivé en avance à son rendez-vous meuble son oisiveté forcée en laissant errer ses regards sur la cathédrale : «Emma n'arrivait pas. Il remonta le chœur». Le lien de conséquence implicite entre les deux phrases est perçu sans ambiguïté par le lecteur.

Le texte N° 2 fonctionne évidemment de façon différente puisque c'est le narrateur extradiégétique qui prend lui-même en charge la description et qui s'efface derrière un «on» représentant à la fois l'auteur supposé d'un guide touristique et le lecteur fictif qui suivrait l'itinéraire conseillé ; les problèmes de justification ne se posent donc pas. (N.B. Ceci n'est pas nécessairement vrai chaque fois que la description est à mettre au compte d'un narrateur situé hors du récit. On peut citer en exemple G. Eliot qui introduit l'épilogue de son roman *Middlemarch* par ces mots : ceux qui se sont intéressés à (mes personnages) aimeront savoir que...» Disons que ce type de justification peut apparaître lorsque la relation narrateur/lecteur est matérialisée dans le texte).

b) Fonctionnement

Il serait fastidieux de rendre compte de façon détaillée de l'application du «modèle Hamon» à l'organisation interne de chacun des trois textes. On se bornera à indiquer quelques points.

La prévisibilité lexicale est manifeste dans ces trois textes qui sont fondés, dans leur construction, sur un principe métonymique de contiguïté, mais le DEGRÉ de prévisibilité varie d'un texte à l'autre. Il est très élevé dans «la cathédrale» qui comporte une forte concentration de termes d'architecture religieuse dans un passage très bref (chœur, nef, bénitier, ogive, vitrail, autel, chapelle), sensiblement plus réduit dans «Yonville» et dans «les gravures». Ceci amène à s'interroger sur la notion même de prévisibilité lexicale qui implique une RE-connaissance par le lecteur d'une image archétypale ou plutôt d'une forme de liaison entre certains termes (cf. pour ceci Riffaterre et *Les systèmes descriptifs*). Dans le cas présent, l'archétype CATHÉDRALE est le plus net, celui qui préexiste le plus clairement dans l'esprit du lecteur, celui qui implique le plus grand nombre de constituants obligés ou de termes associés au mot-noyau *Cathédrale,* ceux dont l'auteur, selon Ph. Hamon, compense la banalité au niveau des prédicats. Ceci se vérifie pour «la cathédrale», mais on verra plus loin que cette analyse

de fonctionnement n'est pas pleinement satisfaisante. Pour ce qui est du VILLAGE NORMAND, l'archétype est moins contraignant : herbages, haies, toits de chaume, cidre sont autant de signes acceptés de «normalité», mais avec les charretteries, les bouilleries, les lambourdes, le narrateur fait appel à un autre processus d'authentification (Si l'on accepte l'idée que la recherche est bien celle d'un effet de réel ; en fait, il n'est pas toujours facile d'analyser les fondements de cette véritable obsession de l'authentification chez certains romanciers) : le recours au lexique technique. Quant au concept de GRAVURE ROMANTIQUE, il est encore plus flou et le principe de contiguïté au niveau des constituants se change ici en celui d'incohérence et de fatras (on peut, bien sûr, argumenter que le fatras n'est que la forme négative de la contiguïté) puisqu'à travers ces gravures figurant des «contrées dithyrambiques», c'est la représentation exemplaire d'un bric-à-bras pseudo-romantique que le narrateur met en jeu avec une ironie manifestée parfois au niveau des prédicats : «forêt vierge bien nettoyée». Notons qu'il s'agit presque d'une exception. Dans ce texte les prédicats sont rares et, lorsqu'ils existent, n'ont pas de charge ironique. C'est l'accumulation de stéréotypes disparates qui produit l'effet d'ironie, et surtout la simple juxtaposition de sous-thèmes disparates. Ceci revient, en quelque sorte, à s'interroger sur la nature du fonctionnement de la description que Ph. Hamon réduit, pour les besoins de l'analyse, à une métonymie filée dont l'auteur doserait la lisibilité par un jeu délibéré sur la relation entre les champs lexicaux et les prédicats spécifiques. Certes cette analyse lui permet d'élaborer une typologie. Lorsqu'on cherche à classer les trois textes de *Madame Bovary* d'après son modèle, on hésite, pour chacun d'entre eux, entre le type 2 et le type 4, selon la sensibilité du lecteur aux notions de lisibilité, de cliché et de banalité. Pourtant, même si l'efficacité taxinomique du modèle n'est pas parfaite, il sert de point de départ à une interrogation sur le fonctionnement du texte. Mais ce qui gêne dans l'application de ce modèle, c'est que dans les deux premières parties de son article, Ph. Hamon considère la description comme un tout autonome, une unité entièrement réorganisée sous forme de paradigme où les choix de l'auteur sont régis par des exigences de cohérence *internes au passage* («Les prédicats métaphoriques seront donc *choisis pour lutter contre* cette banalité et cette forte prévisibilité et seront *systématiquement voulus* à une grande distance sémantique des thèmes...»), alors que la dernière partie de l'article paraît en contradiction avec ce postulat de base. Ainsi, dans le 3e extrait de *Madame Bovary,* lorsque le narrateur décrit l'atmosphère de la cathédrale en y introduisant «comme des exhalaisons de soupirs», il ne cherche pas à lutter contre la banalité du prédicat «chapelles latérales», il signale que la cathédrale est déjà perçue comme un «boudoir gigantesque» ; c'est donc la fonction focalisatrice - ici le désir de Léon pour Emma - qui commande toute l'organisation de la description. On pourrait multiplier les exemples dans chacun des textes analysés : les toits de chaume d'Yonville dont la texture évoque la fameuse casquette de Charles, la présence d'un «Amour le doigt posé sur la bouche» dans le jardin du notaire, rappelant l'Amour en stuc du gâteau de mariage et annonçant les amours clandestines d'Emma et du clerc de notaire... Il n'est pas utile d'insister ; on voit que le texte descriptif ne s'organise que dans ses rapports avec l'ensemble de l'œuvre. Ph. Hamon l'affirme bien, mais il ne le fait que dans la fin de son article. L'ambiguïté subsiste et elle apparaît lorsqu'on cherche à mettre en pratique le modèle. En reléguant ainsi dans une dernière partie la question «à quoi sert une description ?», en séparant l'examen du «pourquoi» de celui du «comment», Ph. Hamon offre à l'utilisateur un outil d'un maniement délicat qui peut créer une espèce de circularité du raisonnement. C'est sans doute ce qui a rendu un peu difficile l'application de son schéma à une écriture très différente de celle de Zola, à un roman où les descriptions ne sont pas réinsérées dans un texte auquel elles préexistent, ce qui pose en termes différents les rapports du texte descriptif à l'ensemble de l'œuvre.

MOTIVATION : LE RÉALISME INÉLUCTABLE

Il y a des descriptions. Nous les reconnaissons intuitivement, et en général nous réussissons à justifier plus ou moins nos choix. Et, de plus, ce sont justement ces fragments dits descriptifs que la critique présente souvent comme caractéristiques du style, de l'écriture d'un auteur. Il est donc indispensable d'en rendre compte dans un modèle narratologique, si l'on veut que cette discipline sorte enfin des limites - trop restrictives - de la théorie de l'action. L'impasse taxinomique nous force à accepter une notion toute relative du discours descriptif. Appelons donc description, tout fragment où la fonction descriptive (Klaus 1980) est prédominante. Un tel critère ne peut servir que pour caractériser des séquences ; pour trancher dans des cas douteux il est insuffisamment sûr.

Pourquoi, au fond, se préoccupe-t-on tant de la question de savoir ce qu'est une description (voir le titre de l'article d'Hamon), puisque la question est sans issue ? Dans la tradition réaliste la description a toujours été ressentie comme gênante. Genette (1972 : 186-189) montre comment Platon, dans *La République,* a essayé de réécrire des fragments d'Homère de façon qu'ils devinssent «vraiment», «purement» narratifs. La première chose (mais pas la seule) qui est sacrifiée est la description. Homère lui-même semble éviter ou escamoter la description, en la narrativisant. Le bouclier d'Achille est décrit (?) pendant sa fabrication ; on décrit l'équipement d'Agamemnon en racontant la façon dont il s'habille. Dans le roman réaliste du dix-neuvième siècle, les descriptions sont sinon narrativisées, au moins motivées. Et malgré les tentatives faites pour éviter le mimétisme, le Nouveau Roman n'a pas fondamentalement rompu avec cette tradition.

A partir de l'idée que la description interrompt la ligne diégétique, Hamon (1972) a monté une typologie des modes d'insertion. Or, l'insertion d'une description demande une motivation. Le postulat de l'objectivité, le grand mensonge de Zola, rend nécessaire une forme de *naturalisation* (Culler 1975 : 131 e.s.), qui doit faire accepter l'interruption du récit que serait la description. Cette prétendue objectivité et la subjectivité suprême se rencontrent et coïncident lorsque le personnage est investi de la fonction d'*authentifier* (Dolezel 1980) le contenu narratif. Ce paradoxe est à la base de la typologie de la motivation esquissée par Hamon. Genette (1966) a déjà insisté sur le fait que l'opposition entre *vraisemblable* et *arbitraire* est en soi vide de sens. Elle n'a de sens que réduite à l'opposition entre *motivé* et *non-motivé,* puisque dans le texte fictionnel (et même, à la rigueur, dans tout texte narratif) tout est arbitraire. Seule la motivation, selon quelque logique que ce soit, peut suggérer la vraisemblance et authentifier le contenu du texte. Hamon postule donc une motivation pour toute description - en principe. Et l'histoire de la littérature semble lui donner raison. Cela pourra s'expliquer par le sentiment de gêne, l'idée que la description n'est pas «naturelle», parce que la coïncidence sémiotique du cinquième critère fait défaut. Cette gêne devant la description pourrait être causée par un besoin profond d'*iconicité* (Van Zoest 1980). Les fragments narratifs (à fonction narrative prédominante) sont iconiques. Globalement ils ressemblent à leur contenu, parce que tous deux impliquent un ordre temporel. Cette analogie manque dans le cas d'une description ; celle-ci est *arbitraire.* La motivation de la description vise donc toujours à l'intégrer dans l'ordre temporel, afin qu'elle soit, par rapport au texte narratif, *naturalisée* (le terme anglais de *naturalization* se traduit mal).

Hamon distingue trois motivations. La fonction motivante est réalisée par le regard, la parole ou l'action. L'ordre dans lequel Hamon examine ces trois types est celui de leur fréquence. La motivation la plus efficace, la plus fréquente et la plus discrète est le regard. Un personnage voit un objet. La description «raconte» ce qu'il voit. Le regard se déroule dans le temps. Ainsi la description est intégrée dans l'ordre et dans la durée de la narration. Mais le regard demande à son tour à être motivé. Il faut assez de lumière pour que l'objet soit visible. Donc il y a une fenêtre, une porte ouverte, un angle de vision, à leur tour susceptibles d'être décrits, et donc d'être motivés. Le personnage doit donc avoir le temps de regarder (regard qui du coup devient souvent contemplation) et il doit être motivé (dans le sens de la pédagogie moderne !) pour regarder. Donc il y a des oisifs et des curieux, des chômeurs ou rentiers, des promeneurs du dimanche. Vu l'arbitraire des éléments du monde fictif, la nécessité de la motivation est infinie. Il est donc problématique d'en finir avec elle. D'où cette préférence manifeste pour la forme la plus discrète : moins la motivation saute aux yeux, plus il est facile de l'interrompre. Dans l'exemple suivant, la motivation par le regard est tout naturellement intégrée dans la description même (je souligne) :

> When they had washed they laid and *waited again.*
> There were fifteen beds in the tall, narrow room. The walls were painted grey. The windows were long but high up, *so that you could see only* the topmost branches of the trees in the grounds outside. *Through the glass* the sky had no colour.
>
> Jean Rhys, «Outside the Machine», *Tigers are Better-Looking,* 78.

La phrase qui précède directement la description («they laid and waited again») donne déjà une motivation suffisante du regard. Les malades de l'hôpital n'ont que trop de temps devant eux (elles),

surtout le matin après la toilette, lorsqu'une nouvelle journée, vide et solitaire, s'étend. Mais ce n'est pas seulement le regard en soi qui est motivé. Le contenu de la description, ce que voient les femmes est aussi motivé. Cela est indiqué par les mots «so that you could see only»), c'est-à-dire, par les limites du champ de vision. La fenêtre explique qu'elles aient au moins quelque visibilité en dehors de l'hôpital. La qualité limitée de la vue est aussi soulignée : «Through the glass the sky had no colour». Ce caractère incolore a aussi un sens thématique, de sorte que sur ce plan général, la description est intégrée dans le texte.

Hamon parle d'une *thématique vide* à propos de cette thématique motivante. En principe illimitée, elle a en général une forme comme celle-ci :

personnage → notation de – pause
– motivation du regard
→ verbe de perception → notation de – champ de vision → *objet*
– lumière
– corps transparent

Quand le personnage ne se contente pas de regarder mais qu'il décrit lui-même ce qu'il voit, la motivation change, même si toutes les exigences indiquées plus haut restent en principe en vigueur. La situation locutoire demande un interlocuteur. Le locuteur doit posséder la connaissance que l'interlocuteur n'a pas mais désire acquérir. Celui-ci sera donc aveugle, trop jeune, incompétent.

Hamon discute une troisième forme qui sort presque des limites du descriptif. Il s'agit de la description dite homérique, où le personnage *agit* sur l'objet descriptible. La description est alors complètement narrativisée. Un exemple connu est la scène de *La bête humaine* où Jacques nettoie (caresse) pièce par pièce (membre par membre) sa locomotive chérie.

Hamon insiste sur la possibilité de combinaison entre ces trois types de motivation, même si, pour la clarté de l'analyse, il les discute séparément. Il n'approfondit pas - ce n'est pas son propos - le statut différent que reçoivent les différentes descriptions ainsi introduites par rapport à l'action. A l'intérieur du modèle narratologique exposé dans ma *Narratologie* (Bal 1978) il est aisé de situer ces trois types en rapport avec les trois niveaux de signification narrative distingués dans ce modèle. La motivation se situe au niveau du *texte* quand le personnage décrit son objet lui-même ; au niveau du *récit* (de la focalisation) quand la motivation provient du regard ou vision du personnage ; au niveau de l'*histoire* (de l'action) quand le personnage agit sur l'objet. Un exemple du premier type (motivation textuelle) est la description que le jeune Heathcliff donne de la famille Linton dans *Wuthering Heights*. Il est bien obligé de donner cette description ; Nellie lui demande de rendre compte de son escapade avec Cathy, et du fait qu'il est revenu sans elle.

La motivation est au fond l'explication de rapports entre les éléments. Puisque, dans le texte fictionnel, ces rapports ne vont pas de soi, ils ne peuvent jamais être *assez* motivés. D'où le paradoxe qu'en dernière instance, la motivation est, elle aussi, arbitraire.

LA STRUCTURE INTERNE : CONTIGUÏTÉ

Une description se compose d'un *thème* (exemple : «maison») qui désigne l'objet décrit, et d'une série de *sous-thèmes* (exemple : «porte», «chambre», «cuisine»), désignant les parties composantes de l'objet. L'ensemble des sous-thèmes constitue la *nomenclature*. Les sous-thèmes peuvent être pourvus ou non de *prédicats* (exemple : «beau», «vert», «grand», «utile»). Ceux-ci sont *qualificatifs* lorsqu'ils désignent une qualité de l'objet (exemple : «beau») ; ils sont *fonctionnels* lorsqu'ils désignent une fonction, action ou emploi (virtuel ou réel) de l'objet (exemple : «pour deux personnes»). Les métaphores et les comparaisons sont des prédicats. Voilà, simplifiée à l'extrême, la réponse de Philippe Hamon à la question qui lui fournit son titre : «qu'est-ce qu'une description ?»

La distinction entre prédicats qualificatifs et fonctionnels est souvent difficile à faire dans la pratique ; mais ce problème marginal n'invalide pas le modèle dans son principe.

Le modèle est basé sur le principe de *contiguïté*. La relation entre thème et sous-thème est inclusive. Les prédicats n'interviennent qu'au niveau des sous-thèmes. Il va sans dire que le thème même peut aussi être pourvu d'un ou de plusieurs prédicats. Le modèle est hiérarchique. Un sous-thème peut à son tour être divisé en unités plus petites. Si nous reconçons pour l'instant à ces petites complications, il reste une structure simple et claire.

LE MODELE SIMPLE	
thème	
sous-thème 1	(prédicat)
sous-thème 2	(prédicat)
sous-thème 3	(prédicat)
sous-thème 4	(prédicat)

LE MODELE ADAPTÉ	
thème	(prédicat)
sous-thème 1	(prédicat)
sous-thème 1a	(prédicat)
sous-thème 1b	(prédicat)
sous-thème 2	(prédicat)
sous-thème 2a	(prédicat)
sous-thème 2b	(prédicat)
etc.	etc.

Il est facile d'adapter ce tableau aux complications qui peuvent se présenter. Le tableau n'en est pas moins clair. Pour l'analyse d'une description spécifique, il suffit de mettre les mots qui la constituent dans les différentes cases.

A première vue, ce modèle ne pose pas beaucoup de problèmes dans son application. Dans la pratique de l'analyse textuelle, pourtant, d'autres adaptations sont souvent requises. Il serait trop facile de dire, comme on l'a fait plusieurs fois, que ces difficultés proviennent du fait que Hamon s'est uniquement fondé sur la description à la manière de Zola. D'abord, ce n'est pas vrai. Même si Zola constitue son corpus principal, pour des raisons aussi compréhensibles que justifiées, des descriptions de différents auteurs, de différentes périodes et de différents genres (y compris le *Guide du fromage*) sont invoquées, aussi bien pour appuyer le modèle que pour le nuancer. Mais le reproche est injuste pour une raison plus grave. Il n'est pas vrai que la description dite traditionnelle, autrement dit réaliste ou rhétorique, entre plus facilement dans le moule du modèle. Le texte suivant, pris dans *Daphnis et Chloé* de Longus, traditionnel s'il y en a, puisque typique du topos du *locus amoenus* (voir aussi Raible 1979), pose des problèmes analogues à ceux, bien connus, que pose la description de la casquette de Charles Bovary.

> Ce jardin – une vraie merveille – était disposé à la façon des jardins royaux. Il s'étendait sur la longueur d'un stade, en un lieu élevé, et sa largeur était de quatre plèthres. On eût dit une longue plaine. Toutes sortes d'arbres s'y trouvaient : pommiers, myrtes, poiriers, grenadiers, figuiers, oliviers. Et, tout près, une vigne haute, qui s'appuyait sur les pommiers et les poiriers, gonflait ses grappes noires, comme pour faire rivaliser raisins et fruits. C'étaient là les plants cultivés ; mais il y avait aussi des cyprès, des lauriers, des platanes et des pins, et sur eux prenait appui non pas une vigne, mais un lierre dont les grappes grosses et noircissantes prenaient l'apparence du raisin. Les arbres fruitiers étaient au centre du jardin, comme pour se faire protéger ; les arbres stériles étaient tout à l'entour, comme une clôture faite de main d'homme, et, néanmoins, un petit mur de pierres sèches courait autour du jardin, dont il fermait l'enceinte. Chaque chose était bien séparée, et mise en place distincte ; les arbres étaient, à leur pied, distants les uns des autres ; mais, en haut, leurs branches se rejoignaient et entrecroisaient leur feuillage, et ce qui était nature semblait artifice. On voyait aussi des plates-bandes de fleurs, les unes produits de la nature, les autres de l'art : des plants de roses, des hyacinthes, des lis étaient l'œuvre du travail humain ; des violettes, des narcisses, des pimprenelles étaient simples produits de la terre. Il y avait là de l'ombre l'été, au printemps des fleurs, à l'automne des fruits, et, en toute saison, c'était un délice.

Il n'est pas nécessaire d'analyser ce texte en détail pour pouvoir signaler quelques difficultés. Faut-il inscrire les mesures (longueur, largeur, élévation) comme sous-thèmes ou comme prédicats ? Mais surtout : quelle hiérarchie sous-tend cette description ? D'abord il y est question d'arbres, ensuite de fleurs. Mais cette division est traversée par celle entre plantes sauvages et plantes cultivées. Si nous considérons cette dernière division comme dominante, ce qui se justifie par son caractère systématique et suivi, la précédente en serait une sous-division. Dans ce cas, le caractère linéaire de la description se perd complètement. En outre, il y a une troisième division, difficile à placer par rapport aux deux autres : la division entre centre et périphérie. Les saisons, qui interviennent vers la fin, créent un

nouveau problème, comparable à celui qui est posé par les mesures. Au contraire de ce qu'on attendrait, le modèle de Hamon s'applique encore plus difficilement à ce texte fortement conventionnel qu'à celui, moins orthodoxe, de Flaubert. Cela peut s'expliquer sans doute par le point de départ de la prévisibilité lexicale. La convention du *locus amoenus* est non-réaliste, tandis que celle de l'énumération des parties constituantes (sous-thèmes) est réaliste. Le jardin de Longus est décrit suivant des principes (conventionnels et syntaxiquement prévisibles) textuels, rhétoriques, qui ne sont pas liés à la composition de l'objet décrit mais uniquement à l'attente euphorique de l'idylle. Du point de vue réaliste, les éléments d'une telle structure peuvent être incongrus, voire contradictoires. Dans le cas présent, il y a d'abord une symétrie (entre arbres sauvages et arbres cultivés, chaque groupe étant pourvu d'une plante rampante (vigne, lierre); ensuite, une construction concentrique intervient (opposition : centre-périphérie), difficilement conciliable avec l'image évoquée plus tôt. Ce n'est pas très frappant à la lecture. On s'en rend compte seulement quand on essaie de dessiner ce jardin. Car ce jardin est textuel, et ne consiste qu'en mots. Et l'*ordre* (dans les deux sens de succession et de structure nette et propre) n'existe qu'entre ces mots.

Le modèle de Hamon nécessite une adaptation pour ce texte. L'adaptation va dans le sens de l'extension. Les différentes divisions (sauvage-cultivé; droite-gauche; centre-périphérie) peuvent être désignées comme des prédicats des sous-thèmes qui y obéissent, mais c'est forcer un peu les choses, et ce n'est pas pour rendre le schéma plus clair. L'autre division, celle entre arbres et fleurs, peut être maintenue et coïncide avec l'ordre textuel. Ces deux grands sous-thèmes sont ensuite sous-divisés, d'abord en sauvage-cultivé, ensuite - nouvelle échelle - en espèces. Mesures et saisons peuvent être prises comme prédicats du thème principal.

La description de la casquette, exemple canonique analysé par plusieurs auteurs (Ricardou critique l'analyse de Hamon, sans être convaincant, et innombrables sont les tentatives faites pour dessiner cet objet monstrueux), se compose de deux parties. (N.B. : Je ne connais pas l'analyse même de Hamon, que j'ai peut-être eue sous les yeux sans en avoir gardé de souvenir; cette ignorance est sans doute un avantage dans le cas où nous sommes).

> C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poils, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait.

La première phrase est globalement caractérisante et évaluative. La deuxième phrase décrit la casquette en détail. Pour une analyse, voir pages suivantes.

Il y a deux problèmes. En premier lieu il est impossible de rendre compte, dans la construction du tableau, de la différence fondamentale entre la première et la deuxième phrase. La différence entre caractéristisation globale et évaluation d'un côté, et description détaillée de l'autre, peut pourtant se lire dans le contenu des cases. Le deuxième problème est peut-être plus grave : il est impossible de rendre compte des liaisons entre les éléments. Ces liaisons consistent *grosso modo* en une série de formes verbales, parfois pourvues d'un complément adverbial :

où l'on retrouve
enfin
a (entre «laideur muette» et «profondeurs d'expression»)
elle commençait
puis s'alternaient
séparés par
venait ensuite
qui se terminait
et où pendait
au bout de

LA CASQUETTE

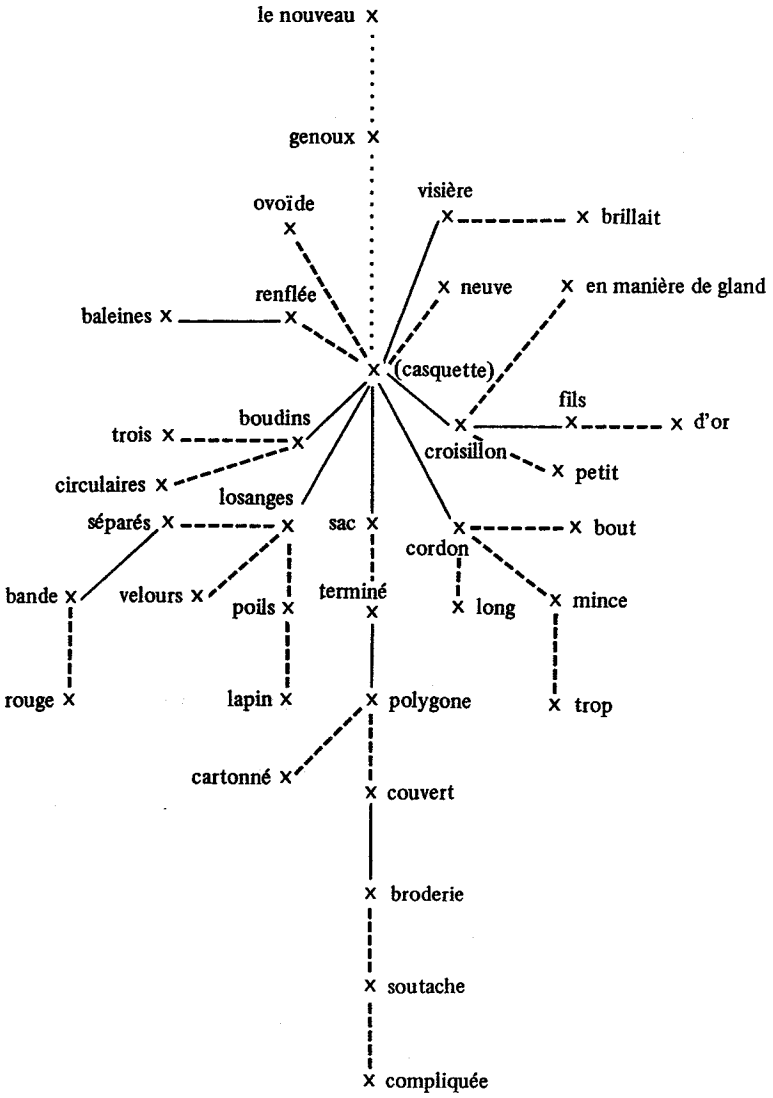
Thème	Prédicat
a. une de ces coiffures	d'ordre composite
b. une de ces choses	pauvres
c. elle	ovoïde renflée de baleines neuve

Sous-thèmes	Prédicats
a. éléments du bonnet (1)	à poil
chapska (2)	
chapeau (3)	rond
casquette (4)	de loutre
bonnet (5)	de coton
b. laideur	muette
prodondeurs d'expression	comme le visage d'un imbécile
c. boudins	circulaires
losanges	de velours
bande	rouge
losanges	poils de lapin
sac	une façon de
polygone	cartonné couvert d'une broderie
broderie	en soutache
soutache	compliquée
cordon	long trop mince
croisillon	en fils d'or
en fils (croisillon)	d'or en manière de gland
visière	brillait

Nous retrouvons ici le point de départ de Hamon; aussi l'analyse est-elle limitée au lexique. Les liaisons comportent des indices temporels. Il devient clair maintenant que ce modèle est dérivé de la conception du chercheur concernant la nature de la description, censée interrompre le cours du temps (il est vrai que ce temps dans la description est un pseudo-temps; non-diégétique, caractéristique de l'écriture flaubertienne, toutefois propre à troubler la distinction temps-espace).

Ricardou (1978: 24-88) insiste sur cet aspect du style descriptif de Flaubert (et il y consacre du temps!). Il y voit un indice de la modernité de Flaubert, décrite comme une attitude anti-mimétique:

LA CASQUETTE : SCHÉMA DE J. RICARDOU



In : Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman,* Paris, Ed. du Seuil, 1978.

la description est textuelle ; le renvoi à un objet est secondaire, voire contrariée par le texte. Dans ce sens, Longus est évidemment aussi moderne que Flaubert. Ricardou s'oppose vivement au modèle de Hamon (et, visiblement, à la notion même de modèle, parce qu'il la surestime : il n'en voit pas le caractère tout relatif, parce que purement opératoire). Il estime que le principe hiérarchique ne peut pas rendre justice aux aspects paradoxaux, complexes de la description flaubertienne. Cette résistance, en un sens compréhensible, est purement affective. Comme je l'ai indiqué, le modèle se limite à l'analyse lexicale. Cette portée limitée n'est pas en soi un mal. A l'intérieur de ses limites, que Hamon ne se cache pas, il fonctionne assez bien.

Ricardou propose une alternative. Hostile à la construction hiérarchique (et invoquant trop facilement «l'idéologie dominante» pour la démolir), il dessine un arbre dont le principe est centraliste (voir page 112). Tous les éléments partent du centre thématique et y restent attachés. Ricardou distingue différentes relations dont les principales sont :

- la situation : la relation des parties au tout ;
- la composition : la relation du tout aux parties ;
- la qualification : au moyen de prédicats.

Les définitions des relations sont plutôt confuses et se recoupent partiellement. L'analyse que Ricardou fait de la casquette semble arbitraire sur plusieurs points. L'ordre de succession des éléments du texte se perd, ce qui est étonnant, vu l'insistance sur le caractère textuel de la description. La caractérisation globale de la casquette a disparu. Et, chose encore plus étonnante, ici aussi les liaisons disparaissent. La clarté et l'efficacité opératoire du modèle de Hamon sont loin. Ricardou est un critique littéraire original, créatif et sensible, et ses analyses sont souvent précieuses ; mais ses constructions théoriques sont extrêmement violentes dans leur formulation, et son modèle me semble tout à fait inutile.

Van Buuren (1980) avance contre Hamon un argument plus important et mieux fondé. Il s'agit de la place de la métaphore. Chez Hamon, elle est traitée au même niveau que les prédicats non-métaphoriques. Dans la hiérarchie, elle se trouve en bas de l'échelle. Van Buuren accepte cette place pour un grand nombre de cas. Mais il démontre de façon convaincante qu'il y a aussi des descriptions d'un type différent. C'est la description métaphorique, dont le principe de construction même est une métaphore. Quand la métaphore n'est pas prédicat, mais base de la description entière, le modèle de Hamon est insuffisant. Van Buuren propose un modèle spécifique pour ces cas-là, précisant bien que celui-ci ne fait pas concurrence à celui-là, mais n'est valable que pour un nombre limité de cas spéciaux.

LA STRUCTURE INTERNE : SPÉCIFICATION

Selon Van Buuren (1980 a et b) une description est construite suivant le principe métonymique ou métaphorique. Il emploie le terme de métonymique dans le sens large de Jakobson : les éléments ont entre eux une relation de contiguïté. Le terme de contiguïté est plus approprié mais ne permet pas d'adjectif dérivé (contigu n'a pas le sens métalinguistique requis). Cette relation est *indexicale* dans le sens peircien (Peirce 1978 et Van Zoest 1980). La construction métaphorique revient à ceci : la cohérence entre les éléments de la description est déterminée par une relation de similitude entre deux termes.

L'analyse de la description du rosarium dans *La faute de l'abbé Mouret* (Hamon 1972 : 475, n. 28) montre clairement, selon Van Buuren, que le critique est victime de sa propre hypothèse de départ («toute description se présente donc comme un ensemble lexical métonymiquement homogène») qui l'amène à minimiser l'apport, pourtant capital dans ce cas, de la métaphore.

Van Buuren propose un modèle *binaire*. Celui-ci se compose de deux séries. A gauche se trouvent les éléments nommés de l'objet décrit, le *comparé* ($C^é$) ; à droite, les éléments nommés de l'objet avec lequel le premier objet est comparé, le *comparant* (C^a).

Ce modèle présente plusieurs avantages. L'interaction entre $C^é$ et C^a peut être représentée. Les éléments sélectionnés des deux côtés seront ceux qui motivent et élaborent la comparaison. La sélection détermine la construction des deux séries, réciproquement. L'analyse d'un exemple de Proust, la description de la tenancière des toilettes du pavillon des Champs-Élysées, au moyen d'une comparaison

marquise-clown, est en effet très convaincante. Un deuxième aspect de l'interaction s'y manifeste également. Dans les deux séries, des éléments restent implicites. Le lecteur complète alors les séries, dirigé par la métaphore de base. C'est pourquoi le modèle de Hamon ne peut pas lui faire concurrence dans de tels cas. Car les éléments métaphoriques ne seraient pas représentés comme un ensemble cohérent. Là où les éléments du $C^é$ restent implicites, les éléments du C^a, prédicats des sous-thèmes chez Hamon, se trouveraient détachés de tout lien, faute de sous-thème. Je considère l'apport de Van Buuren comme un complément très utile, qui n'infirme pas la validité de celui de Hamon. Son statut, cependant, est problématique. Van Buuren lui-même lui réserve une place modeste : il pourrait servir là où le modèle de Hamon est insuffisant. Cela pose deux problèmes. Il n'y aurait plus de rapport systématique entre les deux types de descriptions. Et le statut théorique de la description ne pourrait plus être décrit en général.

Une telle séparation n'est pas nécessaire. Il est possible de ne pas suivre trop radicalement la distinction classique de Jakobson; il ne va pas de soi que métaphore et métonymie soient deux principes si radicalement séparés (séparation due non pas au maître mais aux disciples trop obéissants). Beaucoup de descriptions présentent une combinaison des deux principes. C'est bien connu : Genette (1972: 41-63) analyse la motivation métonymique dans la métaphore proustienne. Les métaphores peuvent s'introduire au niveau du sous-thème et se poursuivre ensuite. Les séries $C^é$ et C^a sont construites, chacune, selon la contiguïté. Voilà quelques aspects qui indiquent un fait très simple : les deux catégories ne sont pas opposées ou alternatives, mais complémentaires.

Une participante à un séminaire précédent sur la description, tenu en Hollande, Anneke Ekkelenkamp, a proposé un modèle combiné où les deux modèles sont intégrés :

LE MODÈLE COMBINÉ

thème $C^é$	thème C^a
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

Il y a un changement par rapport à Hamon, qui se trouve déjà chez Van Buuren: les prédicats qui se trouvent maintenant sous les sous-thèmes permettent aussi des relations métaphoriques. Le modèle combiné s'adapte à chaque situation. Tous les éléments, à l'exception du thème $C^é$ (et encore !) sont facultatifs. Le thème C^a reste souvent implicite, et est dérivé des sous-thèmes ou même des prédicats C^a. Quand un sous-thème n'est pas pourvu d'un C^a correspondant, la case droite reste vide, et *vice versa*. Les éléments implicites supposés peuvent être inscrits entre parenthèses. Verticalement, les séries restent construites selon la contiguïté. Quand le thème C^a est absent, la métaphore n'intervient qu'au niveau du sous-thème, ce qui modifie la portée de la métaphore, ou son évidence. Quand le côté droit du schéma reste vide, nous avons le modèle de Hamon. Lorsque les deux thèmes se développent indépendamment l'un de l'autre (possibilité dont Van Buuren ne rend pas compte), la ligne entre le côté droit et le côté gauche sera ininterrompue. Ce modèle combiné présente plusieurs avantages. Il permet une spécification plus détaillée; en même temps, toute description s'analyse de la même façon, de sorte qu'on arrive à un degré supérieur de généralisation, avantage théorique qui entraîne la possibilité, pratique, de comparer de façon cohérente les différents types de description; la relation entre les types peut être systématisée. De la sorte, le modèle combiné répond mieux que les deux modèles séparés aux exigences méthodologiques, tandis que les possibilités pratiques sont considérablement augmentées.

A l'aide de ce modèle, il est possible de revenir sur les suggestions intéressantes de Lodge (1977: 93-103). Dans ce chapitre, Lodge analyse une quantité de descriptions de lieux. Il constate que les différences entre descriptions «ordinaires» et descriptions «littéraires» sont réductibles à l'emploi des figures de style. Son argumentation n'est pas aussi systématique qu'on le souhaiterait dans la perspective qui est la nôtre ici, mais ses analyses sont extrêmement fines et créatives, et la base de son argumentation est convaincante. L'application précise de notre modèle combiné nous permet de distinguer plusieurs types - le nombre de six n'est pas absolu; ce qui importe, c'est justement la possibilité de différenciation et non pas l'exhaustivité - distinction qui est fondée sur l'apport du couple métaphore *versus* métonymie (contiguïté).

1. LA DESCRIPTION RÉFÉRENTIELLE

En principe, il n'y a pas de figures. La sélection des éléments est fondée sur la contiguïté des parties du contenu. Les éléments présents impliquent logiquement les éléments absents. La détail qui manque est complété par le lecteur. Les traits généraux impliquent les traits spécifiques, sauf lorsque les traits spécifiques représentent les traits généraux. Le but est la transmission du savoir; le modèle, l'encyclopédie.

2. LA DESCRIPTION RÉFÉRENTIO-RHÉTORIQUE

Les éléments sont combinés selon la contiguïté et selon leur fonction thématique. Celle-ci est évaluative. La transmission du savoir est ici mise au service de la persuasion. La persuasion se fait par l'expression (un rythme agréable; un style iconique, qui imite la valeur assignée à l'objet) et par le contenu, par la sélection de sous-thèmes traditionnellement valorisés, et par les prédicats évaluatifs. Même si une telle description contient beaucoup de métaphores, le texte reste construit par la contiguïté. Le modèle est le guide de voyage.

3. LA MÉTONYMIE MÉTAPHORIQUE

Ici aussi, la contiguïté reste dominante. Mais les éléments sont chacun métaphorisés. Il se peut même que les différents $C^é$ soient omis. Seuls les C^a se trouvent dans le texte, qui a une apparence fortement métaphorique dans ce cas. Mais on reconnaît ce type à l'absence de relation de contiguïté entre les éléments métaphoriques. Une telle description pourrait même sembler incohérente. Le fait même que le lecteur accepte une telle description comme cohérente souligne l'activité du lecteur par laquelle il supplée aux lacunes de la cohérence. Lodge donne un exemple intéressant tiré de *A passage to India* de Forster. Il considère ce type comme littéraire. Vu le caractère mal défini de la littérarité, je renonce à cette catégorie.

4. LA MÉTAPHORE SYSTÉMATISÉE

La description est une grande métaphore. Les éléments du $C^é$ et du C^a sont systématiquement liés. Chaque série est construite selon la contiguïté. Elles sont plus ou moins équilibrées. La question de savoir lequel des deux thèmes prédomine ne peut pas être résolue sans intégrer la description dans son contexte. Les descriptions où des éléments des deux séries s'impliquent mutuellement, appartiennent aussi à ce type. C'est la structure binaire de Van Buuren.

5. LA MÉTAPHORE MÉTONYMIQUE

La description est une grande métaphore. Les éléments sont en relation de contiguïté. Ils forment une description cohérente qui est dans sa totalité le C^a d'un $C^é$. Celui-ci peut rester implicite. Dans ce cas il est impossible de décider s'il s'agit d'une métaphore, sans tenir compte du contexte. Quand le $C^é$ est explicite, c'est la comparaison homérique.

6. LA MÉTAPHORE EN SÉRIE

La description consiste dans une métaphore qui est travaillée et modifiée constamment, sans retour au $C^é$. La métaphore est «ajustée» et réajustée, de sorte qu'on a l'impression que le $C^é$ est insaisissable, indescriptible (voir aussi Van Buuren 1980 a). Cette classification provisoire montre qu'une

combinaison des deux modèles est en effet nécessaire. Comme il est impossible d'analyser un exemple de chaque type, je tâcherai d'illustrer brièvement les types dont ni Hamon, ni Van Buuren ne parlent explicitement.

ROUEN ET LA RHÉTORIQUE

R1. ROUEN [an] (en lat. Rotomagus), ch.-lieu de la Seine Inférieure, à 136 kil. de Paris, sur la Seine, au confluent du Robec; 107.739 hab. (Rouennais, -aises). Ch. de f. Etat et Nord. Archevêché.

Consistoire calviniste. Ch.-lieu de la 8e région militaire. Ecoles Supérieures des lettres et des sciences, de commerce et d'industrie, et école préparatoire de médecine et de pharmacie.

Port sur la Seine, comprenant, jusqu'au pont Boieldieu, un port maritime, accessible pendant la marée aux navires d'un tirant d'eau de 7 m., et un port fluvial en amont de ce pont. Importation de coton américain, de pétrole, de charbons, de vins et de fruits d'Espagne, de bois. Exportation de céréales, sucre, betteraves, eaux-de-vie. La ville de Rouen est le plus grand centre de la filature et du tissage du coton, du lin et du chanvre, des fabriques de cotonnades et d'indiennes, et un marché pour les laines. Les cotonnades prennent volontiers le nom de «rouenneries»; enfin, il y a de nombreuses industries diverses : chaudronnerie, savonneries, teintureries, raffineries, confiseries.

Petit Larousse

R2. ROUEN Seine-Maritime, 124.577 hab., ancienne capitale de la Normandie, siège d'un archevêché et d'une cour d'appel, port maritime sur la Seine (le 5e port de France), est une ville d'art et de tourisme, en même temps qu'une cité industrielle et commerciale. Par ses églises gothiques, ses musées, ses rues pittoresques bordées de vieilles demeures, Rouen, la «cité gothique», appelée aussi la «ville musée», a conservé, malgré les graves destructions de la guerre de 1939-1945, son rang éminent de ville d'art. De nouveaux quartiers ont surgi sur les deux rives de la Seine; celui de Saint-Sever, sur la rive g., est dominé par la *tour des Archives,* haute de 88 m., et par la nouvelle préfecture.

[...]

On commence la visite de Rouen par les quais, où, du pont Boïeldieu, on a une très belle vue d'ensemble sur la ville et le port maritime. C'est du pont Mathilde, qui précéda à peu près à cet emplacement le pont Boïeldieu, que les cendres de Jeanne d'Arc furent jetées dans la Seine. En amont, l'île Lacroix est reliée à la ville et au faubourg Saint-Sever par le nouveau pont Corneille. En aval, le quai de la Bourse borde les quartiers reconstruits, qui forment un vaste quadrilatère s'étendant jusqu'à la cathédrale d'une part, et de la rue Armand-Carrel à la rue Grand-Pont d'autre part. En suivant le quai de la Bourse vers l'aval, on trouve à dr. la *rue Jeanne-d'Arc,* large percée moderne reliant les quais à la gare Rive-Droite. Au bas de cette rue s'élève le nouveau *théâtre* (1962), puis, en la remontant, on voit, à g., les ruines de l'*église Saint-Vincent,* des XVe et XVIe s. dont il ne reste que la croisée du transept et le portail. Un peu plus haut, sur le même côté, se trouve la *tour Saint-André,* du XVIe s. seul vestige de l'église de Saint-André-aux-Fèbvres. On arrive à la *place Foch* (monument de la Victoire, par Réal del Sarte), bordée à dr. par la façade moderne du palais de Justice dont la cour d'honneur s'ouvre sur la rue aux Juifs. A côté a été aménagé un garage-parking (576 places dont 380 en sous-sol; 1961).

Guide Bleu

R3. Puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise. Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpitaient là eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait.

Madame Bovary

La première description de Rouen (R1) répond aux conventions du genre encyclopédique. Les sujets soulevés sont semblables dans toutes les descriptions de lieux : administration, enseignement, importation et exportation, artisanat, industrie. Les conventions du genre rendent ces descriptions *comparables,* ce qui est nécessaire dans l'économie de l'encyclopédie. Il n'y a guère de figures. Les éléments omis peuvent être suppléés sans peine. Ainsi on ne nomme, pour l'enseignement, que les institutions d'enseignement supérieur et spécialisé; leur présence implique celle de l'enseignement primaire et maternel. Par contre, il n'est pas question d'industrie textile, ce mot général impliquerait trop de branches absentes à Rouen; ici, la spécification est de rigueur. Dans cette description, un savoir est transmis, mais rien n'est entrepris pour imposer ce savoir.

Dans la deuxième description (R2) le savoir à transmettre est plus spécifique; il concerne l'aspect de la ville. La fragment se compose de deux parties. La partie omise contient un aperçu historique, et n'est donc pas descriptive mais narrative. La première partie ressemble plus à R1 que la deuxième. Ici aussi, un certain nombre d'éléments du contenu sont énumérés. S'ils sont sélectionnés selon la contiguïté des parties qui donnent à la ville son aspect global, ils le sont également pour leur contenu : thématique. Le thème du guide de voyage est l'attraction touristique, déterminée en grande partie par la «valeur d'antiquité» et le pittoresque. La première phrase donne une image de la construction des descriptions de ce type (elle est, dans ce sens, une *mise en abyme*). La phrase est longue et contient beaucoup d'éléments. Cela connote *l'intérêt* : il y a beaucoup à dire sur cette ville. Le premier groupe important, *ancienne capitale* résume l'importance de la ville et sa valeur d'antiquité; les deux éléments reviennent, liés par *en même temps,* à la fin de la phrase. Les deux phrases suivantes élaborent chacune un des deux aspects, dans le même ordre. L'information n'est pas très spécifique. Le touriste expérimenté se méfie d'une succession de formes plurielles (églises gothiques, musées, rues pittoresques, vieilles demeures) : il sait que dans le guide de voyage la quantité peut parfois masquer le manque de qualité. Le lecteur moins averti a l'impression que la ville est *pleine* de choses qui méritent qu'on les visite. La raison pour laquelle les deux aspects, valeur d'antiquité *et* modernité, sont soulignés est donnée, comme en passant, dans un complément : la ville a beaucoup souffert des destructions de la deuxième guerre mondiale.

La première partie de la description a globalement pour but de donner l'information précisément nécessaire pour inciter le lecteur-visiteur à faire une promenade à travers la ville, malgré l'impression moderne qu'elle fait à première vue.

Dans la deuxième partie le but rhétorique est déjà atteint. Le lecteur se promène, physiquement ou dans son imagination. La description est maintenant construite sur le principe de la promenade. Il est impossible de voir d'un seul point de vue toutes les parties de la ville qui sont décrites : le focalisateur est mobile. Cette forme de narrativisation (motivation 1 chez Hamon) est soulignée dans le texte. Le touriste-promeneur est mis en scène au moyen de liaisons comme : «on commence» - «en amont» - «en aval» - «d'une part» - «d'autre part» - «en suivant» - «vers l'aval» - «à droite» - «au bas» - «en la remontant» - «à gauche» - «un peu plus haut» - «on arrive à» - «à droite» - «à côté». Nombre respectable d'indications de lieu, presque toutes déictiques, pour un si court fragment.

De façon plus subtile, Flaubert se sert du même procédé dans la première grande description d'Yonville, où, ce qui est très exceptionnel dans *Madame Bovary,* le focalisateur externe devient diégétique tout en restant anonyme.

Cette description répond aussi aux conventions du genre. Toutes les descriptions de lieu du guide de voyage ont la forme de la promenade; toutes soulignent l'ancien, le pittoresque et le dynamique. L'analogie ne va pas plus loin. Dans R2a les éléments énumérés sont prévisibles; dans R2b ils ont été

sélectionnés, dans le cadre de la thématique et du but fixés, selon les traits spécifiques de cet objet particulier, la ville de Rouen.

La troisième description (R3) est peut-être la description la plus connue de la littérature mondiale et du débat de la description. Il est superflu de l'analyser en détail. Le texte présente une vue de Rouen. Il est possible de voir ce panorama d'un seul point de vue (je reviens ici sur ce que j'ai dit ailleurs sur ce point; voir Bal 1977: 95, les participants du séminaire m'ayant convaincue que le mouvement que je supposais dans ce texte ne s'impose pas vraiment). Le grand nombre de métaphores frappe tout de suite: «en amphithéâtre», «noyée», «comme une peinture», «semblaient de grands poissons noirs arrêtés» ne sont que les exemples les plus évidents, à côté des métaphores qui passent presque inaperçues comme les formes pronominales dont la valeur métaphorique n'est activée que grâce aux métaphores plus explicites. Les éléments du $C^é$ sont sélectionnés selon la contiguïté. Ils constituent les différentes parties du panorama. Les C^a n'ont pas entre eux une relation directe de contiguïté. Ainsi il n'y a aucun rapport direct entre les éléments «amphithéâtre» et «de grands poissons noirs arrêtés», tous deux métaphores-clés, comme on le verra. C'est la raison pour laquelle le texte ressortit à la *métonymie métaphorique*. Les éléments du $C^é$ répondent aux conventions du panorama; seuls les éléments qu'on peut voir à distance sont décrits. L'image ainsi représenté est *globale* et *statique*.

Quand nous regardons les éléments du C^a, une image très différente se forme. Il y a insistance sur le mouvement et la confusion. Le regard qui parcourt l'espace («descendant tout en amphithéâtre (...) la pleine campagne remontait...») se heurte aux éléments connotés négativement («monotone» - «se tassaient» - «panaches bruns» - «se brisaient»). Pour l'analyse détaillée de ce texte je renvoie à Bal (1977: 89-111). Cette analyse montre que le fragment se caractérise par une contradiction. La ville représente en même temps un idéal, une illusion, et la réalité décevante de la vie d'Emma.

La phrase introductrice (motivante) dit la même contradiction. La surprise impliquée par «d'un seul coup d'œil» est contredite par l'imparfait itératif de «apparaissait» : c'est même l'exemple canonique trop souvent pris comme une anomalie.

Le contexte immédiat, le reste du chapitre 5 de la deuxième partie, et le roman dans sa totalité justifient la lecture métaphorique de cette description et ressortirait alors (aussi) au type 5. Rouen, avec ses aspects contradictoires serait alors le C^a de la vie d'Emma, de l'histoire du roman qui en serait le $C^é$. Comme le $C^é$ de cette métaphore contient l'histoire du roman entier, la description peut aussi être considérée comme une *mise en abyme* (voir Dällenbach 1977 et Bal 1978 pour la portée et les limites de ce concept). Nommer ce texte une *mise en abyme,* décision qui est certes sujette à caution, entraîne des conséquences pour le fonctionnement du fragment dans le roman entier. J'y reviendrai.

La description R3, que seule la prudence m'empêche de caractériser comme «littéraire», se distingue des deux autres sur plusieurs points. Il est impossible de lire son but dans la description même. Thématiquement le texte est polyvalent. Il contient beaucoup de figures, et celles-ci ne se limitent pas à la métaphore et à la métonymie au sens strict. Il n'est pas possible de caser cette description sous un seul type. Structurellement elle est aussi polyvalente. Les conventions du genre panoramique ne sont pas déterminantes pour toute la sélection des éléments. La description n'est pas *a priori* comparable aux autres descriptions de lieu dans *Madame Bovary*. Si elles se prêtent à la comparaison, comme c'est le cas, cela tient à la structure interne de ce roman et non pas aux conventions du genre romanesque. Enfin il n'est pas possible de caractériser la description de façon adéquate sans tenir compte du contexte. Si ces différences ne me décident pas à assigner à cette description une littérarité incontestable, c'est qu'il n'est que trop facile de trouver dans la presse (à sensation) des exemples dotés des mêmes caractéristiques. Mais ce n'est pas ce qui m'intéresse ici. Tout au plus pourrait-on supposer que ces traits sont propres à la description intégrée dans un texte narratif, et donc à la narrativité.

Les propositions formulées dans ce paragraphe ont été mises à l'épreuve par les participants, ce qui a donné lieu à des discussions aussi amusantes qu'inspirantes.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DE TRAVAUX PRATIQUES : «APPLICATION DU MODÈLE COMBINÉ» *(Jean Bouffartigue et Pierre Zoberman)*

LA DESCRIPTION DU GÂTEAU

Pour mesurer la force du modèle combiné dans l'analyse d'une description, les participants du séminaire ont étudié la description du gâteau de noces, dans *Madame Bovary* (I, 4). L'examen avait donc un double but : un but pratique (il s'agit de rendre compte d'une description bien connue de la littérature française du dix-neuvième siècle); d'autre part, il fallait procéder à l'évaluation d'un modèle théorique :

> Il *[Le pâtissier]* apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes en stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet.

Les deux temps de l'analyse, décomposition des éléments, et distributions dans le tableau, d'une part, et caractérisation de la description, d'autre part, se sont en fait déroulés simultanément, un groupe constituant le tableau, l'autre s'interrogeant sur le statut de la description comme si le tableau avait déjà été composé. La confrontation des deux modifie la perspective : la décomposition permet en effet d'interpréter en termes de métaphorisation un certain nombre d'éléments par lesquels la simple lecture se trouve embarrassée. Inversement, l'interprétation de la description remise en perspective avec tout le roman, permet d'affiner les résultats de la décomposition. Tels sont donc les résultats de cette expérimentation :

I. La distribution de la description entre ses éléments

I.1. Le tableau

COMPARÉ ($C^é$)	COMPARANT (C^a)
Th 1 : pièce montée	Th 1' : ///
STh 1 : carré de carton	STh 1' : temple
P 1 : bleu	
	STh 2' : portiques
	STh 3' : colonnades
STh 4 : statuettes	
STh 5 : stuc (?)	STh 5' : stuc (?)
	STh 6' : niches
P 6 : constellées	
	STh 7' : étoiles
STh 8 : papier doré	
STh 9 : Gâteau de Savoie	STh 9' : donjon

(STh 11, 12, 12, 14)	STh 10' : fortifications
P 10 : menues	
STh 11 : angélique	
STh 12 : amandes	
STh 13 : raisins secs	
STh 14 : quartiers d'oranges	
STh 15 : plate-forme supérieure	STh 15' : prairie
P 15 : verte	
	STh 16' : rochers
STh 17 : confitures	STh 17' : lacs
STh 18 : écales de noisettes	STh 18' : bateaux
	STh 19' : Amour
P 19 : petit	P 19' : se balançant
STH 20 : chocolat	STh 20' : escarpolette
	STh 21' : deux poteaux
STh 22 : deux boutons de rose	STh 22' : boules
P 22 : naturelle	

Le tableau démontre l'aptitude du modèle proposé à révéler le contenu de la description et à faire apparaître le jeu complexe entre déroulement métonymique et association métaphorique. Cependant, le texte de Flaubert oppose à l'application du modèle un certain nombre de résistances qu'on ne peut dissimuler. Naturellement, c'est tout autant dans la mise au jour de ces difficultés que dans la décomposition elle-même que réside l'intérêt de l'expérience.

1.2. Mots exclus du tableau

Il ne saurait être question de faire figurer dans le tableau tous les mots du texte. Dans une perspective qui est plus sémantique que formelle, de simples supports comme *c'était, il y avait, on voyait* n'ont pas de pertinence même si par ailleurs il est tout à fait pensable d'imaginer une analyse des modèles de la phrase descriptive qui se fonderait sur ces mêmes expressions. La présence des indicateurs de comparaison comme *figurant, qui était, en guise de,* pourrait avoir quelque intérêt, mais pratiquement, il vaut mieux les considérer comme des marques, qui permettent de choisir entre la colonne de gauche et la colonne droite. Le véritable problème se pose à propos du sort à réserver à certains compléments de lieu ou de temps, et aux participes qu'on ne peut comprendre sans leur complément, tels *entouré* et *terminés* (à la différence de *constellées*). Nous aurons l'occasion de retrouver ces difficultés dans des perspectives plus larges dans la suite.

1.3. Difficultés liées à la syntaxe de la description

1.3.1. Organisation spatio-temporelle

La description est très solidement articulée sur des repères spatio-temporels dont les plus voyants sont disposés en chiasme, ouvrant et fermant la description: «A la base, d'abord», «enfin... au sommet». Toutefois, ce matériel, s'il est utile à la caractérisation de la description, peut sans préjudice être laissé de côté. En revanche, que faire des expressions telles que *second étage* et surtout *plate-forme supérieure ?* Car, si les substantifs *base* et *étage* ont pris un caractère d'abstraction suffisant - ont suffisamment perdu leur capacité référentielle - pour qu'on puisse ne pas les compter au nombre des sous-thèmes, le même argument ne saurait jouer à propos de *plate-forme (supérieure).* Mais, si l'on peut accepter *plate-forme,* et même *(second) étage* comme sous-thèmes, il faudra renoncer à faire de même pour le mot *base,* puisque ce serait admettre que ce mot a même fonction que le groupe *carré de carton;* là encore, ce qui emporte la décision, c'est une sorte d'aptitude à représenter conventionnellement reconnue à certains termes plus qu'à d'autres, une sorte de caractéristique de représentativité.

D'autre part, la nomenclature de cette description a subi un classement précis. Elle est répartie en trois groupes qui correspondent aux trois étages du gâteau. On pourrait même parler de trois descriptions successives, chacune ayant son thème introducteur : *carré de carton / temple; gâteau de Savoie / donjon* (on pourrait poser : *second étage* = STh 9 et *gâteau de Savoie* = P 9. La discussion sur ce point reste ouverte. Si *gâteau de Savoie* est pour nous sous-thème, c'est en tant que désignation d'une matière présente, parmi d'autres dans le gâteau. Nous ne pouvons penser en effet que l'expression désigne ici une certaine forme de gâteau); *plate-forme / prairie.* Il paraît donc utile de marquer le statut particulier de ces sous-thèmes.

1.3.2. Sous-thèmes et prédicats

La différence de statut entre sous-thèmes et prédicats n'est pas toujours des plus nettes. C'est qu'on a en fait affaire à quatre ordres de syntaxe qui se superposent : une syntaxe du nom (ex. : *papier,* thème, *doré,* prédicat), une syntaxe du groupe nominal (ex. : *niches,* thème, *constellées... doré,* prédicat), une syntaxe de la phrase (ex. : *donjon,* thème, dont le reste de la phrase constitue le prédicat) et enfin une syntaxe de la description où tout est prédicat du thème introducteur. Le plus simple serait assurément de s'en tenir à la syntaxe du nom, mais une telle attitude doit être assouplie : le parti pris de notre décomposition est, encore une fois, sémantique, et, dans la mesure où certains mots n'ont pas de sens autonome, ils devront être considérés avec le groupe qu'ils constituent. Ainsi en va-t-il pour *carré de carton* (d'autant que *carré* ne peut valoir comme temple que si on lui confère un volume, ce que fait *«carton»* d'une certaine manière). Ainsi se trouve résolu le cas de *terminés* et d'*entouré.* Autonomes grammaticalement, ces mots ne le sont pas sémantiquement. Encore, comme passifs, leur autonomie grammaticale est-elle plus théorique que réelle.

1.4. Difficultés liées à la métaphorisation

Il n'est pas toujours facile de déterminer si l'on doit considérer un élément comme appartenant au registre du comparé ou à celui du comparant. Ainsi, dans la séquence *portiques... niches, portiques* et *colonnades* sont évidemment métaphoriques, mais que faire de *statuettes ?* Ce terme n'appartient pas au lexique du temple (alors que *statue* conviendrait parfaitement). Inversement, que faire de *stuc ?* Ce mot n'appartient pas, quant à lui, au lexique du gâteau, et renvoie de ce fait au temple, à moins qu'il se réfère, au contraire, au non-temple, dans la mesure où le stuc en tant qu'imitation du marbre, peut être dévalorisé. *Niches,* enfin, quoiqu'étroitement associé à statuettes, renvoie au temple, non au gâteau. On considèrera finalement que *statuettes* réfère au gâteau : il ne servirait à rien en effet de vouloir rejeter de la colonne du comparé tout ce qui est sans rapport métonymique avec *gâteau* ou *pâtisserie : statuettes* a bien un rapport métonymique avec *pièce montée,* de même que *papier doré, Amour,* et même *boutons de rose.* Nous avons pris le parti de mettre en $C^{é}$ tout ce qui désigne sans métaphore objets, qualités et événements perçus sans métaphore par le focalisateur.

On trouve par ailleurs des métaphores à plusieurs degrés. Ainsi, *étoiles* est difficile à classer, car il est virtuellement deux fois $C^{é}$ et deux fois C^{a} : étoiles en papier $C^{é}$ de C^{a} étoiles peintes sur le temple $C^{é}$ de C^{a} étoiles célestes. Le petit Amour, pour sa part, quelle que soit la matière qui le compose (qu'il se mange ou non), est évidemment à placer en C^{a}. Un tel objet se rattache métonymiquement à une prairie bucolique plus qu'à un gâteau (il faudrait plutôt dire qu'il se rattache autant à une prairie bucolique qu'à une pièce montée, l'encyclopédie associant malgré tout la pièce montée et les personnages qui la surmontent, ceux-ci étant plus couramment des mariés). L'Amour du gâteau renvoie encore à une allégorie. Est-il indifférent que, dans ce gâteau de mariage, l'Amour soit le seul élément

dont le comparant ultime ne soit pas un objet d'expérience sensorielle ? Au sommet du gâteau de noces trône l'Amour qui n'est pas, lui, seulement simulacre, mais encore simulacre de rien !

II. Caractérisation de la description

II.1. Le choix métaphorique

Il semblait de prime abord qu'il n'y eût pas de métaphorisation. Flaubert décrit une représentation figurée. Les choix métaphoriques ne sont pas ceux du focalisateur, mais ceux du pâtissier. On pourrait donc laisser la colonne C^a complètement vide en inscrivant tout dans la colonne du $C^é$. Le gâteau est perçu dans ce cas comme *mimesis* explicite, comme représentation, qui ne serait comparée à rien. La représentation jouerait sur les éléments de la pâtisserie comme d'une *matière*. En fait, même si, comme nous l'avons vu, on éprouve parfois certaines difficultés à déterminer si l'on a affaire à un élément du comparé ou à un comparant, on peut, beaucoup plus efficacement, mettre au compte de la description elle-même l'élaboration de la représentation. Il y aura dès lors métaphorisation au niveau des éléments : le parti pris au niveau du $C^é$ se retrouve logiquement à celui du C^a : on considèrera comme C^a tout ce qui est perçu métaphoriquement au niveau du focalisateur. (Il conviendrait sans doute de s'interroger plus longuement sur la focalisation, à propos de ce gâteau. Il faut avant tout faire la distinction entre focalisation principale (celle du narrateur principal) et focalisation secondaire (sans doute ici les convives). C'est au niveau des convives qu'il y aura métaphorisation des éléments, si elle existe effectivement, non à celui du focalisateur principal).

II.2. Contiguïté

Elle existe dans les deux séries : pour le $C^é$, de la base au sommet, en passant par le second étage et la plate-forme supérieure : de même, au niveau du C^a, si l'on excepte le caractère spécifique de chaque étage, puisque chacun actualise des clichés différents, les éléments sont contigus. Le plus remarquable, ici, c'est que le rapprochement des niveaux, cohérents en eux-mêmes, produit un effet d'incohérence.

A ce stade, on aurait donc affaire à une métaphore systématisée («Les éléments du C^a et ceux du $C^é$ sont systématiquement mis en rapport d'équivalence. Chaque série est construite en contiguïté»). Elle est incomplète, dans la mesure où des éléments font défaut, tant pour le $C^é$ que pour le C^a (voir le tableau).

II.3. Interprétation de la description

Le gâteau fait appel à une série de clichés mal assortis entre eux (temple néo-classique, escarpolette de fêtes galantes, donjon moyenâgeux d'un romantisme vulgarisé). Le rapprochement de la circonstance (la noce) et de l'allégorie (l'Amour) insiste sur la signification que doit avoir le gâteau : il se veut le symbole de l'amour. Or, le mélange des clichés souligne le mauvais goût au niveau global. C'est une noce de village, en contradiction avec les romans que lit Emma : les clichés qu'elle a pu absorber se retrouvent ici *en vrac*. Il y a par ailleurs de l'ironie à présenter une allégorie de l'Amour (non un couple, représentation tout aussi traditionnelle en ces circonstances) au sommet du gâteau, puisque le lecteur peut anticiper l'échec matrimonial (en tout cas se ressouvenir de cette description par la suite). En soi, le gâteau, à certains niveaux de focalisation (peut-être Emma, en tout cas le narrateur principal), peut être considéré globalement comme une métaphore de la dérision et de l'échec.

Par ailleurs, cette description peut, sur bien des plans, être mise en relation avec d'autres passages descriptifs de *Madame Bovary*. La casquette (I, 1) est décrite de la même manière étagée, et présente la même caractéristique d'incohérence que la pièce montée. L'analogie est surtout forte avec la mairie d'Yonville : elle se veut «à la parisienne», puisqu'elle a été construite *«sur les dessins d'un architecte de Paris»* (c'est donc, implicitement, une imitation maladroite) : «C'est une manière de temple grec...» Des indications telles que «au rez-de-chaussée» ou «au premier étage» organisent la verticalité. De plus, l'incohérence et le mauvais goût éclatent dans le rapprochement de symboles (temple grec / coq gaulois ; pattes du coq / Justice, etc.). De même que le gâteau culmine avec l'Amour, de même le temple, au moins dans la succession de la description, cultime avec le coq ! Mauvais goût encore, échec à coup sûr, Yonville n'est pas le lieu de l'évasion.

Ces rapprochements montrent que, globalement, la description du gâteau entre dans un paradigme de la description à valeur négative, qui renvoie au mauvais goût, au ridicule et/ou à l'échec. Tel est bien le sens du gâteau et de la noce qui trouve en lui son point culminant : rétroactivement, le séjour à la Vaubyessard fera clairement ressentir à Emma l'opposition entre une fête élégante et le mauvais goût, l'échec des tentatives villageoises pour imiter la sophistication de la société élégante du «monde». C'est cette signifiance (signification globale) qui avait d'abord conduit à voir dans la description une métaphore métonymique («la description est une grande métaphore... Les unités sont en relation de contiguïté au niveau du C^a»). La simple décomposition de la description en ses éléments tirait en revanche l'analyse dans une autre direction, celle de la métaphore systématisée. Il semble qu'on peut conclure qu'on se trouve en présence d'un cas intermédiaire, plus riche que chacun des pôles de l'alternative : la métaphore générale n'a pas fait disparaître la métaphorisation au niveau des éléments. Cela confirme la pertinence de l'insistance mise par Mieke Bal sur le fait qu'on a en réalité affaire à une sorte d'axe, et que les six cas retenus en constituent des points que l'on a privilégiés, sans qu'on puisse exclure l'existence de cas intermédiaires.

PLACE ET FONCTION : VERS UN MODÈLE INTÉGRATIF

La question «à quoi sert...» est parfois embarrassante et toujours légitime. Si le résultat d'une analyse minutieuse se limite à la constatation que Flaubert entre dans le type 3 (et 5), la pertinence de l'entreprise devient douteuse. On a vu déjà qu'il était indispensable de faire appel au contexte pour classer le fragment ; en outre, l'effet d'une description ne se limite pas au fragment même qui la constitue. Le sens du texte entier est «stocké», prédit, résumé, modifié, produit aux endroits où la structure relativement souple du texte narratif le permet. Que la description se prête par excellence à ces fonctions a souvent été démontré par la critique. Dans ce dernier paragraphe, j'indiquerai brièvement quelques aspects qui peuvent influencer le fonctionnement d'une description. Cette tentative n'est possible que si l'on adopte un point de vue globalement fonctionnaliste : l'hypothèse de départ sera que tout détail a une fonction par rapport à l'ensemble, que rien n'est superflu, que rien n'est innocent, que rien n'est insignifiant. Même si ce point de départ est devenu banal, surtout depuis l'avènement de la sémiotique (voir par exemple Lotman 1973), de nombreux structuralistes de la lignée de Propp le négligent dans la pratique. Parlant de la primauté de l'action, ils ne pouvaient assigner à la description qu'une place marginale, d'*indice* dans le meilleur des cas. Même Genette, qui souligne la nécessité de la description, cherche à la caractériser comme une *frontière* (interne il est vrai) du récit. Hamon parle de l'*expansion* descriptive du récit, comme si un récit pouvait à la rigueur exister sans elle. Ricardou, le lecteur peut-être le plus naïf du roman réaliste qui ne cesse de prendre Zola à la lettre de ses manifestes et de prendre la conception mimétique trop littéralement pour mieux la combattre, évolue entre des remarques sur la *gratuité* ou la *redondance* de la description et l'étonnement devant la force narrative de ce qu'il appelle l'*inénarrable*. Par ce mot il veut indiquer que la description réussit à raconter là où la narration échoue. Ce paradoxe est aussi à prendre au sérieux, et constitue l'apport le plus précieux du critique à la narratologie. La description raconte-t-elle ? Et raconte-t-elle l'inénarrable ?

L'examen de la fonction de la description demande une méthode dont je ne puis présenter ici que quelques éléments. Elle s'est révélée efficace pour R3, mais évidemment ce n'est pas une preuve. Aussi voudrais-je la présenter avec la prudence qui s'impose.

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 ?

L'analyse se fera en trois étapes. D'abord on décrira le fragment descriptif en lui-même. Ensuite, on examinera son rapport avec le contexte immédiat. Puis, on considèrera le fragment dans le texte entier. Dans les trois phases, on analysera les relations paradigmatiques et syntagmatiques, ainsi que leurs inter-relations. En principe toutes les données sont utilisables : rythme, construction des phrases, lexique, figures, symbolisme, bref, tout le matériau connu de l'ancienne explication de texte. Les points suivants se trouvaient pertinents pour R3 :

Mouvement *versus* immobilité

Nous avons déjà vu que le prétendu «arrêt» de l'objet décrit n'est pas un trait général, bien au contraire. Beaucoup de descriptions sont «en mouvement». Ce mouvement peut se situer dans l'objet ou dans le sujet de la focalisation, ou dans les deux. La construction de la description s'en ressent, même dans des cas très simples comme le suivant :

> A mesure qu'on avançait, le cercle des monts semblait se refermer derrière le bâtiment qui nageait avec lenteur dans un lac d'azur si transparent qu'on en voyait parfois le fond. Et la ville apparut soudain, toute blanche, au fond du golfe, au bord des flots, au pied des montagnes. Quelques petits bateaux italiens étaient à l'ancre dans le port. Quatre ou cinq barques s'en vinrent rôder autour du *Roi-Louis* pour chercher des passagers.
>
> Guy de Maupassant, *Une Vie,* 69.

Il va de soi qu'une phrase comme «la ville apparut soudain» n'est possible que si le sujet-focalisateur est en mouvement, et la phrase en est même narrativisée. Mais des détails plus subtils de ce texte ne sont également acceptables que si un tel mouvement est supposé. Ainsi, les objets décrits , respectivement, dans la deuxième et dans la troisième phrases, ne peuvent être aperçus que si une distance considérable a été parcourue «entre» les deux phrases ; la cohérence du texte en dépend.

Dans l'exemple suivant, le sujet et l'objet de la focalisation sont tous deux en mouvement.

> In the sky the planes look very small. On the runways they look very big. Therefore close up they should look even bigger - but in fact they don't. His own plane, for instance, just outside the window of the assembly lounge, doesn't look quite big enough for all the people who are going to get into it.
>
> David Lodge, *Changing Places,* 9.

L'objet décrit n'est décrit que sous un seul aspect : ses dimensions. La distance entre sujet et objet change constamment ; seule la personne du focalisateur, le personnage Philip Swallow, reste constant. Ce qui change aussi, c'est le moment de perception. Ce changement est possible parce que le focalisateur généralise, il prend en considération d'autres avions que celui dans lequel il s'apprête à partir. Ce qui est décrit, ce n'est pas un seul avion, mais la propriété /dimensionnel/ de l'avion en général.

Focalisation et interprétation

La focalisation, c'est-à-dire la relation entre le point de perception et l'objet perçu, n'est pas seulement pertinente pour le mouvement. Percevoir n'est pas seulement enregistrer physiquement. Dès que nous percevons une chose, nous l'interprétons. Et ce qui est décrit, ce n'est pas seulement l'objet de la vision, mais aussi la vision, l'interprétation de cet objet par un sujet qui le perçoit, que celui-ci soit diégétiquement représenté ou non. En d'autres termes, toute description est la représentation linguistique de la vision d'un objet. Dans le premier exemple, si la ville «apparaît» si soudainement (chose étonnante pour un objet immobile), c'est parce que Jeanne, digne d'une Emma Bovary, s'imagine qu'elle y trouvera, soudain, le bonheur romantique. Le romantisme de son idéal détermine l'image de la ville, image couchée par écrit dans une phrase dont l'expression *aussi* est significative.

La réalité (fictive ou «réelle» à l'intérieur de la diégèse) est modifiée, déformée, mutilée ou idéalisée par le regard qui la perçoit. On connaît l'exemple, cité par Genette, du jeune Marcel s'étonnant du soin minutieux avec lequel sa grand-mère se prépare pour la photographie de famille ; l'écrivain plus âgé sait très bien, au moment de l'écriture, que c'était parce qu'elle se savait mourante. Mais il choisit de ne pas trahir ce secret parce qu'il veut représenter, non la réalité «objective», mais la réalité perçue, vécue par le jeune garçon.

Pour l'analyse de la description il est donc pertinent de voir de qui émane la vision de l'objet, qui en est le focalisateur. Dans le fragment de Maupassant, ce n'est pas le narrateur extradiégétique et sceptique, mais la jeune mariée idéaliste.

Dans R3, Rouen est focalisé par Emma. Elle ne le voit pas pour la première fois. Elle s'y rend pour voir Léon, son amant. Le caractère contradictoire de la description, où euphorie et dysphorie alternent, doit donc être attribué à ce personnage. Emma essaie d'échapper à l'étroitesse de son existence. Son désir est partiellement comblé par les aspects de la ville qui soulignent l'ouverture, l'espace, le mouvement. Mais elle ne réussit pas à se tromper tout à fait. La réalité (diégétique, fictive dans ce cas), contient aussi des éléments négatifs. A ce réalisme immanent répondent les aspects de clôture et d'enfermement. La combinaison des deux séries accentue la contradiction, dans les images comme «les navires à l'ancre se tassaient» et les métaphores comme «de grands poissons noirs arrêtés». On peut interpréter ces combinaisons *en même temps* du point de vue réaliste et du point de vue symbolique. Emma désire le mouvement, les grands voyages (voir par exemple son rêve de la cité splendide au moment de son aventure avec Rodolphe). Les navires, les poissons sont des voyageurs (marins, en plus ; l'importance thématique de l'eau dans ce roman est évidente). Il est significatif que ce soient ces éléments du panorama qui se trouvent décrits, que leur stagnation soit accentuée.

Thème et motifs

Les deux aspects discutés jusqu'ici, mouvement et immobilité d'une part et focalisation et interprétation d'autre part, peuvent être déterminés à l'aide de traits formels. Ils sont intéressants dans la mesure où ils peuvent être mis en rapport avec la thématique du roman. J'entends par thématique l'unité sémantique. Le thème en est le centre, le plus souvent abstrait. Le thème est concrétisé au moyen de motifs. Ceux-ci sont mis en parole dans le texte. Le thème peut être dérivé des motifs. Il relie les motifs entre eux.

Dans R3 nous avons déjà constaté une contradiction entre illusion et réalité, entre ce qu'Emma *désire* voir et ce qu'elle voit. Cette contradiction, avec ses deux composantes, illusion et réalité, constitue le thème. Les motifs sont tous les éléments qui reçoivent leur cohérence de ce thème. La métaphore des poissons arrêtés en est un exemple. Sans lien avec le thème elle est un peu arbitraire. La première phrase du fragment contient deux fois les deux faces du thème. L'expression «descendant tout en amphithéâtre», le spatial grandiose (*et* théâtral ! mais l'interprétation de cet aspect ne peut se faire qu'en rapport avec d'autres scènes) s'oppose à «noyé dans le brouillard», qui l'annule ; la même remarque vaut pour «elle s'élargissait» et «confusément». Parfois les deux aspects se succèdent, comme dans cette phrase. Parfois ils se trouvent inextricablement mêlés, dans un seul mot ou groupe de mots, comme «ciel pâle», «mouvement monotone», «navires à l'ancre», «poissons noirs», «arbres sans feuilles», etc. La dernière phrase fait, comme la première, se succéder les deux aspects, comme pour les accentuer. Les «flots aériens», mobiles par excellence, «se brisaient en silence».

L'analyse thématique, si elle veut éviter le danger de sclérose, se doit de rendre compte aussi de la *construction* de la thématique. La place de la métaphore est pertinente dans ce cadre. Ainsi nous avons vu que, dans la phrase «les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés», le comparé dénote la réalité, et le comparant peut être attribué au focalisateur diégétique Emma. La copule «semblaient», qui insiste sur *l'impression* que font les îles, soulève automatiquement la question «pour qui ?». Quand nous assumons, ce qui est certes légitime vu ce qui précède, qu'Emma est le focalisateur, il devient clair que la contradiction aperçue dans l'image de Rouen *n'est pas* une opposition entre la vision du focalisateur extradiégétique, représentant le réalisme, et celle d'Emma, représentant l'idéalisme. Les deux aspects, l'euphorique et le dysphorique, doivent être attribués à Emma (N.B. Je modifie dans ce sens la position que je soutenais dans Bal 1977. 96), car les deux sont représentés dans le C^a «poissons (euphorie) noirs arrêtés (dysphorie)» qui doit être lié à Emma par l'intermédiaire de la copule «semblaient».

Ainsi se dessine peu à peu la différence entre l'interprétation globale et courante du roman et le sens de cette description. La critique soutient le plus souvent qu'Emma «romantise», idéalise la vie, et qu'elle ne voit pas que la réalité est plus banale. Nous voyons ici qu'elle ne manque pas de le *voir,* mais qu'elle essaie de refouler cette idée. La description, qu'on peut lui attribuer non pas au niveau textuel mais seulement au niveau de la focalisation, exprime ce refoulement. Ainsi la description entre dans la cinquième catégorie, tout en restant, du point de vue formel, dans la deuxième et la troisième catégories. A première vue, la ville est décrite sur le mode du guide de voyage, où les éléments du type 3 sont introduits par les métaphores. La contradiction fonctionne comme une métaphore du type implicite, de sorte que l'ensemble du fragment métaphorise l'attitude du personnage devant la

réalité. 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.

Style et rythme

J'entends par style l'ensemble des résultats des choix faits parmi les moyens linguistiques disponibles. Je me rends compte que cette définition empruntée à Todorov (1972 : 383) est assez vague, mais je n'en connais pas de meilleure. Le rythme en est l'aspect *linéaire,* vu comme un mouvement plus ou moins régulier. Je me sers ici avec réserve de ces notions imprécises, pour montrer que pour l'analyse intégrative d'une description tous les traits du texte peuvent être utilisés. Nous avons déjà vu dans R3 une alternance entre mouvement et immobilité. Pour qui doute encore de ce phénomène, il est frappant de constater que la première moitié du texte est construite sur un rythme ternaire où cette alternance se retrouve. Les formes verbales contribuent à cet effet. Le rythme est ambivalent. L'alternance est un fait un mélange. Comparez les verbes dans les trois premières phrases :

- «elle *s'élargissait* au delà des ponts»
- «La pleine campagne *remontait ensuite* d'un mouvement monotone»
- «Le paysage tout entier *avait l'air immobile* comme une peinture»

Les verbes des deux premières phrases expriment l'immobilité par des verbes d'action à la forme active. Dans la troisième phrase l'immobilité est rendue absolue. La même chose se voit dans les trois phrases suivantes :

- «les navires à l'ancre *se tassaient* dans un coin»
- «Le fleuve *arrondissait* sa courbe»
- «Les îles (...) *semblaient* (...) de grands poissons noirs *arrêtés*».

Les éléments du paysage semblent ainsi choisis eux-mêmes pour leur aptitude à marquer la stagnation : nouvelle métaphore implicite de l'attitude du personnage. Ceci est suggéré par les formes actives. Dans la troisième phrase de chaque groupe, ce développement est résumé en une comparaison. Dans la deuxième moitié, la description devient plus vivante et détaillée (raison pour laquelle j'avais supposé la descente *pendant* la description, mais je considère maintenant cette indication comme insuffisante). Le mouvement disparaît, résolu dans la fumée, la vapeur et le brouillard. Comme je l'ai déjà dit, le fragment se termine sur la notation d'immobilité absolue, assignée à l'élément le plus mobile qui soit, les nuages.

La coïncidence du rythme et du contenu constitue un emploi particulier des traits rythmiques. Ainsi le rythme peut devenir *signe* du contenu, un signe qui signifie au moyen d'une analogie partielle (Van Zoest 1980). Un tel signe s'appelle une *icône.* Eco (1977 : 191-216), craignant une interprétation trop naïve de cette notion, essaie de s'en défaire sans y parvenir. L'effet d'une icône dépend de plusieurs facteurs parmi lesquels la question de la redondance est pertinente. Mais elle attire l'attention et accentue, si elle ne le crée pas, le contenu. Dans R3 le rythme souligne l'évolution du mouvement (illusoire) vers l'immobilité absolue, la stagnation. L'iconicité ne contribue pas au sens lui-même qui était déjà exprimé par la thématique - mais elle aide à imposer ce sens au lecteur. Dans d'autres cas, l'icône peut même ajouter un aspect nouveau au sens, voire créer un sens nouveau.

Interprétation

Que pouvons-nous faire des données ainsi réunies sur la description de Rouen ? Il est possible de lire le fragment comme un texte narratif, en ce sens qu'il s'y passe quelque chose. A côté du focalisateur mobile, de la thématique contradictoire, il y a un rythme dynamique et ambivalent, ambivalent d'abord dans le détail, ensuite globalement. L'immobilité est exprimée par le mouvement. Après l'ambivalence des deux premières phrases l'arrêt de la troisième est chaque fois indiqué par une métaphore, soulignée par la présence du modalisateur («avait l'air de», «semblaient», «comme»). L'accent mis, chaque fois au moyen de procédés différents, sur la contradiction fondamentale, indique que celle-ci ne doit pas passer inaperçue.

La description est un *mode d'emploi.* Le fragment doit être lu comme une métaphore globale. Celle-ci a comme C^a la réalité de Rouen, comme $C^é$ la vision idéalisante d'Emma. Tous deux font partie de l'image qu'elle voit. L'arrêt final annonce ainsi la vanité des tentatives d'Emma pour introduire le changement dans sa vie. Il prédit la mort.

Le mode d'emploi, ainsi mis en relief, reste pourtant caché. Les indications sont voilées dans les métaphores, les motifs indirects, les phénomènes rythmiques. Il reste aussi ambivalent, parce que le lecteur ne doit pas découvrir trop vite, ni avec trop de certitude, la force prédictive de la description. Car le *suspens* et cette forme de *surcodage* (Eco 1977 : 129-138) se contrarient.

Le contexte immédiat

Dans le chapitre dont cette description fait partie, notre interprétation est motivée et justifiée. L'aspect le plus important qui se manifeste est la fréquence (Genette 1972). Emma se rend à Rouen *tous les jeudis.* L'habitude est déjà installée dans sa liaison avec Léon. L'emploi exclusif de l'imparfait souligne le caractère exemplaire de la scène. Flaubert est ici prédécesseur de Proust. Une personne qui fait ce voyage chaque semaine peut-elle encore être «surprise» par le panorama ? Le mensonge est dit dans la phrase «afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux». Emma triche. La phrase qui précède immédiatement la description résume encore ce conflit.

Nous retrouvons la contradiction, qui est mise en relief non seulement dans le fragment descriptif mais encore dans le contexte, dans les trois niveaux du message narratif. Dans le *texte,* elle est exprimée dans les mots et les formes. Dans le *récit* nous voyons le focalisateur tricher. Dans l'*histoire,* l'événement, l'arrivée dans une ville de rêve, s'intègre dans la routine.

La relation avec le contexte immédiat donnera souvent des indications sur l'interprétation de la description. Mais si l'on se limite à lire la description à partir du contexte, on ne dépassera pas le niveau de sens illustratif et donc redondant. C'est pourquoi il est recommandable de commencer par l'analyse détaillée de la description elle-même. Mais son interprétation doit toujours être confrontée au contexte. Cette confrontation peut être vue comme une vérification. Le contexte soutiendra alors l'interprétation, sous forme de confirmation, motivation, explication ou approfondissement.

Intégration dans la macro-structure

On replace ensuite le fragment dans le texte entier, non pas pour vérifier l'interprétation qui est déjà assez confirmée, mais pour en démontrer la pertinence. C'est-à-dire que le sens de la description reçoit sa place dans le sens global du roman (voir aussi Ibsch 1980). Celui-ci peut en être modifié, élaboré ou révélé avant terme. Dans le cas de R3, ces trois possibilités sont toutes actualisées.

Ces fonctions possibles de la description narrative distinguent ce type de la description encyclopédique ou référentio-rhétorique, où la fonction est plus limitée. Je ne peux indiquer ici que brièvement les démarches méthodiques.

La description a une place dans le développement de la diégèse. Elle est considérée à la lumière de l'état de choses à ce moment de l'histoire. Au niveau paradigmatique elle peut être comparée avec d'autres descriptions de la même classe. Dans le cas de R3, cette classe se compose des descriptions de lieu. La détermination d'une telle classe dépend du résultat attendu. Faire un choix s'impose, si l'on veut éviter un travail lourd et inutile. Puisque nous pouvons déjà supposer un rapport entre les traits des lieux retenus et l'état psychologique du personnage focalisateur, nous pouvons limiter davantage la classe de descriptions à étudier. Seuls les lieux où Emma se rend avec des perspectives optimistes pourraient alors être pris en considération. Ainsi la description de Rouen entre dans la même classe que celle d'Yonville, le château de la Vaubyessard, la cité de rêve où elle veut aller avec Rodolphe. La première description d'Yonville se distingue des autres sur un seul point : le focalisateur n'est pas Emma. C'est un promeneur anonyme mais diégétique. Il importe de tenir compte de cette position.

Beaucoup d'éléments lexicaux sont communs à ces fragments. Tous les lieux sont vus d'en haut ; ce sont des panoramas. Toutes les descriptions sont générales et globales. Beaucoup partagent un élément thématique commun très important : la brume. Celle-ci est liée au thème du bonheur insaisissable et de la confusion. Le changement du motif est pertinent ; la méthode thématique se doit de

rendre compte de toute dynamique. Le motif en question peut se présenter dans un sens euphorique ou dysphorique. Il se développe du brouillard, de la brume, ou de la vapeur, qui voilent la clarté. Ce qui change dans cette série, c'est l'humeur, la disposition psychologique à laquelle le motif est relié ; ce qui est constant, c'est le thème de la fugacité, de la confusion. On voit la même chose dans le motif aquatique, qui évolue, allant de ruisseau à fleuve et à mer, du petit courant de campagne à l'océan spacieux, toujours relié à l'impossibilité du voyage désiré. Une analyse thématique est sclérosée si elle ne tient compte que des traits communs aux motifs. Une thématique dynamique aide à voir dans la bonne perspective les différences, en signalant les ressemblances. Ici encore, nous voyons un paradoxe. Selon la conception banalement réaliste, les descriptions seraient différentes selon le point de vue réaliste, ressemblantes selon le point de vue de la diégèse, car dans la réalité les lieux diffèrent. C'est le contraire qui se produit. Les différences peuvent être rattachées au désir d'Emma de voir les lieux dans leur différence. Les ressemblances signifient le réalisme immanent. Là où Emma ne cesse de retomber dans la même erreur, en croyant son insatisfaction causée par le monde extérieur et non pas par sa propre attente, la «réalité» - le monde d'Emma - reste la même. Ce réalisme fait partie de la fiction. Il signifie la prévisibilité de l'échec, l'ennui inhérent aux lieux, la vanité de la tricherie.

La structure diégétique contient une série de tentatives qui aboutissent à autant d'échecs. C'est un fait de fréquence, une répétition qui a un effet cumulatif. Chaque échec est plus grave, plus définitif que l'échec précédent. Le personnage est lourd de tous les échecs. Selon Barthes, la structure diégétique est prédictive. Dans notre cas, le chaînon qui relie un épisode au suivant et en prédit le dénouement est le manque de lucidité du personnage. Ce manque doit être dit au lecteur. Ce ne peut être le fait du personnage, ni du narrateur «impassible». La fatalité ne peut être dite qu'après la mort d'Emma. C'est ainsi que la description, avec sa référentialité faussement innocente, est mise en œuvre. Le sens, l'échec nécessaire et inéluctable de toute tentative fondée sur la contradiction, est accumulé et, sous forme oblitérée, révélé.

BIBLIOGRAPHIE

BAL, M. – 1977. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes,* Paris, Klincksieck.

1978. «Mise en abyme et iconicité», *Littérature* 29.

BARTHES, R. – 1968. «L'effet de réel», *Communications* 11.

1977. «Introduction à l'analyse du récit», R. Barthes e.a., *Poétique du récit,* Paris, Ed. du Seuil.

BREMOND, C. – (1966). «La logique des possibles narratifs», *Communications* 8.

BUUREN, M. van. – 1979. «Metaforische beschrijvingen. De presentatie van personages bij Proust», Mieke Bal (réd.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur,* Assen, Van Gorcum.

1980. «L'essence des choses. Étude de la description dans l'œuvre de Claude Simon» *Poétique* (sous presse).

CULLER, J. – 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature,* London, Routledge & Kegan Paul.

DÄLLENBACH, L. – 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Paris, Ed. du Seuil.

DOLEZEL, L. – 1980. «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today* (sous presse).

ECO, U. – 1977 (1976). *A Theory of Semiotics,* London, The MacMillan Press.

GENETTE, G. – 1969. «Frontières du récit» et «Vraisemblance et motivation», *Figures II,* Paris, Ed. du Seuil.

1972. *Figures III,* Paris, Ed. du Seuil.

HAMON, Ph. – 1972. «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique* 12.

HENDRICKS, W.O. – 1973. «Methodology of Narrative Structural Analysis», *Semiotica* 7.

IBSCH, E. – 1980. «Historical Changes in the Function of Spatial Description in Narrative», *Poetics Today* 3.

KLAUS, P. – 1980. «Description in Narrative», *Poetics Today* (sous presse).

LODGE, D. – 1977. «Types of Description», *The Modes of Modern Writing,* London, Edward Arnold.

LOTMAN, I. – 1973 (1970). *La structure du texte artistique,* Paris, Gallimard.

RAIBLE, W. – 1979. «Literatur und Natur. Beobachtungen zur Literarischen Landschaft», *Poetica* 11, 1-2.

RICARDOU, J. – 1978. *Nouveaux problèmes du roman,* Paris, Ed. du Seuil.

TODOROV, T. – 1972. «Style», Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Ed. du Seuil.

VEN, P. van der. – 1978. *From Narrative Text to Narrative Structure. A method examined and applied,* Utrecht, Institut voor Algemene Literatuur wetenschap.

ZOEST, A. van. – 1977. «Le signe iconique dans les textes», *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 20.

N.B. La parution d'un livre sur le discours descriptif, par Philippe HAMON, est annoncée pour l'automne 1980 (Hachette).