

I. INTRODUCTION

En rhétorique, la description constitue l'un des quatre types de composition avec l'argumentation, l'exposition et la narration ayant pour but de représenter une scène, un décor, un objet en produisant une image mentale. Ainsi, elle "[...] intervient souvent à l'intérieur du récit pour l'étayer et l'expliquer." ⁽¹⁾

L'organisation de la description n'est pas seulement logique et sémantique dans un texte littéraire "car le statut de l'écriture descriptive reste [...] problématique. Il me paraît analogue au statut de l'écriture narrative au sein d'un texte argumentatif" ⁽²⁾. Elle est aussi modelée sur des référents, c'est-à-dire spatialisée. Les formes d'organisation spatiale de la description n'ont rien d'objectif. Elles reflètent des styles de construction de l'espace propres à des modèles picturaux. Dans la description de paysage la plus classique, par exemple, on définit des directions puis on hiérarchise pour chaque direction une suite de plans, classés du plus proche au plus lointain.

L'espace romanesque renvoie à la catégorie du texte descriptif. Son rôle dans la fiction nous amène par conséquent à nous interroger sur ses fonctions très souvent complémentaires et complexes.

1- MILLY J. : *Poétique des textes*, Ed. Nathan université, Paris, 1992, p. 52.

2- LAPLANTINE F. : *La description ethnographique*, Ed. Arman Colin, Paris, 2005, pp. 109, 110.

II. LA DESCRIPTION ET SES FONCTIONS

Nous allons nous intéresser à la description et plus particulièrement à la place qu'elle tient dans le texte littéraire, ce qui constituera un complément aux questions narratologiques que nous allons aborder. Cependant, ce n'est pas dire que la description soit spécifique au genre narratif. Elle le déborde largement, ainsi que le montre son histoire.

1. Brève histoire de la description

1.1. De l'ekphrasis à la description réaliste

La description a été codifiée dès la rhétorique ancienne sous le nom grec d'ekphrasis (qu'on pourrait traduire comme morceau discursif détaché). À l'origine, elle relève surtout du discours d'apparat (genre épideictique) "*qui réclame en effet la description systématique*" ⁽¹⁾ et qui se résume en une description élogieuse de personnes, de lieux ou de moments privilégiés. Et nous pouvons nous faire une idée de ce qu'elle a été si nous songeons à des pratiques rhétoriques encore vivantes aujourd'hui comme l'éloge funèbre, les discours d'inauguration ou les messages d'amitiés diplomatiquement échangés lors de visites de chefs d'état.

On la trouve également en poésie. Dans les poèmes homériques, elle s'attache à représenter des objets précieux: roues de char sculptées, boucliers ouvragés, ornements d'ivoire. La description a alors pour objet de rivaliser de richesse avec l'objet représenté. Pour le poète, elle est aussi l'occasion de montrer son savoir faire : connaissance des modèles, variété du lexique et maîtrise des figures. La description a alors une ambition moins réaliste qu'ornementale.

La description au sens moderne, c'est-à-dire réaliste, du terme est née en dehors de la littérature. Depuis l'Antiquité, un certain nombre de discours

1- HAMON P. : *Op. Cit.* , p. 11.

techniques ou scientifiques ont recours à elle : c'est par exemple la géographie, particulièrement dans son usage militaire (décrire des paysages cela peut aussi servir à faire la guerre); c'est aussi l'architecture (la description a pour fonction de commenter des plans), la zoologie ou la botanique (il s'agit cette fois d'observer pour classer); n'oublions pas enfin le discours judiciaire (il est important de décrire les circonstances d'un délit ou de faire un portrait du caractère d'un inculpé).

À la Renaissance, on appelle aussi description un ouvrage décrivant des villes à l'usage des touristes, des curieux ou des hommes d'affaires. L'essor de la description apparaît donc étroitement lié à l'expansion des sciences et des techniques.

Au cours du XVIII^e siècle, des formes de plus en plus réalistes de la description se sont progressivement imposées dans les genres littéraires. Et on peut dire que la description littéraire a connu son âge d'or dans le roman réaliste. Objet d'un travail littéraire intense, elle est devenue le lieu même de la valeur de l'écriture littéraire.

1.2. Délimitation de la description

Pour y voir plus clair, il nous faut passer par une délimitation de la description. Apparemment la définition de la description est simple. Un récit se compose deux types représentations: des représentations d'actions et d'événements d'une part, et d'autre part des représentations d'objets, de lieux, de personnages. Ce sont ces dernières que nous appelons des descriptions. Zola estime qu'il y a une relation étroite entre le milieu humain et la description lorsqu'il annonce : "*Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau et de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De*

là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions." ⁽¹⁾

Cette distinction semble très claire. Mais, dans la pratique, elle est un peu plus difficile à cerner. En effet, nous voyons clairement où commence une représentation d'action: dès qu'apparaît un verbe d'action qui s'applique à un agent animé. Mais il est peut-être moins évident de définir où commence une description. Réfléchissons sur ces deux énoncés:

- La maison était blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts.
- L'homme s'approcha de la table et prit un couteau.

Le premier énoncé est clairement descriptif. Il ne comporte aucune représentation d'action; en revanche, il évoque plusieurs objets (maison, toit, volets) et les qualifie par des adjectifs. Il ne fait pas de doute que le second est narratif puisqu'il comporte deux verbes d'action qui s'appliquent à un sujet animé, mais est-il purement narratif ?

A y regarder de plus près, il comporte la désignation de trois substantifs (homme, table, couteau) qu'on peut déjà considérer comme des amorces de description d'une scène. La simple nomination d'être animés ou inanimés a une valeur descriptive, et d'autant plus que terme est plus spécifique: cabriolet est plus descriptif que voiture. De même pour les verbes d'action: saisir est plus descriptif que prendre.

Donc, on peut imaginer une description pure, où il ne se passerait absolument rien, mais on peut difficilement concevoir une narration pure, où absolument rien ne serait décrit. Selon Henri Mitterrand : "*La description n'est ni innocente, ni contingente, elle est le premier élément posé dans la réalisation d'un programme narratif*" ⁽²⁾. De ce point de vue, la description semble bien avoir une position dominante dans le discours littéraire. Cependant, dans la

1- ZOLA E. : *Œuvres complètes*, Ed. Cercle du livre précieux, vol. 10, Paris, 1966-1970, pp. 1299, 1300.

2- MITTERAND H. : *Le discours du roman*, Ed. PUF écriture, Paris, 1980, p. 67.

réalité des œuvres littéraires, c'est l'inverse: on ne rencontre quasiment pas de pures descriptions, elles apparaissent presque toujours dans la dépendance d'un récit.

2. La structure de la description

Nous venons de voir qu'une description peut aussi bien tenir en un adjectif (la maison blanche) qu'en une centaine de page. Une description ne comporte pas de limites a priori, d'où un risque de vertige du descriptif. Donc la description doit trouver des moyens de se limiter et de se structurer.

2.1. Description, caractérisation, sélection

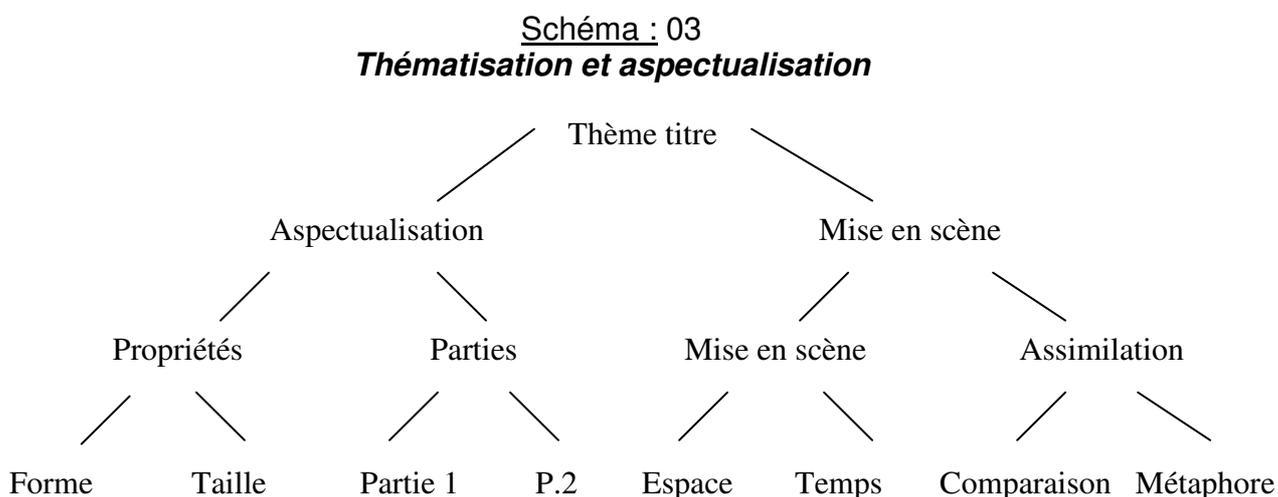
Contrairement aux ambitions parfois affichées par un réalisme naïf, la description ne saurait ni être exhaustive, ni être objective. Décrire n'est pas copier le réel. Décrire, c'est interpréter le réel, en y sélectionnant des traits caractéristiques. Ainsi les naturalistes du XVIII^e siècle, comme Buffon ou Linné, ont cherché à limiter leur description des plantes à quatre catégories de traits descriptifs : la quantité des éléments, leur forme, leur distribution dans l'espace, leur grandeur relative. Ce principe de sélection est déjà une organisation du réel. Décrire, c'est classer. Classer, c'est connaître selon un certain point de vue, toujours particulier.

Alors, toute description est nécessairement sélective, limitative, mais c'est par cette limitation qu'elle est significative. "*Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique [...]*" ⁽¹⁾ ; décrire, c'est orienter le regard sur des aspects du réel que l'on considère comme pertinents pour comprendre ce réel. On peut donc dire que toute description a une valeur heuristique (une valeur de découverte). Cela paraît évident dans le cas de la description scientifique, mais cela ne l'est pas moins dans celui de la description littéraire.

1- HAMON P. : *Op. Cit.* , p. 13.

2.2. Organisation sémantique de la description

La description dans le texte littéraire se présente comme description d'un objet précis (décor, paysage, personnage) annoncé par un thème-titre: ce sera, par exemple, un paysage vu d'une fenêtre. Ce thème-titre déclenche l'apparition de sous-thèmes qui sont en rapport d'inclusion avec lui comme les parties d'un tout. Si le thème-titre est un jardin, il suscitera l'apparition de sous-thèmes tels que fleurs, allées, arbres, horizon. Chaque sous-thème reçoit une qualification ou un prédicat qui le précisent. La cohérence de la description est donc d'abord sémantique grâce, bien évidemment, à cette "*thématisation*" ⁽¹⁾. C'est à ce prix qu'elle produit un effet d'homogénéité et de naturel.



Toutes les qualifications compensent la banalité de la nomenclature ou au contraire sa spécificité trop technique. Ainsi on dira des fleurs qu'elles sont irisées pour les particulariser, mais on présentera un hauban – terme en lui-même techniquement trop précis – à travers une image plus familière en le comparant à un nerf d'acier.

L'organisation de la description n'est pas seulement logique et sémantique. Elle est aussi modelée sur des référents, c'est-à-dire spatialisée. Dans certains espaces décrits, la description évolue selon une progression régulière de bas en

1- REUTER Y. : *La description, des théories à l'enseignement-apprentissage*, Ed. ESF, Paris, 2000, p. 18.

haut suivant le principe de "*l'aspectualisation*" ⁽¹⁾. Toujours est-il que, ce principe ascensionnel une fois adopté, la description parvient à un effet d'achèvement lorsqu'on arrive au sommet.

Ainsi, au premier abord l'espace décrit semble structuré du proche au lointain, du premier au dernier plan. Mais, de façon significative, certains auteurs choisissent de faire une description nocturne où les plans se brouillent, où les masses deviennent confuses et les repères spatiaux incertains. Ils tendent à aplatir les profondeurs et ils se montrent plus attentifs à des effets de couleur qu'à une construction de perspective. La description à tendance, généralement, à s'achever sur un détail qui paraît disproportionné par rapport à l'ensemble et ne donne pas un effet de clôture. Il s'agit, ici, d'impressionnisme qui engendre une nouvelle spatialité où les effets de surface l'emportent sur l'architecture de la profondeur, où l'importance du détail vient contester la hiérarchie de l'espace.

3. Fonctions de la description

3.1. Fonction ornementale (iconique ou mimétique)

Nous l'avons vu, c'est la fonction la plus ancienne de la description. Son archétype est la célèbre description du bouclier d'Achille, dans *L'Illiade*. Elle apparaît comme une récréation dans le récit et manifeste la virtuosité rhétorique du poète, qui rivalise avec d'autres arts (dans ce cas l'orfèvrerie et la sculpture). Même si cette fonction est battue en brèche par l'effort réaliste, elle ne disparaît jamais complètement.

Décrire sans lasser le lecteur, déployer une richesse taxinomique tout en conférant un dynamisme à la description; voilà des tours de force stylistiques de la description moderne qui ne renonce pas à toute valeur ornementale, comme le montre sa constante référence à la peinture.

3.2. Fonction expressive (poétique)

1- REUTER Y. : *Op. Cit.* , p. 18.

Une autre fonction de la description apparaît à la fin du XVIII^e siècle avec l'avènement du romantisme. La description ne vaut plus seulement pour elle-même, en tant qu'imitation d'un décor ou d'un paysage. Elle établit une relation entre l'extérieur et l'intérieur, la nature et les sentiments de celui qui la contemple. En décrivant la nature on cherche à exprimer un paysage psychique.

Donc, chaque aspect de la nature devient métaphore du sentiment intérieur; la douceur triste de la lumière, la flétrissure des fleurs, le froid hivernal, constituent les images d'un paysage moral et affectif. La description de la nature prend un tour psychologique.

Dans le texte de littérature, c'est l'auteur lui-même qui opère cette traduction psychologique des caractères du paysage. Mais plus tard, et particulièrement au XIX^e siècle, la description gardera cette fonction sur un mode beaucoup plus implicite. Un paysage sera l'indice d'une tonalité affective, sans que l'énonciateur ait nécessairement besoin de le souligner ou de le préciser.

3.3. Fonction symbolique (indicielle, métonymique ou "sémiosique" ⁽¹⁾)

Plus généralement, on peut parler d'une fonction symbolique de la description chaque fois qu'elle est utilisée comme signe d'autre chose que ce qu'elle décrit. Ainsi, la physionomie, l'habillement, l'ameublement et tout l'environnement des personnages révèle leur psychologie et la justifie. Au fondement de cette relation, il y a une théorie implicite du milieu : les êtres sociaux, comme les êtres vivants, sont en adéquation avec le milieu où ils vivent et par conséquent sont interprétables à partir de lui.

Cette fonction symbolique prend parfois une valeur annonciatrice ou encore proleptique ⁽²⁾. La description n'est plus alors seulement symbole de significations immédiates, elle préfigure ce qui va advenir du personnage ou de l'action dans la suite du récit. Elle résout, donc, à sa façon le conflit entre

1- REUTER Y. : *Op. Cit.* , p. 22.

2- Figure de rhétorique consistant à prévoir une objection et à la réfuter par avance.

description et narration : au lieu de contrarier le récit, elle le programme.

3.3. Fonction narrative

La caractérisation de la dernière fonction paraît être une contradiction dans les termes puisque nous avons constamment opposé narration et description "[...] dont il convient de contrôler soigneusement les excès" ⁽¹⁾. Mais elle renvoie à une économie narrative nouvelle où les places respectives de la narration et de la description se trouvent inversées : ce n'est plus la narration qui domine et sert de cadre à des descriptions, c'est la description qui envahit l'espace narratif et nous suggère un récit.

On a assisté à un tel renversement dans certains textes de l'école du Nouveau roman, dans les années 1960. Ainsi, chez les auteurs de cette école, c'est le plus souvent à travers des objets inertes ou des descriptions purement extérieures de personnage que nous est évoqué un récit qui se construit comme une succession d'indices narratifs et d'hypothèses. La description se refuse alors à assumer une fonction réaliste. Elle ne cesse de créer et de détruire la réalité à laquelle elle renvoie, en variant, se surchargeant, se contredisant.

Cependant, il n'y a sans doute pas non plus de descriptif pur. Lorsque la description prend de l'ampleur, elle tend presque inévitablement à se narrativiser.

III. LES DIFFERENTS TYPE DE L'ESPACE

Qu'est-ce qu'un espace dans un texte narratif ? Les différentes études existantes sur ce sujet, ne donnent pas une seule notion de l'espace. Certaines fournissent deux conceptions, d'autres trois conceptions, et d'autres se limitent à présenter qu'une conception. Mais on peut cerner les différentes opinions en ce qui suit :

1. L'espace géographique

1- HAMON P. : *Op. Cit.* , p. 14.

L'espace selon cette conception désigne le lieu dans le texte. Le narrateur, selon certains, " [...] *présente toujours un minimum de signes « géographiques » qui forment un point de départ pour actionner l'imagination du lecteur, ou pour réaliser des découvertes méthodiques des lieux* " ⁽¹⁾. Donc l'espace, ici, à une notion de lieu dans le texte et il ne désigne pas, bien évidemment, l'espace qu'occupe les lettres d'imprimerie qui composent l'ensemble du texte, mais il indique ce lieu que l'histoire véhicule à travers le texte.

Cependant, il n'y a sans doute pas non plus de descriptif pur. Lorsque la description prend de l'ampleur, elle tend presque inévitablement à se narrativiser.

On tendance à penser, aussi, que l'espace géographique dans le texte peut être étudié indépendamment du contenu, tout comme le faisait les spécialistes dans l'étude de l'espace urbain, car ils ne s'intéressent point à ceux qui vont occuper ces habitations, ni à ceux qui vont marcher dans ces rues, ni à ce qui va se passer dans ces espaces, mais ils s'intéressent uniquement à l'étude de « *la structure absolue des espaces* ». ⁽²⁾

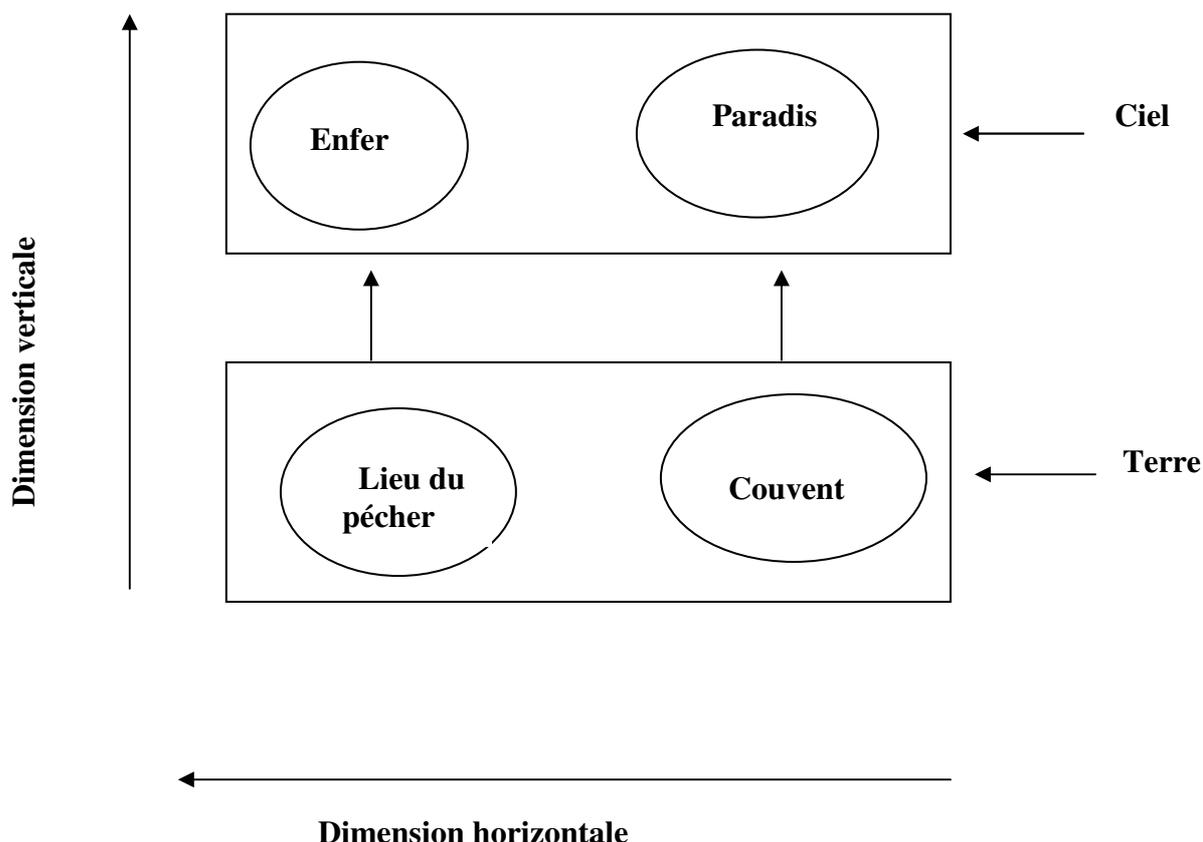
Mais J. Kristeva, en évoquant l'espace géographique, ne l'a pas séparé de sa signification civilisationnelle, car en se forgeant, à travers l'univers narratif, charrie avec lui tout un ensemble de significations relatives généralement à une époque qui serait primé par une culture ou une vision bien déterminée de l'univers. Et c'est ce que J. Kristeva appelle (idéologème) qui désigne le caractère culturel général dominant à une époque quelconque et pour cela que l'espace narratif doit être étudié toujours en l'associant avec les autres textes de cette même époque bien déterminée. Elle croit que l'espace géographique, par exemple, relatif à l'époque du romancier « Antoine De La Sale » (1385 – 1460), est défini et lié à la notion de l'espace aux débuts de la renaissance, avant de découvrir l'espace extérieur, et même avant que l'analyse scientifique n'atteigne

1- MITTERAND H.: *Op. Cit.*, p. 193.

2- *Ibid*, p. 193.

l'inconscience, qui était un espace différent de celui conçu par les romanciers du moyen âge reposant sur l'opposition entre le ciel et la terre, d'une manière à ce que le voyage du héros prenne une dimension verticale avec une possibilité de se mouvoir horizontalement. Puis ce qui caractérisait " *l'espace au moyen âge était représenté sous cette opposition catégorique entre le Ciel et la terre.*" ⁽¹⁾ Alors, il y avait une contradiction entre ces espaces : le ciel : incarnait cette opposition entre l'enfer et le paradis. Et la terre : incarnait une opposition entre le couvent et lieu du pécher. Donc on peut imaginer l'espace au moyen âge, et selon l'analyse de J. Kristeva, comme suit :

Schéma : 04
La conception de l'espace au moyen âge



1- KRISTEVA J. : *Le texte du roman*, Ed. Mouton, Paris, 1996, p. 182.

J. Kristeva constate que à l'époque de « Antoine De La Sale », la dimension verticale a disparu pour laisser place aux livres saints, car il n'y avait pas de déplacement que dans le sens horizontal, et que la contradiction entre les lieux à tendance à se dissiper, puisque un unique lieu peut à lui seul représenter la vertu et la lasciveté en même temps.

2. L'espace textuel

L'espace textuel « désigne la surface occupée par l'écriture - en tant que lettres transcrites - sur la superficie d'une feuille » ⁽¹⁾. Et cela englobe la manière utilisée pour réaliser la couverture, la mise des entêtes, l'organisation des chapitres, les transformations de la graphie et l'élaboration des titres. C'est Michel Buttor qui a accordé une grande importance à ce type d'espace, parce qu'il n'a pas restreint son attention au roman seulement, mais il s'est préoccupé aussi de l'espace du texte relatif à n'importe quel écrivain. Michel Buttor propose une définition, amusante, absolument géométrique du livre et par conséquence du texte en le considérant comme une mise du discours en trois dimensions, régie par une double mesure : la longueur de la ligne et la hauteur de la page.

La troisième dimension évoquée par l'auteur est l'épaisseur du livre qui se mesure, généralement, par le nombre de pages. L'espace textuel n'entretient pas une étroite relation avec le contenu de la narration, mais il délimite souvent la manière d'approcher le texte narratif par le lecteur d'une manière générale, comme il peut orienter ce même lecteur vers une certaine compréhension et assimilation du texte.

L'espace textuel est considéré comme un espace représentant un lieu parce qu'il ne se forme que par la surface, la surface du livre et de sa dimension, mais un espace bien délimité et qui n'a pas de relation avec le lieu où se déplacent les

1- MITTERAND H. : *Op.Cit.*, p. 192.

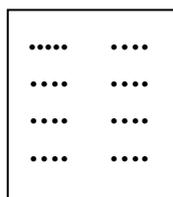
héros. C'est un espace où se déplace l'œil du lecteur, donc c'est tout simplement un espace d'écriture romanesque en tant que texte imprimé.

Lorsque Michel Butor a parlé de la page à l'intérieur de la page ; il a évoqué la valeur du cadrage qu'on pourrait rencontrer dans certains romans ou textes tel qu'une annonce dans un petit cadre et qui serait intercepter par le héro, par exemple, dans un journal ou sur l'entrée d'un immeuble. Alors Michel Butor met le trait sur une série de phénomènes qui contribuent à la formation de l'espace textuel tels que :

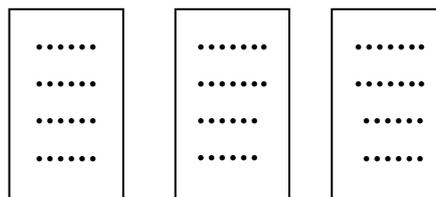
- **L'écriture horizontale** : qui consiste à exploiter la page d'une manière simple et ordinaire en utilisant une écriture horizontale commençant de l'extrémité gauche vers l'extrémité droite. Ce type de disposition s'appelle aussi (l'écriture horizontale blanche), qui donne l'impression que les idées et les événements se bousculent dans le cerveau du héro principale dans un texte narratif.

Schéma : 05

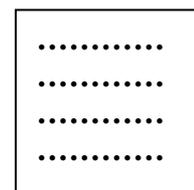
Les différentes dispositions de l'écriture



**Ecriture
verticale
parallèle (en
colonnes)**



**Différentes dispositions de
l'écriture verticale**



**Ecriture
horizontale**

- **L'écriture verticale** : c'est l'exploitation de la page d'une manière partielle concernant la présentation en mettant l'écriture soit sur la gauche, au milieu, ou à droite sous forme de petits lignes inachevés et hétérogènes qui n'occupent pas la totalité de la page. Ce type d'écriture

est utilisé pour insérer dans le texte narratif des vers libres, ou un dialogue rapide dans des phrases courtes.

- **Le cadrage** : que Michel Butor appelle (enchâssement d'une page dans une autre), et qui consiste à encadrer une écriture à l'intérieur d'une page. Ce type d'écriture est employé pour attirer l'attention du lecteur vers un sujet bien déterminé dans le cadre spatio-temporel comme il peut insister sur le caractère réaliste du texte.
- **Les blancs** : les blanc annoncent, généralement, la fin d'un chapitres ou d'un point bien déterminée dans le temps ou dans l'espace, comme ils peuvent séparer les différentes scènes en mentionnant d'éventuelles ruptures dans l'action ou dans l'évolution chronologique ou encore des changements spatiaux. Les blancs peuvent, aussi, signifier des choses supprimées ou des non-dits dans le texte.
- **La mise en forme typographique** : les nouvelles techniques d'écriture ont permis d'obtenir des formes d'écriture non disponibles auparavant telles que l'écriture penchée (italique) et grasse (épaisse). Ces deux formes s'utilisent lorsqu'on veut mettre en évidence de paragraphes entiers dans une page ou lorsqu'on introduit des citations. La mise en forme de l'écriture ne se limite pas à ces deux formes car la mise en page des titres intérieurs, en utilisant de différents types d'écritures, est inclus dans ce domaine. Il est, également, possible d'exploiter toutes ces possibilités dans le texte narratif pour différencier le dialogue de la narration ou de la remémoration comme le font certains auteurs en laissant entendre par l'écriture grasse et condensée le passé et par l'écriture ordinaire et aérée le présent. Ainsi, l'auteur facilite au lecteur le suivi des événements et de les distinguer en construisant une idée bien claire entre le temps textuel et le temps extratextuel. Donc la mise en évidence de l'écriture à une fonction très importante dans le texte parce qu'elle attire l'attention du lecteur vers des points bien déterminés sur la

page et essentiellement les noms des personnages et des lieux pour insister sur leur présence.

3. L'espace sémantique

Après avoir évoquer l'espace géographique qui se naquit de l'histoire dans la narration, Gérard Genette parle un autre type d'espace qui a une relation avec les métaphores avec toute leur portée sémantique, et il explique la nature de cet espace en expliquant que le langage littéraire, d'une manière générale, ne remplit pas sa fonction d'une manière simple, car l'expression littéraire ne se satisfait pas d'une seule signification, et elle ne cesse de se multiplier et de se décupler; un simple mot peut porter deux sens, le premier est propre et le deuxième est allégorique. Donc "[...] *l'espace sémantique se façonne d'une éventuelle relation entre ces deux sens [...]*".⁽¹⁾

Cet espace peut atténuer l'unique progression linéaire du discours. Gérard Genette considère que ce type d'espace n'est autre chose que ce qui est appelée communément figure et il ajoute que cette figure représente la forme épousée par l'espace, et que la langue est en réalité figuratif et par conséquence la figure représente le symbolisme de la langue dans sa relation avec le sens.

Mais il n'est pas nécessaire que tous les textes soient dépouillés de toutes les figures ou de toutes les images, car une telle définition de l'espace et très repoussée du domaine du texte narratif. Et si elle a une relation étroite avec le texte poétique ; elle ne constituerait, certainement, pas une véritable recherche sur l'espace parce que Gérard Genette n'a soulevé qu'un seul problème purement rhétorique qui peut être enchâsser sous un titre plus général qui est l'allégorie. Alors, cet espace ne se réfère pas dans la réalité à un lieu concret puisque se n'est qu'une question purement affective. Et puis, la plupart des critique, qui ont évoqué le problème de l'espace, prenaient en considération la

1- GENETTE G. : *Figures 2*, Ed. Seuil, Paris, 1976. p. 46.

présence d'un lieu perceptible ou imaginable et pouvant contenir des personnages ou même des lettres d'imprimerie (graphies).

4. L'espace comme une perspective

En évoquant l'espace textuel du roman, J. Kristéva n'a pas attribué à cet espace la même signification - que nous l'avons évoqué précédemment – de l'espace textuel. En l'occurrence, elle parle d'un angle de vision utilisée par l'auteur pour présenter son univers fictionnel aux lecteurs : "*cet espace est transformé en un ensemble [...]*" ⁽¹⁾ contrôlé par l'unique vision de l'auteur qui domine l'ensemble du discours d'une manière à ce que l'écrit soit concentrer et masser dans un seul point, et que toutes les lignes en fuite se rassemblent en profondeur ou se trouve l'auteur, et ces lignes ne peuvent être autre choses que des actants dont les mots tissent avec l'espace la scène narratif.

L'espace et selon cette conception, se métamorphose en un plan générale de l'écrivain pour orienter le dialogue, et faire asseoir le fait narratif par le biais des actants et ici, J.Kristeva assimile le roman à une « *scène théâtrale* ». ⁽²⁾ Donc, l'univers romanesque tient sa cohérence à ces propulseurs invisibles que l'auteur gère suivant un plan bien établi. En réalité, ce que J. Kristéva a mentionné, ressemble ce qu'est appelé communément la perspective du narrateur. Cet angle de vision se rattache à la narration comme il a été mentionné par de nombreux formalistes tel que Jean Pouillon et Todorov.

Donc et en guise de récapitulation, la notion d'espace prend quatre formes :

- L'espace géographique : correspond à la notion de lieu, et qui se crée via la narration, c'est l'espace où se déplacent et évoluent les héros.
- L'espace textuel : relatif à l'espace occupé par l'écriture – en tant que graphie – sur la surface de la page en trois dimensions.

1- KRISTEVA J. : *Op. Cit.* , p. 186.

2- *Ibid.* p. 185.

- L'espace sémantique : indique l'image produite par le langage narratif, et il englobe aussi les dimensions induites par toutes les significations allégoriques.
- L'espace comme perspective : indique la méthode avec laquelle l'auteur peut dompter et dominer son univers narratif avec ses actants qui évoluent dans une devanture semblable à celle d'un plancher d'un théâtre.

IV. DISTINCTION RELATIVE ENTRE L'ESPACE ET LE LIEU

Dans toutes ces notions de l'espace, il n'y a aucune conception qui fait la différence, d'une manière précise, entre l'espace et le lieu, et cette distinction s'avère nécessaire plus que jamais. Si on prend, par exemple, la manière de description des lieux dans le texte narratif ; on peut constater que ces derniers sont avancés d'une manière discontinue car les déterminants d'un lieu dans un texte narratif sont liés souvent aux moments de la description qui sont marquées également par leur discontinuité et elles apparaissent en alternance avec la narration ou le dialogue. Et puis, le changement et le développement des événements suppose la multiplication et le pullulement des lieux, leur expansion ou leur rétrécissement suivant la nature du sujet évoqué dans le texte narratif. Pour cela, on ne peut pas parler d'un seul lieu dans un texte narratif car l'image d'un lieu change suivant l'angle d'appréhension ce qui donne parfois une "*ouverture à ce qui ébranle*" ⁽¹⁾. Ainsi, dans une même maison, l'auteur peut présenter une multitude de scènes, différentes les une des autres, selon la focalisation sur un point bien déterminé. Et même les textes, qui cernent les événements dans un seule lieu, créent des dimensions spatiales dans l'imaginaire des héros, et il ne faut pas en aucun cas négliger ces lieux mentaux, car l'auteur en réduisant le lieu dans un texte ; ce même lieu ouvre la voie à la création d'autre lieux dans l'imaginaire du héros ou du lecteur.

1- DERRIDA J. : *De l'hospitalité*, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1997, p. 50.

L'ensemble de ces lieux, mérite qu'on lui décerne la dénomination d'espace du texte, car l'espace est plus vaste et plus large que le lieu. Donc, et dans ce sens, le lieu serait la composante principale de l'espace. Et du moment que les lieux dans le texte sont souvent multiples ; c'est l'espace du texte qui les engloberait tous. C'est en quelque sorte cet univers qui rassemble la totalité des événements narratifs, parce que le café ou la maison, la rue ou la placette constituent des lieux bien déterminés mais si un texte rassemble tous ces lieux, ils constitueraient l'espace narratif du texte.

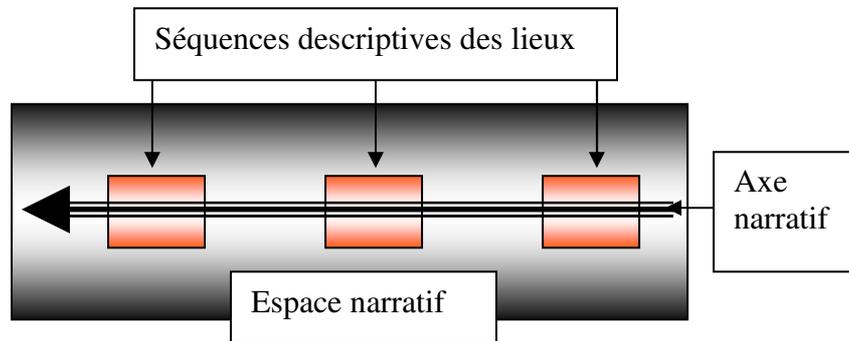
L'espace, selon cette notion, est plus global car il indique le cadre général dont se déroulent les événements. Et le lieu ne peut être que lié à une partie de cet espace global.

Il est impératif d'évoquer une autre question, c'est que l'invocation d'un lieu bien déterminé dans un texte suppose généralement un arrêt chronologique du déroulement de l'action, et pour cela on a une jonction entre la description du lieu avec la rupture chronologique ou temporelle, par contre l'espace suppose continuellement la pérennité et la continuité chronologique. Le structuraliste Jean Yves Tadié évoque ce phénomène en disant : "*l'espace fragmenté nécessite un temps discontinu et intermittent*" ⁽¹⁾. Il est acquis qu'après la description d'un lieu, dans un texte, vient le rôle de l'action narrative pour affirmer l'existence du facteur temporel dans le lieu. Mais ce lieu ne représente pas le lieu dont la description vient de s'achever, mais plutôt, il représente son éventuel prolongement, et c'est précisément ce qu'on appelle l'espace.

Donc, on ne peut pas imaginer un espace narratif sans concevoir l'action qui se déroule à l'intérieur de cet espace. Alors qu'on ne peut pas imaginer le lieu décrit sans un déroulement narratif et chronologique. Et on peut préciser la différence par le schéma suivant :

1- TADIE J. Y. : *Le récit poétique*. Ed. PUF, Paris, 1978, p. 83.

Schéma : 06
L'espace et le lieu



L'espace, selon ce schéma, englobe l'ensemble du texte et même les événements qui tiennent la narration car ces événements supposent toujours une continuité de l'espace. Cela n'insinue pas que l'espace est constitué seulement des événements mais il les recadre et par conséquent il se trouve durant le déroulement des événements.

Et si nous avons mentionné antérieurement que la différence entre l'espace et le lieu n'est pas traitée d'une manière assez évidente dans les études structurales que nous avons pu consulter, il est évident que les prémices d'une différenciation est envisageable en se référant à ce qui a été mentionné par Roland Bourneuf et Real Ouellet : "*Si on cherche le taux de la fréquence [...] et en particulier la cause des changements des lieux dans un roman, on peut certainement découvrir que toutes ces choses sont indispensables à la cohésion et à la fluidité de la narration en même temps [...]*" ⁽¹⁾. Ainsi, on peut aussi, constater que l'espace a tendance à fusionner avec les éléments qui le composent.

Donc, les éléments qui composent l'espace sont ces lieux dispersés sur l'itinéraire de la narration. Et l'espace se résume à toutes ces choses, il enroule la totalité de la narration et l'entoure. Et en guise de résumer, on peut dire que

1- BOURNEUF R. et OUELLET R. : *L'univers du roman*, Ed. P U F, Paris, 1981, p. 103.

l'espace dans un texte est plus vaste et plus étendu que le lieu; c'est l'ensemble des lieux sur lesquels repose l'action narrative durant son déroulement. Du coup, l'évolution chronologique est nécessaire pour appréhender la spatialité du texte ce qui est complètement différent avec le lieu qui ne dépend pas de l'évolution chronologique du texte pour être assimilé.

1. Le lieu comme constituant de l'espace

L'identification du lieu dans le texte rend les événements probables, c'est-à-dire qu'il donne l'illusion de leur véracité, et ce rôle est assimilé au même rôle que joue le décor et la scène au théâtre. Il est évident aussi qu'il n'est pas envisageable d'imaginer un événement se passant en dehors de son cadre spatial bien déterminé, du coup l'auteur et le lecteur ont toujours besoin de cet appui si précieux de l'encadrement spatial. Mais la valeur de cet encadrement diffère d'un texte à l'autre, et souvent la description des lieux apparaisse comme dénigrante et dévalorisante dans les textes réalistes. Pour cela H. Mitterand considère le lieu comme déclencheur de l'action narrative car il rend " [...] *l'histoire imaginée, plus réelle*" ⁽¹⁾.

Dans la même vision, Gérard Genette insiste sur l'importance du lieu, joignant cette impression donnée par Marcel Proust sur la littérature narrative, en signalant que le lecteur peut toujours se flâner dans des lieux inconnus, croyant qu'il peut habiter ces lieux et s'y installer.

H. Mitterand donne l'exemple de Balzac, qui en décrivant des rues réelles, laisse le lecteur conclure par analogie que tous les événements sont réels du moment que les rues et les boulevards sont réels car leur fréquence dans le texte crée "*un espace identique à celui existant dans la réalité*". ⁽²⁾

Mais la localisation du lieu ne joue pas un rôle illusionniste ou illusoire quand on décrit des lieux réels, car ce type de style est considéré parmi les

1- MITTERAND H. : *Op. Cit.*, p. 194.

2- *Ibid.*

formes les plus simples dans la description du lieu dans le texte et il lié, généralement, à un courant singulier en son genre qui est le courant réaliste. Ce dernier crée des lieux imaginaires qui exercent sur le lecteur une influence similaire à l'influence créée par les lieux réels.

Et si l'importance du lieu, comme une composante élémentaire de l'espace dans le roman et dans le texte, permet à certains critiques de penser que le lieu constitue l'essence du texte lui-même car "*l'espace à l'intérieur du roman est loin d'être neutre*" ⁽¹⁾; il se manifeste sous des formes différentes et acquière des significations multiples à un tel point qu'il peut représenter, dans certain cas, la cause de l'existence de l'œuvre en elle-même.

Ce genre d'opinions n'est valable si on parle, bien évidemment, de l'écriture réaliste qui détienne une grande part de son réalisme de cette mise en relief des paysages. Cette importance à tendance à se diminuée à chaque fois que nous faisons le passage vers d'autres types du texte narratif dans lesquels la représentation des événements et de l'action est plus au moins rare car ces événements se déroulent dans l'esprit du héros, chose qui explique le désintéressement de lieu décrit.

Donc, on peut dire que le lieu dans le texte réaliste a une grande importance dans la narration, précisément quand la description serait longue et bien détaillée, et il a également de l'importance quand il fonde avec d'autres lieux décrits l'espace du texte. Or dans les textes du "nouveau roman" ⁽²⁾ le lieu décrit n'a pas une grande importance et par conséquent il est relativement rare.

Et on peut conclure que la formation de l'espace narratif ne suppose pas, nécessairement, un ensemble de passages descriptifs des lieux dans le texte mais l'espace se forme toujours de ces indications courtes des lieux qui sont

1- BOURNEUF R. : *Op. Cit.* , p. 100.

2- Cf. Supra, partie n° 01, chap. n° 01, p. 18.

indissociables de la narration. Cela affirme l'importance de cette discrimination relative que nous avons essayé d'établir entre le lieu et l'espace.

2. L'espace et sa relation avec le contenu narratif

Il est évident que la question qui se pose à travers tous que nous avons exposé est la suivante : Est-ce que la nature du contenu narratif influe sur l'intensité de présence de l'espace dans le texte?

La réponse est absolument affirmative car les tendances de l'écriture romanesque, avec tous ce qu'elle véhicule comme conceptions sur l'univers, déterminent toujours les techniques narratifs qui doivent être mis en œuvre, y compris la technique de la description de l'espace car "*l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique [...] "*"⁽¹⁾. Ainsi l'espace peut voir sa place se rétrécir ou prendre d'autres formes différentes des techniques antérieures de l'écriture. On parle, bien évidemment, de l'influence du "nouveau roman" sur le style de la description de l'espace et du décor d'une manière générale car avec le style de description traditionnel, le texte commence par la description d'un décor banal et ordinaire où un événement peut surgir à tout instant, et la description laisse le lecteur planer dans un univers tendre et paisible, qui ne cherche point à le choquer, en lui affichant que l'aventure ou le risque est un événement temporel et exceptionnel qui ne perdure pas et qui n'a qu'une seule finalité ; c'est celle de donner à ce lecteur un frisson de plaisir ou d'angoisse et d'inquiétude dans un monde bien organisé et bien sélectionné d'une manière à ce que l'auteur penche vers la perfection dans la description de l'espace.

Mais, on peut s'interroger sur ce qui est nouveau dans notre sensibilité actuelle et qui peut nous choquer afin de considérer un texte embelli et enjolivé de descriptions comme un texte parfait tandis qu'il ne répond guère à nos attentes.

1- ISSACHAROFF M. : *L'espace et la nouvelle*, Ed. Carte, Paris, 1976, p. 18.

Certains critiques s'interrogent, également, sur la cause de ce positionnement contemporain de la monotonie qui frappe la description de l'espace et la représentation de la vie d'une manière générale dans les textes réalistes, et considèrent que cette monotonie dans la description n'est pas due à un désir de modernisation et non plus à un besoin de faire changer les techniques de l'écriture et de suivre une nouvelle mode mais plutôt ce changement dans notre sensibilité envers l'espace est dû à un changement dans notre conception de la réalité et par conséquent notre position à l'égard de cette réalité. En effet, l'être humain au 21^{ème} siècle a ressenti que le mal, le destin, la misère, l'absurdité et la mort sont des entités communes entre eux. Cela explique le rejet éprouvé envers une littérature qui décrivait, avec embellissement, ces entités.

Donc, c'est le changement de notre conception de la vie qui a poussé les auteurs à changer leur attitude vis-à-vis de la réalité, par conséquent leur conception de l'espace ne soufflait et n'inspirait pas en eux un sentiment de quiétude et de tranquillité laissant apparaître un "*espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond*" ⁽¹⁾. Pour cela leur regard s'est totalement bouleversé concernant l'espace et leur attitude s'est scindée en deux positions :

L'une, dissimule volontairement l'image de l'espace et se restreint à ne signaler que des indices relatifs à cet espace afin de fonder la narration ou l'action narrative.

L'autre, exagère dans la description et va dans le fond d'une manière à ce que l'univers matériel apparaisse comme énonciateur de ses objets, de ses lieux aux lecteurs. Dans cet univers les héros se figent et se taisent souvent, et leur action et leur mobilité, à l'intérieur de l'espace, n'a aucun sens. Même l'environnement apparaît hostile à leur présence. Et les lecteurs restent perplexes; quelles seraient les significations que ces espaces provocateurs des

1- VERNANT J. P. : *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Ed. Seuil, Paris, 1999, p. 15.

sens peuvent avoir car la description abusive de l'espace, qui se transforme en une matière narrative dominante, joue un rôle opposé à celui rempli par la description existante dans les textes narratifs habituels. C'est une description spatiale non soumise au sens, mais c'est une description qui marche côte à côte avec le sens dans un contexte unificateur qui résulte, certainement, du changement dans la position de l'être humain envers la réalité. Mais au niveau du texte, la description n'apparaît pas comme subordonnée à une position quelconque ou à un contexte antérieur parce qu'elle redevienne génératrice du sens ou plutôt une source des significations multiples et illimitées car la position originale de l'être créateur, dans ce cas, est une position vague et sans fondement intellectuelle.

Le type des textes nouveaux exprime parfaitement cette situation d'une manière évidente car la description, en générale dans les textes contemporains, est grandiose car elle marche à l'encontre du sens ou elle anticipe le sens carrément. Alors, la légitimité de l'ensemble des significations est envisageable car tous les lecteurs ont le droit de choisir la signification qui se dessine devant eux.

Donc, la relation entre la description de l'espace et la signification n'est une relation de subordination ou de soumission, car le l'espace n'est pas horizontale, autrement il n'est pas neutre, ou dégaris d'une signification précise, mais la différence qui existe entre la description des lieux dans un texte permet souvent d'assoire les assises d'une effective étude sémiologique. Roland Bourneuf a insisté sur la valeur symbolique et idéologique relative à la modélisation de l'espace, ainsi qu'a l'étude de ces aspects, et de la considérée (la modélisation de l'espace) comme l'une des facettes de "*la signifiance de l'espace*" ⁽¹⁾.

Il est évident que le texte narratif réaliste, en particulier, utilisait la description de l'espace pour retarder les événements, et les faire liés à l'époque et

1- MITTERAND H. : *Op. Cit.*, p. 194.

à la classe sociale d'une manière à ce que la description des lieux différents apparaisse comme une indice sur la l'incohérence des styles de vie et de leurs contraste. Il arrive aussi que l'auteur choisisse les couleurs avec soin pour faire baigner le lecteur dans l'ère dont lequel se déroule l'histoire, et d'évoque l'environnement du personnage et ses habitudes ainsi que ses manières de vivre et même d'estimer sa richesse.

Donc l'espace contribue à la création du sens à l'intérieur du texte; et il n'est pas passif mais il permet à l'auteur, dans certains cas, de transformer cet élément spatial en un instrument d'expression pour dévoiler les positions des personnages vis-à-vis du monde, et c'est ce que Marcel Proust a réalisé lorsqu'il a multiplié et proliféré les lieux en établissant une relation d'imbrication entre ces lieux afin qu'ils se génèrent les uns des autres en même temps.

L'étude qui a été réalisée par Georges Poulet sur "L'espace proustien" se fonde, en général, sur la détermination de l'espace dans les travaux de Marcel Proust, et essentiellement dans son œuvre romanesque " *A la recherche du temps perdu*" ⁽¹⁾, car l'enchevêtrement des lieux et leur imbrication contribue à la formulation d'interrogations existentielles sur l'identité du héros lui-même.

La description de l'espace chez Marcel Proust, et plus spécialement dans son roman " *A la recherche du temps perdu*", n'a aucun rôle esthétique ou préparatoire de l'acte narratif mais il trouve sa légitimité dans la narration elle-même et fait corps avec. L'aspect formel, que la description épouse, est complètement différent de celui constaté dans l'espace ordinaire et fidèlement décrit suivant un cheminement habituel de perception commun chez les lecteurs, mais c'est un espace vue d'un œil perturbé, pour cela cet espace apparaît désarticulé, troublé et confondu. Dans son œuvre "L'espace proustien" Georges Poulet "[...] décrit l'univers d'*A la recherche du temps perdu* comme une

1- Œuvre romanesque de Marcel Proust, composée de sept parties publiées de 1913 à 1927 : Du côté de chez Swann (1913), À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1919), le Côté de Guermantes (2 volumes, 1920-1921), Sodome et Gomorrhe (2 volumes, 1921-1922), la Prisonnière (posthume, 1923), Albertine disparue (posthume, 1925), le Temps retrouvé (posthume, 1927).

succession d'espaces non homogènes à travers lesquels le narrateur recherche un lien" ⁽¹⁾, car la manipulation de l'image du lieu dans le texte peut être exploiter infiniment en transposant l'état psychique et mentale des personnages sur leur propre environnement d'une manière à ce que l'espace laisse naître une signification qui dépasserait son rôle habituel en tant que décor ou comme un milieu jalonnant les événements. Dans ce cas l'espace se transforme en un véritable négociateur et s'introduit dans l'univers de la narration en se libérant, ainsi, des carcans de la description.

3. La construction de l'espace et son importance

Les lieux, en dépit de leur différence relative à la nature des éléments qui les composent, obéissent à un autre critère lié à la largeur et à l'étroitesse ou à l'ouverture et à la fermeture car la maison, par exemple, n'est une arène, la cellule n'est pas une chambre, puisque la cellule n'est pas toujours ouverte sur le monde extérieur à l'opposé de la chambre qui toujours ouverte sur la maison qui est à son tour ouvert sur la rue. Toutes ces choses fournissent une matière essentielle à l'auteur pour tisser son univers narratif, même la structuration de l'espace contribue souvent à la création des relations intimes entre les personnages ou à la création d'une répugnance voire de l'aversion entre eux.

Ainsi le choix d'une ruelle étroite, qui est totalement différente d'une grande rue, n'est pas arbitraire car elle permet d'intercepter les relations entremêlées et préexistantes entre les habitants dans une même cité. Donc, le repérage de telles relations entre les habitants est quasiment impossible dans une cité qui comporte des espaces plus vastes car le lieu et le niveau de vie ne permettent pas de telles interactions entre les habitants. Chose qui implique un changement obligatoire du lieu pour pouvoir évoquer ces couches sociales, pour

1- POULET G. : Cité in *Microsoft® Études 2007 [DVD]*, Microsoft Corporation, 2006.

cela, l'auteur veille à choisir, par exemple des hôtels ou des salons privés, comme des lieux de substitution afin de permettre à ces relations d'évoluer.

Certains espaces ont des particularités qui leur permettent d'être toujours, une matière essentielle dans le texte narratif. Parmi ces espaces il y a, à titre d'exemple: le café, qui occupe le plus souvent une grande place dans les textes narratifs, non seulement dans les romans réalistes, mais aussi dans le nouveau roman. Le roman de Marguerite Duras "Moderato Cantabile" représente un exemple très concret de la dominance d'un espace car "*le café*" ⁽¹⁾, dans ce roman, se transforme en un lieu exceptionnel dans le déroulement des événements d'une manière à ce que l'histoire apparaisse comme impossible de se dérouler sans l'évocation de cet espace qui est le café.

Malgré la prédominance de certains espaces sur la production romanesque mondiale; on peut dire que le texte lui-même crée son espace propre à lui en partant de la réalité car seule la réalité est capable de donner un profil à ce que le lecteur peut imaginer ou représenter comme espace en lisant un texte qui évoque un espace bien déterminé.

1- DURAS M. : *Moderato cantabile*, Ed. Minuit, Paris, 1990, p. 56.

VII. CONCLUSION

Bien loin de se réduire à des morceaux détachables purement décoratifs, les descriptions sont des lieux textuels saturés de sens. Sauter ou ignorer les descriptions, notamment celles qui représentent des lieux, comme le font parfois les lecteurs pressés, c'est prendre le risque de manquer une très grande part de l'information narrative.

Il est évident aussi que l'importance de l'espace dans la littérature est indéniable. Les événements situés dans des espaces que l'on connaît, que l'on peut visiter ou fréquenter ont, en général, une valeur plus grande pour le lecteur que s'ils s'étaient produits dans un lieu inaccessible.

Dans ce contexte, l'affirmation de Henri Mitterand sur le fait que "*le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai.*" ⁽¹⁾ nous paraît intéressante.

L'espace est, donc, important lorsqu'il s'agit de produire de l'illusion référentielle ou simplement de recréer une atmosphère.

1- Mitterand H. : *Le discours du roman*, Ed. PUF, 1980, p. 194.