

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



**SÉMIOLINGUISTIQUE DE LA FIGURE DE LA DESCRIPTION:  
Gautier, Rachilde, Goncourt, Flaubert, J.S. Alexis, É. Glissant, Cl. Simon, Cl. Ollier**

**Nina Hopkins Butlin**

**Thèse**

**écrite sous la direction des  
Professeurs Rostislav Kocourek et Michael Bishop du Département de français  
et présentée devant la Faculté des études supérieures  
comme exigence partielle pour l'obtention du grade de  
Ph. D. de l'Université Dalhousie**

**Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy**

**at**

**Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
October 1998**

**© Copyright by Nina Hopkins Butlin, 1998**



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-49248-6

Canada

**DALHOUSIE UNIVERSITY**

**FACULTY OF GRADUATE STUDIES**

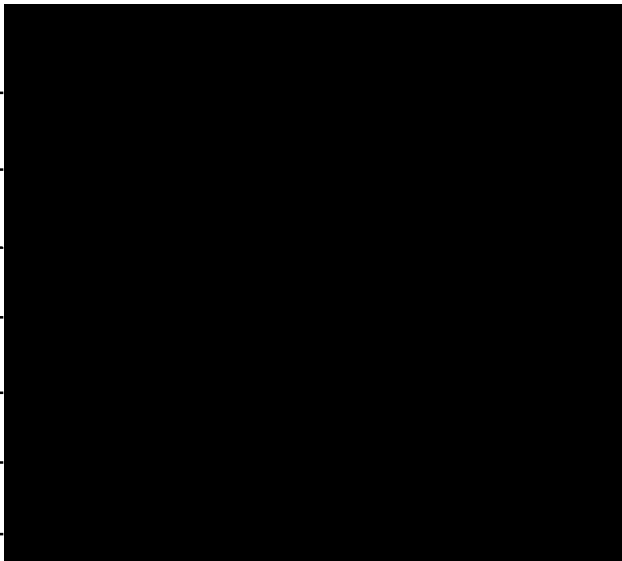
The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled "Sémiolinguistique de la figure de la description: Gautier, Rachilde, Goncourt, Flaubert, J.S. Alexis, É. Glissant, Cl. Simon, Cl. Ollier"

by Nina Hopkins Butlin

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Dated: September 28, 1998

External Examiner \_\_\_\_\_  
Research Supervisor \_\_\_\_\_  
Research Supervisor \_\_\_\_\_  
Examining Committee \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: OCTOBER 29, 1998

AUTHOR: NINA HOPKINS BUTLIN

TITLE: SÉMIOLINGUISTIQUE DE LA FIGURE DE LA DESCRIPTION:  
GAUTIER, RACHILDE, GONCOURT, FLAUBERT,  
J.S. ALEXIS, É. GLISSANT, CL. SIMON, CL.OLLIER

DEPARTMENT OR SCHOOL: FRENCH

DEGREE: PH.D.

CONVOCATION: SPRING

YEAR: 1999

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.



Signature of Author

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

THE AUTHOR ATTESTS THAT PERMISSION HAS BEEN OBTAINED FOR THE USE OF ANY COPYRIGHTED MATERIAL APPEARING IN THIS THESIS (OTHER THAN BRIEF EXCERPTS REQUIRING ONLY PROPER ACKNOWLEDGEMENT IN SCHOLARLY WRITING) AND THAT ALL SUCH USE IS CLEARLY ACKNOWLEDGED.

*To Rostislav Kocourek, PhD., CSc.,  
Professor Emeritus, Dalhousie University*

*--and to Nathan, Anna Rachael and Jared Goodnow Butlin*

## TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	v
ABSTRACT.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ACKNOWLEDGEMENTS.....	ix
INTRODUCTION.....	1
<b>I. FONDEMENTS THÉORIQUES</b>	
<b>CHAPITRE 1-- QUESTIONS D'ORDRE DÉFINITIONNEL ET SÉMIOTIQUE</b>	
Définitions traditionnelles.....	8
Description littéraire et description scientifique.....	21
Deux modes de description.....	23
La description <i>convergente</i> .....	25
La description <i>divergente</i> .....	31
Pour cerner la description dans le roman.....	33
Pour caractériser la description.....	37
Avant le référent, l'arbitraire du signe - W.D. Whitney et Saussure.....	41
Le référent dynamique.....	45
L'assymétrie du signe - S. Karcevskij.....	48
<b>CHAPITRE 2 -- SIGNIFICATION, FONCTION, STRUCTURE.....</b>	<b>57</b>
La description comme signe bi-référentiel.....	61
La fonction poétique - R. Jakobson.....	75
La fonction esthétique - J. Mukařovský.....	79
Le champ lexical latent - Ph. Hamon.....	89
Le système descriptif - M. Riffaterre.....	99
<b>CHAPITRE 3 -- CONJONCTIONS ET DISJONCTIONS</b>	
<b>I. PERSPECTIVES THÉORIQUES..... 109</b>	
La description, figure de l'altérité.....	110
Les procédures descriptives - J.-M. Adam.....	115
L'isotopie prédominante.....	122
Description et énumération.....	129



II. LA PARATAXE, LE PARATACTIQUE.....	138
<i>Mise au point terminologique et stylistique.</i>	
<b>CHAPITRE 4 -- LA FIGURE DE LA DESCRIPTION</b>	
I. RHÉTORIQUE ET DESCRIPTION.....	165
Les valeurs rhétoriques pertinentes.....	166
Figure de pensée.....	171
Figure de pensée et rhétorique contemporaine.....	185
II. MIMÉSIS ET DESCRIPTION.....	188
<i>Réflexions dans une perspective anthropologique.</i>	
Un héritage mimétique.....	189
La transformation en image - Northrop Frye.....	191
De la magie intériorisée - Theodor Adorno.....	194
Mimésis et altérité - Michael Taussig.....	197
<b>II. ANALYSES INTERPRÉTATIVES</b>	
<b>CHAPITRE 5</b>	
I. THÉOPHILE GAUTIER - MADEMOISELLE DE MAUPIN.....	204
II. RACHILDE - LA TOUR D'AMOUR.....	220
<b>CHAPITRE 6</b>	
I. LES FRÈRES GONCOURT - CHARLES DEMAÏLLY.....	234
II. FLAUBERT - BOUVARD ET PÉCUCHE.....	250
<b>CHAPITRE 7</b>	
I. JACQUES STÉPHEN ALEXIS - LES ARBRES MUSICIENS.....	261
II. ÉDOUARD GLISSANT - MALEMORT.....	281
<b>CHAPITRE 8</b>	
I. CLAUDE SIMON - L'ACACIA.....	295
II. CLAUDE OLLIER - ABERRATION.....	305
III. CONCLUSION.....	315
IV. BIBLIOGRAPHIE.....	321

## Abstract

When an author chooses to write a description, he or she introduces to a text not only a constructed referential object, but also the traditional features and conventional meanings which attach to descriptive discourse. The central question of this study is the following: if the descriptive form is in itself a signifier, what is that which is signified? In contrast to contemporary theories of description which take particular note of systemic lexical features of description, this study looks at description from a number of complementary perspectives. Description appearing in novels of French expression of the nineteenth and twentieth centuries is studied from stylistic, discursive, pragmatic, semantic and poetic perspectives. This work suggests that description be considered as a macrostructural figure situated in the context of a rhetorical praxis. It is shown that the idea of description includes two opposing tendencies: the leaning towards semantic *convergence* seen in scientific discourse, and the leaning towards semantic *divergence* common to literary texts. After considering the nature of these differences, this study turns to the specific examination of novelistic description. Put forward here is the thesis that description may be usefully seen as a figure which performs the important function of introducing isotopies of alterity to the novel. It is seen as essential to orient the theory of literary description towards those semantic elements which are conventionally unrelated to the referential object being described, elements which are unrelated to the subject or *topic* of the description. Passages drawn from eight novels written by authors who describe with enthusiasm and imagination are then analyzed. Description, often neglected or disliked, is shown to offer to literary criticism a revealing point of entry for the analysis of the novelistic text.

## Résumé

Quand un auteur choisit de décrire, il renvoie non seulement à un objet référentiel, mais aussi au parcours historique et au sens d'une convention discursive particulière. Voici la question principale que pose cette étude: si la forme descriptive est elle-même signe, que signifie ce signe? À la différence des théories contemporaines de la description qui mettent l'accent sur l'analyse sur le plan lexical, cette étude vise à examiner la description romanesque dans plusieurs perspectives complémentaires. La description du roman d'expression française des dix-neuvième et vingtième siècles est ainsi examinée dans les perspectives stylistique, discursive, pragmatique, sémantique sémiotique et poétique. Afin de saisir le sens et le fonctionnement de la description du roman, ces recherches proposent qu'on considère la description comme une figure macrostructurale dont le fonctionnement est vu dans le contexte d'une praxis rhétorique. Cette étude fait remarquer que la notion de description abrite deux tendances opposées: celle que j'appelle la *convergence* (discours scientifique monovalent) et celle que j'appelle la *divergence* (discours littéraire polyvalent). Une fois la différence entre ces deux tendances précisée, ces recherches se concentrent sur la description littéraire dans le roman. Je soutiens la thèse que la description romanesque sert souvent dans le roman comme opérateur de l'isotopie d'altérité: il est ainsi essentiel d'orienter l'étude de la description vers les éléments hétérogènes par rapport à son topic explicite. L'interprétation des passages tirés de huit romans écrits par des auteurs passionnés de la description révèle que la description romanesque, souvent méprisée, offre à la critique littéraire un champ d'analyse fécond.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my thanks to my thesis supervisor, Dr. Rostislav Kocourek, who has been my teacher since I first began at Dalhousie in 1985. It was he who introduced me to linguistic theory and the work of the Prague school, and he who encouraged my interest in linguistic approaches to literature. I shall be always grateful that he allowed me to follow my own research paths and theoretical interests even when he himself saw things differently. This work of the thesis was sustained by his confidence in me and by his infinite patience and personal insight. I further appreciate his continuing to supervise my thesis after his retirement, despite many inconveniences to him.

I was fortunate to have the chance to receive both helpful criticism and appreciation of my work from Dr. Philippe Hamon, the external examiner for this thesis. Dr. Patricia DeMéo, Dr. Michael Bishop, Dr. Kocourek and others in the French Department had a hand in arranging this, and I thank them. Thanks go to my thesis committee: to Dr. Bishop who has taught me much over several years and who was kind enough to serve as co-supervisor of the thesis upon Dr. Kocourek's retirement; to Dr. Terrence Gordon, whose insights about Saussure (and many other things) have been an inspiration to me; to Dr. DeMéo, who has helped me in many ways, and who kindly offered to read my thesis while on sabbatical; and to Dr. Hans Runte whose very generous and judicious assistance with the manuscript will always be remembered.

I appreciated the work of the Document Delivery staff at the Killam Library. Gwyneth Pace, Marlyn McCann and Kellie Hawley did an excellent job of locating texts which were often hard to track down. Oriel MacLennan is also much appreciated for her help with the bibliography and for her foresight about the uses of computer technology in humanities research.

I have a great deal for which to thank my colleague and longtime friend Anna Wexler. She introduced me to Alexis, shared her experience and knowledge of Caribbean religion and art, and encouraged me all along the way of this thesis. Thanks also to Joe and Jonah Wexler for welcoming me so warmly in their home on my visits to Brookline and Cambridge.

Without Peter Edwards' encouragement, friendship and generous intelligence, this thesis wouldn't have happened. Thanks to Vasiliki Petrakos and Christine Horne for helpful readings and to Allison Young, Dana James, Joan Evans, Sherri Cline and Debby Jones for friendly sustenance during trying times. My husband David encouraged me to set off on this project and believed I would finish; my children Anna Rachael, Jared and Nathan lived with me in Halifax during various stages of the research and helped in many different ways. Thanks also to Marjorie and Windsor Brooks, my aunt and uncle, who have always been there when I needed them. To Deborah, Nina Cordelia and Polly: I thank you too.

I was able to undertake this research thanks to funds provided by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and the Izaak Walton Killam Foundation.

## INTRODUCTION

*--Les formes ne sont-elles pas dans le monde, les formes ne sont-elles pas responsables?*

*--Roland Barthes, "L'activité structuraliste", p. 219.*

*--Autant que celui de la peinture, le sens propre de l'oeuvre d'art n'est d'abord perceptible que comme une déformation cohérente imposée au visible.*

*--Merleau-Ponty, La prose du monde, p. 128.*

Le point de départ pour mes recherches est l'observation que la description, comme d'autres formes sémio-textuelles, est une structure signifiante. Toutefois, le message que transmet cette forme, héritière d'une tradition complexe, est brouillé. Je considère l'événement de la lecture individuelle d'un texte comme étant situé au moment énonciatif où l'auteur se met en communication directe avec sa lectrice ou son lecteur. Quand un auteur choisit de décrire, il décide de communiquer en se servant d'une forme qui, étant elle-même un signifiant, actualise un sens.

Je me propose de déceler précisément ce sens en poursuivant la question soulevée par Philippe Hamon en 1972 dans un climat structuraliste dominé par des recherches visant exclusivement le récit: "Qu'est-ce qu'une description?" (1972c). Je développe ma propre réponse à cette interrogation en utilisant des outils linguistiques, surtout ceux de la sémantique, de la sémiotique, de la stylistique et de la pragmatique. Si mon enquête s'éloigne de "l'activité structuraliste" où est visé l'établissement d'un modèle schématique

du texte-type, j'offre mes observations en reconnaissance sincère aux maintes variétés de la pratique structuraliste qui étudie si rigoureusement, patiemment et souvent profondément les distinctions, parfois semblablement infimes, desquelles dépendent les grands gestes langagiers et littéraires.

Une des questions capitales pour la théorie de la description est la nécessité de préciser l'objet d'étude lui-même. Si tout le monde croit reconnaître "intuitivement" une description, il y a désaccord par rapport à des "descriptions" d'actions, des portraits, l'instance de la liste et l'inventaire. Comme je l'expliquerai plus loin, j'écarte la représentation d'actions et le portrait de mon analyse. Je considère l'énumération (la liste, l'inventaire) comme une pratique textuelle qui peut faire partie de la description, mais non pas comme un aspect *sine qua non*.

J'aborde la caractérisation de la description dans une perspective autant énonciative que textuelle: c'est la communication par écrit d'une rencontre (imaginative sinon imagée) entre l'auteur et une entité ou un ensemble d'entités non-humains (je parle d'entités auxquelles la langue donne forme; j'écarte la question de leur statut ontologique). Le texte actualise cette rencontre en la représentant (en la symbolisant). Je crois qu'il faut tenir compte du caractère réciproque de cette rencontre, et reconnaître la manière dont la perception, le langage et la pensée interagissent de façon dynamique et mutuellement enrichissante. Je vois la description comme le site privilégié d'un

métadiscours sur la prose ou, autrement dit, d'une poétique explicite ou implicite concernant le langage du roman.

Perrine Galand-Hallyn montre dans son remarquable ouvrage *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance* que l'autoréflexion était un des attributs de la description littéraire dès son début dans l'oeuvre d'Homère<sup>1</sup>. Elle cite à titre d'exemple une partie du chant XIX de l'*Odyssée* où Pénélope demande à l'Ulysse (incognito) de décrire les vêtements de l'Ulysse qu'il prétend avoir hébergé. Ulysse décrit son agrafe, cadeau de sa femme, et en le faisant, il montre les qualités d'une "bonne" description. Comme le constate Galland-Hallyn, Homère développe "l'aspect visuel", "l'illusion de présence", et "l'intensité émotionnelle" de la scène gravée sur l'agrafe. Et qui plus est, une comparaison implicite est faite entre l'habileté d'Homère en tant que descripteur et celle de l'orfèvre "auteur du bijou". Galland-Hallyn continue:

Résumons ce qu'Homère et les théoriciens de l'*enargeia* nous ont appris sur la nature de l'objet descriptif. Qu'il soit paysage, palais, statue ou bijou, l'objet à décrire conserve nécessairement un rapport avec des référents connus du lecteur. On voit apparaître chez Homère les futurs *topoi* descriptifs des rhéteurs, cadre indispensable à une compréhension minimale du texte, mais aussi à la perception éventuelle d'un écart entre texte et réel. D'autre part, cet objet semble inévitablement lié au domaine de l'affectivité: les descriptions témoignent des émotions que l'auteur éprouve à l'égard du sujet qu'il traite, et la subjectivité même du texte vise à faire naître chez le lecteur une émotion du même ordre. (1994: 43)

---

<sup>1</sup> Il n'est pas difficile d'accepter avec elle le postulat qu'Homère fut "l'inventeur" de la description traditionnelle occidentale. Point n'est besoin de s'acharner à établir le premier descripteur historiquement parlant: dans l'oeuvre d'Homère se trouve la plupart des tendances descriptives encore observables de nos jours.

Je vois dans la description une autoréflexivité non seulement à l'égard de la virtuosité de l'écrivaine et la compétence interprétative du lecteur, mais aussi à l'égard du rapport entre mot et chose et la capacité représentative du langage. C'est le lieu où le stock lexical de la langue se met à l'épreuve, où l'on élargit le sens des mots existants et introduit des vocables étrangers, rares ou techniques. C'est aussi le site de l'image admirable et convaincante et de la déformation du déjà-vu.

Les recherches théoriques influencées par la position structuraliste tendent dans l'ensemble à voir la description comme un procédé analytique qui "dépeint" plutôt que "peint". Gotthold Ephraïm Lessing fut un des premiers à rendre explicite son opposition à la doctrine horacienne, "*ut pictura poesis*". À la différence des conseils donnés typiquement par des rhétoriques prescriptives en France et ailleurs, Lessing relève la différence entre les ressources représentatives appartenant à la poésie, d'une part, et aux arts plastiques, d'autre part. Il analyse de façon nuancée la difficulté qu'a la description de représenter un "tout" de façon cohérente. Selon Ph. Hamon, *Lakoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776), malgré sa traduction française en 1802, eut peu d'influence en France avant sa découverte par les théoriciens structuralistes au vingtième siècle (1991: 215). Si la description peut ou doit évoquer une image intégrale ou une synthèse convaincante demeure une question importante pour la théorie.



La thèse qui suit est divisée en deux parties principales. La première, “Les fondements théoriques”, explore les questions linguistiques que je trouve essentielles pour ma notion de la description comme une des ressources de la langue. Dans le premier chapitre j’aborde la question de la définition de la description. En m’appuyant sur des distinctions linguistiques faites à divers niveaux, j’offre quelques critères pour cerner la description dans le roman. Par la suite, en m’appuyant sur le principe de l’arbitraire du signe<sup>2</sup>, je propose une conception du référent qui tient compte de la réciprocité et du dynamisme qui caractérisent les rapports signifiant/signifié et discours/référent.

Dans le chapitre deux j’étudie les deux fonctions de langage que j’estime les plus importantes pour la description: la fonction référentielle et la fonction esthétique. J’examine la pertinence de la relève des “champs lexicaux latents” (Ph. Hamon) pour l’analyse de la description. Le troisième chapitre examine les procédures descriptives de J.-M. Adam et reprend la question du “tout” cohérent que la description, selon les rhétoriques, est censée être.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Mon emploi de l’expression “arbitraire du signe” dans le cadre (post-saussurien) de la linguistique de texte dépend d’une acception étendue du terme. Selon moi, un texte-type peut être vu comme signifiant ou signe. Quand il s’agit du fonctionnement du texte type comme signe, cependant, le signe doit être considéré comme partiellement motivé par les conditions et connaissances de la société où il se manifeste. Paul J. Thibault souligne à juste titre que le fonctionnement en parole de l’arbitraire du signe (principe fondamentalement irrationnel) va de paire avec le fonctionnement d’un principe rationnel et organisateur (*Re-reading Saussure*, 1997:291).

<sup>3</sup> Selon la rhétorique d’Alexandre Vessiot: “[...] toute chose a un caractère dominant, qu’elle doit à sa nature même et qui provoque dans l’âme une sensation, un sentiment correspondant; tout spectacle fait naître en nous une impression d’ensemble, à laquelle concourent tous les détails; c’est

J'analyse les emplois et les définitions des termes "parataxe" et "paratactique" pour signaler la nécessité de reprendre continuellement en considération la terminologie de la stylistique.

Les trois premiers chapitres ayant préparé le terrain, j'aborde dans le chapitre quatre la question du sens de la forme textuelle de la description et de sa signification en tant que pratique. J'affirme que la description est une figure qui exige une altérité, une ombre imaginative et unifiante. En déformant l'image conventionnelle du réel, la description met en jeu un acte mimésique capable de transformer la rencontre entre l'être humain et le monde qui l'entoure.

La deuxième partie de la thèse, "Analyses interprétatives", examine huit romans publiés entre 1835 (*Mademoiselle de Maupin*) et 1997 (*Aberration*) dont les descriptions sont particulièrement riches ou intéressantes. J'ai visé un corpus composé de textes provenant des deux siècles reflétant un éventail non seulement de styles descriptifs, mais aussi de projets d'écriture. Bien qu'il y ait des parallèles entre la description romanesque et celle qui apparaît en poésie, dans l'essai ou au théâtre, je crois que les différences entre les genres exigent l'examen indépendant de chacun d'entre eux avant qu'on puisse passer à la comparaison.

---

cette impression que la description doit reproduire, c'est elle qui en fait le caractère et l'unité".  
(1886: 153)

J'ai opté pour l'étude unique du roman, parce que je crois que l'importance de la description dans ce genre a été sous-estimée, en raison de la préoccupation pour l'intrigue, autant chez le lecteur que chez le spécialiste littéraire.

En poésie, on accepte que Baudelaire décrive la ville de Paris, et on analyse chaque image, chaque mot de ses poèmes. Par contraste, dans le cas du roman, on se plaint souvent de la description, tout en la sautant librement. La lecture du roman a été influencée par cette négligence, et l'intérêt inhérent de la description bien écrite et originale échappe souvent à l'attention. S'il existe des romans dont les descriptions sont parsemées de clichés, il y en a d'autres dont les descriptions sont riches des points de vue lexical, imagier et sémantique.

Mon étude examine la description du roman afin de dégager sa spécificité. Il reste des études à faire pour ce qui est d'autres types de textes littéraires. Par le biais des textes tirés de ces huit romans (et par celui des divers textes romanesques examinés au cours des quatre premiers chapitres) j'espère montrer dans quelle mesure la description fournit un champ d'exploration productrice pour l'interprétation du roman.

## CHAPITRE 1

### QUESTIONS D'ORDRE DÉFINITIONNEL ET SÉMIOTIQUE

*Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu.*

-- Guy de Maupassant, Pierre et Jean, p. 58.

*Quand nous avons à donner un renseignement, un ordre, un avertissement, pour être clairs, pour être compris, il nous faut décrire plus ou moins sommairement les lieux, les choses, les personnes que nous voulons faire connaître ou reconnaître; les métiers ne peuvent se passer de la description pour leurs outils et les objets qu'ils façonnent; l'agriculture pour ses instruments et ses travaux; l'industrie pour ses machines, les sciences physiques pour leurs expériences et leurs appareils, les sciences naturelles pour leurs analyses et leurs classifications, la médecine et la chirurgie pour leurs diagnostics et leurs opérations.*

-- Alexandre Vessiot, De l'enseignement à l'école et dans les classes de grammaire des lycées et des collèges, p. 146-47.

Le terme "description" signifie le résultat textuel d'une action exécutée dans et par le langage, celle de décrire. Dans cette étude, le point de départ pour cerner et pour caractériser le texte de description au niveau sémantique sera une définition partielle du lexème "décrire" offerte par le *Trésor de la langue française (TLF)*. Le sens que je donnerai au lexème "décrire" se conformera, dans ses grandes lignes, au sens "Usuel, au

*fig[uratif]*”:

Représenter en détail par écrit ou oralement, certains traits apparents d'un animé ou d'un inanimé. (TLF6:888)

“REPRÉSENTER... PAR ÉCRIT...”

Puisque c'est le texte du roman des dix-neuvième et vingtième siècles que j'explore dans cette étude, je m'intéresse exclusivement à la représentation écrite plutôt qu'à celle faite à l'oral. Au cours de mon examen de la construction et de la signification de la description dans le texte du roman, je mettrai en question la notion même de “représentation” écrite. La représentation s'offre comme un acte mimésique, l'imitation d'un objet référentiel. Je me propose d'interroger la structure et la signification de cet acte qui semble reproduire un objet déjà vu.

Je chercherai à préciser la nature et la structure de la description, que je considère comme la transformation textuelle d'un objet sémiotique déjà construit dans le référent.<sup>1</sup> Le référent est le réseau de significations déjà achevées qui est à la disposition d'une communauté linguistique.

---

<sup>1</sup> Le mot “référent” est un terme de logique qui ne convient pas tout à fait à la linguistique. Le problème du statut ontologique du monde naturel est un problème philosophique plutôt que linguistique.

Philippe Hamon analyse à fond l'aspect intertextuel de la description dans ses nombreux ouvrages et articles sur le descriptif, dont la clef de voûte est son livre *Du descriptif* (1993), publié pour la première fois en 1981 sous le titre *Introduction à l'analyse du descriptif*. Pour Hamon, le texte descriptif est la présentation d'un objet de langage déjà conçu, de la transcription d'autres textes déjà lus autant que d'un recodage discursif d'images déjà vues (Hamon, 1993: 5).

"...EN DÉTAIL..."

Il n'est pas sans intérêt que le syntagme "en détail" fasse partie de la définition citée. Une description est le résultat de deux moments. Premièrement, c'est le moment de l'*expansion* d'éléments composants lexico-sémantiques d'une notion régissante (ce que j'appelle le *topic* de la description). Deuxièmement, c'est le moment de l'*élimination* de possibilités virtuellement disponibles que le sujet décrivant ne désire pas utiliser dans sa parole.

De la notion intégrale de l'objet à partir duquel la description est actualisée, le descripteur dérive un nombre potentiellement infini d'éléments susceptibles d'être racontés, les parties du tout s'offrant en régression particularisante. Il s'agit d'une expansion influencée à un degré considérable par la terminologie disponible à l'énonciateur de la description, c'est-à-dire, au sujet décrivant.

C'est encore Hamon qui met l'accent sur l'aspect lexical dans l'analyse du descriptif (1993: 37-83), perspective reprise dans le deuxième tome de *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* où la définition de "description" est résumée comme "l'actualisation d'un champ lexical latent" (Greimas & Courtés, 1986: 66).

"CERTAINS..."

Pour ce qui est de l'élimination de certains des éléments possibles, le sujet décrivant sélectionne certains détails, supprimant ainsi la plus grande partie des éléments concevables. Sur l'expansion et l'élimination d'éléments sémantiques est fondée l'opération primitive qui donne au texte de description, au niveau global, son statut de signe linguistique complexe.

Tout langage effectue, en s'actualisant en forme de chaîne parlée, la suppression d'autres possibilités. Il s'agit là d'un des concepts de base de la linguistique saussurienne (rapports [axes] syntagmatique et associatif [paradigmatique]). La spécificité du texte de description découle du rapport entre la représentation d'un objet dans un texte donné et la préfiguration de cet objet dans le référent. Tout type discursif fait référence à des modèles (si ce n'était pas le cas, on ne saurait parler d'aucun 'type' textuel). La spécificité de la description dérive du fait que l'appel est fait à des connaissances des choses du monde ou, plus précisément, à la connaissance des discours sur le monde. Hamon souligne l'importance de modèles textuels et plutôt savants:

...la description, en effet, est toujours le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d'une part, s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure. (1993: 42)

Les traces de ces modèles virtuels sont retrouvables partout dans nos textes. Il est question non seulement de concepts construits à travers des textes, mais aussi de lexèmes qui forment, paradigmatiquement, des ensembles. On peut s'attendre à ce que la description mette en œuvre plusieurs éléments de la nomenclature (lexèmes et syntagmes) qu'offre le lexique pour énumérer les parties d'un objet de connaissance. À l'occasion d'une description physique d'un insecte, par exemple, on s'attendrait à des lexèmes "insecte", "yeux", "tête", "corps", "ailes." *Le Nouveau Petit Robert* offre la définition suivante d'une libellule:

Insecte archiptère carnassier (*odonates*), à tête ronde pourvue d'yeux globuleux à facettes, à corps allongé, aux quatre ailes transparentes et nervurées, qui vit près des points d'eau. (PR 1995: 1277)

Si la première tâche du dictionnaire est d'inventorier les ressources lexicales de la langue et d'en expliquer le sens, le dictionnaire peut être vu aussi comme un des sites textuels où se standardisent les réseaux sémantiques qui engendrent, reflètent et perpétuent les modèles conventionnels et stables du référent qui sous-tend nos textes. La description littéraire fait appel aux modèles repérables dans le dictionnaire (ou dans



autres instances du déjà dit), mais elle résiste à ses modèles en même temps qu'elle les dépasse.

Sur le plan sémantique, la description d'une libellule pourrait activer les sèmes <vitesse>, <petitesse>, <énergie> ou, sous l'inspiration du nom courant "demoiselle", <féminité>. Dans *La sanglante ironie* Rachilde décrit des libellules métaphoriquement comme des jeunes filles séductrices (et peut-être trop intelligentes à cause d'un cerveau démesuré) tout en employant l'ensemble d'unités lexicales standard qui remontent au dictionnaire: "yeux", "corps", "ailes". Le "je" énonciatif est à la fois scientifique (il "collectionne"; il décrit en détail ce qu'il voit) et soupirant (il se fiance avec une des insectes-ballerines):

Elle a des yeux énormes, la mignonne, pour son corps fluet, des yeux de vierge au cerveau trop développé. Toute sa personne en flèche se recourbe, se tord; c'est à la fois une lyre et une bague, une plume perdue de martin-pêcheur, un peu de poudre d'émeraude sur un brin de soie. Je les collectionnais par vingtaines rien qu'en leur tendant le scion de ma ligne, et les folles m'hypnotisaient; je me penchais, je glissais; une fois, j'en attrapai une plus grande, la reine: je la baisai entre les ailes irrésistiblement. Nous nous fiançâmes!... (Rachilde, 1891: 82-83)

Je parlerai plus tard des codes qui se présentent dans la description rachildienne et du sens polyvalent d'un tel texte. La question de la narrativité dans la description sera examinée également, car la description ne se distingue pas toujours facilement du récit. Je cherche à préciser un sens du terme "description" me permettant de cerner certains

textes comme exemples de mon objet d'étude. Je propose qu'il y ait des modèles, des normes textuelles et sémiotiques que nos descriptions mettent en jeu.

Il existe dans toute description une tension entre la tendance à se conformer à des modèles plutôt définitionnels, et la déstabilisation ou le refus du modèle conventionnel. La description tirée du roman est généralement abondante: elle est faite d'une riche thématique, elle est imagée, féconde en matière lexicale, pleine de ressources sémantiques. Si elle manque à la norme, elle l'excède et la transforme.

La description configure une présence par l'opération de sélection. Elle construit en même temps un manque, une déféctuosité qui est implicite dans toute description. En introduisant le lexème "certains" dans sa définition, le TLF souligne lui-même cette opération de sélection. Le dictionnaire fait implicitement allusion à la suppression des traits non repris par le texte de description.

"...TRAITS APPARENTS..."

Il est à souligner que, selon le TLF, on décrit en représentant des "traits apparents" de l'objet. Le texte de description s'intéresse aux détails observables, typiquement visibles, de l'objet qui se reformule en langage. *Le Grand Larousse de la langue française* (GL) semble être du même avis: il considère la description comme le

“[d]éveloppement littéraire par lequel on représente l’aspect extérieur des êtres et des choses”. (GL6:1253)

Encore une fois on indique que la partie extérieure et évidente de l’objet est proprement l’aspect que privilégie la description.

“...D’UN ANIMÉ OU D’UN INANIMÉ”

Les acceptions du lexème “description” citées comprennent des animés et inanimés (TLF), ou des êtres et des choses (GL), comme objets à représenter. Dans la perspective de l’analyse faite ici, la description privilégiera la représentation de choses inanimées, ou, plus précisément, de choses matérielles qui sont externes à l’être humain.

Je considère que le cas du “portrait” est plutôt ambigu: la description de l’être humain peut se faire ou bien du point de vue de la matérialité de l’objet, ou bien du point de vue de son esprit. Par conséquent, j’estime que le portrait de l’être humain ne cadre pas avec la notion de description que je développe, comme je l’expliquerai en pages 35-36.

La description est surtout vue ici comme le territoire des choses, des objets inertes. Ces objets, grâce à des opérations narratives et, tout compte fait, métaphoriques, sont souvent représentés dans le temps comme s’ils étaient eux-mêmes des animés. La description est le site textuel où la chose inanimée, représentée à la suite d’un débrayage

temporel (souvent en français soutenu par l'imparfait) est narrativisée, et est ainsi rendue actantielle par rapport au programme narratif du récit.

Voulant attirer l'attention sur le côté non-spécialisé du terme "description," j'ai commencé par examiner le sens "usuel" du lexème "décrire" tiré du TLF, dictionnaire qui puise ses exemples d'un grand corpus de textes littéraires provenant des dix-neuvième et vingtième siècles. Je mets ainsi l'accent sur le sens donné au terme pendant les deux derniers siècles. L'usage quotidien d'un vocable persistant tel que "décrire", ainsi que ses lettres de noblesse remontant au latin, démontrent que le terme fait partie intégrante de l'héritage et des pratiques culturelles et linguistiques des sociétés francophones. Cette même persistance et fréquence du terme mènent à la polysémie et rendent problématique son emploi spécialisé en linguistique. (D'autant plus que le métalangage de la linguistique parle de la "linguistique descriptive" dans un sens déjà spécialisé.)

#### LA DEUXIÈME ACCEPTATION DU TLF

Cependant, le sens quotidien de "décrire" offert par le TLF conserve les éléments sémantiques essentiels à l'emploi du terme dans le contexte de la sémiotique littéraire et de la linguistique de texte. La deuxième acception est tout aussi intéressante:

*Usuel, au figuratif 2. P[ar] ext[tension]. Donner une idée de quelque chose, en fournir une première approche à l'aide de traits directement observables. (TLF6: 889)*

Encore une fois, les traits de l'objet décrit doivent être manifestes ou "observables".

Ce qui différencie surtout cette acception "par extension" de la première citée, c'est le manque de netteté, l'imprécision, qui sont ici caractéristiques du texte de description.

J'ajouterais que cette notion de la description comme quelque chose de provisoire remonte surtout au discours littéraire ou même au langage de tous les jours plutôt qu'à la science positive. La deuxième acception évoque le côté pragmatique de la communication, en ce sens que le sujet décrivant est présenté comme la personne qui <donne> et qui <fournit>. Puisqu'on "donne une idée" à quelqu'un et qu'on "fournit" à quelqu'un, un destinataire (ou un descriptaire) se construit: c'est la personne qui doit avoir les moyens lexicaux ou conceptuels suffisants pour entrer dans le discours descriptif.

#### LE DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET L'ENCYCLOPÉDIE

Cette notion d'une description qui se différencie de la définition par son imprécision se retrouve ailleurs dans l'histoire du discours. Furetière reprend le thème de l'imperfection de la description dans le *Dictionnaire Universel* où il constate que "[d]escrire" peut signifier:

Définir imparfaitement les choses, en donner une idée générale. Un Grammairien doit se contenter de décrire les choses, il n'est pas obligé de les définir exactement, comme un Philosophe. (Furetière: xx)

La description n'est pas censée représenter la nature d'un objet, mais uniquement ses particularités observables. Selon l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, pour ce qui est des belles-lettres<sup>2</sup> du moins, la description est chargée de faire la distinction entre une chose et une autre, et non d'exposer "les attributs essentiels" (Diderot et D'Alembert: 879).

[L]es descriptions servent principalement à faire connoître les singuliers ou individus; car les sujets de la même espece ne different point par leurs essences, mais seulement comme hic & ille, & cette différence n'a rien qui les fasse suffisamment remarquer ou distinguer. Mais les individus d'une même espece different beaucoup par les accidens: par exemple, Alexandre étoit un fléau, Socrate un sage, Auguste un politique, Titus un juste.

Une description est donc proprement la réunion des accidens par lesquels une chose se distingue aisément d'une autre, quoiqu'elle n'en differe que peu ou point par sa nature. (Diderot et D'Alembert: 879)

Plus loin, L'*Encyclopédie* affirme que le poète est autorisé à peindre la nature comme il lui plaît, "pourvû qu'il ne la réforme pas trop"(879). Il n'est pas question de décrire un monde de tous les jours, mais plutôt un monde individualisé, né de l'imaginaire. Une

---

<sup>2</sup> La distinction que fait l'*Encyclopédie* entre "belles lettres" et "science" est significative car elle démontre la mesure dans laquelle des critères épistémologiques pour évaluer le discours et l'observation scientifiques étaient en voie de se préciser à l'époque. Pour l'*Encyclopédie*, le discours de la science appartenait à un territoire intellectuel différent de celui de la poésie ou de toute littérature qui privilégiait une vision unique de l'individu. J'estime que la pensée de Diderot sous-tend la définition de "Belles--Lettres" offerte par la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1798): "On entend par *Belles--Lettres*, La Grammaire, l'Éloquence, la Poésie". (Académie Française. 1798. *Online*. p. 2:20)

mesure de fidélité au référent est quand même conseillée. La description belle-lettriste vise à faire plaisir et à inciter “une action de l’esprit qui compare les idées que les mots font naître avec celles qui lui viennent de la présence même des objets” (:879). Si la description n’est pas en mesure de renseigner sur l’essence des choses, elle est quitte à livrer un jeu d’esprit. La copie, la représentation, est même préférable à l’objet originel.

Si, selon *L’Encyclopédie*, la description ne sait montrer la nature des choses du monde, c’est à travers la description des choses du monde qu’on arrive souvent à comprendre la Nature. Dans la discussion de la description dans le contexte de l’histoire naturelle, *L’Encyclopédie* constate que l’acte de décrire implique non seulement un classement mais aussi une comparaison. En décrivant une plante ou un animal, on fait entrer l’objet dans un système classificatoire qui permet la comparaison d’éléments du même niveau hiérarchique. Plutôt qu’un jeu d’esprit, la description naturaliste est un geste épistémologique qui étaye une conception globale, ordonnée, systématique du monde naturel. La description naturaliste devient une opération sur le référent, c’est-à-dire, sur le modèle linguistique du monde qui nous permet d’en parler. Ce type de description, dépendante de la notion de système, s’appuie sur le principe d’universalité. À la différence de la description belle-lettriste qui rend son objet unique selon la vision personnelle et les valeurs esthétiques du sujet décrivant, la description naturaliste transforme la libellule particulière en toute libellule, une libellule généralisée. La description la fait entrer dans un ensemble dont le réseau de rapports est facilement reconnaissable et conventionnel:

En décrivant les animaux on se propose de connoître l'œconomie animale; les plantes nous conduisent à découvrir le mécanisme de la végétation. On considère dans les minéraux la formation & la combinaison de leurs parties constituantes, pour concevoir la minéralisation. On ne peut parvenir à des fins si différentes par une seule route; chacun a la sienne, & exige des moyens particuliers pour que l'on puisse s'y conduire avec succès: c'est pour quoi le plan des descriptions doit être relatif à l'objet de la science de chaque regne; mais il est absolument nécessaire qu'il soit uniforme dans un même regne, pour faire une comparaison exacte & suivie de chacun des animaux, ou des végétaux ou des minéraux, avec ceux qui y ressemblent ou qui en diffèrent le plus. (:878)

Dans une description réalisée dans le contexte du discours scientifique, on ne rend pas l'essence des choses, mais on découvre et analyse les nombreux systèmes de la nature que l'on compare les uns aux autres. Dans le texte cité, on met l'accent sur les rapports entre l'animal et son habitat, son alimentation, sur toute l'écologie à laquelle il participe. Si l'on ne peut parler d'essences, on est autorisé à parler de généralités, de causes, de liens systématiques et de rapports taxinomiques. La science positive substitue au problème d'essences l'intérêt dans les procédés de classement. Transposée sur la notion d'un monde empiriquement connaissable, l'universalité repose sur la foi en la probabilité, la nécessité même, d'un système qui explique et régit tout. En découvrant des similarités, des régularités, on arrive à esquisser un cas général qui est un objet de connaissance, un objet de langage, un signe.



## LA DESCRIPTION LITTÉRAIRE ET LA DESCRIPTION SCIENTIFIQUE

L'article de *L'Encyclopédie* qui parle, dans un premier temps, de la description scientifique, et qui élabore, dans un deuxième temps, la notion de la description belle-lettriste, démontre que la tradition intellectuelle française nourrit deux idées différentes sur la description. La description tirée du roman des dix-neuvième et vingtième siècles reflète ces deux tendances. La description belle-lettriste qui cherche à créer des mots une œuvre d'art est fusionnée à la notion d'une description positiviste qui scrute les particularités du monde afin d'y trouver les traces d'un système.

La description littéraire s'inscrit, donc, dans la pensée épistémologique et aussi dans l'imaginaire. D'une part, elle est une référence à une tentative d'intégrer une réalité désagrégée dans un système (système conceptuel, système de langue, système lexical) qui régularisera le chaos atomisant. D'autre part, elle est une poétique de l'échange sujet-objet où l'objet est constitué dans sa particularité par le regard descriptif du sujet. Cet échange est réglé par une variété de considérations d'ordre intertextuel ou générique. La description littéraire s'écrit toujours dans l'espace de l'affrontement sujet-objet: elle se révèle signe de cette opposition et site d'une vision esthétique particulière. Dans le texte du roman, le modèle scientifique de la description fait partie de certaines poétiques (la poétique du réalisme, par exemple) avec lesquelles il partage un fondement positiviste.

En commentant la notion de description, Gustave Lanson souligne, tout comme le TLF, l'importance du principe de sélection, de l'élimination du non-pertinent. Il

distingue la description de l'inventaire— distinction importante à faire, puisque le langage du droit utilise le terme “description” pour signifier, au sens spécialisé, “État de biens saisis ou inventoriés” (PR: 512). Lanson s’est aperçu qu’il existe deux polarités du signe descriptif. Selon lui, la description “oscille” entre la recherche du généralisable et la quête de l’unique, le hors série:

Une description n’est pas un inventaire, où les objets de rebut sont notés avec le même soin que les plus précieux. Elle comporte un choix de tout ce qui est capable de faire connaître la chose décrite: l’insignifiant en doit être éliminé. Dans les degrés divers et les mille formes dont elle est susceptible, elle oscille entre deux limites: la recherche du caractère général, qui remet l’objet dans une série, dans un genre, et la recherche du trait particulier, qui l’isole et le pose seul, dans son individualité distincte, en face de tous les objets analogues. (?[1890]:51)

Pour Lanson, la description est le résultat textuel d’un choix (de détails) dont l’objectif est de “faire connaître la chose décrite”. La description s’adresse à quelqu’un (le *descriptaire*) et peut être réalisée sous plusieurs formes. En parlant des “degré[s]” de la description, sans doute Lanson fait-il appel à la notion de système hiérarchique qui étaye la notion de l’objet de description en tant qu’objet de connaissance. Il suggère aussi la possibilité de degrés d’élaboration rhétorique: la vivacité et la clarté de l’image évoquée, les multiples parties du tout qui sont animées. Une description peut être plus ou moins développée, selon le nombre d’éléments qui sont énumérés, la nomenclature utilisée, la qualité et la figurativité de l’image.

Selon Lanson, la description est chargée de mettre l'objet décrit en rapport avec tous les objets analogues: ou on le remet dans une série, dans un ensemble, ou on le place définitivement hors série, seul, isolé. Si la description opte pour la mise en série, il s'agit de la description pratique, scientifique ou technique: l'objet décrit doit prendre sa place dans le cadre d'un système de connaissances. Si l'objet se distingue de "tous les objets analogues", il est question d'une description dont le but est plutôt esthétique: l'objet décrit se manifeste dans sa particularité.

#### DEUX MODES DE DESCRIPTION

Il semble exister, même au sein de la définition usuelle du TLF, deux modes principaux de description. Le premier, qui touche à la première acception citée du TLF, cherche à énumérer un choix de traits appartenant à un objet. C'est le mode qui favorise le langage dénotatif. Ce mode discursif contient la notion que le langage sert à stabiliser un monde catégorisable. Ce mode de description fait un geste généralisant.

La deuxième acception citée du TLF est moins précise et s'ouvre ainsi au deuxième mode: on donne "une idée de quelque chose" pour qu'un autre puisse saisir l'objet. Il ne s'agit plus d'un simple dénombrement de traits, mais de l'évocation d'une image chez l'interlocuteur. Le discours de ce mode évoque potentiellement plusieurs jeux d'esprit: c'est le mode qui fait appel à la connotation et au langage figuré. Ce mode

descriptif comprend la notion que l'image d'un objet créée par des mots n'est pas limitée par la nécessité de rester fidèle au modèle référentiel standardisé.

J'utilise le terme "mode" dans cette analyse car la distinction entre les deux types de description se fait au niveau de la pragmatique. *Le nouveau petit Robert* offre:

"5° Mode de... : forme particulière sous laquelle se présente un fait, s'accomplit une action...Mode de vie, d'existence...Mode d'action...Mode de production, d'exploitation... Mode de paiement... Mode d'emploi". (:1211)

Le choix entre les deux modes descriptifs n'est pas une décision basée uniquement sur le style de l'énoncé. C'est le but de l'énonciation qui dicte le choix du texte type, certains textes ayant été définis sociologiquement comme pratiques, scientifiques ou techniques.

L'analyste a donc affaire à deux modes de description. Je parlerai ici du *mode convergent* et du *mode divergent*. Y sont en jeu la situation de l'énonciation, les lexèmes et les images choisies. Si le but de la description (de l'acte de décrire) est de classer l'objet, de le faire entrer dans un système hiérarchique de connaissances, ou de définir l'objet afin de permettre son utilisation, on parlera du mode convergent de la description. Pour ce qui est de la description au mode divergent, il sera question d'une description dont le but principal est d'interroger le rapport sujet décrivant/objet décrit. Cette description crée des

images qui miment dans quelque mesure le référent, mais qui sont d'inspiration personnelle et qui s'écartent de la notion référentielle.

Dans le cas de la description divergente, la voix énonciative (celle du *sujet décrivant*) devient une présence dégageable du texte. Il sera caractéristique du texte du roman (ou de tout texte artistique où la description se réalise) que la description est interprétable et que le caractère de la voix du *sujet décrivant*, trace significative du code générique, s'annonce. La description divergente est non seulement interprétable elle-même, elle est aussi le signe qui décèle le *sujet décrivant*. La description divergente fait du texte artistique un lieu de transitivity qui dévoile le *sujet de l'énonciation* (dans sa variété, son ambiguïté et ses contradictions) qui se révèle pendant qu'il dépeint son objet.

La description convergente vise à une terminologie univoque et la description divergente à un langage polyvalent. Cependant, la description construite selon un modèle scientifique n'est pas dépourvue de langage figuré. Il est également vrai que le langage positiviste peut aussi s'insérer dans les pages du roman.

#### LA DESCRIPTION CONVERGENTE

En employant les termes *mode convergent* et *description convergente*, je signale qu'une description réalisée dans un contexte pratique veut communiquer un message qui sera transparent pour l'interlocuteur. La description au mode convergent cherche une précision sémantique déterminée par les exigences du référent. Ce mode de description

peut effectuer un changement dans le système référentiel (par l'ajout d'un terme nouveau, par exemple) ou le stabiliser (à cause de son insistance, son goût pour le prévisible), mais ce mode fait toujours appel à une conscience référentielle. Ce mode veille sur le système de référence car il veut être compris. Il se veut exact et vérifiable. Il cherche à tailler une convergence sémique. Comme les rayons de lumière qui, passant par une lentille convexe, convergent sur un point commun, les contraintes sémantiques de ce mode descriptif (la réduction de sèmes exocentriques par rapport aux isotopies pertinentes au topic de la description) réduisent au minimum les possibilités d'interprétation. Pour la description au mode convergent, la signification se produit dans un système sémantique où les opérations de connotation sont prévues et restreintes.

À titre d'exemple, le catalogue de vente par correspondance qui décrit les attributs des plants disponibles stabilise et affirme le réseau de notions référentielles déjà établies par rapport à la notion du monde botanique. Dans la mesure où ce texte ébranle notre conception du jardin (par la description d'une nouvelle variété d'asperges, ou en présentant un nouvel outil pour cultiver des tomates à l'intérieur de la maison), ce texte opère un changement sur les catégories du référent et sur le lexique jardinier.

Ce qui différencie ce mode de description de celui que j'appelle divergent, c'est le fait que le texte convergent se réalise dans un catalogue commercial. Il présuppose un monde réel classé selon un référent linguistique qui correspond à ses photos et à ses descriptions. Dans le texte publicitaire du catalogue "expédition directe" qui suit, il s'agit

d'une description des tulipes "Attila". Ce texte offre certains détails d'un concept référentiel: même si les bulbes font déjà partie de la réalité phénoménale, les tulipes qu'on envisage de faire pousser ne peuvent jouir au moment de la lecture que d'une existence virtuelle. Le référent est toujours conceptuel plutôt que phénoménal. L'organisation des informations sur les plants offerts dans ce catalogue est prévisible, structurée par une redondance bâtie sur des répétitions. Le catalogue dans l'ensemble est caractérisé d'une envergure sémantique assez restreinte.

**(G) Attila** [accompagné d'une photo]

Ses fleurs d'un doux violet pourpré atteignent 50-55 cm (20-22").  
Triomphe. Bulbes de 11-12 cm. Emballage de 5.  
M 89 8807 - Emballage. ....5,99<sup>3</sup>

Si, arrivé le printemps, les bulbes produisaient des "Big Smile" (tulipes jaunes) plutôt que des "Attila", on demanderait d'être remboursé. Le marché exige une correspondance fiable entre la description des marchandises offertes et la description des articles envoyés à la clientèle.

Il s'agit, donc, d'un texte pratique dont le langage fait forcément appel au référent conventionnel. Cependant, le paragraphe publicitaire n'est pas dépourvu de figures. Malgré le langage dénotatif du texte, le nom propre "Attila", dénomination de la variété

---

<sup>3</sup> Sears/McConnell Expédition directe. 1995. Automne. Port Burwell, ON: 3.

de tulipe, est connoté de sèmes tels que <férocité>, <agression>, <puissance>. Le roi des Huns, selon le *Petit Larousse illustré*, était le “[v]ainqueur des empereurs d’orient et d’occident” qui “ravagea” et “pilla” (:1134). Selon le PR t. II, il “attaqua l’empire d’Orient”, “envahit les Balkans...pilla Metz....se dirigea vers l’Italie, dévastant Aquilée, Milan, Padoue” (1966:125). Le lexème “Triomphe” (nom propre qui garde la majuscule dans d’autres contextes) dénote une catégorie de classement pour la tulipe au niveau supérieur à celle de variété: c’est le groupe de hybrides auquel appartient “Attila”. Parmi les connotations introduites ou renforcées par ce lexème il y a: <combat>, <force supérieure>, <réussite>. À dessein ou accidentellement, les unités lexicales “Attila” et “Triomphe” établissent, à partir de connotations semblables, une isotopie qu’on peut caractériser comme <réussir par agression> et qui est allotopique par rapport au sens prévisible du paragraphe.

La métaphore est l’amie de la publicité. On n’achète pas de tulipes ordinaires: celles-ci sont douées de la force d’un Attila et vous apporteront la satisfaction d’une fleur qui gagne contre son adversaire (le climat? les insectes? l’ineptie jardinière?) Cette publicité exige une compétence de lecture qui sait discriminer entre le langage dénotatif prometteur de pétales d’un “violet pourpré” et le geste rhétorique persuasif et séducteur. L’intérêt du client/de la cliente est éveillée par une telle fleur— connotée à la fois de <douceur> (“d’un doux violet”) et de <réussite en combat>.



Je ne différencie pas la description convergente (scientifique, pratique, référentielle) de la description divergente (littéraire, poétique, expressive, artistique) selon des critères formels, car la description est un acte de langage qui peut se manifester sous plusieurs formes aux niveaux discursif, syntaxique et lexical. Je considère comme utilitaire, technique ou scientifique tout texte dont l'usage exige une convergence référentielle.

Dans *La langue française de la technique et de la science*, Rostislav Kocourek observe que la tradition et les activités quotidiennes des spécialistes entraînent un regroupement de types de textes technoscientifiques (1991:48). Pour lui, comme pour Michel Arrivé et al. (1986:235) cité dans le texte de Kocourek (1991:48), les marqueurs internes d'un texte ne sont pas suffisants pour définir des types discursifs. Pour étudier la description il est essentiel de pratiquer une première démarche qui consiste à classer les textes généralement, selon leur fonction (on demande dans quelles situations on se sert d'un certain texte) ou selon la tradition culturelle mise souvent en évidence par les indications de la maison de presse. *L'histoire naturelle* de Buffon est un texte relevant du champ de la science naturelle, malgré la figurativité du style de l'auteur. *L'assommoir* est un roman, malgré ses descriptions détaillées des blanchisseries et les prétentions de Zola concernant sa méthode scientifique. Utilisant la même logique pragmatique (ou sociologique), on notera que *L'innommable* de Samuel Beckett est considéré comme un roman, d'après les pages liminaires de l'édition Minit, alors que *L'innommable* de Philippe Bonnefis est sous-titré "essai sur l'oeuvre d'Émile Zola" et s'inscrit dans le champ des sciences humaines.

Au niveau pragmatique, la description convergente est chargée de nommer et de classer le référent. Aussi se veut-elle claire, lisible et précise. Ayant accepté un rôle normalisant, la description convergente livre une image du référent qui est reconnaissable et qui s'intègre dans un système conceptuel englobant. Notons parmi les sites probables de la description convergente: étude, manuel, guide touristique, journal de bord, mode d'emploi, texte publicitaire, catalogue de vente, guide botanique, spécification, acte notarié, traité scientifique, inventaire, et nombreuses communications informelles portant sur les côtés pratiques de la vie.

On peut évaluer la qualité d'une description au mode convergent en faisant référence à certaines normes. La description convergente est censée offrir un discours exact et reproductible: il faut que les objets qu'elle construit soient conformes à ceux qui sont retrouvables ailleurs dans les textes techniques et utilitaires. Dans la description convergente, on cherche à intégrer un texte donné, de façon systématique, dans un ensemble de textes préexistants dans un ordre social établi.

Il n'est pas prévu par la science biologique qu'une libellule séduise un homme, par exemple. Cette image serait exclue, en principe du moins, du discours scientifique. Dans le contexte de la science ce serait une description transgressive, mais dans le roman elle devient spirituelle, évocatrice. Étant un discours qui évoque implicitement la conception conventionnelle d'un référent stable, ce mode de description met en pratique

la "fonction référentielle" du langage, selon Roman Jakobson. Pour Jakobson, un message à fonction référentielle est orienté vers un contexte "saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé" (1963: 213). Un objet référentiel a, donc, pour Jakobson, déjà une forme textuelle ou est du moins saisissable par les catégories suppléées par la langue.

Il faut que le sujet énonciatif de la description au mode convergent ait l'apparence d'être objectif, professionnel: il ressemble à un scientifique, un policier, un professeur. Il est mainteneur de l'ordre lexical, social, discursif. Au niveau pragmatique, les discours scientifique et littéraire se distinguent selon la fonction de leurs messages respectifs. Le texte scientifique ou pratique opère sur le monde afin de l'ordonner, le systématiser. Il donne à ses lecteurs des informations vérifiables (ou plus exactement, susceptibles d'être réfutées) afin qu'ils puissent réfléchir et agir selon une conception généralisable du monde. En règle générale, et surtout dans les sciences, l'énonciateur de la description convergente s'efface du texte; sa "présence" se fait sentir au sein de la lisibilité même, on le reconnaît dans et par son absence. On le reconnaît dans et par le discours objectivant et reproductible qu'il maintient.

#### LA DESCRIPTION DIVERGENTE

Dans le contexte littéraire des dix-neuvième et vingtième siècles, le sujet énonciatif de la description est influencé à un degré variable par le modèle d'objectivité

qu'offre le texte scientifique. Comme le texte littéraire est caractérisé par une référentialité ambiguë (ou ambiguïsée) par rapport au référent conventionnel, le geste pragmatique de ce discours artistique se différencie de celui du discours utilitaire ou scientifique.

Le choix des termes *description au mode divergent* ou *description divergente* est gouverné par l'angle sous lequel j'analyserai le texte descriptif s'offrant dans le roman. Par contraste avec la description convergente qui cherche des points focaux tenus en commun avec le référent, la description divergente va en s'écartant de la norme. Tout comme une lentille divergente, la description divergente déclenche un rayonnement. Il s'agit d'un sens polyvalent et d'interprétations multiples. Pour la description convergente, le rapport au référent est un moment de finalité, mais pour la description divergente, ce rapport est un point de départ. La description divergente provoque souvent l'épanouissement de nombreuses isotopies sémantiques qui ne sont pas habituellement associées dans la mémoire du lecteur.

Dans cette étude la description servira de point d'entrée dans le texte: elle déblaie une lecture du roman qui tient compte de plusieurs affrontements importants— humain/non-humain; sujet/objet; temps narratif/temps descriptif. La description sera le site textuel privilégié pour l'interprétation des rapports entre ces notions.

Si les traces du discours scientifique ou technique sont repérables dans la littérature (chez Zola, par exemple), c'est une représentation mimésique de la pratique de la science. L'auteur d'un texte littéraire n'est pas tenu responsable de l'exactitude de ses calculs ou de l'utilité de ses instructions. On ne peut pas démontrer la fausseté de ses affirmations. Les images ne se conforment pas forcément à la notion conventionnelle et générale du référent, mais on n'en rapporterait pas pour autant le livre chez le libraire! Une lectrice ou un lecteur ne lirait jamais *Le ventre de Paris* pour apprendre à confectionner du boudin. On peut quand même dire que la représentation du procédé est suffisamment précise pour qu'on puisse parler de la mise en séquence narrative d'un contenu pratique. La voix énonciative d'un roman semble raconter et s'exprimer, tandis que le sujet énonciatif d'un mode d'emploi a l'air de renseigner et d'instruire.

#### POUR CERNER LA DESCRIPTION DANS LE ROMAN

Pour délimiter les textes (les passages tirés des romans) que j'appelle "description", je cherche à établir des critères opérationnels. J'ai commencé par sonder la définition de la description offerte par le TLF, qui a non seulement dépouillé de nombreuses oeuvres littéraires des dix-neuvième et vingtième siècles pour établir des définitions, mais qui a aussi reconnu le sens conventionnel de tous les jours des lexèmes qu'il définit. Je propose une notion de la description qui est, d'autre part, conforme à un sens intuitif du terme et à la fois suffisamment restrictive pour être apte à servir d'outil analytique.

Il y a, même au sein du TLF, ouvrage non-spécialisé, une incompatibilité entre le sens du lexème "description" là où il fait référence à des textes appartenant aux domaines technique et scientifique et le sens de la même unité lexicale dans le contexte de l'art littéraire. Le texte littéraire est celui qui est destiné à une lectrice ou à un lecteur qui cherche un plaisir (ou un déplaisir) esthétique.

Cette étude porte essentiellement sur la description dans le texte littéraire des dix-neuvième et vingtième siècles. Elle distingue entre la description convergente qui se veut une mise en système, qui stabilise et fait appel à d'autres textes référentiels qui opèrent sur les modèles discursifs du monde, et la description divergente, qui s'inspire de l'imagination et vise à construire une image unique et frappante quoique influencée par des considérations intertextuelles et génériques. Ayant fait remarquer les notions contradictoires sous-jacentes à la notion conventionnelle de description, j'étudierai uniquement la description au mode divergent.

La notion de description qui sous-tend mon analyse est centrée sur trois oppositions capitales intimement reliées: l'opposition sujet/objet, l'opposition humain/non-humain, et l'opposition temps narratif /temps descriptif. La description est la représentation discursive d'un espace. Cet espace peut être conçu comme *simple* (une entité organisée de façon systématique et référentiellement prévisible, une chose matérielle unique) ou *composé* (un paysage, une chambre, une cour, une rue). Il est le lieu

textuel d'une narrativité atténuée. Cela veut dire que la narrativité est celle de la pensée du descripteur, très souvent représentée comme celle du regard. Du point de vue du descripteur, c'est la narrativité de la lecture, le progrès sémantique de son interprétation du texte.

Dans le cadre d'un récit, le temps narratif (le programme des actions entreprises par les acteurs) est suspendu en faveur d'une temporalité descriptive caractérisée par un manque de finalité. J'écarte de la description la représentation d'actions, à moins qu'elles soient configurées sous la perspective d'arrêt sur image (de *freeze-frame*) où un instant dans l'action est saisi du point de vue spatial, où l'action devient elle-même objectivée.

Le cas de la représentation de l'être humain est plus ambigu. L'ambiguïté relève du fait que la description du corps d'un être animé entraîne souvent une analyse de son caractère et de ses actions. Fontanier parle de trois types de figures discursives où il y a description d'un personnage-- la prosopographie, l'éthopée, et le portrait:

*La prosopographie est une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination [...] L'éthopée est une description qui a pour objet les moeurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif [...] On appelle souvent du nom de Portrait, soit l'Éthopée, soit la Prosopographie, toute seule; mais le Portrait, tel qu'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. C'est la Description, tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel, ou fictif. (:425-28)*

Bien que la catégorie de la prosopographie puisse être considérée comme la présentation de l'être animé sous la perspective de sa matérialité, en pratique il est rarement facile de distinguer nettement entre la description morale d'une personne et sa description physique. La représentation d'un personnage dans un milieu matériel (dans un paysage, dans un intérieur, dans un costume) opère une médiation entre la description du décor et le récit.

Du point de vue du programme narratif, le décor amplifie le personnage. Du point de vue de la description, le personnage, impliqué dans le décor, rend la description du décor plus animée par association et établit un rapport entre la description et le récit. Puisque cette étude se propose d'examiner le texte romanesque sous l'angle de la description, la construction textuelle d'un personnage sera considérée comme une opération sémiotique qui vise à combler le vide entre le décor et l'action.

J'établis mon corpus à partir d'une analyse initiale d'ordre pragmatique. Je me propose d'examiner un ensemble de textes que j'ai nommés "divergents" pour souligner le fait qu'ils ne se soumettent pas à une vérification par rapport aux catégories du référent. Je distingue ainsi les textes littéraires de ceux qui s'emploient à des fins utilitaires ou qui continuent dans le but d'une communication transparente et univoque. Les catégories sémantiques de ces textes convergent sur les catégories du référent et étayent un ordre assez stable sur le plan épistémologique.



Or, en regardant les textes du corpus dans une perspective rhétorique, je découvre que la lecture de ces textes divergents dépend de l'existence du moins virtuelle de la description convergente. La toile de fond de la description au mode divergent est la description au mode convergent. La notion de référentialité, l'idée que les catégories imposées sur le monde sont nécessaires et assez stables pour fonder la communication, est actualisée par la figure de la description du roman.

#### POUR CARACTÉRISER LA DESCRIPTION

*Syntaxe:* La description se manifeste dans le texte du roman sous forme de sous-texte suivi, cohésif du point de vue syntaxique. Bien que l'emploi du temps verbal de l'imparfait ne puisse servir d'élément définitionnel, l'usage de ce temps pour la description littéraire est bien établi dans la langue française.

*Sémantique:* Sur le plan sémantique, la description est caractérisée par un degré de cohérence très élevé, dont l'opérateur principal est un sémème ou un métasémème (invoqué par une unité lexicale ou indiqué implicitement) structuré en rapport avec le topic de la description. C'est l'isotopie principale qui conditionne le *topic* de la description, entité d'ordre rhétorique.

La description du roman est caractéristiquement polyisotopique, c'est-à-dire qu'il y existe typiquement plus d'une isotopie qui peut être considérée allotopique par rapport aux isotopies qui portent appui référentiel au topic. Le topic de la description du roman doit se référer à un objet ou à un lieu (un espace *simple* ou *composé*). D'une part, la description actualise certains sèmes endocentriques par rapport au topic tout en supprimant d'autres sèmes du même ensemble paradigmatique. D'autre part, elle peut actualiser en même temps des éléments sémiqes qui sont exocentriques par rapport au topic. Il en résulte, dans la description, qu'un objet inanimé est connoté de <animation> grâce à des opérations à base narrative et métaphorique.

*Lexique:* Du point de vue lexical, on constate la mise en série de plusieurs unités lexicales reliées par convention. Parmi les rapports associatifs qui regroupent certains lexèmes, on remarque surtout les rapports sémantiques. Dans la description, plusieurs termes provenant de la nomenclature associée à l'objet décrit sont souvent actualisés. Les rapports d'ordre étymologique, morphologique, phonétique, rythmique, syntaxique (collocations), dérivationnel, référentiel (rapports de contiguïté) sont aussi possibles. Tous les liens associatifs retrouvables dans le lexique peuvent rehausser la cohérence et la cohésion si nécessaires au texte descriptif, ce réseau complexe de redondances et de répétitions.

*Sémiotique:* Sous l'angle de l'analyse sémiotique littéraire, la description du roman est signalée par un débrayage temporel à l'égard de la temporalité du programme narratif.

La description instaure une modalité temporelle descriptive où le temps du récit (un temps typiquement ponctuel) est suspendu et remplacé par un temps duratif sans finalité. Autrement dit, le temps de la lecture est privilégié et le rythme des événements narratifs est suspendu. Des objets se présentant simultanément (ou même jusqu'alors inaperçus) à l'arrière-plan de l'action prennent l'avant-scène pour se présenter en séquence souvent analogue au mouvement du regard à travers un espace. La description du roman parle surtout de l'état circonstanciel d'objets et de lieux: la définition du cas général ne convient pas à la description du roman.

*Pragmatique:* Pour ce qui est de la pragmatique, la description du roman peut combler plusieurs fonctions fondamentales dans le cadre de l'oeuvre. Parce que la description du roman est de caractère polyisotopique, la force des notions esthétique, politique, épistémologique, psychologique et purement idiosyncratique peut se faire sentir dans la description d'objets et de lieux. Puisque la description est à fond analytique, elle décompose le référent de son "regard" et le recompose de son discours afin de symboliser certains jalons de sens sous-jacents au texte. En ce qui concerne la pragmatique narrative, la description est un site très producteur d'actants essentiels à l'oeuvre.

*Rhétorique (linguistique de l'énonciation):* Vue sous l'angle de la rhétorique, la description du roman est une figure de pensée, une configuration doublement référentielle qui exige, par sa nature, un référent conventionnel ainsi qu'un référent construit par le

texte lui-même. Le topic de la description, souvent renforcé au niveau sémantique par l'isotopie principale, est repérable surtout sous l'angle de la rhétorique, car il s'agit d'une organisation du discours dans le but de communiquer de façon convaincante.

La description est, donc, une figure de pensée, le résultat d'une organisation particulière du discours. Si la reconnaissance de l'ironie dépend d'une connaissance d'un référent "à degré zéro" pour apprécier "l'écart" de la figure, il en va autant pour la description. La description, exécutée par le biais de codes impressionniste, modique, scientifique, symbolique, réaliste, féministe, cinématique, confessionnel, ou autres, pose toujours la question de la signification de l'espace entre le référent conventionnel et celui qui se construit à travers le texte.

La description du roman utilise ses propres codes pour reformer et déformer le référent, mais il n'est pas toujours reconnu dans quelle mesure la description divergente, même au sein du discours fictionnel, dépend toujours de la notion de référent conventionnel. Malgré les difficultés théoriques que soulève les notions de "littéral" ou de "sens ordinaire", la description, en tant que figure, témoigne de la possibilité de référence conventionnelle. Plus exactement, elle a besoin de la possibilité de référence *nécessaire*. Il est précisément ce jeu autour du geste référentiel qui est la qualité singulière de la figure de description. Plus la description du roman chasse de son royaume un "réel" trop évident, plus elle doit lui concéder son droit de cité.

## AVANT LE RÉFÉRENT, L'ARBITRAIRE DU SIGNE

Je considère le référent comme le réseau de significations achevées qui est à la disposition d'une communauté linguistique. Ce référent s'adapte continuellement à la réalité vécue par cette communauté. Cette adaptation est garantie par le principe de l'arbitraire du signe.

Le linguiste américain William Dwight Whitney (1827-1894), en exposant sa propre théorie de l'arbitraire du signe, annonce le travail de Saussure à plusieurs égards. Georges Mounin situe la pensée de Whitney dans les courants linguistiques du vingtième siècle malgré la date de sa naissance. Mounin fait hommage à Whitney ainsi:

On ne comprendrait pas [...] les changements apparus dans la linguistique après 1900 si l'on réduisait à l'Europe une recherche des origines de ces changements.[...] Whitney exige ici la plus grande attention, par l'action qu'il exerça sur la linguistique américaine, et parce que sa pensée fut conue tout de suite en Europe. [...] N'eût-il eu d'influence que sur Saussure, il faudrait l'étudier de près. (1974: 224)

Whitney exprime en des termes modernes la qualité arbitraire et conventionnelle du signe:

Il n'y a point pour l'enfant de lien interne et nécessaire entre le mot et l'idée, et il ne connaît point les raisons historiques qui peuvent avoir créé ce lien. Quelquefois il demandera à propos d'un mot: *pourquoi?* comme il le demande à propos de toute autre chose; mais pour le jeune étymologiste (et souvent pour le vieux) il n'importe pas quelle réponse il reçoit, et même qu'il reçoive une réponse; l'unique et suffisante raison d'employer le mot, c'est que d'autres personnes l'emploient. Donc, on peut dire, dans un sens exact et précis, que tout mot transmis est un signe arbitraire et conventionnel: arbitraire, parce que tout autre mot, entre les milliers dont les hommes se servent et les millions dont ils pourraient se servir, eût pu être appliqué à l'idée; conventionnel, parce que la raison d'employer celui-ci plutôt qu'un autre, est que la société à laquelle l'enfant appartient l'emploie déjà. (1987[1875]): 15-16)

Whitney s'occupe aussi de la question du changement de sens. Dans *Language and the study of language* (1884) il écrit:

L'usage conventionnel, la compréhension mutuelle des locuteurs et des auditeurs, distribue à chaque mot sa signification, et lui donne le pouvoir même qui le rend capable de changer, et de changer à volonté, de quelque manière et en quelque étendue que ce soit. La seule limite du pouvoir de changement est celle qu'impose la nécessité d'une compréhension mutuelle; aucun mot ne peut, par une seule opération, être transformé au point de perdre son identité en tant que signe, devenant méconnaissable pour ceux qui ont été habitués à s'en servir. (Trad. Rey 1973: 236)

Le signe, pour Whitney, opère dans un contexte social. Le signe est dynamique en ce sens que les mots, les unités de signification, agrément continuellement des changements d'application. Cependant, sa conception présuppose en même temps une stabilité de référence, une stabilité qui permet aux sujets parlants de se comprendre. Il est intéressant de noter que dans l'expression de Whitney les mots eux-mêmes, plutôt que les sujets

parlants, semblent être investis du pouvoir de changement. Pour Whitney l'individu seul n'a jamais le pouvoir d'effectuer des changements dans la langue.

Saussure constate que Whitney n'a pas reconnu la mutabilité du signifié qui va de pair avec la mutabilité du signifiant. Cependant, comme on vient de le voir, Whitney considère l'investissement sémantique du signe comme une distribution variable. La différence la plus saillante entre le signe chez Saussure et le signe chez Whitney est peut-être la distinction saussurienne entre langue et parole qui approfondit immédiatement chacune de ses observations à propos du langage. Le signe saussurien est conditionné par le temps, du moins jusqu'à un certain point, car la signification se produit dans le temps de la parole, dans un temps historique. La structure du signe est forcément atemporelle, mais les produits de son fonctionnement s'étalent sur l'axe diachronique de la parole.

Pour bien faire sentir que la langue est une institution pure, Whitney a fort justement insisté sur le caractère arbitraire des signes; et par là, il a placé la linguistique sur son axe véritable. Mais il n'est pas allé jusqu'au bout et n'a pas vu que ce caractère arbitraire sépare radicalement la langue de toutes les autres institutions. On le voit bien par la manière dont elle évolue; rien de plus complexe: située à la fois dans la masse sociale et dans le temps, personne ne peut rien y changer, et, d'autre part, l'arbitraire de ses signes entraîne la matière phonique et les idées. Il en résulte que ces deux éléments unis dans les signes gardent chacun leur vie propre dans une proportion inconnue ailleurs, et que la langue s'altère, ou plutôt évolue, sous l'influence de tous les agents qui peuvent atteindre soit les sons soit les sens. Cette évolution est fatale; il n'y a pas d'exemple d'une langue qui y résiste. Au bout d'un certain temps on peut toujours constater des déplacements sensibles. (Saussure: 110-11)

Ainsi la langue (composée de “sons” et de “sens”) se modifie sous l’influence de la parole. Tout acte de parole réoriente, peut-être imperceptiblement, les actes de parole à venir, soit du côté de “la matière phonique”, soit du côté des “idées”. Le parler d’un individu peut avoir un impact initial sur la langue, mais généralement les changements dans le système sont hors du contrôle de l’individu, hors du contrôle même du gouvernement ou de toute autre organisation qui se charge de surveiller la langue. Il est certain que la langue et ses systèmes de valeurs s’adaptent continuellement à la société qui s’en sert, mais les déplacements dans les systèmes ne sont pas connus d’avance. Selon la paraphrase de Saussure qu’offre Tullio de Mauro dans ses *Notes sur le Cours*:

Un panorama se dessine d’un point de vue fixe: ce n’est ainsi, que dans l’immobilité d’un état que l’on peut donner un tableau de la langue.  
 (Saussure: 117) Mais la langue est toujours plongée dans le temps, toujours destinée à changer: celui qui imagine une langue immuable est comme la poule qui a couvé l’oeuf d’une cane: le caneton est né et s’en est allé vaquer à ses affaires (Saussure: 111). (De Mauro 1972: 414)

Comme le fait remarquer Jonathan Culler, l’arbitraire du signifié, parfois éclipsé par la notion de l’arbitraire du signifiant, est une idée de grande envergure:



Saussure attaches great importance -- more so than it would appear from the published *Course* -- to the fact that language is not a nomenclature, for unless we grasp this we cannot understand the full ramifications of the arbitrary nature of the sign. A language does not simply assign arbitrary names to a set of independently existing concepts. It sets up an arbitrary relation between signifiers of its own choosing on the one hand, and signifieds of its own choosing on the other. Not only does each language produce a different set of signifiers, articulating and dividing the continuum of sound in a distinctive way; each language produces a different set of signifieds; it has a distinctive and thus 'arbitrary' way of organizing the world into concepts or categories. (1976: 23)

#### LA NOTION DU RÉFÉRENT DYNAMIQUE

Toute réflexion sur la nature de la description doit tenir compte de la notion du référent, car c'est à partir de sa représentation imagée du monde matériel que la description est intuitivement reconnaissable. La notion de "référent" que j'utilise se rapproche de l'"ensemble de signifiés" relevé par Culler ci-dessus. Cependant, je dirais que le référent est tissé à partir de signifiés déjà consacrés par l'usage commun et que le terme "ensemble de signifiés" n'est pas exact. Le signifié ne saurait être séparé du signifiant. Le signe n'existe en tant que tel qu'au temps de la parole. Dans une perspective synchronique, le référent est la précondition de l'opération du signe, puisque le signe implique dans son référent l'histoire de son fonctionnement, ses signifiés achevés. Dans une perspective diachronique, les significations se succèdent, conditionnant le référent pour les significations à venir.

Vu ainsi, le référent, modulé graduellement mais indéfatigablement par la parole, se situe parmi les systèmes sémantiques qui fonctionnent ensemble dans le cadre de la langue. Le référent est un site de distribution sémantique qui privilégie la stabilité et le conservatisme, mais qui évolue au fur et à mesure. Conditionné par le contexte historique de l'énonciation, chaque acte de parole, y compris l'acte de signification, est unique et innovateur. En même temps c'est un acte qui dépend, jusqu'à un certain point, de la stabilité du référent. Le référent, en tant que réseau organisé de distributions sémantiques, est un aspect du système sémantique qui est incorporé dans le système régissant de la langue.

Jakobson souligne le fait que l'opposition entre synchronie et diachronie n'est pas absolue. Il y a du diachronique dans la coupe synchronique de la langue: les oppositions telles que différence/ identité (et des notions associées: variant/ invariant; norme/ écart; répétition/ invention, etc.) font partie non seulement de l'analyse de la langue à un moment donné, mais aussi de la pratique de la langue par ses usagers. La réussite de tout acte de signification dépend d'un passé sémiotique, des signes partagés et transformés par les usagers de la langue. Les échos de ce passé s'impliquent dans la tranche apparemment synchronique de la langue. Je cite Jakobson:

Dans le code des locuteurs et auditeurs, tout changement en cours est présent simultanément dans ses formes initiale et finale, comme des variantes stylistiques, l'une plus moderne et l'autre archaïque; ces formes sont interchangeable dans la communauté linguistique et même dans l'usage de chacun de ses membres... Depuis mon premier rapport, en 1924, au tout nouveau Cercle linguistique de Prague, j'ai plaidé pour l'abandon de l'antinomie supposée entre synchronie et diachronie, que je proposais de remplacer par la notion de synchronie dynamique; dans le même temps, je soulignais la présence d'invariants statiques dans la coupe diachronique de la langue. (1984[e]: 158)

Ainsi la description synchronique d'une langue n'est pas dépourvue de tout intérêt diachronique. Le diachronique suggère la possibilité d'oscillation, de polarité, de changement, donc, de dynamisme. Les oppositions qui créent le système d'une langue sont les résultats d'un processus historique et ne peuvent pas fonctionner en dehors de l'histoire. Le sujet parlant (nullement une abstraction), élément essentiel au fonctionnement de la langue, assure un lien permanent entre le système et son contexte linguistique conditionné par le temps et l'espace.

Le signifié, qui est créé lors de l'opération du signe, utilise des unités différentielles du référent qui servent de ressource conceptuelle. Pour ce qui est du signifiant, il se forme à partir d'unités différentielles sur le plan morphologique. Le signe, qui est structure plutôt que système, relie un ensemble d'unités différentielles pris au système morphologique avec un ensemble d'unités différentielles pris au système sémantique. Le terme "structure" signifie le dispositif organisationnel des parties d'un tout. Le terme "système" signifie une structure organisationnelle réciproque telle que la modification

d'un élément de la structure entraîne la modification de tous. Le signe fonctionne en utilisant des éléments sémantiques pris au référent (pris au passé sémiotique hérité). En même temps, l'opération du signe dispose ces éléments selon les coordonnées temporelle et spatiale. Une nouvelle signification se produit pour s'intégrer, à son tour, au référent.

#### L'ASYMÉTRIE DU SIGNE- KARCEVSKIJ

La notion selon laquelle le changement de sens est inhérente à la conception saussurienne du signe fut formulée par Sergej Karcevskij (1884-1955), étudiant de Saussure et un des fondateurs du Cercle Linguistique de Prague. Son essai de 1929, "Du dualisme asymétrique du signe linguistique", fait l'analyse du phénomène du changement de sens du mot en l'attribuant à la nature du signe lui-même. Ses réflexions sur la nature active du signe linguistique offrent une manière de conceptualiser la pulsion dynamique et dialectique du langage, une énergie mise en évidence par la fonction esthétique. Enfin, le compte que rend Karcevskij du dualisme asymétrique impute au signe le désir de surpasser ses propres moyens imparfaits. De son point de vue, la langue (et chez lui il s'agit d'une conception de "langue" inclusive de tout élément significatif) semble être chargée de l'énergie de se réinventer sans trêve:

Le signifiant (phonique) et le signifié (fonction) glissent continuellement sur la "pente de la réalité". Chacun "déborde" les cadres assignés pour lui par son partenaire: le signifiant cherche à avoir d'autres fonctions que sa fonction propre, le signifié cherche à s'exprimer par d'autres moyens que son signe. Ils sont asymétriques: accouplés, ils se trouvent dans un état d'équilibre instable. C'est grâce à ce dualisme asymétrique de la structure de ses signes qu'un système linguistique peut évoluer: la position "adéquate" du signe se déplaçant continuellement par suite d'adaptation aux exigences de la situation concrète. (1929:93)

Karcevskij examine le signe par le biais de l'acte de parole. Il fait remarquer que le signe, lors de son emploi, se caractérise d'une dualité inéluctable. Le signe devient un des éléments d'un ensemble homogène (homophonique, homonymique) et aussi un élément d'un ensemble synonymique. En tant qu'homonyme, le signe ressemble à un autre signifiant mais opère une signification différente. En tant que synonyme, le signe fait partie d'un ensemble virtuel dont les éléments sont aptes à se combiner avec un concept déjà construit. Le signe-synonyme reprend un signifié déjà fait. Il est rétrospectif du point de vue du sens, prospectif du point de vue de la forme. Le signe-homonyme est rétrospectif du point de vue de la forme, prospectif du point de vue du sens.

Selon Karcevskij, les éléments constitutifs de la langue se réorganisent (plus ou moins perceptiblement) à chaque instance de la parole. À la différence de Saussure, Karcevskij considère l'individu comme étant en mesure d'effectuer des changements dans le système linguistique. En effet, chaque acte de parole exerce une influence sur la langue en tant que système. Karcevskij semble concevoir la langue non seulement comme un

système différentiel à l'égard de ses éléments formels, mais comme un système qui coordonne tous les éléments nécessaires à la création des signes.

Aussi chaque fois que nous appliquons un mot, en tant que valeur sémantique, à la réalité concrète, recouvrons-nous par lui un ensemble de représentations plus ou moins nouveau. Autrement dit, nous transposons continuellement la valeur sémantique de notre signe. Mais nous ne nous en apercevons que lorsque l'écart entre la valeur "adéquate" (usuelle) du signe et sa valeur occasionnelle est suffisamment grand pour nous impressionner. L'identité du signe est cependant maintenue: le signe subsiste, dans le premier cas, parce que notre pensée portée à intégrer renonce à tenir compte des modifications survenues dans l'ensemble de représentations; il a l'air de subsister dans le second cas également parce que, ayant introduit un *tertium comparationis*, nous avons motivé par là la valeur nouvelle de l'ancien signe.

Si concrète que soit telle transposition, elle n'atteint pas l'individuel. Dès son apparition, la nouvelle création se présente comme un signe, c'est-à-dire qu'elle est capable de signifier des situations analogues, elle est déjà générique et se trouve être incluse dans une série synonymique. (1929: 91-92)

Dans leur essai "The Axes of Poetic Language", Peter and Wendy Steiner suggèrent qu'un procédé pareil à l'emploi d'un *tertium comparationis* est à l'oeuvre dans toute expression linguistique. Au dire de ces auteurs, le *tertium comparationis* n'est pas, comme semble l'affirmer Karcevskij, uniquement une réponse interprétative à un message ambigu:

According to Karcevskij, a *tertium comparationis* is constructed only when the discrepancy between ideological and psychological adequacy is noticed by the hearer, even though there is always a small discrepancy between the two, as we saw above. However, on further consideration it would seem that such a mechanism is part of every use of language. Even the repetition of a word in reference to the "same" situation implies the speaker's ability to recognize that two instances (tokens) of a word (type) belong to the same type and, on the other hand, that the situation is indeed "the same". (Steiner, Peter et Wendy 1979: 42)

Je suis d'accord en ce que le discours de tous les jours nécessite des interprétations, des négociations sémantiques, des opérations désambiguïsantes. Pourtant, je distinguerais entre le discernement d'une généralité et le discernement d'une similarité. Le terme plutôt technique *tertium comparationis* convient à la situation où deux signes apparemment disparates sont implicitement comparés, avec la présupposition d'une équivalence (par exemple, dans le cas d'une métaphore). L'opposition signe-type/ signe-occurrence (selon la traduction la plus usuelle des termes pierciens "type" et "token") implique l'abstraction de la notion de classe et entraîne, presque automatiquement, des questions d'ordre épistémologique. Par contre, un signe qui se distingue par ses connotations esthétiques ou expressives exige un déchiffrement tout à fait contextuel.

On a vu que, selon Karcevskij, le signe mène une vie double, que chaque signifiant participe à des séries homonymique et synonymique. Je voudrais offrir quelques commentaires sur l'emploi que fait Karcevskij de la métaphore géométrique opérée par le mot "asymétrique". Depuis du moins le *Cours de linguistique générale*, il est conventionnel de représenter la structure du signe par un modèle géométrique. (Il se pourrait que représenter une activité langagière par une telle forme aboutisse toujours à des malentendus, mais en tout cas, c'est conventionnel.) Le modèle qu'en donne le *Cours*, comme on le sait, est ellipsoïde. L'ellipse est coupée en deux parties symétriques par une ligne horizontale. La moitié supérieure représente le signifié, la moitié inférieure le

signifiant (*Cours*: 158, 162). L'auteur du *Cours* se hâte d'expliquer l'insuffisance du schéma, surtout à l'égard de la représentation du signifié:

[le signifié] n'est qu'une valeur déterminée par ses rapports avec d'autres valeurs similaires, et que sans elles la signification n'existerait pas. Quand j'affirme simplement qu'un mot signifie quelque chose, quand je m'en tiens à l'association de l'image acoustique avec un concept, je fais une opération qui peut dans une certaine mesure être exacte et donner une idée de la réalité; mais en aucun cas je n'exprime le fait linguistique dans son essence et dans son ampleur. (*Cours*: 162)

Bien que Karcevskij ne fasse pas explicitement allusion au schéma graphique du *Cours*, il situe sa propre théorie du signe dans la tradition de représentation géométrique en utilisant le terme "asymétrique". Karcevskij explique le principe sur lequel est fondée la différence (l'asymétrie) entre le signe-homonyme et le signe-synonyme:

Les valeurs formelles sont naturellement plus générales que les valeurs sémantiques et doivent servir de types encadrant chacun un nombre quasiment illimité de significations sémantiques. C'est pourquoi les valeurs grammaticales sont plus stables, leurs transpositions moins fréquentes et plus "régulières". Les déplacements d'un signe grammatical soit sur la ligne homonymique soit sur la ligne synonymique peuvent jusqu'à une certaine mesure être, sinon prévues, tout au moins enregistrés. Il est impossible de prévoir où pourra être entraîné un signe par suite de ses déplacements sémantiques. (1929: 92)

Étant donné que chaque aspect de l'énonciation entre dans le jeu de la signification, chaque acte de parole provoque, même imperceptiblement, un glissement



signifiant (*Cours*: 158, 162). L'auteur du *Cours* se hâte d'expliquer l'insuffisance du schéma, surtout à l'égard de la représentation du signifié:

[le signifié] n'est qu'une valeur déterminée par ses rapports avec d'autres valeurs similaires, et que sans elles la signification n'existerait pas. Quand j'affirme simplement qu'un mot signifie quelque chose, quand je m'en tiens à l'association de l'image acoustique avec un concept, je fais une opération qui peut dans une certaine mesure être exacte et donner une idée de la réalité; mais en aucun cas je n'exprime le fait linguistique dans son essence et dans son ampleur. (*Cours*:162)

Bien que Karcevskij ne fasse pas explicitement allusion au schéma graphique du *Cours*, il situe sa propre théorie du signe dans la tradition de représentation géométrique en utilisant le terme "asymétrique". Karcevskij explique le principe sur lequel est fondée la différence (l'asymétrie) entre le signe-homonyme et le signe-synonyme:

Les valeurs formelles sont naturellement plus générales que les valeurs sémantiques et doivent servir de types encadrant chacun un nombre quasiment illimité de significations sémantiques. C'est pourquoi les valeurs grammaticales sont plus stables, leurs transpositions moins fréquentes et plus "régulières". Les déplacements d'un signe grammatical soit sur la ligne homonymique soit sur la ligne synonymique peuvent jusqu'à une certaine mesure être, sinon prévues, tout au moins enregistrés. Il est impossible de prévoir où pourra être entraîné un signe par suite de ses déplacements sémantiques. (1929: 92)

Étant donné que chaque aspect de l'énonciation entre dans le jeu de la signification, chaque acte de parole provoque, même imperceptiblement, un glissement

“homonymique”.<sup>4</sup> De jour en jour le vocabulaire du sujet peut bien demeurer sans changement, mais l’emploi qu’il en fait dans l’acte de signification s’adapte continuellement à la réalité vécue. La qualification du sujet (de la voix énonciative) évolue avec le temps, même à l’égard de l’intonation vocale. Il en résulte que toute parole (langue actualisée) fonctionne en signe “homonymique”.

Par contre, le signe “synonymique” est virtuel et peut ne pas être impliqué quand la langue s’actualise. Autrement dit, le sujet parlant ne peut que créer des homonymes (des discours identiques du point de vue formel mais nonidentiques du point de vue du sens), mais l’emploi du synonyme est limité. Par sa nature, l’expression linguistique est formellement répétitive. Ce principe renvoie à Karcevskij: “Les valeurs formelles sont naturellement plus générales que les valeurs sémantiques et doivent servir de types” (texte cité ci-dessus). Le système formel de la langue est nécessairement conservateur, régulier, reconnaissable dans son fonctionnement.

---

<sup>4</sup> Je pourrais parler peut-être plus rigoureusement d’une “modification sémique” et des “modifications formelles”, car les termes “homonyme” et “synonyme” avec leur confixé commun “-nyme” [“nom”] me servent ici, figurativement, au niveau sémiotique de l’analyse. Étant donné que Karcevskij utilise “homonyme” et “synonyme”, je garde ses termes pour ma discussion, mais non sans hésitation. Ces termes s’emploient ici plutôt dans le sens textuel.

Comme le suggère la métaphore de Karcevskij, le rapport entre synonymie et homonymie ne se caractérise pas par la symétrie. Le *Petit Robert* définit "symétrie" comme une:

[...] correspondance exacte en forme, taille et position de parties opposées; distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre. (: 2188)

La synonymie n'est pas l'image renversée de l'homonymie. Théoriquement la synonymie parfaite n'existe pas dans les langues naturelles. Qu'il s'agisse d'un mot, d'un syntagme, d'une phrase, ou d'entités supraphrastiques, le signifiant opère dans un contexte où l'interaction connotative supprime la possibilité de synonymie parfaite. L'activité de la connotation entraîne des constellations polysémiques. En effet, le concept de l'homonymie est moins utile que celui de la polysémie pour examiner la productivité du signe.

Le principe qui va à contre-courant de la polysémie est l'univocité (la monosémie), définie par Kocourek comme "l'existence d'un seul concept pour une forme donnée" (1991:187). Puisque l'énergie naturelle de la signification fait s'épanouir la polysémie (l'homophonie, l'homonymie), il n'est que dans certains contextes consciemment organisés (e.g., dans le domaine des mathématiques, dans la terminologie de la technique et de la science) que le signifiant peut être lié à un référent plutôt constant (j'entends par "référé" la partie du référent cernée par un texte particulier). En général, il

faut de la constance référentielle pour qu'un sign e-synonyme ou un signe-paronyme apparaisse.

L'article de Karcevskij est important pour mes observations sur la description car il considère le signe comme dynamique. Aussi souligne-t-il le rôle de la voix individuelle (où se situent le temps et l'espace impliqués dans la langue) derrière la fécondité du signe. Mon approche de la description conçoit le référent comme changeable et collectivement remémoré. Je crois que le référent fait intégralement partie du signe descriptif. La notion de description ne peut se concevoir indépendamment du concept du référent car la description est toujours la re-présentation (altérée) des objets référentiels. Ce rapport description-référent est réciproque. On n'a qu'à penser au pouvoir de la publicité pour s'apercevoir qu'une représentation imagée (d'une tulipe conquérante, par exemple) est capable de changer, même imperceptiblement, la manière de "lire" et de connaître le monde.

Le texte descriptif est le site par excellence de l'affrontement entre le mot dynamique et la matière statique, entre le sujet parlant et la chose muette. Comment se fait-il que le langage, essentiellement une abstraction, puisse conditionner tout contact humain avec la matière? Quelle est la nature de ce conditionnement? Karcevskij souligne fréquemment le principe saussurien selon lequel "Dans un système linguistique il

n'y a pas de substance" (Karcevskij, 1927: 42). La non-matérialité de la langue est peut-être sa caractéristique la plus essentielle et la moins explorée.

Je crois que la méfiance à l'égard de la description si bien documenté par Hamon (1993: 9-36) et Adam (1990g: 165-167; 1993: 5-25) résulte du moins en partie du sentiment que la description de choses matérielles est un acte de langage qui tombe toujours à plat. À la différence de la matière, constituée dans l'espace, la parole, immatérielle, se réalise à travers le temps. Il semble exister une incompatibilité insurmontable entre ces entités mutuellement repoussantes. Pour citer Stendhal:

J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par là, mais moi, j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans. (1950 [1832]: 45)

Karcevskij fixe une frontière du système linguistique là où la langue se révèle insuffisante pour l'expression de la vie psychique de l'individu. Il fixe la deuxième frontière là où la matière, la réalité empirique, reste à l'écart de l'opération du système linguistique. La figure du texte descriptif essaie de faire reculer ces deux horizons. Sur l'écran où est peint le monde matériel, la psyché personnelle se projette. La description, en évoquant la figure de la statue parlante, symbole de la matière animée par la parole, crée un monde possible où le matériel se révèle sensible à l'influence du mot.

## CHAPITRE 2

### SIGNIFICATION, FONCTION, STRUCTURE

*Or, la vénération de la matière: quoi de plus digne de l'esprit?*

*Tandis que l'esprit vénère l'esprit... voit-on cela?*

*--On ne le voit que trop.*

*--Francis Ponge, "La Terre", Pièces p. 92.*

*...l'artiste est l'instigateur de la révolte des objets*

*--Victor Chklovski, Théorie de la littérature, p. 184.*

Qu'un texte soit "littéraire", cela est déterminé par des critères extra-linguistiques, c'est-à-dire, par des critères externes aux systèmes différentiels de la langue. Dans ces recherches j'utilise l'usage social comme critère pour discerner le texte littéraire. Une fois un corpus de textes assemblé, cependant, il devient possible d'interroger leur structure et leur fonctionnement dans le co-texte et le contexte externe.<sup>1</sup> Selon moi, ce sont les fonctions référentielle et esthétique qui sont principalement à l'oeuvre dans la description littéraire. Ma discussion portera maintenant sur la fonction esthétique et son rapport réciproque avec la fonction référentielle. Par la suite, je continuerai d'explorer les notions

---

<sup>1</sup> En utilisant le terme "co-texte" pour signifier le texte linguistique avoisinant, je le distingue du terme "contexte" que j'emploie dans un sens plus général et variable.

linguistiques les plus pertinentes à la description en examinant deux concepts centraux de la théorie structurale de la description: le champ lexical et le système descriptif.

Il est difficile de dire qu'une seule fonction soit dominante dans la description romanesque, car la description littéraire, en tant que signe, est essentiellement bi-référentielle. La fonction référentielle et la fonction esthétique opèrent à des niveaux sémantiques différents et se mettent en oeuvre à des moments divers de la lecture. Jakobson fait la distinction entre "niveaux sémantiques" en parlant des différences frappantes de thème et de ton entre les images de femmes dans le journal de Mácha, le poète lyrique tchèque, et dans ses poèmes:

Le rapport entre la poésie et le journal, est-ce le rapport entre *Dichtung* et *Wahrheit*? Certainement pas; les deux aspects sont également vrais, ils ne représentent que des significations différentes ou, pour employer un langage savant, des niveaux sémantiques différents d'un même objet, d'une même expérience [...] (1977 [1933-34]:37)

Jakobson fait la comparaison entre deux groupes de textes distincts pris dans un rapport intertextuel au point de leur réception. Mon approche de la description utilise la notion de deux niveaux de réception (d'interprétation) principaux qui opèrent à partir de la même chaîne signifiante. Le premier niveau de réception ou d'interprétation correspond à la fonction référentielle: un message centré sur le référent (un champ conceptuel structuré conventionnellement par la communauté linguistique) est communiqué. Le deuxième niveau de réception ou d'interprétation correspond à la

fonction esthétique: le procédé de signification lui-même est mis au premier plan et la transformation du référent s'amorce.

C'est effectivement l'alternance de ces deux fonctions qui caractérise la description littéraire. J'insiste sur la nécessité de prendre au sérieux la fonction référentielle autant que la fonction esthétique. Mon approche affirme, premièrement, que c'est la fonction référentielle qui met en oeuvre la sémiologie fondamentale du texte. Deuxièmement, c'est la fonction esthétique qui met sur l'avant scène la nature sémiotique du texte et l'ambiguïté de sa référence. Le cadre temporel de la fonction référentielle est le passé; la temporalité de la fonction esthétique est le présent. S'orientant vers le référent, la description précise une image déjà reçue. S'orientant vers le plan signifiant, la description manie ses signes autonomes, libres, ou *sauvages*. Aussi découvre-t-elle un réel dont les liens nets avec le passé ont été relâchés.

Dans cette perspective, la position théorique selon laquelle il existe un référent spécifiquement littéraire est intenable, car cette position incorporerait totalement la fonction référentielle à la fonction esthétique dans le cas du texte artistique. Et, ce qui est encore plus trompeur, ce serait implicitement privilégier la fonction référentielle dans le texte pratique en lui accordant l'opération d'un lien immédiat à un monde naturel donné *a priori*. Le signifiant "libellule" réfère fondamentalement à la notion de <insecte ailé qui habite près de l'eau>, soit dans un roman de Rachilde, soit dans une salle de classe lycéenne, soit entre amis qui font un pique-nique près d'un lac. Le signe linguistique ne



peut que référer à des champs conceptuels déjà arpentés par le langage de la communauté linguistique.

Le jeu référentiel, tel qu'il se présente dans le texte descriptif, signale l'efficacité du langage et le fonctionnement admirable de la communication. Cependant, le jeu référentiel, qui existe en rapport antinomique avec la fonction esthétique, permet aussi la perception du signifié en déséquilibre, la vue du signe qui réagit à son insuffisance. C'est dans la réponse à cette même insuffisance que la fonction esthétique révèle la souveraineté qui lui est propre au sein du texte littéraire.

La fonction esthétique, tout en démontrant l'impossibilité de toute référence fixe, chante les possibilités de l'ambigu. Sur ce terrain du jeu autoréférentiel, la fonction esthétique ouvre de multiples possibilités de lecture. Elle met à l'écart le signifiant qui cible l'unité référentielle (déjà vue). Puis elle exige, lors du moment énonciatif, un renouvellement de signification. On peut y constater diverses manières de tenir compte de ce moment schismatique : la jouissance (Barthes), la transcendance (le romantisme, le symbolisme), la valorisation de l'inconscient (Freud, Jung).

Or, il y a en même temps la prise de conscience d'un blocage, du refus de toute signification achevée. Dans la pensée kristevienne, c'est précisément là où la signification ne s'achève pas que l'énergie présymbolique se projette. Selon Kristeva, et dans la perspective lacanienne, la communication sans ambiguïté signale un site de

refoulement, tandis que la parole opaque, résistante et difficile mène vers une expression plus authentique du sujet complexe qui parle.

#### LA DESCRIPTION COMME SIGNE BI-RÉFÉRENTIEL

Je poursuivrai maintenant la question de la référence par une route un peu détournée. Je voudrais faire remarquer une narrativisation fascinante de la référence qui illumine certains aspects fondamentaux de l'opération du signe descriptif ainsi que quelques-uns des thèmes pertinents à la notion de description. Mon exemple est tiré du passage dans les *Métamorphoses* où Ovide raconte l'histoire de Deucalion et Pyrrha (:50-53). (C'est moi qui résume en italique.)

*(À la suite du déluge déclenché par le jugement de Jupiter contre la race des mortels, Deucalion se trouve dans une barque accompagné de son amante Pyrrha. À l'exception de ce couple, tous les mortels ont péri sous les eaux. Une fois les inondations diminuées, Deucalion contemple le monde dévasté et se souvient de son père, Prométhée, qui a insufflé une âme à la terre. Le couple s'adresse à Thémis, maîtresse de l'oracle. "Tremblants, ils baisèrent la froide pierre" de l'autel sans feu. La déesse leur livre l'oracle qui suit.)*

Éloignez-vous du temple, voilez votre tête et dénouez la ceinture de vos vêtements; et derrière votre dos, lancez à pleines mains les os de votre grande mère (:52).

*(Pyrrha, ne voulant pas offenser "l'ombre maternelle" en lançant ses os, parle du refus de suivre les ordres de l'oracle. Après une réflexion sérieuse, Deucalion arrive à son "interprétation" des "termes obscurs", du "mystérieux sens caché" de l'oracle. Il explique à Pyrrha ce que l'oracle a voulu dire:)*

Ou notre sagacité est en défaut, dit-il, ou l'oracle respecte la loi divine et n'exige de nous aucun sacrilège. Notre grande mère, c'est la terre; les pierres sont, j'en suis sûr, dans le corps de la terre ce qu'il appelle ses os; c'est elles qu'on nous ordonne de jeter derrière notre dos.(:52)

*(Toujours apeurés, les amants décident qu'il ne leur en coûtera pas d'essayer.)*

refoulement, tandis que la parole opaque, résistante et difficile mène vers une expression plus authentique du sujet complexe qui parle.

#### LA DESCRIPTION COMME SIGNE BI-RÉFÉRENTIEL

Je poursuivrai maintenant la question de la référence par une route un peu détournée. Je voudrais faire remarquer une narrativisation fascinante de la référence qui illumine certains aspects fondamentaux de l'opération du signe descriptif ainsi que quelques-uns des thèmes pertinents à la notion de description. Mon exemple est tiré du passage dans les *Métamorphoses* où Ovide raconte l'histoire de Deucalion et Pyrrha (:50-53). (C'est moi qui résume en italique.)

*(À la suite du déluge déclenché par le jugement de Jupiter contre la race des mortels, Deucalion se trouve dans une barque accompagné de son amante Pyrrha. À l'exception de ce couple, tous les mortels ont péri sous les eaux. Une fois les inondations diminuées, Deucalion contemple le monde dévasté et se souvient de son père, Prométhée, qui a insufflé une âme à la terre. Le couple s'adresse à Thémis, maîtresse de l'oracle. "Tremblants, ils baisèrent la froide pierre" de l'autel sans feu. La déesse leur livre l'oracle qui suit.)*

Éloignez-vous du temple, voilez votre tête et dénouez la ceinture de vos vêtements; et derrière votre dos, lancez à pleines mains les os de votre grande mère (:52).

*(Pyrrha, ne voulant pas offenser "l'ombre maternelle" en lançant ses os, parle du refus de suivre les ordres de l'oracle. Après une réflexion sérieuse, Deucalion arrive à son "interprétation" des "termes obscurs", du "mystérieux sens caché" de l'oracle. Il explique à Pyrrha ce que l'oracle a voulu dire:)*

Ou notre sagacité est en défaut, dit-il, ou l'oracle respecte la loi divine et n'exige de nous aucun sacrilège. Notre grande mère, c'est la terre; les pierres sont, j'en suis sûr, dans le corps de la terre ce qu'il appelle ses os; c'est elles qu'on nous ordonne de jeter derrière notre dos.(:52)

*(Toujours apeurés, les amants décident qu'il ne leur en coûtera pas d'essayer.)*

Ils descendent, se voilent la tête, dénouent la ceinture de leurs tuniques et, suivant l'ordre reçu, lancent des cailloux derrière eux, tout en marchant. Les pierres-- qui le croirait, si l'antique tradition n'en était garante?-- commencèrent à perdre leur inflexible dureté, à s'amollir peu à peu et, une fois amollies, à prendre forme. Bientôt, quand elles eurent grandi et qu'elles eurent reçu en partage une nature plus douce, on put voir apparaître, bien qu'encore vague, comme une forme humaine, comparable aux ébauches taillées dans le marbre et toute semblable aux statues encore inachevées et brutes. Cependant, la partie de la pierre qui est comme imprégnée d'humidité et participe de la terre, se convertit en chair; ce qui est solide et rigide se change en os; ce qui naguère était veine, subsista sous le même nom. C'est ainsi qu'en un court espace de temps, par la volonté des dieux, les pierres lancées par les mains de l'homme prirent la figure d'hommes, et des pierres lancées par la femme naquit de nouveau la femme. Et depuis lors nous sommes une race dure, à l'épreuve du labeur, et nous montrons de façon probante de quelle origine nous sommes issus. (:52-53)

Évidemment, plusieurs éléments thématiques qui figurent dans ce mythe touchent au côté idéologique d'un grand nombre de descriptions romanesques<sup>2</sup>. Ici, très littéralement, la matière inerte est reconnue être animée, humaine. Le gouffre entre la matière muette et l'être humain se trouve comblé. À travers la verbalisation du monde concret, l'anxiété de l'artiste est soulagée. Le mot agit en médiateur entre le corps et l'esprit, entre la terre et la pensée.

Dans *Sémantique structurale* A.-J. Greimas parle de cet équilibre délicat du texte à caractère "mythique" (par opposition à "pratique") dans le cadre de son explication des "modes de présence de la manifestation discursive". Dans la terminologie greimasienne, la description littéraire s'analyse comme une manifestation "mythique" qui est en même

---

<sup>2</sup>J'utilise le terme "romanesque" pour signifier "propre au roman" plutôt que "sentimental" ou "exagéré".

temps "qualificatif": le texte descriptif est chargé d'une opération axiologique qui est statique par rapport au programme narratif. Greimas utilise le terme "affabulation" pour signifier la mise en séquence d'une transformation narrative. Le terme "radotage" signifie la mise en séquence d'un paradigme lexical, ou la réalisation du texte descriptif:

1. Dans des cas favorables, l'affabulation peut se présenter comme l'algorithme achevé d'un savoir-faire pratique ou mythique, et le "radotage", comme une nomenclature, résultat d'un savoir pratique ou mythique organisé.
2. Le plus souvent, l'affabulation se manifeste d'une manière elliptique et ne présente que des séquences algorithmiques incomplètes d'une technique ou d'un mythe; le "radotage", à son tour, est souvent litotique et apparaît sous forme de systèmes taxinomiques partiels. [...]
3. L'affabulation tout comme le "radotage" peuvent finalement apparaître sous forme de messages isolés, de caractère mythique, à l'intérieur d'une manifestation pratique, ou inversement. Nous dirons qu'il s'agit, dans ces cas-là, soit du *mythique diffus* dans la manifestation pratique, soit du *pratique diffus* dans la manifestation mythique.

On voit ainsi, une fois de plus, que l'équilibre de la manifestation discursive est précaire et que le fonctionnement d'une bi-isotopie, par exemple, où chaque message pourrait être lu à la fois comme pratique et comme mythique, n'est qu'un cas d'espèce, qui se rencontre, il est vrai, dans certains genres d'affabulation, tels que le conte populaire. Le plus souvent, la manifestation complexe est en déséquilibre: elle est soit positive, soit négative. Ainsi, dans la communication quotidienne, le mythique ne se manifeste que sous sa forme diffuse, cédant la première place aux préoccupations pratiques. En revanche, dans les cas du rêve ou de la poésie, le pratique souffre du développement excessif du mythique et se contente d'une manifestation diffuse. (1966: 125)

Selon Greimas, le pratique (le dénotatif, le référentiel, le convergent) n'est pas tout à fait absent du texte mythique (fictif, poétique, artistique, esthétique, divergent). La construction *bi-isotopique* tend à déstabiliser l'opération de la référence et à rendre équivoque non seulement le signifié du texte fictif, mais aussi l'autorité référentielle du texte pratique. L'aspect esthétique est discernable dans la parole de tous les jours, même

s'il est "diffus". Cependant, on ne tient que rarement compte du côté onirique, ludique, poétique ou archétypal quand on s'occupe des problèmes pratiques de la vie quotidienne ou des précisions requises lors d'un travail technique.

L'histoire de Pyrrha et Deucalion offre un cas exemplaire de la bi-isotopie dont parle Greimas. Il n'est pas seulement question de deux isotopies différentes se manifestant dans le même lieu textuel, mais de deux isotopies qui se bousculent, qui cherchent chacune à renverser l'autre. La bi-isotopie exige ici une lecture bivalente et sert à conditionner toute la fable et de suggérer une interprétation sur le plan anagogique.<sup>3</sup>

La création de la statue animée ou parlante est le symbole par excellence de la réciprocité entre l'art littéraire et l'art plastique. Ainsi douée de la parole, l'oeuvre d'art parlante symbolise l'éveil de la matière inerte, la possibilité dialectique entre mot et chose. Cette création exprime le désir archétypal de l'artiste de retrouver sa propre image (sa voix) reflétée par une altérité fatalement éloignée. Le motif de la matière parlante (ou tristement silencieuse) évoque le moment où le cosmos émergeait de la matrice de la parole. Étant donné que la question la plus fondamentale pour mes recherches est celle de la signification globale de la description romanesque, je reprendrai plus tard le symbole de la matière parlante, ainsi que celui de la matière muette.

---

<sup>3</sup>L'emploi du terme "anagogique" suit celui de Northrop Frye pour qui le vocable signifie un plan interprétatif (ou une littérature) concevant que la Nature existe à l'intérieur du discours. Selon cette optique, le mot est le site de l'acte créatif originaire.

Laissant de côté pour le moment les questions idéologiques et thématiques, je voudrais faire attirer l'attention sur l'exemple de référence qui occupe une position centrale dans ce mythe. C'est une question importante, car je considère la description dans le roman comme un signe bi-référentiel. Dans le contexte du roman, le signe descriptif,<sup>4</sup> en partant d'un seul signifiant, oscille entre un signifié collectivement "reçu" et un signifié idiolectal déterminé par le contexte, souvent symbolique, du roman.

Jusqu'à un certain point, il faut bien le dire, tout acte de parole se joue sur un champ référentiel ambigu. Le destinataire et le destinataire ne partagent jamais exactement la même organisation conceptuelle du référent. La communication réussit parce qu'il y a un chevauchement entre le champ conceptuel/référentiel de l'émetteur et celui de son récepteur. Le contenu du message, tel qu'il est reçu, est toujours le produit d'une négociation sémantique entre ceux ou celles qui se parlent. (Dans le cas du texte écrit, où le destinataire parle à un destinataire absent ou inconnu, il s'agit d'une interprétation qui est elle-même une sorte de négociation sémantique avec un destinataire qui ne répond pas à des questions de façon explicite.) Cette négociation est une des opérations de la fonction métalinguistique esquissée par Jakobson (1963:220).

---

<sup>4</sup>J'entends par "signe descriptif" un signe complexe où la totalité d'un texte de description se prend comme signifiant.

Il ne faut pas confondre l'idée du <réfèrent> avec celle du <monde naturel> ou <monde extra-linguistique>. C'est inhérent au signe linguistique de fonctionner lorsque l'objet physique analogue au référé n'est pas présent dans le contexte physique de l'énonciation. La plus grande partie des objets auxquels on se réfère dans le discours ne sont pas perceptibles au moment de la communication. Si je parle de ma fille qui est partie en vacances, je réfère à ma conception d'elle. Mon interlocuteur, s'il n'a pas fait la connaissance de ma fille, interprétera la référence selon sa compréhension de <fille> et de <vacances>, de <départ>, de <rapport familial>, etc. On arrive à se comprendre, mais pas parfaitement. Le signe linguistique réfère seulement à des objets concevables en des termes linguistiques. *La grammaire d'aujourd'hui* d'Arrivé, Gadet et Galmiche offre la définition suivante du terme "référence":

Parler des individus, des objets qui nous entourent ou de toute entité appartenant à un univers quelconque ne saurait se concevoir sans l'établissement d'une relation particulière entre la langue et le monde (qu'il soit réel ou fictif: légende, roman, etc.). Lorsque je dis: *la maison est grande*, le sujet de ma phrase désigne un objet du monde que mon interlocuteur doit pouvoir identifier: le *réfèrent*; l'énonciation du syntagme *la maison* me permet alors de réaliser un *acte de référence*. Aussi, cette relation n'est-elle envisageable que dans le cadre d'une utilisation *en contexte* de certaines formes linguistiques. Du point de vue du système de la langue, le signe *maison* est tout au plus porteur d'une *forme* (manifestation sonore ou graphique) et d'un *sens* (ensemble de propriétés distinctives permettant d'isoler une classe d'objets, à savoir tous ceux qui sont susceptibles d'être appelés "maison") et ce n'est que par le passage de la langue au discours-- par le biais d'un acte d'énonciation --qu'il va permettre au locuteur de *référer* à un objet unique.



La nécessité de distinguer *sens* et *référence* apparaît nettement dans le fait que des expressions ayant des sens différents autorisent néanmoins la même référence (elles peuvent être mises en relation avec un même référent): ainsi, *l'auteur des Misérables*, *le plus grand poète romantique*, *l'exilé de Jersey*, etc., qui, bien que se distinguant par leur contenu descriptif, peuvent toutes être utilisées pour référer à Victor Hugo. (:595-96)

L'acte de référence est une opération sémiotique discursive. La référence présuppose que les communicants rattachent un sens conventionnel au signifiant "maison". Il en va de même pour des référents dont le monde phénoménal n'offre pas d'évidence visible. L'emploi des signifiants tels que "l'amour", "une idée", "Commune de Paris", "mon passé", "le lendemain", "le mois de juin", "Roland Barthes", "votre intelligence"-- et l'emploi de la plus grande partie des signifiants utilisés dans le discours de tous les jours-- dépend de la possibilité de conceptualisation.

Or, la situation énonciative, où on peut montrer du doigt l'objet dont on parle, est très rare. Le référent est forcément une abstraction et, par définition, il se conçoit en des termes langagiers. C'est la raison pour laquelle je considère la notion théorique d'un référent purement littéraire comme mal conçue et trompeuse. L'acte de référence dans un texte fictif rattache un mot à un concept conventionnel (à la notion de <restaurant>, de <loi>, de <kitsch>, etc.), et l'acte de référence qui se produit lors d'une conversation entre amis opère de la même manière. Il s'agit de deux contextes sémantiques différents qui éclaircissent et nuancent le référent, mais la structure de la référence est identique.

Un monde hors du langage pourrait bien exister, mais c'est seulement sa face mise en code par la langue qui s'implique dans le discours. Dans le cas exceptionnel où le locuteur et l'interlocuteur peuvent tous deux désigner du doigt un objet du monde naturel dont ils veulent parler, à partir du moment où la langue se met en jeu, l'objet en question cesse d'être l'objet empirique. Il devient plutôt l'objet tel que conçu par, d'un côté, le locuteur (producteur des énoncés), et par, de l'autre côté, l'interlocuteur (interpréteur des énoncés).

Dans le roman des dix-neuvième et vingtième siècles la description opère typiquement non seulement sur un objet configuré dans le cadre du texte, mais aussi sur un objet appartenant à une conception globale et généralisée des objets de connaissance. Si Zola réfère aux Halles dans *Le ventre de Paris*, cet acte de signification implique non seulement le marché configuré dans les confins du roman, mais aussi la conception du marché qui vient à l'esprit de celles qui l'ont vu à Paris, ou de ceux qui en ont vu une photographie, ou de celles qui ont lu des descriptions dans les journaux.

Il ne s'agit pas de deux référents dont l'un littéraire et l'autre empiriquement vérifiable. Il s'agit plutôt d'un seul référent (concevable au moyen du langage) où les notions originales et les notions conventionnelles exercent une influence les unes sur les autres. Le référent, étant essentiellement textuel (au sens le plus large: tissé à partir de plusieurs fils de sens) lui-même, participe à une dynamique intertextuelle. À travers des

textes fictifs et des textes documentaires (empiriquement vérifiables) le référent se modifie et se transforme. Le référent ne saurait être autre que linguistique. Dynamique et socialement construit comme la langue, le référent est en même temps systématique et modifiable.

Une des raisons pour citer l'histoire de Deucalion et Pyrrha est l'intérêt que suscite le jeu bi-référentiel du mythe. L'oracle exige que le couple jette des objets mystérieux derrière eux. L'oracle utilise le signifiant "les os de votre grande mère". Plus tard, Deucalion appelle les objets dont il est question "les pierres". Il s'agit non seulement de deux signifiants, mais aussi de deux sens liés à un seul objet. Les objets jetés ont en même temps une qualité terrestre (leur nature pierreuse) et une qualité spirituelle ou puissance symbolique (l'âme ancestrale qui donne aux pierres une force alchimique, transformatrice et dangereuse). Il est d'une importance capitale que la nature matérielle de l'objet soit conservée, même quand il est animé par l'esprit ancestral.

L'histoire des pierres/os jetés par Deucalion et Pyrrha est emblématique du signe descriptif dans le roman réaliste et post-réaliste (le "post-réalisme" touchant à tout roman qui se conçoit bâti sur les ruines d'une convention référentielle trop patente). Dans un premier temps, la fonction référentielle insiste sur la finalité du référent. Dans un deuxième temps, la fonction esthétique affiche le caractère fictif du texte et trahit le dénoté, tout en se réjouissant de sa propre autonomie. La description réaliste et post-réaliste insiste sur la possibilité du signe bi-référentiel. Elle affirme le geste référentiel en

même temps qu'elle évoque sa fluidité, son dynamisme, son mystère, en même temps qu'elle repousse la lectrice par une banalité détaillée masquant un réel (au sens lacanien) qui ne se nomme pas.

L'objet auquel le texte réfère est maintenu comme évident, épais, terminal. La possibilité de transformation *dépend* de ce côté dénotatif du référent. À la différence d'un Roland Barthes qui parle de "l'effet de réel" (:1968), ou de Michael Riffaterre qui s'intéresse à "l'illusion référentielle" [:1982(a)], et qui considèrent le roman réaliste comme un texte fermé sur ses propres signes autoréférentiels, je vois dans le texte réaliste le désir de prendre l'univers empirique au sérieux et de situer le denotatum dans le dynamique d'un système référentiel qui évolue. Autrement dit, la description réaliste présuppose un monde physique et se met à l'arpenter, à l'inventorier, à l'appeler par tous ses noms. Philippe Hamon approfondit la question de l'emploi artistique de nomenclature et de l'épuisement des paradigmes lexicaux dans la description réaliste dans son ouvrage novateur *Du descriptif* (1992).

Ce type de description romanesque enrichit ainsi la conceptualisation du monde en privilégiant en même temps une taxinomie du normatif (ce qui renforce la prise lexicale sur un monde inventorable) et une reformulation particulière de la norme. La description réaliste, en valorisant à travers un geste mimésique une réalité conventionnellement concevable, opère dialectiquement sur le référent.

Dans le texte exemplaire qui suit, le béton a toutes ses qualités usuelles. Le *nouveau petit Robert* affirme que le béton est un "Matériau de construction formé d'un mortier et de pierres concassées (gravier)". Le dictionnaire continue en expliquant que les connotations de <urbanisation> et de <solidité> sont souvent actualisées par le lexème "béton" (:215). Cette description, extraite du roman martiniquais *Texaco* par Patrick Chamoiseau, représente les cases construites par le peuple malgré la désapprobation des autorités d'"En-ville":

Texaco-du-haut semblait sculpté dans la falaise. Le bois de caisse et le fibrociment frappé de pluies et vents, avaient pris la teinte des roches et l'immobilité opaque de certaines ombres. Vue de la mer, la falaise semblait se pousser des cases minérales, des sculptures du vent, à peine mieux soulignées que les bosses du dacite. Quand vinrent la brique et le béton, cela courait du gris-parpaing au gris-rougeâtre de l'argile vieille. Plus tard, il y eut le rose, le blanc ou le vert-pâle d'une peinture (soldée au bord de mer) entamée mais jamais achevée. Le peintre s'apercevait très vite que dans notre chaos pyramidal, peindre était inutile -- et dangereux de réverbération, donc d'envoi de chaleurs. La couleur nue de la pierre, de la brique, du ciment, puis plus tard du béton, éteignaient les rayons du soleil l'un après l'autre comme autant de chandelles. (:350)

Voici les connotations de "béton" relevées par le contexte: <similarité à la nature>, <opacité>, <similarité à des roches>, <absorption de la chaleur>. Le syntagme "puis plus tard du béton" s'explique plus loin dans le roman où le symbolisme du béton pour les habitants de Texaco est révélé. Le béton offre aux habitants une sécurité non seulement contre la chaleur, mais aussi contre des cyclones et les conflagrations destructrices instiguées par la police. L'emploi du béton dans la construction des cases

implique un acte de résistance à l'idéologie des békés qui considèrent cette habitation comme malsaine, dangereuse et laide. Les murs de béton s'élèvent à l'insu des autorités:

On ajoutait d'abord le ciment-brique-béton par-derrière la case pour ne pas alerter le béké des pétroles, puis on glissait pour en couvrir les flancs. On élevait des murs à l'intérieur des cloisons de bois ou de fibro, et un jour, tout à coup, comme un serpent qui mue, telle case secouait sa pelure de misère et se retrouvait en béton triomphant. Ces éclatantes réussites nous pétrissaient de fierté; chacun voulait en faire autant. (:391)

Le béton signifie donc la <misère vaincue>. Il représente l'étape finale dans la progression bois-tôles-fibrociment-béton:

Les vents emportaient les tôles à Miquelon, déclouaient les bois-caisses, dissipaient le fibro dans les cheveux des anges. Au coeur de ce désastre, les murs bétonnés subsistaient comme des phares qui nous frappèrent l'esprit. Et puis, le béton c'était l'En-ville par excellence, le signe définitif d'une progression dans l'existence. (:390-91)

Le roman opère un schéma hiérarchique entre les qualités appartenant à plusieurs matériaux de construction selon l'axe de la <permanence>. Le béton est plus durable que le fibro; le fibro dure plus longtemps que le bois. Tout lecteur qui comprend que le béton est bien connu pour sa durabilité acceptera cette valorisation.

Cette reconnaissance du contexte social de la réception du texte est un des aspects les plus caractéristiques de la description réaliste. Dans un texte réaliste, les fondements économiques et matériels des objets configurés dans le texte représentent un foyer d'intérêt important. S'y exprime une réalité vécue, une réalité historique et dynamique. Pour acheter du béton, il faut avoir des "djobs": le béton signifie une amélioration du

point de vue économique et un lien socio-économique avec l'En-ville, là où on gagne "des monnaies".

La figure de la description consiste à doubler la référence. Un texte de signification se développe tout au long du texte de référence. Le geste mimésique qui crée une image originale à partir d'une image conventionnelle ou généralisée n'est pas un geste de reproduction. La nouvelle image se définit selon ses différences par rapport au référé: elle se révèle au moment de la reconnaissance de sa signification altérée. La figure de la description, telle qu'elle s'emploie dans le roman, dépend des notions référentielles reçues, mais elle valorise en même temps la différence qui s'établit entre le prévisible et le surprenant. Tout en insistant sur la cohérence du topic référentiel généralisé, la description du roman réaliste y ajoute une modification, une allotopie.

La notion référentielle de <béton>, une fois maniée par ce texte, subit des changements importants. À l'isotopie de <solidité> s'ajoutent celles de <progrès mondain>, <protection des vents, des démolitions policières>, <appel à l'esprit humain>. Le lecteur de *Texaco* comprendra désormais toute référence à des cases bétonnées s'accrochant à une falaise de façon différente de celui qui n'a jamais réfléchi sur la différence entre le fibro et le béton. Sous l'influence du roman, la communauté qui s'abrite grâce au béton se transforme en un groupe quitte à travailler pour s'améliorer, une collectivité fière de sa résistance à l'oppression autoritaire. La description des cases sculptées dans la falaise donne figurativement la parole à la matière brute. Le béton

s'explique, se textualise, s'intertextualise et arrive, quelque doucement que ce soit, à se reconstruire dans le référent.

Comme j'ai indiqué dans le chapitre précédent, la description est discernable surtout au niveau rhétorique. C'est une figure macrostructurale, c'est-à-dire, une figure qui excède les limites de la phrase. Elle joue avec les éléments du terrain conceptuel. Dans le roman réaliste ce jeu prend la forme d'une oscillation entre un champ conceptuel déjà assemblé dans le référent, une conception généralisée et conventionnelle (ce que j'appelle le topic de la description) et d'autres champs conceptuels qui sont allotopiques par rapport au topic.

Ce qui marque définitivement le texte réaliste est sa prédilection pour une exploration du reconnaissable. Le texte descriptif-réaliste cherche à prendre au sérieux la conception référentielle d'un objet situé dans l'espace. En même temps ce texte se propose le renouvellement et l'approfondissement sémantique du même objet. Dans ce geste fusionnel (la fusion du cognitif avec l'esthétique et l'expressif) on peut reconnaître l'imbrication du personnel et fantasmatique dans le social et le banal.

La description du roman (réaliste autant que post-réaliste) est obsédée par le réel qui s'enfuit, le réel indicible, innommable. Qu'il soit conçu comme le présymbolique de Kristeva, comme le réel de Lacan, comme un dieu dont le nom ne se prononce pas, ou comme une essence encore plus diffuse, ce réel est une force informe qui résiste



fatalement au mot, à toute loi symbolisante. La description poursuit le réel fugitif surtout là où son absence est le plus en évidence: dans la configuration du concret: dans une casquette quelconque (Flaubert), dans une boîte de sardines (Simon), dans la piètre case de béton. Pour reprendre Ovide, la description, tout comme Deucalion, repense profondément les pierres de terre et arrive à évoquer l'âme de la grande mère, l'ombre maternelle de la terre. C'est un geste simultanément référentiel et esthétisant, un geste à la fois scientifique et imaginaire qui signale le terrain où une distinction nette entre matière et esprit s'opère difficilement.

Pour reprendre l'exemple de *Texaco* : la case de béton figure dans le dispositif référentiel. Elle fait partie de l'image conventionnelle du bidonville dans les pays du Sud. Dans ce texte artistique elle devient aussi le point de départ pour une autre signification: elle devient le site producteur de notions de <résistance>, de <progrès> et de <espoir>. Cette pénétration conceptuelle et évocatrice de la matière est le mouvement archétypal de la description.

#### LA FONCTION POÉTIQUE - JAKOBSON

Jakobson utilise l'expression "fonction poétique" (1977[1934-35]: 45; 1963[1960]: 218) pour indiquer qu'un texte poétique expose sa nature autoréférentielle au premier plan. Selon sa conception des fonctions qui sont à l'oeuvre dans la communication, la fonction poétique opère de sorte que la signification du texte est

centrée sur une réception d'ordre esthétique. La fonction poétique indique la nécessité d'une lecture attentive aux aspects paradigmatiques (systématiques) du texte.

Dans son article célèbre, "Linguistique et poétique", (1963[1960]: 209-48]) Jakobson schématise les six fonctions de base de la communication langagière en ajoutant trois nouvelles catégories ("phatique", "métalinguistique", et "poétique") aux trois catégories de Karl Bühler ("émotive" [que Jakobson nomme "expressive"], "conative", et "référentielle") (Jakobson, 1963[1960]: 216). L'occasion de la présentation de cet article fut une conférence interdisciplinaire sur le style, tenue à l'Université d'Indiana. Il n'est pas sans intérêt de noter que ce congrès convoquait non seulement des linguistes, mais aussi des anthropologues, des psychologues et des critiques littéraires (Jakobson, 1963: 209n). Selon Greimas et Courtés, le schéma de Jakobson donne "un tableau d'ensemble suggestif des différentes 'problématiques' du langage", mais son modèle ne peut générer "toute une théorie du langage" (1979: 151).

À mon avis, ce que le schéma manque en rigueur du point de vue de la linguistique, il récupère en utilité pour l'analyse littéraire. En situant la poéticité d'un texte dans le cadre de l'acte communicatif, Jakobson montre qu'un seul énoncé peut être considéré à partir de plusieurs angles de réception. Un poème, par exemple, est généralement expressif et référentiel ainsi que poétique. Sous la perspective jakobsonienne, il n'est plus question du *langage* poétique, mais plutôt d'une situation d'énonciation qui privilégie le caractère artiste (autoréférentiel) de l'énoncé. Autrement

dit, Jakobson fait une distinction importante entre la qualité poétique d'un texte (ou son caractère référentiel, son émotivité, etc.) et les ressources linguistiques qui y sont employées.

Il est tout à fait dans l'esprit du schéma de Jakobson qu'on peut observer la fonction poétique à l'oeuvre dans n'importe quel texte. Le texte publicitaire, par exemple, joue très souvent avec le signifiant pour attirer l'attention du consommateur. En 1997, une campagne publicitaire à Montréal élevait plusieurs panneaux d'affichage qui montraient l'image d'une Buick accompagnée de la légende "La révolution tranquille". Ce calembour (qui jouait évidemment avec la nostalgie des années soixante ressentie par une certaine génération de consommateurs) met en vedette la fonction poétique. Le langage lui-même attire l'attention: l'affiche s'offre comme un cas exemplaire de l'arbitraire du signe<sup>5</sup>, de la possibilité de réorienter un signifiant vers un nouveau signifié (ici toujours connoté de la signification initiale). On peut affirmer que la première fonction de la publicité est la fonction conative (appellative) ou référentielle, mais cela n'exclut pas l'opération de la fonction poétique.

Selon Jakobson, on distingue entre la poésie et la publicité selon la fonction considérée comme dominante. D'après Jakobson, la poésie est dominée par la fonction

---

<sup>5</sup>Dans ce contexte de text linguistique, j'étend le sens du mot "arbitraire". Selon la pensée de Saussure, cet exemple du texte publicitaire serait plutôt une manifestation de la nature *conventionnelle* du langage, le terme "arbitraire" ayant été réservé pour qualifier la nature du lien entre signifiant et signifié au niveau du mot.

poétique car elle affiche l'indépendance du texte à l'égard du référent conventionnel.

Jakobson relève ce thème dans son essai de 1933-34, "Qu'est-ce que la poésie?":

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.

Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet ( $A$  est  $A_1$ ), la conscience immédiate de l'absence de cette identité ( $A$  n'est pas  $A_1$ ) est nécessaire; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt. (:46-47)

Dans le cas de la fonction poétique c'est la logique du langage qui prévaut sur la causalité, sur la norme référentielle, sur l'appel au destinataire, sur l'expression personnelle du destinataire. Ce sont les associations de type sonore, graphique, et sémantique entre les unités linguistiques qui gouvernent l'organisation du poème. Selon Jakobson, les rapports virtuels (paradigmatiques) entre les unités linguistiques sont de première importance pour constater la dominance de la fonction poétique.

En soulignant la qualité antinomique du poème, Jakobson porte appui à la position soutenue ici. Tout texte littéraire, mais surtout le texte descriptif, dépend de l'antinomie. Le Haïti des *Arbres musiciens* de Jacques Alexis est-- et n'est pas-- le Haïti référentiel. Le mot artistique (comme tout art) est en rapport de résistance dialectique avec l'image reçue du monde. La qualité poétique de n'importe quel texte découle du fait

que la nature asymétrique du signe est mise en évidence. Pour reprendre Karcevskij, "le signifiant (son) et le signifié (fonction) glissent continuellement sur la pente de la réalité" (1929:93). Le texte littéraire, et surtout le texte descriptif, se réjouit de ce dérapage: l'image déjà vue de la réalité se brise en éclats métonymiques dont le rassemblement aboutit à l'imprévisible.

#### LA FONCTION ESTHÉTIQUE - MUKAŘOVSKÝ

Au fond de mon exploration de la description est la question de son fonctionnement global comme signe. Je me pose la question: en tant que forme littéraire, qu'est-ce que la description signifie? La réponse générale peut être conçue à partir des deux fonctions principales déjà signalées: la fonction référentielle et la fonction poétique. La description signifie, donc, une disposition interprétative par rapport au monde matériel (fonction référentielle) et un geste esthétisant qui situe l'objet référentiel à l'écart de son contexte conventionnel (fonction esthétique). Or, pour reprendre le mythe de Deucalion et Pyrrha, la fonction référentielle (qui mobilise un niveau d'interprétation cognitif) désigne des pierres, tandis que la fonction esthétique (qui mobilise un niveau d'interprétation imaginaire), en interprétant le même objet, expose les os de la grand-mère. Aussi fait-elle émerger des associations importantes d'ordre religio-culturel.

Jan Mukařovský (1891-1975) entra dans le Cercle Linguistique de Prague pendant sa première décennie et y assumait un rôle important dans le domaine de la poétique (l'étude linguistique des objets littéraires). En posant les questions de poétique

dans le cadre de la sémiotique et de l'esthétique, Mukařovský enrichit le travail de Jakobson et établit un parallèle entre la fonction signifiante de l'oeuvre d'art extralinguistique et la fonction de l'oeuvre langagière. Il expliqua les opérations sémiotiques par le biais desquelles l'oeuvre d'art (le texte littéraire compris) peut être conçue comme un fait social et sémiotique.

En affirmant que l'art interagit dialectiquement avec la société, Jakobson dit que le texte poétique, comme toute oeuvre d'art, est pénétré par le temps. Une société et les signes, linguistiques et autres, qui opèrent dans le contexte de cette société font partie d'un système englobant. Ce système fonctionne selon les modalités prescrites par des moments historiques singuliers. Le système est quitte à tenir compte de ses propres gestes de passage, à enregistrer ses propres distinctions internes. La structure du rapport entre une société et son art est incontournable, mais les produits de ce rapport (les articulations esthétiques et leurs interprétations) sont variables. Cette position cadre bien avec la notion de "singularisation" (*ostranenie*) du formaliste russe Chklovski (1965[1917]: 84)<sup>6</sup> et avec la pensée de Tynianov (1965[1927]: 120-37) qui prend pour sujet l'évolution du système littéraire global.

---

<sup>6</sup>Selon Chklovski l'effet artistique se produit là où l'automatisme du langage est détourné. La singularisation est la déformation du conventionnel. (1965[1917]: 84)

Ni Tynianov, ni Mukařovský ni Chklovski, ni moi, nous ne prêchons que l'art se suffit à lui-même; nous montrons au contraire que l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres, une composante variable, car la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure sociale se modifient sans cesse dialectiquement. Ce que nous soulignons, ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique. (Jakobson 1977 [1933-34] : 45)

Mukařovský développe cette notion de fonction esthétique et explique la nature précise de son autonomie. Si Jakobson constate que le texte littéraire, quoique autonome, entre en rapport avec la société, Mukařovský se charge de préciser la nature de ce rapport. Il commence par analyser l'oeuvre d'art comme signe. Le fait esthétique ne réside ni dans l'oeuvre matérielle ni dans son aspect formel. Le texte littéraire (ou toute oeuvre d'art) est reconnaissable dans sa littérarité quand il fonctionne d'une manière perçue comme telle par la communauté. La fonction esthétique signale sa priorité dans un texte quand elle affiche la logique du signifiant comme principe organisateur du texte. Elle sert ainsi à situer le texte dans un espace privilégié où il n'a qu'à obéir à ses propres lois: le texte est devenu "autonome". En sondant le sens que ce mot peut avoir en linguistique, je découvre la définition suivante:

**INFORM.** Qui n'est pas connecté à un calculateur central; qui est indépendant des autres éléments d'un système. (PR: 163)

Cependant, le poème ne peut être autonome par rapport au système linguistique. Le mot poétique en tant qu'unité linguistique participe à plusieurs systèmes: système syntaxique, système phonétique, système graphique, système discursif (textuel), système générique, système lexical, système intertextuel, système sémantique. Le mot poétique

n'est même pas indépendant du système référentiel (l'ensemble conventionnel de signifiés déjà réalisés), car même s'il joue avec le sens des mots, le sens conventionnel est toujours là en tant que point de repère.

Le mot "autonome" doit être vu comme une expression stratégique et un terme à sens figuré plutôt qu'un terme technique. Dire que le poème, l'oeuvre littéraire, est "autonome", c'est dire qu'on doit l'analyser comme un tout achevé, comme une entité qui s'explique, qui n'est déterminée par aucune causalité externe. La motivation de l'auteur ne doit pas figurer dans l'analyse. Bien qu'il y ait un lien important entre le poème et la réalité sociale au sein de laquelle il apparaît, il ne faut pas dire que c'est la situation historique qui détermine le poème. L'expression "autonome" s'utilise comme arme stratégique contre, d'un côté, un historicisme qui ne fait qu'obscurcir le texte et, d'un autre côté, un psychologisme qui cherche à expliquer le texte en analysant l'être humain qui l'a produit.

Or, le mot "autonome" est un adjectif discrètement imagé. Les autres acceptions offertes par le *Nouveau Petit Robert* parlent du "gouvernement autonome", de la "volonté autonome", de la "vie autonome". Un individu autonome est quelqu'un "[q]ui se détermine selon des règles librement choisies" (:163). La notion d'autonomie appliquée à celle du langage poétique suggère une configuration cachée: l'acte poétique<sup>7</sup> se conçoit

---

<sup>7</sup>Je préfère ne pas utiliser le terme "langage poétique" car je le tiens pour imprécis. La distinction poétique/ non-poétique se fait lors de l'énonciation. Du côté du destinataire, on pose la question:



comme l'acte langagier d'un individu doué du libre arbitre qui dénomme hors de toute règle. L'acte poétique, dans une grande mesure libéré de maintes obligations vis-à-vis du référent, joue avec l'ensemble de signifiés fournis à l'avance par l'histoire discursive vécue par la communauté. L'acte poétique incorpore le déjà vu dans une vision créatrice du jamais vu. L'acte poétique exerce une influence sur le système de la langue et, ce faisant, transforme le monde dont parle la communauté.

Dire que le langage poétique est autonome suggère que l'acte poétique est privilégié. En ébranlant l'automatisme de l'expression conventionnelle, l'acte poétique projette de nouvelles images sur l'écran référentiel. La conception conventionnelle est modifiée, si infime que soit cette modification. Évidemment, l'acte poétique qui se produit lors d'un spot publicitaire à grande diffusion, ou lors d'un vidéo-clip de rock, influencera la langue et le référent, plus que ne le fera une blague entre amies ou un poème inédit.

Qu'il s'agisse du langage d'une description romanesque, d'un calembour, ou d'un slogan électoral, la fonction poétique est souvent à l'oeuvre, et le monde se refait. On voit, donc, dans quelle mesure la notion d'un langage "autonome" se rapproche de la

---

quelle signification est visée par ce geste langagier? Est-ce un acte poétique ou autre? Du côté du destinataire, la question devient: Quelle est la fonction saillante de ce produit langagier? Est-ce que la fonction poétique-esthétique, étant dominante, exige une interprétation esthétique ou autre?

notion romantique du mot poétique. Ce qui est "autonome" dans le poème, dans la description littéraire, dans la publicité, c'est du langage originel, créateur, du langage sauvage dans son refus de l'automatisme social. Dans la mesure qu'il est autonome, le mot poétique est tout-puissant, car dérégulé.

Aussi voit-on, au-dessous d'"autonome", vocable apparemment neutre et technique, des couches de sens qui suggèrent que l'acte poétique est un acte à part. Un langage "autonome" s'avère un langage *autre* qui s'oppose au langage communautaire. La prise de réalité qu'il véhicule vient d'ailleurs, et il s'oppose au consensus symbolique de la collectivité. Le mot poétique (autonome) est un étranger, un marginal, un proscrit qui arrive à se faire roi et à tout changer.

La fonction esthétique sert à annoncer l'altérité et l'indépendance du signifiant, c'est-à-dire, sa nature arbitraire et transformatrice. Selon Mukařovský, elle déclenche également une opération dialectique et dynamique qui exige une interprétation synthétique. Cette interprétation a pour tâche de répondre aux chocs, aux conflits et aux aspirations de la communauté ressentis à un moment précis de son histoire.

Le travail de Mukařovský est remarquable surtout pour le fait qu'il réussit à situer sur un fond esthétique les questions de poétique soulevées par Jakobson. Dans la perspective de Mukařovský, l'oeuvre littéraire partage avec toute oeuvre d'art une nature essentiellement sémiotique. La fonction esthétique fait d'un texte (ou des sons d'une

sonate ou des couleurs d'une toile) une oeuvre d'art. La fonction esthétique met un objet dans un rapport particulier avec la société et opère une dialectique dynamique avec elle. En se basant sur la sémiotique et sur la notion de fonction, Mukařovský arrive à préciser comment l'histoire peut interagir avec l'oeuvre d'art. Il rejette la notion que l'oeuvre est déterminée par le temps ou par les conditions matérielles de sa production.

Toute oeuvre d'art est un signe *autonome*, composé: 1° d'une "oeuvre-chose" fonctionnant comme symbole sensible; 2° d'un "objet esthétique" déposé dans la conscience collective, et qui fonctionne comme "signification"; 3° d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte -- puisqu'il s'agit d'un signe autonome -- mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné. (Mukařovský 1970 [1936]: 391)

N'importe quel objet matériel, n'importe quel texte, peut être utilisé et perçu comme une oeuvre-chose. Ce n'est pas la nature de son langage ni l'apparence visuelle de l'objet qui le rendent esthétique: c'est plutôt le fait que la communauté le reconnaît comme tel. La communauté qui interprète le signe saisit sa signification sur le plan esthétique. Autrement dit, la communauté (ou l'individu sensibilisé aux sentiments communautaires) reconnaît que l'oeuvre est valable, qu'elle répond au moment historique et en fait le commentaire ou la synthèse.

Qu'il s'agisse d'un roman réaliste (qui semble imiter en images un référent donné *a priori*) ou d'un tableau cubiste ou d'une autre oeuvre à présentation abstraite, la composition ne fonctionnera pas en tant qu'oeuvre esthétique, à moins que son interprète ne la reconnaisse en tant que telle. La fonction esthétique signale que la chose concrète mérite une réception privilégiée: une réception conditionnée par la complexité du moment historique de sa manifestation. Pour que la chose soit reconnue comme objet esthétique, il faudra qu'elle corresponde en quelque manière avec un désir, un besoin ou une aspiration de la communauté.

L'objet esthétique est localisable dans cette correspondance qui a lieu dans l'esprit individuel au point de réception. Étant autonome, l'objet esthétique doit être vu comme doué d'un pouvoir exceptionnel, comme étranger à toute norme, comme contestataire et transgressif. Aliéné, marginal, souvent difficilement catégorisable, il s'engage d'une façon imprévue avec la réalité historique.

Or, une chose conçue originellement comme signe esthétique peut s'offrir éventuellement dans un contexte socio-historique sans que la fonction esthétique soit à l'oeuvre. Inversement, l'énoncé mille fois répété et la chose matérielle la plus banale peuvent se ranimer lors d'une mise en scène théâtrale ou à l'occasion d'une exposition dans une galerie d'art.

En parlant de l'autonomie de l'oeuvre d'art, Mukařovský précise que le lien entre l'oeuvre d'art et la réalité est d'un ordre tout autre que le lien qui existe entre un signe

communicatif et son contexte socio-historique. La fonction esthétique, qui est la fonction la plus frappante dans l'oeuvre littéraire, est “[...]une négation dialectique omniprésente des trois fonctions fondamentales de la langue”<sup>6</sup> (Mukařovský 1970 [1938]: 396). Le référent et la situation de l'énonciation sont impliqués dans l'opération de ces trois fonctions “pratiques” de la langue, tandis que c'est le contexte sémantique du texte qui joue le rôle capital là où la fonction esthétique est à l'oeuvre:

La dénomination poétique diffère de la dénomination communicative en ce que son rapport avec la réalité est affaibli au profit de son enchaînement sémantique dans le contexte. Les fonctions pratiques de la langue, qui sont la représentation, l'expression et l'appel, se trouvent, dans la poésie, subordonnées à la fonction esthétique qui attire l'attention sur le signe même; c'est justement à la prédominance de cette fonction que le contexte, dans la poésie, doit son importance pour la dénomination. La fonction esthétique, comme une des quatre fonctions essentielles de la langue, est potentiellement présente dans toute manifestation linguistique; aussi le caractère spécifique de la dénomination poétique ne consiste-t-il que dans un déplacement plus ou moins radical des tendances inhérentes à toute dénomination. L'affaiblissement du rapport de la dénomination poétique avec la réalité visée immédiatement par tout signe particulier est contrebalancé par la faculté que l'oeuvre poétique doit à cet affaiblissement même, et qui est d'entrer, comme dénomination globale, en relation avec l'univers entier, tel qu'il se reflète dans l'expérience vitale du sujet récepteur ou émetteur. (Mukařovský 1970 [1938]: 398)

Mukařovský affirme que la chose remplacée par le signe esthétique est une réponse à la totalité du moment dans l'expérience de la communauté. La fonction esthétique (signalée par le caractère frappant du signifiant) exige du lecteur une interprétation sur un plan synthétique et subjectif. Étant donné que la lectrice fait partie

---

<sup>6</sup> Mukařovský fait allusion ici aux trois fonctions esquissées par K. Bühler: représentation (fonction référentielle); expression (fonction expressive, émotive); appel (fonction conative, appellative): voir le texte de Mukařovský cité ci-dessous.

d'une communauté, toute réponse personnelle est aussi une réponse communautaire, jusqu'à un certain point.

Il faut souligner que la signification esthétique ne correspond pas aux représentations particulières de l'oeuvre. La production/le produit de sens qu'est le résultat de la sémiologie littéraire est une synthèse à la fois générale et personnelle, conditionnée par le moment historique de la réception. L'oeuvre d'art est transgressive par définition, car le signifiant esthétique est rebelle, autre, inassimilé. Dans la mesure où toute parole, vue d'une certaine perspective, est influencée par la fonction esthétique, toute parole recrée une confrontation originelle entre le lexique et l'univers des choses.

La fonction esthétique fait sentir la nature arbitraire de la dénomination et la possibilité qu'on a de renommer et de repenser le monde. Un des aspects les plus esthétisants de la description littéraire est la sensibilisation du lecteur à la plénitude lexicale qui enrichit la langue. Comme le dit Mukařovský:

[...]dans la science, on fixe la signification du mot-terme en le définissant une fois pour toutes.<sup>7</sup> La dénomination émotionnelle et la dénomination poétique font au contraire ressortir le moment du choix et rendent par là palpable l'acte même de dénomination exécuté par le sujet; dans les deux cas, il y a une tendance à faire sentir que la dénomination choisie n'est qu'une des possibles; derrière la dénomination actuelle on fait toujours entrevoir la présence virtuelle du système lexical entier de la langue donnée.<sup>8</sup> (:1970 [1938]:396)

---

<sup>7</sup> Le contraste fait ici par Mukařovský entre la dénomination scientifique et la dénomination poétique est trop absolu. Le système lexical utilisé par la science doit, lui aussi, subir des changements. On peut parler quand même de la préférence dans les sciences pour une plus grande stabilité référentielle que dans la poésie. La poésie frôle l'ambiguïté tandis que la science préfère le geste référentiel précis et univoque.

<sup>8</sup> "Au fond, tout acte de dénomination consiste en une mise en relation de la réalité dénommée avec le système lexical tout entier." (note de Mukařovský) Dans la même note Mukařovský

J'ai déjà parlé de la différence entre la description "convergente" (celle qui cherche à établir une seule isotopie en dominance et à réduire au minimum les allotopies) et la description "divergente" (celle qui enrichit le topic au moyen d'un sémantisme poly-isotopique). Ce paragraphe de Mukařovský reprend une opposition analogue. La description scientifique (à fonction référentielle) cherche un rapport plutôt fixe entre le mot et l'objet référentiel. La description esthétique affiche sa nature artistique en étalant sa grande compétence lexicographique. Une des tendances caractéristiques de la description est le goût pour la dénomination, le goût pour le mot dans sa variété, dans ses associations structurables, dans ses connotations ambiantes qu'il acquiert et semble porter avec lui, même au sein du système lexical.

#### LE CHAMP LEXICAL LATENT - HAMON

Dans ses nombreux écrits sur la description, ou, plus exactement, sur le *descriptif* (en tant qu'effet textuel), Philippe Hamon étudie principalement le pragmatique, l'organisation structurale et le sémiotique littéraire du texte descriptif. Hamon tire le plus grand nombre de ses exemples des textes lisibles-classiques du dix-neuvième siècle et démontre que "le descriptif" (effet de cumul, du juxtaposé, du débordement lexical) peut se manifester sous forme de plusieurs sortes de mises en texte.

---

cite Karcevskij, "Du dualisme asymétrique du signe linguistique" (1929) et conclut par dire, "La dénomination poétique et la dénomination émotionnelle ne font donc que déplacer dans l'antinomie de la stabilité et de la mobilité, l'accent sur le pôle 'mobilité'." Karcevskij et Mukařovský s'accordent, donc, pour dire que le signe linguistique est mobile et polyfonctionnel.

Hamon affirme que le descriptif a tendance à se présenter sous forme textuelle de description (1993:165). Cependant, selon Hamon, certains lieux textuels (ceux que je préfère ne pas désigner comme "description": la représentation de l'être humain, la représentation d'une série d'actions, la recette, la liste, le mode d'emploi) tendent eux aussi à accueillir le descriptif:

Le descriptif peut être d'abord appréhendé comme une tendance du texte à la digression, à l'expansion (*amplificatio*). Aussi est-ce n'importe quel endroit du texte, n'importe quelle unité sémiologique du texte, qui peut devenir description, déclencher l'apparition d'un système descriptif. (:90)

Dans la perspective d'Hamon, on reconnaît le descriptif par l'effet de surabondance lexicale. Le texte descriptif est typiquement érudit et prolixe, un texte qui étale non seulement un savoir sur le monde, mais aussi une compétence lexicale certaine chez le descripteur (le narrateur global de l'oeuvre qui se cache souvent derrière un personnage instruit désigné porte-parole de la description). Selon Hamon, le texte descriptif est le "lieu d'inscription des présupposés du texte" (:42), le "focalisateur local d'un *lexique*" (:104), "le processus de mise en équivalence d'une dénomination avec une expansion" (:41). Là où réside le descriptif s'installe aussi l'idéologie de la norme (norme générique, norme esthétique, norme sociale, norme épistémologique, norme éthique). Ce texte normatif est organisé par un échafaudage hiérarchique lexical: un mot ou un thème régissant (entité que Hamon nomme "pantonyme" [:127]) devient la notion (souvent ancrée par un lexème *in praesentia*) qui garantit la cohérence et la lisibilité du texte. Cette notion titulaire est apte à générer une prolifération de lexèmes associés. Ces lexèmes



signifient souvent les parties du tout dénommé ou des éléments conventionnellement conçus comme étant en rapport de contiguïté référentielle avec le topic de la description.

C'est Hamon qui propose un sens raisonné pour le terme "description" dans Greimas et Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II. Étant donné que la description en tant que procédé textuel est souvent négligée par les lexiques spécialisés (stylistique, rhétorique, poétique, critique littéraire)<sup>9</sup>, la présence de la définition d'Hamon dans cet ouvrage prépare des chemins d'analyse importants, surtout dans le cadre des discussions où l'analyse narratologique est sur l'avant-scène ou présumée. La définition offerte dans le dictionnaire de Greimas et Courtés est résumée ainsi par Hamon:

[...] une description peut se définir comme l'actualisation d'un champ lexical latent [...] (:66)

Dans la perspective sémiotique greimasienne, "actualisation" signifie:

[...] une opération par laquelle on rend présente une unité de langue dans un contexte linguistique donné: l'existence actuelle ("in praesentia") ainsi obtenue est propre à l'axe syntagmatique du langage. (1979:9)

Si l'actualisation est la mise en discours d'une unité linguistique (une partie du système de la langue), la question suivante doit se poser: est-ce qu'on aurait raison de

---

<sup>9</sup>Voici cinq dictionnaires spécialisés de date récente qui ont opté pour l'inclusion d'une définition de "description": Aquien et Molinié (1996: 130-131); Dupriez (1984: 149-151); Mazaleyra et Molinié (1989: 98); Prince (1987: 19); Rey-Debove (1979: 44). Bergez et al. (1994) offre des définitions utiles de "hypotypose" (:119) de "caractérisation" (:39-40) et bien d'autres concepts pertinents mais se tient coi sur "description".

considérer un champ lexical comme quelque chose de virtuel, une entité qui existe *in absentia*?

Il est vrai que l'analyste peut, à partir d'un corpus, rassembler des collections de lexèmes associés selon des critères précisés. Le produit de cette opération de construction peut être illuminant pour le/la lexicologue, le/la sémanticien/ne et pour l'épistémologue. Une fois construits, les champs lexicaux des discours provenant d'une période temporelle spécifique peuvent servir non seulement la linguistique et la critique littéraire, mais aussi l'historien/ne et le/la sociologue s'intéressant à l'idéologie et à la réciprocité qui existe entre langue et monde.

Comme le dit Jean Dubois dans son introduction au *Vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*, l'ensemble des lexèmes qui se définissent réciproquement (celui qu'on appelle "champ" à l'instar de Gunther Ipsen et de Jost Trier):

[...] se définit par la fonction spécifique qu'il remplit dans le système de communication constitué par la langue. (1962: 144)

À mon sens, la préférence de Hamon pour le terme "champ lexical" témoigne de la perspective théorique de son travail. En tant que champ *lexical* (qui se distingue des termes "champ sémantique" et "champ morpho-sémantique",<sup>10</sup>) l'ensemble des vocables utilisés dans un certain domaine se voit chez Hamon sous un angle plus pratique que noologique. Le champ lexical rassemble les unités lexicales qui s'emploient dans le

---

<sup>10</sup> C'est à Pierre Guiraud qu'on attribue le terme "champ morpho-sémantique".

contexte d'une certaine pratique, lexèmes qui sont à l'usage dans la communication saisie à un moment donné.

Bien que les modèles nommés "champ morpho-sémantique" et "champ lexical" s'intéressent tous deux au signe pris dans sa totalité signifiant-signifié, ils se distinguent en raison de deux faits: 1) le concept de <organisation en lexique utilitaire> ne fait pas partie du sens du terme "morpho-sémantique"; 2) le champ morpho-sémantique rassemble des unités lexicales similaires du point de vue du sens et du point de vue de la forme graphique ou acoustique, tandis que le champ lexical met l'accent sur les termes qui s'utilisent ensemble dans un certain domaine pratique. Le champ morpho-sémantique s'intéresse à l'étymologie et à des rapprochements de forme et de sens. Le champ lexical me semble être lié à la pratique, à la communication dans un groupe social donné à un moment circonscrit dans l'histoire. Jean Dubois parle de l'aspect forcément synchronique du champ lexical:

[...] l'étude de cet ensemble structuré ne peut se faire qu'à un moment du temps; les associations et les oppositions qui réunissent les différents éléments se modifient constamment; le changement n'affecte-t-il qu'un seul mot, la structure et les rapports peuvent s'en trouver, en certains cas, fondamentalement transformés. Aussi devons-nous restreindre l'étude du champ lexical à une période peu étendue: la notion d'état de langue se confond avec celle d'une époque, c'est-à-dire avec celle de limites temporelles.<sup>11</sup> La compréhension du champ se fera d'abord dans une perspective synchronique. (1962: 144)

Aussi voit-on que le paradigmatique et le syntagmatique s'imbriquent inextricablement dans l'analyse des faits langagiers. Le champ lexical est un paradigme,

---

<sup>11</sup> R.L. Wagner, *Introduction à la linguistique française*: 57 (note dans le texte original).

mais un paradigme fortement conditionné par le temps, un paradigme qui ne peut être construit que dans le temps et dont les transformations peuvent se lire syntagmatiquement. À la différence des paradigmes grammaticaux, la structure d'unités sémantiques se soumet à des transformations très rapidement exécutées sous la pression du vécu. Si la structure grammaticale de la langue résiste à des modifications, la structure lexicale s'adapte continuellement à des pertes et à des ajouts de lexèmes.

Rien n'empêche que le contenu du paradigme lexical (composé des membres d'un champ lexical ou lexico-sémantique) range ses éléments selon l'axe syntagmatique. L'emploi d'une des unités lexicales du paradigme n'exclut pas nécessairement l'emploi d'autres. Pour que l'opposition des valeurs sémantiques soit perçue, il faut un contexte énonciatif. C'est par l'analyse de l'usage (diachronique) de tous les lexèmes de la série (synchronique) qu'on peut arriver à comprendre l'organisation de leurs rapports hiérarchique et connotatif. Et qui plus est, il peut arriver que cette organisation ne tienne que pour un moment discursif limité.

Force est de remarquer que Hamon parle en général d'un champ "latent" plutôt que "virtuel". Selon le PR, "latent" signifie:

Qui demeure caché, ne se manifeste pas mais qui est susceptible de le faire à tout moment (:1262),

tandis que "virtuel" veut dire:

Qui n'est tel qu'en puissance, qui est à l'état de simple possibilité. (:2397)

Quand Hamon parle d'un champ "latent", il semble parler d'une latence dans l'esprit du descripteur (et du descriptaire). Savoir s'y prendre avec les éléments du champ lexical est une fonction du métier du descripteur (ainsi que du personnage "porteur-regard"). Selon Hamon, à celui ou celle qui décrit il faut une "compétence" descriptive (1993: 37-83) et un vouloir-voir, -dire, -faire (:172-194) qui se rejoignent pour produire un rendement détaillé et exhaustif de lexèmes connexes.

Un individu (soit l'auteur, soit un personnage désigné) préparé à décrire doit avoir les matières premières des champs lexicaux sur le bout de la langue. Chez cet individu il existe un penchant pour la description qui risque "à tout moment" d'exposer dans la chaîne parlée le contenu d'un paradigme possible. Le lexème "latent" a des connotations médicales et psychologiques. Le mot suggère un statut immanent, tandis que "virtuel" tend vers la notion de transcendance. Comme on le sait, Freud parle du "contenu latent" du rêve pour indiquer qu'il existe, dans l'esprit du rêveur, un sens dissimulé. Le champ lexical, latent, jouit d'une existence immédiate dans l'esprit du sujet parlant: à l'analyste de le rassembler et de le structurer à partir des informations fournies par le contexte linguistique. Il y a, bien sûr, des paradigmes lexicaux institutionnalisés (des nomenclatures de la technique et de la science, par exemple), mais ces ensembles de lexèmes structurés se modifient avec le temps.

Dominique Maingueneau explique la structure caractéristique du *champ* ainsi<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> Maingueneau commente le concept de <champ> dans le contexte d'une discussion du terme "champ discursif". À mon avis, ce commentaire s'applique également à l'outil conceptuel "champ lexical".

Le *champ* n'est pas une structure statique mais un jeu d'équilibres instables entre diverses forces qui, à certains moments, bascule pour prendre une nouvelle configuration. (1996:14)

Les paramètres du champ lexical sont établis par le discours référentiel, par la communication à propos d'une réalité conventionnelle et exprimable. Les unités qui constituent un champ lexical donné sont les vocables employés par les sujets parlants qui discutent à propos de cette partie de la réalité. Le roman est un des textes qu'on peut dépouiller pour établir quelques éléments d'un champ donné. La production d'un texte romanesque donné peut bien avoir impliqué le dépouillement d'autres textes pour retrouver des nomenclatures.

Comme la composition d'un champ lexical donné ne peut être figée à perpétuité, et comme, jusqu'à un certain point, c'est le corpus qui déterminera le champ, il est difficile de dire qu'un texte donné actualise un champ dans sa totalité. Il est quand même pertinent de constater que certains mots actualisés dans un texte donné remémorent l'association conventionnelle de ces lexèmes, et que ce caractère conventionnel de l'association entre mots est un des opérateurs de la cohérence et de la redondance attribuables au texte descriptif.

À titre de réponse à la question posée ci-dessus ("est-ce qu'on aurait raison de considérer un champ lexical comme quelque chose de virtuel, une entité qui existe *in absentia*?"), je dirais que, en effet, le fait langagier peut être vu sous un angle paradigmatique ou virtuel. Cependant, il n'appartient pas au champ lexical d'être un

ensemble clos ou tout à fait prévisible. On ne peut pas dire avec certitude qu'un auteur ait *épuisé* un champ lexical virtuel préexistant.

En reliant le descriptif à l'actualisation d'un champ lexical, Hamon doit forcément inclure plusieurs types discursifs dans son corpus. Les champs lexicaux sont reconnaissables partout dans nos textes, et non exclusivement dans les textes que je préfère désigner comme "description". L'exemple qui suit, tiré du roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, offre une série de remèdes naturels pour les maladies du corps et de l'esprit. On peut facilement y identifier trois champs lexicaux: celui des maladies, celui des matières curatives, celui des actions servant à guérir la personne affligée:

La vieille Judah m'indiqua le nom de chaque plante avec ses propriétés.  
 J'ai noté là dans ma tête quelques-unes des recettes qu'elle me révéla:  
 Pour se débarrasser des verrues, frotter leur emplacement avec un crapaud vivant jusqu'à ce que la peau de l'animal les absorbe.  
 Pendant l'hiver, pour prévenir les ennuis causés par le froid, boire des infusions de ciguë. (Attention, le jus est mortel et peut être utilisé à d'autres fins.)  
 Pour éviter l'arthrite, porter à l'annulaire de la main gauche un anneau fait de pomme de terre crue.  
 Toutes les blessures peuvent être soignées par les emplâtres de feuilles de choux et les ampoules par la purée de navet cru.  
 En cas de bronchite aiguë, placer la peau d'un chat noir sur la poitrine du malade.  
 Rage de dent : si possible mâcher des feuilles de tabac. Faire de même en cas de maux d'oreille.  
 Pour toutes les diarrhées: trois fois par jour, des infusions de mûres. (:85)

<i>champ des maladies</i>	<i>champ des parties du corps</i>	<i>champ des matières curatives</i>	<i>champ des pratiques guérissantes</i>
verrues	[peau] <i>in absentia</i>	crapaud	frotter
ennuis		ciguë	boire
arthrite	annulaire, main	pomme de terre	porter
blessures		choux, navet	soigner
bronchite aiguë	poitrine	peau de chat noir	placer
rage de dent	dent	tabac	mâcher
mal d'oreille	oreille	(tabac)	(mâcher)
diarrhées		mûres	[boire] <i>in absentia</i>

La narratrice caractérise le texte cité comme “des recettes”. Inséré dans un roman, on ne suppose pas que ce type de texte soit vraiment fiable comme recette ou mode d'emploi: c'est une partie des discours romanesques, un texte qui joue avec le concept d'un texte pratique. Selon mes critères, ce texte n'est pas une description. Il s'agit pourtant de la possibilité de discerner quatre champs lexicaux. Une fois organisés en tableau, les rapports paradigmatiques entre les mots émergent.

Hamon tient compte de ce phénomène en constatant que le descriptif est observable dans plusieurs textes types, dont le plus commun est la description. Son analyse affirme l'existence de liens entre la recette, le mode d'emploi et la comptine enfantine à cause de leur préférence pour la structure paradigmatique, pour la cohérence sémiologique incontournable et pour la disposition sur l'axe syntagmatique des lexèmes que l'analyste peut arranger dans un champ lexical structuré.



Greimas (perspective sémiotique narrative) considère la recette comme une forme élémentaire du récit où un programme narratif est enchâssé (1983: 157-69), tandis que J.-M. Adam (perspective de l'analyse du discours) voit la recette comme "un simple genre de description" (:1992 [b]) . Dans le cadre de mon approche, où la description est considérée comme une figure macrostructurale imagée, ce texte instructif n'est pas construit de descriptions.

#### LE SYSTÈME DESCRIPTIF - RIFFATERRE

La notion du *système descriptif* est fondamentale aux approches structurales de la description. Une caractéristique des plus notables de la description est la redondance sémantique qui contribue à une cohérence textuelle rehaussée. On ne peut pas dire que la cohérence textuelle est uniquement propre à la description, mais une fois le lieu rhétorique "description" cerné, il est possible d'analyser les structures sémantique et lexicale de la présentation du topic de la description.

Dans son étude sur la référence et la mimésis poétique, "Le poème comme représentation," Michael Riffaterre utilise l'expression "système descriptif" pour signifier l'ensemble des relations intertextuelles qui opèrent à l'intérieur d'un texte descriptif. (1970: 417-18) Selon Riffaterre, le texte descriptif établit une sémiosis plutôt qu'une mimésis, en ce sens que la vraisemblance du texte littéraire dépend de la familiarité du

lecteur avec les signes eux-mêmes plutôt qu'entre le signe et la réalité extra-linguistique.

Riffaterre s'intéresse particulièrement à la productivité du "*kernel word*" au sein d'une description.

**Descriptive System:** the network of words, phrases and stereotyped sentences associated with one another in a metonymic relation to a kernel word to which they are subordinate. The relations between the system's components are regulated by the *sememe* of the nuclear word. The system serves as a model for any tropological transformation of its nucleus (e.g., a periphrasis, a metonymy of it), especially when a text is generated by *derivation*<sup>13</sup> from that word. Any metonym within the system can become a metaphor for the whole. If the nucleus is used as a metaphor for another word, the system or segments of it may become a metaphoric equivalent for that word. (1990[b]: 126)

Évidemment, Riffaterre assigne au lexème un rôle capital dans la génération et la structuration du texte. Une des questions les plus épineuses dans l'analyse de la description est celle du choix du niveau où sera cerné le topic de la description. Si l'on considère un lexème (un *kernel word*, un pantonyme, un hyperonyme) comme la clef de voûte de la structure sémantique de la description, il y a des avantages: dans les cas où le topic est nommé (ou semble être nommé) explicitement dans le texte, il est convenable de chercher dans le sémème correspondant les sèmes qui sont aptes à se manifester dans la description dont il est question.

À en croire Riffaterre, au lieu d'*imiter* la réalité extralinguistique, le texte descriptif établit un contexte lexical et sémantique qui est familier aux lecteurs. La description

---

<sup>13</sup> Riffaterre considère la "dérivation" comme la génération textuelle qui dépend de la transformation de termes componentiels en unités plus grandes et complexes. (Riffaterre, 1990[a]: 126)

s'achève en satisfaisant les attentes lexicales et sémémiques du destinataire. Le destinataire est une partie importante du jeu. C'est lui qui comble les lacunes du texte: si les éléments principaux d'une constellation<sup>14</sup> lexicale associative s'y offrent, les termes manquant lui viendront à l'esprit.<sup>15</sup>

Si un mot noyau s'offre *in praesentia*, ce vocable annonce l'idée apparemment principale du texte. En utilisant ce lexème annonciateur comme la mise au point sémantique de la description, on élimine le besoin d'interpréter le texte pour en dégager un topic implicite ou des isotopies pertinentes. Regardons cette description de Maupassant tirée de *Une Vie*, dont le topic <le maquis> est annoncé par le lexème correspondant:

La route maintenant s'étendait entre deux interminables taillis qui couvraient toute la côte, comme un manteau.  
**C'était le maquis, l'impénétrable maquis, formé de chênes verts, de genévriers, d'arbousiers, de lentisques, d'alaternes, de bruyères, de lauriers-tins, de myrtes et de buis que reliaient entre eux, les mêlant comme des chevelures, des clématites enlaçantes, des fougères monstrueuses, des chèvrefeuilles, des cistes, des romarins, des lavandes, des ronces, jetant sur le dos des monts une inextricable toison. (:79)**

---

<sup>14</sup> La métaphore introduite par "constellation" est utilisée par Saussure dans sa discussion des *rappports associatifs* (173-75). Saussure affirme: "Un mot quelconque peut toujours évoquer tout ce qui est susceptible de lui être associé d'une manière ou d'une autre. [...] Un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie." (175) Chez Saussure la série associative peut se former selon une similarité formelle, une similarité sémantique, ou selon les deux en même temps. La structure de la série associative semble s'organiser à partir d'un mot génératif mais laisse indéfini l'ordre des éléments impliqués.

<sup>15</sup> Riffaterre semble suivre Saussure sur ce point, c'est-à-dire en croyant que les éléments de la série invoquée résident de façon latente dans l'esprit du sujet parlant.

Cette description offre clairement l'exemple d'un système descriptif. On peut dire que "taillis" est le topic, mais c'est plutôt le lexème "maquis" qui déclenche une expansion métonymique. Le mot "maquis" dénote la végétation enchevêtrée et touffue qui pousse dans les régions méditerranéennes. Lieu de refuge pour les brigands en Corse, le lexème est connoté de <densité> et <impénétrabilité>, ainsi que de <activité humaine cachée et illégale>.<sup>16</sup> L'emploi du mot "impénétrable" comme prédication capitulaire entraîne lui-même une série redondante qui souligne l'isotopie peut-être la plus importante du passage. On peut schématiser l'expansion du mot annonciateur et son aire notionnel ainsi:

HYPERONYME: MAQUIS

parties componentielles <i>espèces de végétation</i>	connotations <i>enchevêtrement impénétrabilité</i>	connotations (2) <i>activité cachée</i>	métaphores <i>corps humain féminin</i>
chênes verts	relaient entre eux	?	manteau
genévriers	mêlant		chevelure
arbousiers	enlaçantes		toison
lentisques, etc.	inextricable		(dos, monts)

---

<sup>16</sup>En 1829, Merimée écrivait dans le conte "Mateo Falcone", "C'est cette manière de taillis fourré que l'on nomme maquis. Différentes espèces d'arbres et d'arbrisseaux le composent, mêlés et confondus comme il plaît à Dieu. Ce n'est que la hache à la main que l'homme s'y ouvrirait un passage, et l'on voit des maquis si épais et si touffus, que les mouflons eux-mêmes ne peuvent y pénétrer. Si vous avez tué un homme, allez dans le maquis de Porto-Vecchio, et vous y vivrez en sûreté, avec un bon fusil, de la poudre et des balles; n'oubliez pas un manteau brun garni d'un capuchon (Pilone-note de Merimée), qui sert de couverture et de matelas." (:11-12)

La série lexicale construite à partir de termes botaniques rappelle la notion hamonienne du champ lexical latent. L'écrivain affiche sa compétence descriptive et son souci du détail précis. Cette série nuit à la lisibilité du texte car, malgré son exactitude scientifique, le lecteur moyen (voire la lectrice contemporaine de Maupassant) aurait de la peine à visualiser chacune des espèces inventoriées. Étant donné que le maquis lui-même est clos et impénétrable, l'opacité formelle du texte convient très bien au message.

Dans ce texte il ne s'agit pas de métonymies, car l'emploi des noms d'arbres, de fleurs et d'arbustes n'est pas figuré. La figurativité du texte se trouve surtout dans l'évocation du corps féminin. Dans le contexte d'un roman dont l'intrigue traite d'une liaison secrète, on pourrait répondre au point d'interrogation dans la troisième colonne en pensant à cette "activité cachée" qui relie les colonnes 2 et 4 par une autre figuration implicite.

Insister que le lexème annonciateur est le *sine qua non* de la description a ce désavantage: le fait que la notion qui semble avoir occasionné la description n'est pas toujours retrouvable sous forme lexicale. Dans ce cas il incomberait à la lectrice de proposer un lexème précisément là où le texte lui-même a opté pour le silence. Si l'on peut justifier la supposition d'un hyperonyme *in absentia* afin de faire remarquer un champ lexical intéressant, il me semble difficile pour autant de justifier la prétention qu'un texte a été généré à partir d'un mot qui n'est pas là. L'absence même du hyperonyme du topic (le "nom" du topic) soulève une question d'interprétation.

Si la description du maquis se prête facilement à l'analyse par structure lexicale, il n'en va pas toujours ainsi. Il arrive souvent que le lexème annonciateur, tout en servant de *pivot descriptif*,<sup>17</sup> ne correspond ni au topic ni à l'isotopie prédominante de la description dont il est question.

À titre d'exemple, voici l'incipit de *Une Vie*:

Jeanne, ayant fini ses malles, s'approcha de la fenêtre, mais la pluie ne cessait pas.

L'averse, toute la nuit, avait sonné contre les carreaux et les toits. Le ciel bas et chargé d'eau semblait crevé, se vidant sur la terre, la délayant en bouillie, la fondant comme du sucre. Des rafales passaient pleines d'une chaleur lourde. Le ronflement des ruisseaux débordés emplissait les rues désertes où les maisons, comme des éponges, buvaient l'humidité qui pénétrait au-dedans et faisait suer les murs de la cave au grenier. (:13)

Le pivot descriptif "pluie", auquel "l'averse" fait écho synonymique, n'est pas le topic de la description. Je considère le topic comme la notion qui, de façon simple et directe, comblera la phrase, "C'est la description de \_\_\_\_." Ici ce serait, "C'est la description de la ville" (sous la pluie, vue par la fenêtre). Le pivot descriptif est donc un des prédicats ou un des attributs de <ville>. Résoudre la question de l'isotopie prédominante est un travail d'analyse où on tient compte non seulement du contenu sémique du passage descriptif étudié, mais aussi du texte englobant.

---

<sup>17</sup>J'appelle "pivot descriptif" toute unité sémantique ou lexicale qui, opérant dans le cadre du programme narratif, sert aussi à embrayer une description. En ceci je suis le modèle du terme "pivot narratif" de A.-J. Greimas. Le pivot descriptif, tout comme le pivot narratif, "n'est décelable comme tel que par une lecture à rebours" (1979:281) .

Voici un tableau des champs lexico-sémantiques les plus pertinents et de leurs rapports au hyperonyme, mot supplée ici par l'analyste pour résumer le topic.

HYPERONYME: VILLE (LEXÈME IN ABSENTIA)

parties composantes	attribution/ thématisation <i>liquide</i> <i>qui s'infiltré, déborde,</i> <i>gonfle</i>	attribution par métonymie (1) <i>la cuisine</i>	attribution par métonymie (2) <i>qui représente les humains</i> <i>qui sont implicitement dans les maisons,</i> <i>les cuisines</i>
terre	pluie	bouillie	ronflement
maisons (toits, carreaux, murs, cave, grenier)	averse (rafales)	fondant	buvaient
rues	eau (se vidant de)	sucré	suer
ruisseaux	délayant	chaleur	désertes (on suppose les humains à l'intérieur des maisons)
	bouillie	éponge	
	buvaient		
	ruisseaux		
	débordés		
	éponges		
	humidité		
	suer		

Le topic de la description est le sujet qui "saute aux yeux", la notion la plus conventionnelle, un sujet plutôt prévisible. Au début d'un roman du dix-neuvième siècle on s'attend à une description du milieu où l'intrigue se déroulera.

Que l'héroïne d'*Une Vie* se mette à regarder une ville vue par une fenêtre n'étonne pas.<sup>18</sup> Dans ce texte, l'expression du topic, <ville>, a été minimisée de sorte que l'attribut <inondé> s'établit en dominance. Force est de constater que l'isotopie prédominante du texte est <liquidité>, sème qui est véhiculé non seulement par des noms, mais aussi par d'autres parties du discours: un participe présent ("délayant"), un participe passé ("débordés"), un infinitif ("suer"), et un verbe conjugué à l'imparfait ("buvaient"). Que l'hyperonyme du topic n'apparaisse pas, cela nuance l'image d'une ville inondée: c'est une ville cachée, disparue.

En soumettant cette description à une telle analyse, on apprécie que l'intérêt que suscite ce petit texte est créé par le contraste entre l'isotopie prédominante <liquidité> et le topic <ville>. La description de la ville est du type *composé*: elle représente plusieurs objets dans un espace circonscrit (ici circonscrit par l'angle de vision fourni par la fenêtre). L'actualisation du topic est *faible*, tandis que l'actualisation de l'attribut principal est *forte*. C'est l'isotopie prédominante (ici différenciée de l'isotopie du topic) qui reste en premier lieu en tant qu'opérateur de cohérence de ce morceau descriptif.

---

<sup>18</sup> Pour une discussion fascinante du topos de la vue par la fenêtre dans la description du dix-neuvième siècle, voir Hamon, 1993: 205-239.



J'appelle description *composée* celle qui est caractérisée le plus souvent par une cohérence fondée sur une isotopie attribuable soit au regard du sujet décrivant, soit à la plupart des entités rassemblées. En revanche, la description *simple* est plutôt structurée par la cohérence référentielle (i.e. conventionnelle) des parties du tout, par la "nomenclature" appartenant au topic, par une exhaustivité lexicale présumée. La description du maquis est, donc, *simple*, tandis que la description de la ville vue par Jeanne est *composée*. La description d'une ville, d'un bal, d'un salon, d'une rue pleine de monde est typiquement composée: un espace se remplit de façon hétéroclite. La description d'un objet unique-- d'un outil, d'une voiture, d'un costume-- est généralement simple: la nature de l'objet référentiel détermine la disposition de l'espace.

Je propose ainsi trois termes pour faciliter l'analyse lexico-sémantique de la description. La mise en ordre des champs lexicaux aidera l'analyste à cerner et à différencier entre le *topic*, le *pivot descriptif*, et l'*isotopie prédominante*.

Le *topic*, unité de rhétorique, correspond à un sémème ou à un hyperonyme soit *in absentia*, soit *in praesentia*. L'hyperonyme *in absentia* doit être suppléé par l'analyste après une lecture réfléchie de la description à l'étude et du co-texte englobant. Le *topic* est le sujet le plus évident et conventionnel de la description et sert à dénommer le tout dont la description qualifie les parties. Le *topic* affirme que la description a un sens référentiel, suggère que le sujet de la description peut être reconnu par la communauté parlante.

L'isotopie construite à partir de la notion du topic peut être considérée comme l'isotopie la plus pertinente du point de vue de la structure discursive de la description: il faut que la description soit toujours une description *de* quelque chose, ce "quelque chose" étant construit à partir d'une base sémantique dégageable en isotopie.

L' *isotopie prédominante*, unité sémantique, se conçoit à partir de l'analyse de la distribution des sèmes récurrents dans la description. *L'isotopie prédominante* est un champ sémique construit par l'analyste qui établit une notion (e.g. <liquidité>, <impénétrabilité>) comme sème prépondérant. L'analyse de la distribution du sème prépondérant (dont la réduplication est la plus perceptible) se fait de façon indépendante de celle du topic. *L'isotopie prédominante* peut être endocentrique ou exocentrique par rapport au topic.

Le *pivot descriptif*, unité narrative, fonctionne comme l'embrasseur de la description. Cette notion (présentée souvent sous forme lexicale) appartient en même temps à la narration et à la description. Le *pivot descriptif* est souvent coextensif avec le *topic*, mais on peut parfois distinguer deux unités indépendantes (e.g. le pivot < sous-bois > est représenté sous la forme lexicale "taillis" qui est remplacé par "maquis" lors de l'expansion descriptive). Le *pivot descriptif* est un lexème ou une notion charnière qui, se manifestant d'abord dans le cadre du récit, opère le lien entre le fil narratif et la description.

## CHAPITRE 3

### CONJONCTIONS ET DISJONCTIONS

#### PARTIE I - PERSPECTIVES THÉORIQUES

*--Nous ne pouvons pas concevoir le langage comme débutant par la désignation d'objets par des mots, et ensuite élaborant leur organisation. En réalité, le discours n'est pas composé de mots qui le précèdent. Au contraire, les mots proviennent de la totalité du discours.*

*--Wilhelm von Humboldt, Gesammelte Schriften.<sup>1</sup>*

*--On cherche des mots, on trouve le discours. On cherche le discours, on trouve des mots. Les mots, les formes sont la grande rêverie en pièces du langage indéfiniment divisé, reconstitué, pour comprendre le comprendre, avoir le sens du sens, et ne tenir que des nuées. Ainsi toutes les recherches, et les plus savantes, ne racontent jamais que le roman du langage, celui du continu à travers le discontinu, celui des demeures rêvées en errant à travers des ruines.*

*--Henri Meschonnic, Des mots et des mondes, p. 9.*

La description littéraire, en tant qu'acte de langage, est le geste par lequel l'énonciateur représente un ou plusieurs éléments d'un univers fictif (où la question de vérité n'est pas pertinente). La représentation de cet élément, d'une part, se conforme à une idée conventionnelle du référent et, d'autre part, instaure une altérité à l'égard de cette convention.

---

<sup>1</sup> Trad. Alain Rey 1973: 230-31.

## CHAPITRE 3

### CONJONCTIONS ET DISJONCTIONS

#### PARTIE I - PERSPECTIVES THÉORIQUES

*--Nous ne pouvons pas concevoir le langage comme débutant par la désignation d'objets par des mots, et ensuite élaborant leur organisation. En réalité, le discours n'est pas composé de mots qui le précèdent. Au contraire, les mots proviennent de la totalité du discours.*

*--Wilhelm von Humboldt, Gesammelte Schriften.<sup>1</sup>*

*--On cherche des mots, on trouve le discours. On cherche le discours, on trouve des mots. Les mots, les formes sont la grande rêverie en pièces du langage indéfiniment divisé, reconstitué, pour comprendre le comprendre, avoir le sens du sens, et ne tenir que des nuées. Ainsi toutes les recherches, et les plus savantes, ne racontent jamais que le roman du langage, celui du continu à travers le discontinu, celui des demeures rêvées en errant à travers des ruines.*

*--Henri Meschonnic, Des mots et des mondes, p. 9.*

La description littéraire, en tant qu'acte de langage, est le geste par lequel l'énonciateur représente un ou plusieurs éléments d'un univers fictif (où la question de vérité n'est pas pertinente). La représentation de cet élément, d'une part, se conforme à une idée conventionnelle du référent et, d'autre part, instaure une altérité à l'égard de cette convention.

---

<sup>1</sup> Trad. Alain Rey 1973: 230-31.

Le produit textuel de ce geste s'appelle également "description": il s'agit d'un texte figuré (au niveau macrostructural) où les traces de la construction d'une altérité sont repérables. Pour renvoyer à cette acception de "description" j'utilise aussi l'expression "texte descriptif". Quand je parle de la "figure de la description", je mets l'accent sur le caractère double de la description, sur l'espace difficilement pénétrable que l'écrivain installe entre le monde reconnaissable et ses représentations divergentes.

#### LA DESCRIPTION, FIGURE DE L'ALTÉRITÉ

Si la lecture primitive d'une description donnée suggère que l'image référentielle y a été simplement enrichie, la lecture plus avertie s'aperçoit que l'image référentielle (la représentation usuelle, prévue) se situe désormais vis-à-vis de quelque chose de nouveau: la représentation du référent se manifeste comme quelque chose de familier et d'étranger à la fois.

La lecture (l'interprétation) d'une description exige, à mon sens, une sensibilisation à la *figure* de la description. Cette figure se bâtit toujours sur la base d'une opposition entre la construction conceptuelle du topic (sémème associé au lexème corrélat, par exemple) et un réseau sémantique d'éléments étrangers. L'intérêt et l'activité de la figure s'aperçoivent là où les deux versions de l'image s'affrontent et interagissent.

Parfois le topic est submergé, parfois ses contours conceptuels se détachent nettement d'un arrière-fond indéfini, mais, une fois analysé par le biais de la description littéraire, l'objet cognitif désigné par le lexème corrélat au topic s'esquisse de nouveau. Une nouvelle ambiance connotative adhère désormais au lexème, une ambiance qui est susceptible d'être transposée à d'autres textes, à d'autres contextes discursifs.

Considérons la description suivante d'une pendule tirée du *Chevalier des Touches* (1864):

Et, précisément, la pendule se mit à marquer le quart après neuf heures avec un bruit sec...

**Cette pendule était un Bacchus d'or moulu, vêtu de sa peau de tigre, qui, debout, tenait sur son genou divin, ni plus ni moins qu'un simple tonnelier de la terre, un tonneau, dont le fond était le cadran ou l'on voyait les heures, et dont le balancier figurait une grappe de raisin, picorée d'abeilles. Sur le soc enguirlandé de pampres et de lierres, à trois pas du dieu aux courts cheveux bouclés, il y avait un thyrsos renversé, une amphore et une coupe... Drôle de pendule chez de vieilles filles, qui ne buvaient guère que du lait et de l'eau et qui se souciaient moins que l'abbé de mythologie!**

Or, presque au même instant, la sonnette de la porte répondit au tac de la pendule tintant avec son bruit aigrelet au fond du corridor qui conduisait à la rue:

--La voici! Nous n'avons pas eu longtemps à l'attendre, ajouta le baron.

Et celle qu'ils nommaient mademoiselle Aimée, et qui allait décider de leur soirée, ouvrit la porte sans qu'on l'annonçât, et entra. (Barbey D'Aurevilly: 59) (*J'ai mis la description en des caractères gras; le lexème corrélat au topic est souligné.*)

Le topic de la description, <pendule>, est signalé à la surface du texte par son lexème corrélat "pendule" qui se manifeste deux fois dans la description proprement dite

et deux fois dans le texte englobant. On note que le lexème “pendule” est le *pivot descriptif* qui opère la transition entre le texte narratif et le texte descriptif.

Ici le même lexème sert de pivot une deuxième fois: il clôt la description et redémarre la temporalité narrative. Selon l'organisation en “temps réel” du fil narratif, le temps textuel de la description (le temps nécessaire pour décrire, raconter ou lire une description) n'intersecte pas le temps narratif. Le “tac” de la pendule se produit presque au même moment que le “bruit aigret” de la sonnette. Le temps qu'il faut pour regarder la pendule en détail n'existe pas sur le plan du récit.

Dans la maison des deux soeurs Touffledelys un petit groupe attend l'arrivée de Mlle Aimée, le personnage qui narrera l'histoire du Chevalier des Touches. Dans le récit (qui encadre un deuxième récit, l'histoire principale du roman), la pendule a une fonction narrative: elle marque l'heure, signifie l'attente, rappelle le danger qui rôde à cette heure, déjà signalé dans les pages précédentes. La description de la pendule, dans son ensemble, a aussi une fonction narrative: la lectrice, ainsi que les personnages, regardent la pendule en attendant l'arrivée prévue d'Aimée. La description fait partie d'une stratégie narrative qui vise à produire un effet de suspense chez la lectrice.

La description de la pendule, prise à son propre compte, fournit l'occasion d'une excursion légèrement parodique et ekphrastique (qui décrit un objet d'art) qui entraîne

un commentaire de la part du narrateur. La pendule, dépourvue dans la description de sa fonction d'horloge, devient une curiosité qui invite le regard moqueur. Avec la phrase qui commente l'écart entre la vie sobre des deux soeurs et la symbolisation splendide et dévergondée de Bacchus, le narrateur met en place une opposition ironique. Au moyen de son commentaire, l'auteur insiste sur ce que la note de satire sociale dans cette représentation soit entendue.

*L'isotopie prédominante* de cette description est hétérogène par rapport au topic. Le champ lexical qui s'associe au pantonyme "pendule" est: "cadran", "heures", "balancier", "soc". À l'instar du commentaire du narrateur, disons que l'isotopie prédominante est <hommage au dieu du vin> dont le champ lexical pourrait se construire ainsi: "Bacchus", "dieu", "divin", "genou", "cheveux bouclés" "peau de tigre", "or", "tonnelier", "tonneau", "grappe de raisin", "enguirlandé", "pampres", "lieries", "thyse", "amphore", "coupe".

Au moyen de la pause descriptive, le narrateur ajoute à la base sémantique du texte un contexte divergent: celui de la mythologie et de son rôle dans l'art littéraire. Le narrateur se moque des soeurs Touffeldelys en leur attribuant, sinon une vie dévergondée imaginaire, du moins une imagination de proportions mythiques. L'histoire du Chevalier qui suivra aura besoin de lecteurs capables de vivre dans l'imaginaire, capables de



reconnaître une grandeur mythique dans les faits d'êtres humains appartenant à l'époque précédente.

L'altérité qui s'interpose entre <pendule> et <hommage au dieu du vin> s'interprète de deux façons: d'une part, c'est l'espace ironique entre la voix narrative et la société provinciale qu'il peint; d'autre part, c'est la différence qui va se faire sentir entre la vie ordinaire du présent (celle menée par les Touffeldelys) et un passé (récent) héroïque. Le sujet du roman est l'Histoire, mais c'est une Histoire teinte du littéraire, de l'imaginaire et du mythique.<sup>2</sup> La description de la pendule fournit ainsi l'occasion d'insérer un nouveau contexte sémantique dans le texte, une réalité parallèle, mythique et fantaisiste.

---

<sup>2</sup> La description (sommaire ou étendue) d'une pendule ornementale arrive à être un topos littéraire mineur où le motif du "tempus fugit" semble commenter le récit. Ici c'est la nature légendaire du roman; ailleurs c'est plutôt le "carpe diem" des amants. Voici une description d'une pendule tirée de *Charles Demailly*: "--Oui, je voulais te faire sortir de ton livre et te mettre un journal dans les pattes!... Ah! par exemple, voilà un fort bibelot... [*pivot*]

Cette qualification de Couturat s'adressait à **une pendule dont les heures étaient escaladées par un monde de petits Amours dont la petite bedaine de porcelaine de Saxe et les ailes peintes passaient, devant et derrière, à travers tous les costumes du temps passé, depuis l'Amour marquis jusqu'à l'Amour Diafoirus**. Couturat tomba d'un air très naturel en contemplation devant ce peuple d'Amours [*pivot-reformulé*], et resta quelques moments sans rien dire". (Concourt 1990 [1860]:139-40)

On notera que la nomenclature des parties fonctionnelles de la pendule est tout à fait absente de cette description (on retiendra, peut-être, "heures"). L'aspect ornemental de la pendule a eu raison de l'aspect fonctionnel. La pendule fournit une occasion pour la réflexion thématique. La description de la pendule fonctionne ainsi en miroir: c'est une mise en abyme (parodique) des éléments thématiques de l'oeuvre.

## LES PROCÉDURES DESCRIPTIVES --JEAN-MICHEL ADAM

Comme Philippe Hamon, Jean-Michel Adam aborde l'analyse de la description par le biais du paradigme lexical. Comme j'espère avoir déjà montré, le regroupement en paradigmes des lexèmes associés dans un texte donné est une démarche analytique très rentable: c'est ainsi que les caractéristiques des isotopies principales (surtout des isotopies sémantiques) peuvent se laisser analyser. Parfois des isotopies grammaticales ou sonores qui émergent d'une telle analyse suggèrent de nouvelles dimensions de cohérence, par exemple.

Le travail d'Adam porte la méthode analytique d'Hamon plus loin dans la direction de l'analyse du discours. Il s'intéresse donc à isoler et à spécifier les opérations langagières retrouvables dans le champ discursif de la description. Pour Adam, la description est un type discursif qui se distingue du récit, du texte argumentatif, de l'explication, du dialogue (1992: 95-96). Bien que les questions que pose Adam sur la description divergent des miennes,<sup>3</sup> il est pertinent de noter les opérations descriptives qu'il signale.

Adam définit la description comme "un type de séquentialité régi par diverses opérations" (1992: 95). Adam explique ces opérations et en donne plusieurs exemples

---

<sup>3</sup> Je m'intéresse surtout au signe descriptif comme foyer de signification, tandis que Adam se concentre sur sa structure textuelle et ses opérations discursives.

dans ses nombreux ouvrages portant sur la description, dont *La Description* (1993) et, avec André Petitjean et Françoise Revaz, *Le Texte descriptif* (1989). De plus, ses ouvrages *Les Textes: types et prototypes* (1992) et *Éléments de linguistique textuelle* (1990a) consacrent des sections importantes à l'analyse textuelle de la description. La citation suivante, qui résume avec concision les procédures descriptives qu'Adam considère les plus remarquables, est tirée de *L'Argumentation publicitaire* (1997), ouvrage écrit avec Marc Bonhomme:

### **Les procédures descriptives**

Que la description prenne des formes étendues ou brèves, un répertoire de sept opérations semble commun à toutes les procédures descriptives:

- **Opération d'ancrage-affectation:**
  - <a> Dénomination de l'objet de la description (tout).
- **Opérations d'aspectualisation:**
  - <b> Fragmentation du tout <a> en parties <b>.
  - <c> Mise en évidence de qualités ou propriétés du tout <a> ou des parties envisagées en <b>.
- **Opérations de mise en relation:**
  - <d> Mise en situation temporelle (situation de <a> dans un temps historique ou individuel).
  - <e> Mise en situation spatiale (relations de contiguïté entre <a> et d'autres entités susceptibles de devenir à leur tour l'objet d'une procédure descriptive, ou entre les différentes parties <b>).
  - <f> Assimilation comparative ou métaphorique qui permet de décrire le tout <a> ou ses parties <b> en les mettant en relation analogique avec d'autres entités.
- **Opération de reformulation:**
  - <g> Le tout <a> ou ses parties <b> peuvent être renommés en cours ou en fin de description.

Les descripteurs sont libres d'appliquer ou non telle ou telle de ces opérations et ils peuvent procéder selon un ordre de leur choix. (:126)

Adam discerne dans la description un ordre tabulaire hiérarchique régi par une entité qu'il appelle *thème-titre*. L'*ancrage* de la description, pour Adam, a lieu là où le sujet de la description est dénommé:

[...] la dénomination agit comme le thème dans une discussion ou une conversation et comme le titre d'un livre ou d'un article. Convenons donc de préférer la notion de thème-titre à celle de dénomination et de la considérer comme la base de l'établissement de la macrostructure sémantique aussi bien que de la structure séquentielle (ou superstructure). (Adam & Petitjean 1989: 108)

D'après Adam, le *thème-titre* est un nom commun ou un nom propre qui signale "de qui ou de quoi il va être question" (1993: 104). C'est "l'hyperonyme" (Adam & Petitjean 1989: 111) ou "l'archilexème" (Adam & Petitjean 1989: 109) qui établit la base de la cohérence sémantique poussée qui est si caractéristique de la description. Ailleurs, Adam accepte que le thème-titre peut aussi être une unité sémantique: "une sorte de hyperthème" (1990a: 148) ou "un objet du discours" (Adam & Petitjean 1989: 114).

Je préfère considérer le *topic* uniquement comme le sujet thématique (et non pas le nom) de la description. Ce *topic* se manifeste souvent à la surface du texte sous forme de corrélat lexical. Dans le cadre de mon approche, le terme *topic* signifie une unité de

nature rhétorique et sémantique qui peut avoir (ou ne pas avoir) un lexème corrélat. Le topic de la description se construit en isotopie sémantique.

Pour sa part, Hamon affirme que le *panonyme* (qui semble en gros renvoyer au même objet que le *thème-titre*) est parfois un présupposé du texte:

Une description est en général centrée sur et par un *panonyme*, archilexème ou métalexème faisant office de terme fédérateur syncrétique (par ex., le métalexème *paysage* pour une description littéraire de nature; ou un nom propre de personnage pour le portrait d'un personnage; ou le lexème *maison* pour la description d'une maison), terme à fonction prospective ou rétrospective, présent ou présupposé dans la manifestation. (Greimas & Courtés 1986: 66)

Force est de se demander pourquoi Hamon a créé le néologisme *panonyme* pour signifier une entité susceptible d'être "présupposé" (qui n'a pas forcément besoin de corrélat lexical). Étant un produit de la confixation,<sup>4</sup> le mot *panonyme* est créé par l'union de racines savantes. *Pan-* ou *pant(o)-* vient du grec *pan*, *pantos*, < tout > (PR: 1534); *-onyme* est du grec *-ónumos*, de *ónoma*, < nom > (PR: 1574). L'usage suggère les sens suivants pour le confixe *pan*: 1) < universel, qui touche au tout > panacea, pandémie, panlogisme, pantographe; 2) < unité, qui embrasse l'ensemble > panafricain, panorama; 3) < qui concerne le tout entier > panaméricain; 4) < la dépendance de tous les éléments d'une entité unique > pancalisme ("doctrine philosophique qui fait dépendre du beau toutes les autres catégories" [PR: 1574], panaméricanisme ("système qui vise à placer

---

<sup>4</sup>Pour une explication de la procédure de confixation, v. Kocourek 1991: 127-29.

toutes les nations américaines sous l'influence des États-Unis" [PR: 1574]); 5) <des éléments divers rassemblés en mélange hétéroclite ou spectacle> panoplie, panmixie, panorama, pandémonium, pantomime.

Je crois entrevoir un léger geste ludique de la part d'Hamon dans son usage de *panonymie* là où, du point de vue de la structure lexicale, *archilexème* ou *hyperonyme* ou *métalexème* aurait peut-être suffi. La description s'étale, finalement, en spectacle sinon pandémoniaque, du moins panoramique. À mon sens, le terme *panonymie* et les connotations de son confixe "*pan-*" évoquent un léger esprit barthésien,<sup>5</sup> un plaisir éprouvé face au spectacle de l'aventure énigmatique du langage:

[...] Le récit ne fait pas voir, il n'imite pas; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une "vision" (en fait, nous ne "voyons" rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes: "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien; "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. (Barthes 1981 [1966]: 32-33)

On n'a qu'à penser aux descriptions de Hugo pour caractériser la description du roman comme le micro-univers de l'hétérogène. La description s'avère souvent le lieu d'un mouvement sémantique animé sinon obsédé. Si, comme le constate Hamon, la description est sobre et instruite, didactique et officielle, elle est aussi synthétique et

---

<sup>5</sup> Dans *Du descriptif* Hamon évoque consciemment Roland Barthes en parlant de "l'exultation descriptive", et du "plaisir du dérive associative" en se demandant s'il n'existe pas pour le lecteur un "plaisir de jouer avec un stock lexical matérialisé dans un texte" (1981: 72-74).

sémantiquement très active. Elle dissimule sa signification, elle introduit à l'insu de la lectrice des thèmes non prévus, elle ajoute des détails, elle met le voile sur l'indicible pour le rendre invisible. Bref, la description, tout en distribuant des indices pertinents au programme narratif, agit en maître des cérémonies qui anime et dirige une confluence énergétique d'entités disparates.

Je vois le pantonyme d'Hamon comme non seulement l'archilexème dont dépend un paradigme lexical, mais aussi comme un nom qui fait bon ménage de la cohérence et de l'activité de la totalité d'une description. Le terme *pantonyme*, à mon avis, s'applique très bien au lexème ou au syntagme qui, se manifestant au niveau de la surface du texte, signifie le topic de la description. C'est le corrélat lexical du topic vu sous l'angle de l'analyse lexicale du texte. En établissant un dénominateur commun pour les éléments du champ lexical pertinent au topic, ce terme fédérateur dessine implicitement les paramètres du texte. J'utilise le terme *pantonyme* pour renvoyer à un lexème (ou à un syntagme actualisé) *in praesentia* chargé d'une fonction textuelle unificatrice dans une description analysée du point de vue lexical.

Revenons à Adam. Pour ce théoricien, c'est le *thème-titre* qui couronne la structure hiérarchique de la description. Selon Adam, la dénomination effectuée par un lexème agissant en qualité de thème-titre est précisément le moment d'*ancrage référentiel*.

Le thème-titre signifie quelque chose de déjà construit dans le référent, ou “dans la mémoire du lecteur”:

[...] en créant une cohésion sémantique référentielle, le thème-titre est un premier facteur d'ordre. Précisons, à ce propos, qu'il faut bien distinguer la référence virtuelle déclenchée par l'ancrage (attente d'une classe plus ou moins disponible dans la mémoire du lecteur/auditeur) de la référence actuelle (la classe construite) produite au terme de la séquence. La représentation descriptive vient en effet renforcer (confirmation) ou modifier (révision) les savoirs antérieurs. (1992: 85-86)

Il est intéressant de noter qu'Apothéloz, dans un article cité par Adam (Adam & Petitjean 1989: 114) utilise l'expression *classe-objet* pour signaler l'idée fédératrice de la description. (Apothéloz 1983: 5) Adam différencie implicitement sa position théorique de celle d'Apothéloz en semblant affirmer que le thème-titre de la description se manifeste sous forme lexicale:

[...] la séquence descriptive signale, au moyen d'un nom (pivot nominal que nous appelons *thème-titre* qu'il s'agisse d'un nom propre ou d'un nom commun) [...]. (Adam 1993: 104)

À la différence d'Adam, Apothéloz parle d'une classe épistémologique, d'un objet sémiotique, qu'il considère comme le corrélat de la structure discursive d'un texte.

En fait, cette distinction s'avère d'une importance capitale pour la théorie de la description. À mon avis, il est essentiel de signaler les objets sémiotiques qui se construisent à partir des unités sémantiques, et de sonder le rapport qui existe entre ce niveau de structure sémiotique et le niveau de surface. La mise en paradigme des ensembles lexicaux et d'autres unités syntagmatiques révèle beaucoup sur les tendances



sémantiques d'un texte. Cependant, ces ensembles lexicaux servent principalement de points de départ pour les unités de sens qui sous-tendent le texte de surface.

#### L'ISOTOPIE PRÉDOMINANTE

Selon moi, le lexème qui sert souvent de corrélat du topic a une fonction importante, en ce sens qu'il aide la lectrice à reconnaître et à cerner la description. Cependant, comme on l'a vu dans le cas de la description de la pendule ci-dessus, le lexème corrélat du topic peut être trompeur à l'égard du foyer de sens principal, ou de *l'isotopie prédominante*.

Il est vrai que l'analyste peut profiter du modèle d'une structure arborescente couronnée par un archilexème: la structure met en évidence l'étendue d'une des constellations sémiques de la description dont il est question. C'est ainsi qu'on peut reconnaître les paramètres d'un texte descriptif et aborder son analyse. Cependant, si l'on emploie la structure arborescente comme la preuve de la suprématie d'un thème unique, de la tendance monothématique de la description, on néglige à tort les contre-courants de sens si caractéristiques de la description littéraire. Si faire l'analyse d'une description exige l'établissement d'un topic, il exige également l'examen de la distribution syntagmatique des unités de sens dont ce topic se constitue. Il exige, le cas échéant, même l'exclusion du vocabulaire conventionnellement lié au topic. L'analyse doit

inclure, à mon sens, l'examen des rapports intéressants entre les couches de sens hétérogènes.

Or, je crois qu'on est malavisé de centrer l'analyse sémiotique d'une description exclusivement sur une seule idée régissante. La description est inéluctablement dialectique. La lecture (l'analyse) du texte descriptif exige la synthèse de plusieurs idées disparates. Le sujet doit assimiler ses prédicats et, par la suite, se transformer. La description doit être vue non comme une monothèse, un texte organisé pour reprendre une seule thèse, mais plutôt comme une polythèse, un texte où sont construites plusieurs idées dont la nature exacte de leurs rapports est susceptible d'être analysée. Comme l'affirme Jean Molino:

[... en tant que] phénomène complexe et polymorphe, [la description] se refuse à un schéma simple et unique. (1992a: 85)

Pour tenir compte de la description, on s'intéressera non seulement au topic, mais à des objets sémiotiques qui exercent une influence sur la conception future de l'objet référentiel. Le caractère unique de la description se perçoit précisément là où s'installe son altérité interne, l'endroit où le topic se démène contre sa propre identité, frôle le discontinu, se définit par rapport à l'Autre. La description modifie le référent non-humain en même temps qu'elle le stabilise.

La structure arborescente utilisée par plusieurs approches de la théorie de la description montre la structure épistémologique de la pensée occidentale (on part d'une classe et en dénombre les parties subordonnées): une pensée, donc, hiérarchisante. Il n'est pas surprenant de découvrir une hiérarchie épistémologique au sein des connaissances qui s'étalent dans la description. Cette hiérarchie se manifeste sous forme d'une organisation de lexèmes qui révèle la subordination des parties aux tous. Quoiqu'une telle mise en paradigme des unités lexicales et syntagmatiques soit révélatrice à plusieurs égards, on aboutit finalement à une autre sorte de lecture linéaire. L'axe syntagmatique est mis à la verticale et chaque unité trouve sa place légitime dans la structure: on lit de haut en bas. (Il ne s'agit pas, évidemment, d'une instance de la chaîne parlée; la systématité en vigueur n'est pas celle de la langue.)

Jean Molino fait la critique de la notion de système descriptif et de sa représentation en structure arborescente en disant qu'il ne s'agit que d'une symbolisation d'une organisation épistémologique donnée. Molino cite Riffaterre (1970, 1972, 1979); Hamon (1981, 1982[1973]); Ricardou (1973, 1978); Adam (Adam & Petitjean: 1989) et Molinié (1986) comme des instances de l'utilisation de la structure arborescente et le système descriptif comme point de départ pour une théorie de la description (:365).

La schématisation proposée est un exemple parmi bien d'autres de ce que l'on prend à tort pour une formalisation, pour la formulation rigoureuse d'une théorie qui nous ferait progresser dans la connaissance de réalités complexes. Or, tel n'est pas le cas. En premier lieu, en effet, il ne s'agit pas de formalisation, mais d'une pure et simple symbolisation - représentation d'un contenu d'un mot, par un symbole-, qui n'a d'intérêt que dans la mesure où elle permet un progrès dans le maniement des concepts d'un domaine - comme la symbolisation des proposition logiques ou des inconnues par des lettres - ou parce qu'elle correspond à la classification empirique des objets d'un champ donné - comme la classification et l'identification des espèces naturelles. Il ne s'agit ici ni de l'une ni de l'autre; aucune opération n'est possible à partir de ces symboles et, par ailleurs, nous n'avons aucune indication concernant les liens qui unissent le thème à la nomenclature, les termes de la liste à leurs prédicats. (1992b:385-86)

Une autre difficulté soulevée par l'emploi de la structure arborescente comme modèle définitif de la description découle de la nature polysémique du mot et de la nature poly-isotopique du texte (particulièrement pour ce qui est du texte littéraire, de la description divergente). Dans l'histoire de Deucalion et Pyrrha, la mention des "os de la grande mère" installe deux isotopies: celle du corps humain et celle de la terre. Dans le rapport entre ces deux couches de sens demeure la morale de l'histoire.

La description est le lieu quintessentiel de l'interaction métaphorique, la mise en figure du trop plat, l'ambiguïté de l'évident. La structure arborescente relègue le sens figuré à une position subordonnée au sens "propre", c'est-à-dire, au sens dénotatif du lexème corrélat au topic. Dans le texte littéraire (et ailleurs) l'intérêt descriptif se retrouve précisément dans l'espace où deux idées incompatibles mais curieusement

rapprochables s'affrontent. Réduire la description à la générativité du nom du topic, c'est mal interpréter l'apport dynamique du texte.

Adam examine la production du texte descriptif et établit certaines opérations de base, dont la première est appelée l'opération d'*ancrage-affectation* (Adam 1986: 168-9; Adam 1987: 8-10; Adam 1992: 85; Adam 1993: 104-108; Adam & Petitjean 1989: 112-116; Adam & Revaz 1989: 82-83). Adam reformule l'expression "points d'ancrage" qu'Apothéloz a utilisée pour signifier les classe-objets dont dépendent les prédicats descriptifs:

[...] globalement parlant, une description résulte d'une sorte de mise en équivalence d'unités qui ont été prélevées sur l'objet et qui sont comme autant de points d'ancrage de prédicats descriptifs, ces derniers pouvant eux-mêmes contenir des unités qui sont susceptibles à leur tour de constituer le lieu de nouveaux points d'ancrage d'autres prédicats descriptifs, et ainsi de suite. (Apothéloz 1983: b5)

Là où Apothéloz essaie de discerner une logique textuelle ou une structure conceptuelle du texte déjà produit, Adam vise à nommer les étapes de la mise en discours de la description. Aussi Adam parle-t-il de *l'opération d'ancrage*. Pour Apothéloz l'expression "point d'ancrage" sert à désigner comme l'opérateur de la description une unité linguistique repérable dans le texte, tandis qu'Adam utilise le terme *ancrage* pour signifier une procédure qui se met en jeu dans la construction d'une séquence descriptive.

*Le nouveau petit Robert* offre l'acception suivante pour le lexème "ancrage":

2. (fin XIX<sup>e</sup>) Action, manière d'ancrer, d'attacher à un point fixe. [...] ◊ (v. 1967) FIG. Implantation. *L'ancrage d'un parti dans la société politique d'un pays.* → enracinement. -- Point d'ancrage: lieu (abstrait) de fixation. PSYCHOL. Phénomène, effet d'ancrage. (:80)

Pour ce qui est de la structure hiérarchique du texte (le déploiement de l'*ancrage* d'après Apothéloz), les points d'ancrage sont surtout l'ensemble composé du nom de l'entité décrite qui renvoie à ses parties. Les prédicats s'attachent à ces "lieux de fixation". Chez Apothéloz, l'ancrage est un rapport textuel entre structures syntagmatiques.

Par contraste, l'ancrage semble être, pour Adam, l'acte décisif où l'énonciateur déploie un signe (le thème-titre de la description) afin de se faire comprendre par son énonciataire. Ce signe, d'une part, sera compréhensible par l'énonciataire, grâce à sa résidence dans sa mémoire; d'autre part, il sera en mesure de fonctionner comme dénominateur sémantique commun pour les unités syntagmatiques chargées d'enrichir la conception du thème-titre choisi. L'*ancrage*, tout comme l'*affectation* (c'est-à-dire, ne poser le *thème-titre* qu'à la fin de la description), présuppose la possibilité de référence générale activée par le signifiant titulaire. Que la communauté s'accorde sur la conception générale de mots tels que "libellule", "falaise", "maquis", "pendule", cela garantit la compréhension du moins partielle de la reformulation du sens qui s'effectue au cours de la description.

Adam affirme ainsi l'importance du geste référentiel effectué par le thème-titre:

Avec l'*ancrage* référentiel, grâce à la mise en place, en tête de séquence, du thème-titre, le lecteur peut convoquer certaines de ses connaissances encyclopédiques et les confronter à ce qu'il va lire. (1993: 105)

Dire que le lecteur, se servant de ses propres connaissances, va "confronter" quelque chose dans la description pendant sa lecture, suggère qu'un processus dialectique aura lieu au point de réception. Je considère l'insistance de Adam sur la *reformulation*<sup>6</sup> comme un des aspects les plus suggestifs de sa théorie. Dans *La description*, Adam déclare:

La représentation descriptive a toujours pour fonction de renforcer (confirmation) ou de modifier (révision) les savoirs antérieurs d'un sujet. (1993: 105-106)

Je suis parfaitement d'accord pour ce qui est de la nature transformatrice de la description. Cependant, dans les endroits où je vois des tensions intéressantes entre l'isotopie du topic et ses allotopies, Adam semble voir une progression nettement schématique (hiérarchique). Lors de cette progression l'analyste peut extraire ce qu'il lui faut pour dresser le plan (en structure arborissante) de la modification sémantique du topic (son *thème-titre*).<sup>7</sup>

Pour ma part, je préfère aborder l'exploration de la description par le biais de l'opposition entre l'identité et l'altérité qui s'y trouvent. La description ne se caractérise

---

<sup>6</sup> Force est d'observer que l'utilisation du lexème "reformulation" pour signifier <révision sémantique> entraîne une collision avec l'emploi du terme, encore au champ de l'analyse du discours, par Maingeneau. Chez lui, "reformulation" signifie une transformation au niveau du signifiant, c'est-à-dire, pour Maingeneau, ce n'est pas une question de changement de sens, mais plutôt de forme textuelle. Le résumé ou le transcodage d'un text prosaïque en poème seraient des exemples de la reformulation selon Maingeneau. (Maingeneau 1996: 69-70)

<sup>7</sup> Voir, par exemple, Adam 1992: 84.

pas uniquement par la synthèse: elle est aussi échec de synthèse, établissement de polarités, insistance sur des ambivalences. La dynamique de la description est très variable et certainement complexe. Je suis de l'avis que l'analyse de la description exige l'exploration des diverses instances d'affrontement sémantique. Dans les chapitres qui suivent j'espère indiquer les possibilités interprétatives qui se présentent dans la description une fois que les oppositions et les disjonctions de sens se révèlent.

#### DESCRIPTION ET ÉNUMÉRATION

L'approche analytique que je poursuis affirme l'importance d'une lecture sémiotique du texte descriptif. Les structures de surface peuvent s'adapter à plusieurs types de texte, à plusieurs visées pragmatiques. Il n'y a pas de moyens langagiers dédiés spécifiquement à la description; inversement, la description peut se réaliser à travers toute sorte de formes grammaticales et de procédures stylistiques. En même temps, il ne faut pas négliger la force rhétorique qui caractérise la description littéraire. Il s'agit, en partie du moins, d'une rhétorique alimentée par l'image. Si la description est caractérisée par son abondance lexicale et par l'éventail de savoirs et de connaissances divers qu'elle étale, elle dépend quand même, d'une manière ou d'une autre, d'une continuité imagée.



Si l'on croit, avec Barthes et Adam,<sup>8</sup> que le texte descriptif ne *peint* pas d'image étanche, il est quand même vrai, à mon avis, que la description évoque une image, même fragmentaire et trouée. Selon moi, le texte descriptif instaure une lutte entre des faisceaux de valeurs opposées. L'effet du discontinu persiste dans la description (on ne peut jamais tout dire: la description implique toujours un choix), mais c'est un discontinu à la recherche du continu. C'est l'accession à l'image qui permet la perception du discontinu. L'absence ne se fait remarquer qu'au sein du continu.

Dans la citation qui suit, je voudrais faire remarquer une distinction importante entre la séquentialité lexicale qui arrive à constituer une description et celle qui adhère à un autre statut textuel, malgré certaines coïncidences lexicales dans les deux textes. La description figure dans un épisode de *Notre-Dame de Paris* où Louis XI est en train d'enquêter sur l'augmentation des dépenses royales. Le roi, accompagné d'Olivier, le barbier du roi (un Figaro, selon Hugo), et de deux Flamands, pénètre dans les ténèbres de la Bastille pour examiner une cage à prisonniers que le roi a fait construire:

--Attendez, maître Olivier. Je veux voir moi-même la cage. Vous m'en lirez le coût pendant que je l'examinerai. --Messieurs les flamands venez voir cela. C'est curieux. [...]

---

<sup>8</sup> Adam (1993: 104) cite *Le plaisir du texte*: "Le modèle (lointain) de la description n'est pas le discours oratoire (on ne 'peint' rien de tout), mais une sorte d'artefact lexicographique". (Barthes 1973: 45)

Enfin, après avoir franchi un dernier guichet si embarrassé de serrures qu'on mit un quart d'heure à l'ouvrir, ils entrèrent dans **une haute et vaste salle en ogive, au centre de laquelle on distinguait, à la lueur des torches, un gros cube massif de maçonnerie, de fer et de bois.**

**L'intérieur était creux. C'était une de ces fameuses cages à prisonniers d'état qu'on appelait *les fillettes du roi*.<sup>9</sup> Il y avait aux parois deux ou trois petites fenêtres, si drument treillissées d'épais barreaux de fer qu'on n'en voyait pas la vitre. La porte était une grande dalle de pierre plate, comme aux tombeaux. De ces portes qui ne servent jamais que pour entrer. Seulement, ici, le mort était un vivant.<sup>10</sup>**

Le roi se mit à marcher lentement autour du petit édifice en l'examinant avec soin, tandis que maître Olivier qui le suivait lisait tout haut le mémoire:

--"Pour avoir fait de neuf une grande cage de bois de grosses solives, membrures et sablières, contenant neuf pieds de long sur huit de lé, et de hauteur sept pieds entre deux planchers, lissée et boujonnée à gros boujons de fer, laquelle a été assise en une chambre étant à l'une des tours de la Bastide Saint-Antoine, en laquelle cage est mis et détenu, par commandement du roi notre seigneur, un prisonnier qui habitait précédemment une vieille cage caduque et décrépite. --Ont été employés à cette dite cage neuve quatre-vingt-seize solives de couche et cinquante-deux solives debout, dix sablières de trois toises de long ; et ont été occupés dix-neuf charpentiers pour équarrir, ouvrir et tailler tout ledit bois en la cour de la Bastille pendant vingt jours..."

--D'assez beaux coeurs de chêne, dit le roi en cognant du poing la charpente.

--"... Il est entré dans cette cage, poursuivit l'autre, deux cent vingt gros boujons "de fer, de neuf pieds et de huit, le surplus de moyenne longueur, avec les rouelles, "pommelles et contre-bandes servant auxdits boujons, pesant tout ledit fer trois "mille sept cent trente-cinq livres; outre huit grosses équières de fer servant à "attacher ladite cage, avec les crampons et clous pesant ensemble deux cent dix-"huit livres de fer, sans compter le fer des treillis des fenêtres de la chambre où la "cage a été posée, les barres de fer de la porte de la chambre, et autres choses..."

---

<sup>9</sup> Expression en italiques dans le texte original.

<sup>10</sup> J'ai mis la description en gras; le lexème corrélat au topic est souligné; les points de suspension sans crochets sont ceux qui apparaissent dans le texte original.

--Voilà bien du fer, dit le roi, pour contenir la légèreté d'un esprit!

--"...Le tout revient à trois cent dix-sept livres cinq sols sept deniers."

--Pasque-Dieu! s'écria le roi.

À ce juron, qui était le favori de Louis XI, il parut que quelqu'un se réveillait dans l'intérieur de la cage, on entendit des chaînes qui en écorchaient le plancher avec bruit, et il s'éleva une voix faible qui semblait sortir de la tombe:

--Sire! Sire! grâce! -- On ne pouvait voir celui qui parlait ainsi.

--Trois cent dix-sept livres cinq sols sept deniers! reprit Louis XI.

La voix lamentable qui était sortie de la cage avait glacé tous les assistants, maître Olivier lui-même. Le roi seul avait l'air de ne pas l'avoir entendue. Sur son ordre, maître Olivier reprit sa lecture, et sa majesté continua froidement l'inspection de la cage. (:445-47)

Le texte que je viens de citer comprend approximativement la première moitié de ce qu'on pourrait appeler "la scène de la cage". Olivier continue de lire au roi dans son cahier, énumérant les dépenses engendrées par la construction de la cage. Le roi ne cesse de réagir à des coûts et de faire semblant de ne pas entendre les cris désespérés du prisonnier qui a été emprisonné quatorze ans auparavant et qui proteste de son innocence. La scène s'achève sur le dialogue suivant:

Le roi remontait en silence à son retrait, et son cortège le suivait, terrifié des derniers gémissements du condamné. Tout à coup, sa majesté se tourna vers le gouverneur de la Bastille. --À propos, dit-elle, n'y avait-il pas quelqu'un dans cette cage?

--Pardieu, sire! répondit le gouverneur stupéfait de la question.

--Et qui donc?

--Monsieur l'évêque de Verdun.

Le roi savait cela mieux que personne. Mais c'était une manie.

--Ah! dit-il avec l'air naïf d'y songer pour la première fois, Guillaume de Harancourt, l'ami de monsieur le cardinal La Balue. Un bon diable d'évêque. (:448)

Évidemment, la force dramatique et idéologique de cette scène reste sur la configuration de la tension entre le roi, le prisonnier et les observateurs. Le roi n'a pas besoin de montrer la cage *per se*: il fait remarquer plutôt le sort du prisonnier. En même temps, le roi fait spectacle de sa propre cruauté, démontre son indifférence à l'égard de la souffrance de ceux qui lui déplaisent. Les visiteurs sont terrifiés non seulement par la "vue" d'un homme rendu invisible par son encaissement de fer et de pierre, mais aussi par la dureté du roi, par son manque d'humanité.

La force illocutoire de la scène dépend d'une opposition ironique entre deux modes textuels: entre la description et l'énumération. Dans la partie de la citation mise en caractères gras les éléments qui composent le tout (c'est-à-dire le topic, < cage >) se manifestent sous forme imagée. Les notions de < bois >, de < fer >, de < treillis >, de < fenêtre > et de < maçonnerie > sont connotées de < spatialité >, de < substantialité >, de < contiguïté > et de < continuité >.

Les mêmes cinq notions (< bois >, < fer >, < treillis >, < fenêtre >, < maçonnerie >) s'impliquent dans le texte énumératif qui s'ensuit. Cependant, les

lexèmes apparentés sont connotés autrement dans cette *énumération*.<sup>11</sup> La force illocutoire (la persuasion énonciative du texte) dérive de l'opposition entre l'isotopie de <disjonction> activée dans l'énumération et les isotopies de <contiguïté> et de <continuité> qui s'établissent dans la description.

L'énumération configure une disjonction: chaque élément est un compte individuel payé; chaque élément s'associe à un sujet grammatical distinct (renvoyant à l'artisan particulier qui a fait le travail); chaque élément a son propre moment historique. Par contraste, la description configure une unité: chaque élément est la partie d'un tout, d'une image cohésive.

Nous avons affaire à deux champs sémantico-lexicaux, dont cinq éléments identiques, qui s'opposent de par la nature des deux discours où ils se manifestent. On relève, donc, de la partie du texte que j'appelle "description" un champ lexical engendré, pour ainsi dire, par le pantonyme "cage". On reconnaît dans le "mémoire" (l'énumération) un champ lexical semblable qui s'associe à "cage". Dans le cas de l'énumération, le champ est plus vaste et technique que dans la description: "solives", "membrures", "sablières", "boujons", "rouelles", "pommelles", "contre-bandes", "equières",

---

<sup>11</sup> Dans le texte du mémoire lu à haute voix par le maître Ollier on constate une "énumération". Les parties du tout (les éléments de construction de la cage) y sont énumérées. Cette énumération des parties est enchâssée dans une séquence de phrases qui raconte les actions accomplies où on a utilisé les parties (le fer, le bois, etc.).

“crampons”, “clous” y sont inclus. Je suis portée à conclure que ce n’est pas la nature détaillée ou technique d’un texte qui déterminera son classement discursif, mais plutôt la nature des liens sémantiques qui existent entre les éléments composants.

La force illocutoire ou rhétorique de l’ensemble du texte s’organise autour du fait que le roi refuse de voir la cage comme une chose intégrale. Outre le fait qu’il dit que c’est “curieux” (où on ne connaît pas précisément l’antécédent de “ce” -- la cage, la situation, la construction), le roi ne commente pas la cage (comme un tout) avant le dénouement de la scène. Il réagit seulement aux éléments disjoints, à un récit d’actions qui lui ont coûté cher. Quand il fait référence à la cage, c’est sous forme de référence presque totalement dépourvue de figurativité synecdochique: sauf pour une référence à la notion de <restriction> entraînée par “contenir”, les références du roi sont dénotatives et font signe des éléments de construction:

--D'assez beaux coeurs de chêne, dit le roi en cognant du poing la charpente. [...]

--Voilà bien du fer, dit le roi, pour contenir la légèreté d'un esprit. (:446)

Le comportement discursif du roi suggère qu’il ne se préoccupe guère du fonctionnement de la cage. Dans sa perspective arrogante, insensible et égoïste, la cage est sans aucune importance sauf pour son impact sur la bourse royale. D’après sa pensée

et d'après le mode textuel avec lequel il interagit (le mémoire), la cage n'est pas un tout intégré. Les éléments de construction de la cage ne fonctionnent pas ensemble.

Par contraste, il est d'un intérêt urgent pour le prisonnier que ce soit une machine de laquelle il n'arrive pas à s'échapper. Qu'il ne puisse voir par les fenêtres ferrées lui est d'une importance capitale. Dans la perspective du prisonnier, comme dans la perspective des visiteurs, la cage occupe un espace et remplit une fonction en tant qu'ensemble. C'est une chose qui se voit, qui punit, qui enferme. La description de la cage crée une image, une image dotée d'assez de force persuasive pour résister à la désagrégation maniée par l'énumération.

Dans la textualité qui produit cette scène la description s'oppose à l'énumération. Cette opposition reflète l'opposition entre les sentiments du roi et ceux des autres personnages. Le roi répond à l'énumération d'une série d'événements discrets, tandis que les visiteurs et le prisonnier réagissent à la cage en tant qu'entité intégrale posée par la description. Aussi les deux modes de discours distincts miroitent et renforcent-ils une opposition ironique saisissable sur le plan sémantique. À mon avis, l'énumération est un mode discursif qui se distingue de la description et non pas une description élémentaire.

Il n'est pas sans intérêt que l'objet décrit contient une âme humaine. La continuité nécessaire pour que un objet se prenne comme une description est souvent

renforcée par une connotation anthropomorphique. Chez Hugo, comme ailleurs, la description s'avère le lieu de production d'une image vivante et actantielle, sinon humanisée. Dans l'analyse de la description, la question du rôle de l'image est fondamentale. Je poursuivrai la question de continuité dans la partie du chapitre qui suit, où j'examinerai le terme "parataxe" qui est souvent à l'usage là où l'on cherche à caractériser une textualité, soit dans une description soit dans un autre lieu textuel.



## **PARTIE II - LA PARATAXE, LE PARATACTIQUE**

### *Une mise au point terminologique et stylistique*

La critique littéraire contemporaine dispose d'une grande richesse terminologique et conceptuelle provenant non seulement de la poétique et de la rhétorique traditionnelles, mais aussi de plusieurs branches de la linguistique. La lexicologie, la phonétique et la phonologie, la syntaxe, la pragmatique, la morphologie, la sémantique, et la poétique (structurale) figurent parmi les domaines qui ont beaucoup contribué au vocabulaire de la critique. Cette diversité terminologique est devenue la ressource vitale de ce que Georges Molinié appelle "le vaste mouvement herméneutique de notre période" (1986:9).

Bien que ce processus d'emprunt terminologique ait ouvert des chemins d'analyse importants et révélateurs, l'emploi dans la critique littéraire de termes opérationnels pour la linguistique entraîne des difficultés considérables. Dans les sources terminologiques auxquelles puise la critique littéraire il y a une prolifération de synonymes partiels en raison des chevauchements de sens entre des termes arrivés de différents domaines. Notons aussi l'emploi figuré (souvent analogique ou métaphorique) des termes transposés à une nouvelle grille d'analyse. Par exemple, l'emploi du terme "syntaxe" dans la langue de la narratologie est analogique par rapport à la terminologie de la grammaire de la phrase. Le problème fondamental découle du fait que chaque discipline voit dans le

même événement langagier un objet d'étude particulier. Du reste, l'arrivée d'une nouvelle approche théorique ajoute souvent au lexique une suite de néonymes visant à préciser les nouveaux objets d'étude.

Une des tâches principales de la stylistique est d'établir ses propres objets d'étude et de relever la structure des rapports entre les diverses ressources expressives autorisées par la langue. Il s'agit d'un va-et-vient méticuleux entre les faits textuels et les terminologies déjà en usage (vocabulaire de la rhétorique, vocabulaire de la versification, vocabulaire de la pragmatique, etc.) pour cerner et nommer les unités de style pertinentes. C'est grâce aux recherches en stylistique ou en sémiostylistique telles qu'entreprises par Roman Jakobson, le Groupe  $\mu$ , Philippe Hamon, Dominique Combe ou Georges Molinié qu'on peut commencer de tenir compte du style individuel dans ses rapports au système de la langue. Ces recherches préparent le terrain pour sonder la signification d'une seule démarche stylistique considérée à partir de nombreux textes.

Autrement dit, une conception structurale du style permet la comparaison entre plusieurs textes au niveau discursif dans les perspectives énonciative, sémiotique et pragmatique. Les types discursifs et les figures de rhétorique peuvent ainsi être considérés comme des signes opérant au niveau de l'énonciation qui font implicitement référence à d'autres discours. On peut même parler de la configuration de l'énonciation à travers des figures dont les traces sont reconnaissables dans les faits de style.

J'étudierai maintenant plusieurs exemples de la parataxe et du paratactique dans trois courts textes fictionnels. Je voudrais déterminer l'effet stylistique de la parataxe, non spécifiquement dans l'instance de la description, mais en général pour l'étude linguistique du texte. Pour ce faire, je chercherai les éléments essentiels à la définition du terme "parataxe", tout en constatant les désaccords entre les définitions déjà disponibles. Ensuite, je regarderai le corpus de contes choisis afin de voir l'occurrence de la parataxe ou du paratactique et pour relever l'effet de la parataxe sur l'énonciation. J'indiquerai la manière dans laquelle la construction de la parataxe sert à configurer le discours au niveau de l'énonciation.

Dans le contexte de l'analyse (toujours synchronique) de la grammaire, le terme "parataxe" porte sur la syntaxe de la phrase. Selon Lucien Tesnière, la parataxe est une structure "coordonnée". Le terme parataxe renvoie au rapport de coordination qui existe entre des termes au même niveau de la hiérarchie des connexions syntaxiques. Conçue de cette manière, la parataxe est un objet syntaxique car elle est vue selon sa position dans l'analyse hiérarchique structurale. Elle est aussi un objet sémantique, car c'est la compréhension de la phrase qui permet la distinction entre la subordination et la coordination.

Dans la perspective de Tesnière, le terme “parataxe” n’est pas en rapport antonymique avec le terme “syntaxe”: les termes qui s’opposent sont “parataxe” (la coordination) et “hypotaxe” (la subordination, ou rapport de dépendance dans l’analyse syntaxique). Croyant que la coordination est déterminée selon des critères sémantiques, Tesnière constate que la structure de la parataxe peut exister *avec ou sans* marque morphologique. Ce linguiste déconseille de voir la structure de la parataxe là où il s’agit plutôt d’hypotaxe:

La plupart des exposés sur la parataxe sont viciés à la base parce que, faute de faire la distinction entre la parataxe, fait syntaxique, et son marquant, fait morphologique, ils confondent constamment la parataxe avec l’hypotaxe sans marquant. (:319)

S’il y a des rapports de subordination implicites entre les unités juxtaposées, il s’agira d’une instance de hypotaxe, même si les marqueurs morphologiques de subordination ne sont pas présents. Pour Tesnière, la parataxe est déterminée selon les rapports sémantiques mis en jeu, non selon l’évidence morphologique. À titre d’exemple, voici une phrase tirée de *Gil Blas*:

Je veux vous donner un valet, un domestique fidèle, un garçon sage, en un mot, un homme de ma main. (Lesage: 57)

Les noms “domestique,” “garçon” et “homme” sont subordonnés à “valet”, puisqu’ils figurent dans les syntagmes qui modifient “valet” et en dépendent syntaxiquement. Ce sont des critères sémantiques qui indiquent une série de noms en rapport d’apposition: 1) ces noms sont des synonymes partiels; 2) les adjectifs qui modifient “domestique” se rapportent aussi au mot “valet” (c’est effectivement un valet “fidèle” et “sage”); 3) le

syntagme "en un mot" entraîne le résumé "un homme de ma main", expression élogieuse qui couronne la série. C'est une instance de l'hypotaxe et non de la parataxe.

Éventuellement, dans une structure pareille où s'emploient d'autres noms dont les rapports sémantiques sont moins évidents, on pourrait arriver à une instance de la parataxe. Une autre dimension du problème découle du fait que les rapports sémantiques se développent dans un contexte transphrastique. La syntaxe dont parle Tesnière se limite à l'analyse de la phrase.

Quoiqu'il en soit, dans l'optique de Tesnière il n'est pas possible de faire l'analyse syntaxique sans tenir compte des rapports sémantiques entre les unités d'analyse. Pour comprendre une phrase il faut saisir les connexions implicites entre les mots:

9.-- Construire une phrase, c'est mettre la vie dans une masse amorphe de mots en établissant entre eux un ensemble de connexions.

10.-- Inversement, comprendre une phrase, c'est saisir l'ensemble des connexions qui en unissent les différents mots.

11.--C'est d'ailleurs la notion de connexion qu'exprime le nom même de la syntaxe, en grec "mise en ordre, disposition". (:12)

Je crois cette conception de la syntaxe utile pour l'examen de la parataxe. Pour comprendre la structure complète d'une phrase (et, à mon sens, la structure d'entités textuelles encore plus grandes), il est nécessaire de reconnaître, avec la communauté linguistique au sein de laquelle la phrase se produit, qu'il existe des rapports implicites et profonds entre les mots qui s'enchaînent. À mon sens, l'utilité du terme confixé homogène "parataxe" se trouve dans le confixe régissant *-taxe* (gr. *taxis* <ordre>) qui

cadre avec la série de termes techniques "syntaxe", "hypotaxe", "hyperhypotaxe". Le terme "parataxe" fait référence à un ensemble d'éléments similaires du point de vue grammatical qui s'arrangent dans un rapport de coordination sans ou avec marques morphologiques de coordination.

Le terme "parataxe" est un terme de rhétorique ainsi qu'un terme de syntaxe, mais même dans la perspective rhétorique il est essentiel que la question de syntaxe soit retenue. Le terme "parataxe" suggère la présence de rapports d'ordre grammatical et sémantique qui sont globaux et profonds. Par contraste, "juxtaposition" (terme offert en guise de synonyme ou de synonyme partiel de "parataxe" dans plusieurs lexiques, dont Arrivé [:469], Dubois [:356], Galisson et Coste [:304, 399-400]) souligne l'importance de la disposition linéaire des unités d'analyse. Il y a du paradigmatique et du répétitif à discerner dans la parataxe, ce qui porte à croire qu'il existe des similarités entre la récursivité de cette construction et la forme poétique. Comme on le sait, Roman Jakobson constate que "la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison" (:220). Cette observation suggère qu'il sera utile si l'analyse textuelle dégage les équivalences (isotopies sémantiques, conformités grammaticales et morphologiques) qui opèrent la cohésion de la série de la parataxe. La juxtaposition n'est pas le seul rapport entre les unités de la construction paratactique.

*La grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française* de Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche présente le terme "parataxe" comme un terme de rhétorique, tout en retenant la notion de la grammaticalité de la construction. Cependant, selon ces auteurs, c'est plutôt le terme "juxtaposition" qui s'emploie dans l'analyse grammaticale :

**parataxe**

Terme de rhétorique, caractérisant ce que sur le plan grammatical on appelle la juxtaposition ou la coordination, par opposition à l'hypotaxe ou subordination. La *parataxe* peut comporter un mot de liaison (*il pleure car il a faim*: c'est une coordination), ou ne pas en comporter (*il pleure, il a faim*: on parle alors d'asyndète), le lien logique n'en est pas moins présent. La parataxe est caractéristique de l'oral, où, soulignée et explicitée par l'intonation, elle est plus fréquente qu'à l'écrit. Certains auteurs opposent abusivement la parataxe à la syntaxe, ce qui a l'inconvénient de laisser entendre que la parataxe ne relèverait pas de la syntaxe. (:469)

Cette définition insiste sur la nature syntaxique de la parataxe, même si les auteurs semblent préférer le terme "juxtaposition" pour la linguistique, terme auquel ils consacrent une douzaine de paragraphes (:360-61). À la différence de ceux (Dubois, Mounin, Mazeyrat et Molinié, Galisson, Dupriez) qui soutiennent que la parataxe n'incorpore aucun mot de liaison, Arrivé, Gadet et Galmiche s'accordent avec Tesnière et d'autres théoriciens (Rynell, Bergez) qui affirment que la parataxe peut se réaliser sans ou avec marque de coordination. À mon avis, il est convenable de parler éventuellement de la "parataxe asyndète" en tant que sous-catégorie de la parataxe, c'est-à-dire la parataxe sans marque morphologique de coordination.

En parlant du “lien logique”, Arrivé, Gadet et Galmiche font référence (comme le fait Tesnière) aux éléments sémantiques implicites dans la construction. Soit dit en passant, les exemples donnés (*il a faim, il pleure//il pleure car il a faim*) comportent des liens logiques, mais ces liens ne sont pas forcément identiques. Le premier exemple exige une réponse interprétative pour postuler la causalité. Sans contexte textuel ou contexte énonciatif, il est impossible d'établir le lien logique précis (s'il y en a un) qui a été supprimé.

Arrivé, Gadet et Galmiche signalent un lien entre parataxe et oralité. Ce lien est retrouvable à plusieurs endroits. D'abord, il y a la possibilité de deux propositions mises en rapport à cause de la courbe mélodique notée par Mounin (:248) et par Imbs (:955). Crystal note que l'intonation et la ponctuation, en combinaison avec la juxtaposition, servent à lier les éléments de la parataxe (:221). Dupriez observe que dans la langue parlée le geste s'emploie souvent pour remplacer un mot qui fait défaut (:329).

Or, c'est grâce aux connaissances partagées dans une communauté donnée que l'implicite se transmet. Dans la littérature orale, l'énonciation se caractérise par une réciprocité intime entre la figure implicite du destinataire et celle du destinataire. Qu'il s'agisse d'un poème épique dont les détails sont déjà bien connus chez les auditeurs ou d'un conte ironisant dont le mauvais sort du héros est tout à fait prévisible, la littérature orale se caractérise typiquement de l'implicite, du non-dit, du supprimé. L'histoire se



comprend quand même. Ces omissions supposent un sentiment de connexion communautaire sinon une complicité entre le raconteur/la conteuse et son public. La parataxe caractérise la littérature orale traditionnelle. Aussi est-elle un des moyens dont disposent des auteur(e)s contemporain(e)s pour représenter l'oral dans le texte écrit.

Du point de vue de la rhétorique ou de la stylistique, la parataxe est une figure qui porte sur la syntaxe. Pour suivre la terminologie de Mazaleyrat et Molinié, la parataxe est une "figure microstructurale de construction" (Mazaleyrat et Molinié:78). Molinié est de l'avis que les figures microstructurales de construction (c'est-à-dire les figures isolables qui dépendent des aspects syntaxiques du discours) "conditionnent le modèle discursif en fixant un mode particulier d'énonciation" (1986: 105). *Rhétorique générale* du Groupe  $\mu$  classe la parataxe comme une "métabole" ou figure de rhétorique. Selon ce schéma, les opérations de la parataxe qui portent sur la syntaxe sont appréciables sur le plan de l'expression (:49). Pour l'utiliser dans le cadre de l'analyse littéraire, le terme "parataxe" est pris dans sa qualité de terme de rhétorique. La parataxe se reconnaît à partir de son caractère sémantico-syntaxique, mais elle est chargée de figurer l'énonciation.

Si le terme "paratactique" n'est pas tout à fait absent des lexiques de la rhétorique et de la stylistique, il y est certainement rare. Il figure comme une remarque dans la définition de "parataxe" dans le *TLF* (Imbs: 955), mais *Le Nouveau Petit Robert* n'en fait pas mention. Il est intéressant à noter que Tesnière utilise l'adjectif "parataxique" (:314)

et l'adverbe "parataxiement" (:315) pour traiter des questions d'ordre grammatical. Si l'on se permet de suivre le modèle de la paire lexicale pertinente "syntaxique"/ "syntactique", dont les deux parties portent respectivement sur la grammaire et sur la logique (Robert:2193), on a droit de réserver le terme "parataxique" pour les études exclusivement syntaxiques.

Le terme "paratactique" s'emploie assez souvent dans la critique littéraire. J'en cite deux occurrences. La première, tirée de la traduction française de *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* d'Erich Auerbach, fait partie de l'analyse d'un fabliau versifié écrit en vieux français au treizième siècle:

Bien qu'il ne soit pas facile de déterminer le dialecte de ce fabliau (Rohlf's penche pour le parler de l'Île-de-France), le ton de la conversation est bien moins stylisé et plus populaire que chez Boccace; il reproduit fidèlement la manière dont parle le peuple et le bas clergé qui en fait partie; la phrase est paratactique, entrecoupée de questions et d'exclamations, pleine, et même surchargée, de tournures populaires. (:221)

La deuxième occurrence relève de l'ouvrage d'Hamon, *Du descriptif*:

Mais la description est, nous semble-t-il surtout, la conscience lexicographique de l'énoncé. Le fait qu'elle puisse prendre aisément la forme du catalogue ou de l'inventaire, c'est-à-dire de formes paratactiques, montre bien sa relative indépendance par rapport à toute "syntaxe". (:42)

Dans le contexte du discours de la critique littéraire ou de la stylistique le terme "paratactique" semble signifier un effet stylistique. Dans la citation d'Auerbach, le terme "paratactique" s'associe à la représentation du parler populaire. Auerbach parle ailleurs de la Bible (:70-76) où le paratactique s'associe à un style sublime et mystérieux.

L'implicite devient l'ineffable. Il parle également des événements de l'Ancien Testament "détachés de leur contexte historique et interprétés figurativement....; les figures sont juxtaposées paratactiquement, comme sur les sarcophages de la fin de l'antiquité" (125-26). Pour Auerbach, le paratactique devient plus qu'un effet de style: c'est une manière de conceptualiser la réalité. Pour la pensée paratactique la vie phénoménale ne se prête pas à l'interprétation "horizontale", c'est-à-dire causale. Auerbach utilise le terme "paratactique" (et parfois "parataxe") au sens métaphorique. Il compare un procédé syntaxique à une manière de conceptualiser la succession d'événements dans la vie. La vie, tout comme la parataxe, n'est pas raisonnée, ne s'explique pas.

Dans la citation d' Hamon le paratactique semble s'opposer à la syntaxe. Hamon discerne dans la description un "effet de liste" (:54), un "découpage" (:57), "la mise en ordre et la distribution rationalisée d'un lexique" (:57). Le descriptif, caractérisé en grande mesure par le style paratactique, participe à ce qu'il appelle "l'esthétique générale du discontinu" (:58). Hamon associe le paratactique au style "syncopé" de l'écriture artiste du dix-neuvième siècle. (Bergez, Géraud et Robrieux parlent à leur tour de la parataxe dans le "style coupé" du dix-huitième siècle, style qui caractérise, selon eux, la "vie décousue" des personnages marginalisés [:161].) Hamon met l'accent sur l'aspect paradigmatique du champ lexical comme caractéristique du texte descriptif:

Le style syncopé, paratactique, la composition par alinéas brefs ou par phrases “en éventail” (Cressot) de l’écriture artiste du XIX<sup>e</sup> siècle constituent sans doute l’un des meilleurs diagramme [sic] de cette tendance dans la mise en phase de la déclinaison lexicale (la succession de *mots* séparés par une virgule) et de la dérive métonymique (succession de “détails”; énumération des parties juxtaposées d’un même tout). (:58)

Pour Hamon le paratactique se distingue nettement du parataxique (au sens tesnerien) car selon lui le paratactique semble signifier précisément le manque de connexions horizontales entre les termes de la série.

À mon sens, il est toujours dangereux pour l’analyse *textuelle* de supposer que l’axe de la sélection (qui appartient à la langue, une abstraction) prime sur l’axe de la combinaison (du langage actualisé, de la parole). Une parataxe est une mise en ordre consécutif de plusieurs entités coordonnées (de mots, de syntagmes, de propositions, de phrases) qui s’enchaînent dans le temps. Entre les connexions possibles on compte des exemples d’ordre phonétique (par ex., l’allitération), pragmatique (par ex., une série qui, du point de vue de la réception, commence par le familier et se termine sur le bizarre) et sémantique (par ex., des isotopies globales qui établissent la cohérence et l’épaisseur sémantique du texte).

Chez Hamon, alors, ainsi que chez Auerbach, le terme “paratactique” s’emploie souvent figurativement. Pour la stylistique et la critique, le terme “paratactique” signifie non seulement les “propositions juxtaposées sans outil de coordination ou de

subordination” comme le constate le *TLF* (Imbs: 955), mais plusieurs conditions discursives telles que l’entassement, la confusion, le dérèglement, le désordre, la naïveté, l’hébétude, la réciprocité communautaire, l’ironie et ainsi de suite. Passons aux contes pour examiner quelques exemples de la parataxe, figure microstructurale de construction qui, selon Molinié, fixe “un mode particulier d’énonciation” (1986:105).

Mes recherches abordent la parataxe par le biais de son fonctionnement dans le texte littéraire. Je considère le jugement sur la littérarité d’un texte donné comme une question essentiellement pragmatique. Un texte qui se définit comme “roman” ou “conte” ou “poème” s’adresse à un public qui, à son tour, cherche une oeuvre poétique ou fictionnelle plutôt qu’un mode d’emploi, un livre de cuisine ou une carte routière. S’il existe un style “paratactique”, il va signifier autrement dans un roman de Marguerite Duras que dans un télégramme. Je considère la parataxe comme une série de mots, de syntagmes ou de propositions entre lesquels il y a de la coordination plutôt que de la subordination, surtout sur le plan syntaxique. Ainsi conçue, elle fait partie du langage de tous les jours. La parataxe est une des ressources discursives de la langue.

Le texte à dominante paratactique se distingue du texte à dominante hypotactique. Ce choix stylistique est un signe au niveau de l’énonciation. Recueillir les significations de la parataxe les plus probables à travers les siècles et les genres est un travail de très longue haleine. Ici je tâche de reconnaître la parataxe dans trois contes

d'expression française et de caractériser la signification de cette figure de style dans ces textes.

Le premier texte s'intitule "Dit d'Anne aux longs cils". Ce conte figure dans le recueil *Romancero aux étoiles* de Jacques Stéphen Alexis. Les textes fictionnels d'Alexis sont lyriques, exubérants, riches en vocabulaire et en détails culturels. Son projet d'écriture se fonde sur le besoin de représenter et d'entrelacer plusieurs aspects de la culture haïtienne. "Dit d'Anne aux long cils" utilise des thèmes et des motifs narratifs du conte oral traditionnel pour faire l'éloge de l'histoire et de l'esprit du peuple haïtien. Ce conte à logique mythique est effectivement une rhapsodie décousue sur le geste poétique et sur ses rapports intimes avec l'amour, le corps et la nation. Chez Alexis la parataxe sert à introduire discursivement les notions du sublime, de l'abondance et de la dérive inconsciente, onirique et archaïque.

Le personnage qui est chargé de la narration du conte dit à ses lecteurs qu'il a recueilli parmi les gens haïtiens diverses versions de l'histoire de la naissance merveilleuse d'Anne aux longs cils. L'exemple de la parataxe qui suit est une sorte de fusion de toutes ces histoires des origines mythiques d'Anne:

Caillou rose, cri de cricri, poil de comète, scarabée, rayon d'argent, sucrin, clin d'oeil d'enfant malicieux, poisson-docteur, rire de clochette, pétale de lune, écaille d'arc-en-ciel, lézard enchanté furent les pères d'Anne aux longs cils et sa mère, une pépite d'or, une écrevisse, une escarbille de silex, une joie ancienne, une poussière de charbon, une poule-à-jolie, une chanson d'avril, une goutte de lait, une "maîtresse-de-l'eau" [Nymphé des eaux--*Note dans le texte.*] morte d'amour. (:54)

Il s'agit de deux séries à coordination implicite qui sont coordonnées elles-mêmes de façon explicite (en vertu de la conjonction "et"). Ce sont alors deux constructions de parataxe asyndète qui sont elles-mêmes en rapport de parataxe (avec marque morphologique). Les parataxes du type asyndète sont composées de noms et de syntagmes nominaux. À l'intérieur des syntagmes il y a des rapports hypotaxiques: du point de vue de la syntaxe, le rapport de parataxe regarde, strictement parlant, la coordination entre les noms qui fonctionnent comme le sujet grammatical du verbe "furent". Le verbe est supprimé lors de la deuxième série. La parataxe englobante incorpore la coordination des deux propositions. Du point de vue de la rhétorique, on peut constater tout simplement qu'on peut isoler trois exemples de parataxe, dont deux au niveau du syntagme, un au niveau de la proposition.

Pour saisir l'effet stylistique de la parataxe dans cet exemple, il faut d'abord noter l'élan lyrique du paragraphe. Comme le constate Michèle Aquien, la poésie moderne se caractérise par la "présence presque constante de l'asyndète et de la parataxe" (296). Le paragraphe se lit comme un poème: la structure compacte de la prose propose et même

impose une fusion d'images difficilement réconciliables. Or, à contre-courant de la lecture "verticale-paradigmatique" du paragraphe (lecture réursive, poétique), cette parataxe en prose insiste sur la lecture "horizontale-métonymique" (lecture progressive, prosaïque). Le paragraphe suggère, d'une part, qu'Anne réunit dans sa personne toutes les qualités disparates appartenant à ses multiples parents. D'autre part, les entités supposées d'avoir engendré Anne se maintiennent de façon indépendante, isolées entre virgules, chacune de caractère évidemment unique.

Ce qui relève de l'analyse de la prose alexienne et de ses structures paratactiques est une préférence chez Alexis pour le mouvement opposition-fusion du dialectique. Alexis représente textuellement sa notion d'une culture et d'une idéologie polyvalente et progressiste. Du point de vue thématique, la prose alexienne est conviviale, énergique, hétéroclite, surprenante, enrichie du contradictoire et du paradoxal.

Voici un deuxième exemple du style alexien. Il est question d'une exploration onirique ou fantaisiste de la part du narrateur. La terre et sa population pleurent la disparition inexplicable de Anne. Le narrateur va à sa recherche:

J'eus des pattes de criquet. Je sautai. Des nageoires d'argent poussèrent à mes flancs. Je plongeai. Des branchies et une vessie natatoire me vinrent. Je voyageai sous les eaux sans vie jusqu'aux racines secrètes de La Guinaudée. Anne aux longs cils était réfugiée là, prisonnière des fontaines qui ne pouvaient plus jaillir, bloquées, étouffées par La Mort qui veillait sans relâche avec une meute de chiens putrides. (:63-64)



C'est une série paratactique asyndète composée d'une suite de six phrases au passé simple ("J'eus...Guinaudée"). Le style est coupé, conditionné par la simplicité des phrases. Comme le disent Bergez, Géraud et Robrieux, "le style coupé désigne une écriture qui préfère la parataxe à l'hypotaxe" (:200). Les connexions causales et temporelles entre les phrases sont implicites et exigent ainsi un acte interprétatif chez la lectrice. C'est une séquence d'actions dont l'antériorité et la postériorité dans le temps ne sont pas marquées par les temps verbaux. La force subjective du narrateur semble avoir été compromise de quelque manière. Le narrateur semble être manipulé par un autre-- ou par sa propre pulsion inconsciente, ou par une force externe et transcendante. La construction paratactique s'avère apte à conditionner l'énonciation là où le narrateur ne comprend que vaguement ce qui lui arrive-- comme dans un rêve, par exemple.

Les prochains exemples sont tirés de la nouvelle "Dadabe" par l'auteure malgache Michèle Rakotoson (1948- ). L'oeuvre de cette écrivaine explore la rencontre entre l'esprit moderne et les traditions et croyances anciennes de Madagascar. Narré à la première personne, "Dadabe" raconte l'histoire d'une femme qui tombe dans une dépression nerveuse provoquée par la mort de son grand-père. Hantée par son passé ancestral, assaillie par le sentiment du vide, elle se sent poursuivie d'une ombre sans nom, projection des terreurs de son inconscient. Sa maladie va en s'approfondissant jusqu'au point où la narratrice accouche d'un enfant.

La parataxe caractérise nettement le style de Rakotoson. Cependant, par contraste avec Alexis, Rakotoson hésite devant la parole, s'exprime en langage connoté d'absence plutôt que de plénitude. Alexis est exubérant, ses mots coulent librement, se bousculent, tandis que Rakotoson semble osciller entre le silence et l'expression elliptique et tâtonnante.

La narratrice se trouve dans une boîte de nuit. Anxieuse, apeurée, elle est soulagée par la voix basse d'un homme qui l'invite à danser:

--Vous voulez bien?

La voix est très douce, et une sensation de bien-être m'envahit,  
l'impression d'avoir trouvé un nid, un refuge. (:8)

J'analyse la séquence "une sensation... un refuge" comme une parataxe asyndète où deux propositions sont coordonnées. Les deux propositions sont: "une sensation de bien-être m'envahit" et "l'impression [m'envahit] d'avoir trouvé un nid, un refuge". Il y a l'ellipse du sujet et du verbe dans la deuxième proposition. Cependant, il est aussi possible de l'analyser comme une apposition où le syntagme nominal "l'impression d'avoir trouvé un nid, un refuge" est apposé au syntagme nominal "une sensation de bien-être". L'apposition, un type de modification, exprime une dépendance et un rapport de subordination. Je préfère voir une parataxe dans cette phrase parce que je crois que l'opacité introduite par l'ellipse s'accorde mieux avec le style de l'auteure. J'aime mieux conserver l'ambiguïté de l'expression originale.

Dans le passage suivant, il s'agit d'une parataxe asyndète où deux propositions sont coordonnées:

J'avais vingt ans, je me crus amoureuse.

La continuation du passage en offre l'interprétation :

J'avais vingt ans, je me crus amoureuse. Au fond qu'est-ce l'amour à vingt ans? Soi, ses fantasmes, ses envies? Narcisse devait avoir vingt ans. Narcisse a toujours vingt ans. (:40)

De même que chez Alexis, le texte de Rakotoson utilise la parataxe pour exprimer l'état onirique:

Ce rêve où je vois des enfants qui courent, quelque part dans la campagne à Ambatomanga. Des cousins, qu'en sais-je, mais des enfants qui se connaissent; je crie, cours à travers les buttes pour fuir. Buttes remplies d'arbustes qui n'arrivent pas à devenir des arbres. Arbustes poussant entre deux buttes au dos pelé. Ce sont des tombeaux. L'un d'entre eux est ouvert. J'y entre. Un cousin me suit, n'ose pas, m'attend. La tombe est calme. Sur les lits de pierres reposent des formes allongées. Ce sont des linceuls, blancs, en soie. Je tire l'un d'eux au soleil, c'est Dadabe. Au soleil il enfle, enfle, devient énorme, translucide. (:42)

Ce passage montre les liens entre le style nominal, le style coupé, et la parataxe. Il y a un chevauchement entre le style nominal, qui se caractérise par une succession de syntagmes nominaux, et la parataxe, dont un cas particulier est une succession de syntagmes nominaux. Le style coupé exige des phrases courtes, un manque de subordination, l'asyndète. Comme exemple de la parataxe asyndète, on relève une série nominale: "cousins", "buttes," "arbustes". Un autre exemple est la suite de trois verbes avec ellipse du sujet pour les derniers deux: "suit", "ose", "attend".

Il y a une distinction à faire entre la répétition et la parataxe, parce que l'effet

stylistique de la répétition n'est pas identique à celui de la parataxe. Ici le verbe "enfle" est répété, ce qui indique une suspension de la narrativité: rien ne change. C'est iconique, car le texte imite le "temps réel" du référent. L'effet de parataxe est l'effet de la fusion imaginative (ou peut-être de l'articulation différentielle) de l'hétéroclite qui se produit à travers une lecture interprétative.

Le troisième texte que j'examine est "Estina Benta", un conte (ou un chapitre) qui figure dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* par Sony Labou Tansi (1947-1995), écrivain congolais. Tansi donne à la narration un ton ironique et même satirique. Il représente une société post-coloniale dans une optique qui est en même temps critique de la fourberie et de l'injustice sur le plan politique et louangeur de l'esprit de résistance de l'être humain, surtout de la femme. Tansi n'hésite ni à se moquer des prétentions et des absurdités ni à dépeindre la terreur et la violence qui se côtoient et sous-tendent la vie quotidienne. Les événements et les images de son texte sont imprévisibles, amusants, horribles, incommensurables. Maître à la fois de la litote, de l'hyperbole et de la juxtaposition insolite, Tansi fait spectacle de l'incongru et du disproportionné.

L'histoire se déroule dans la ville littorale de Valancia dont les habitants ont déplu aux autorités, avec le résultat qu'elles ont commandé une "décapitalisation" en exigeant que l'on transporte la capitale de Valancia à une ville à l'intérieur du pays, Nsanga-Norda:

Et pendant de longs mois, par l'air et par l'eau, par le rail et par la route, voyagèrent murs, ponts, jardins municipaux, places publiques, piscines, gares. On dut transporter jusqu'aux eaux du lac artificiel du Village des Passions, les sept ponts-levis, les trente-neuf mausolées, les quinze arcs de triomphe, les neuf tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga-Norda, ainsi que les douze mosquées de l'époque de notre Saint-Patron Jean Valance. On n'oublia pas le Gold Boulevard, le Palais de la Nation, le petit et le grand Capitole, les quelque trois milliards d'os du cimetière d'Harma Hozorinte, les lampadaires en or massif de l'ex-quartier des Onze, les septante-neuf mille arbres synthétiques du parc du Marsien où l'on disait qu'un homme antédiluvien avait été trouvé dans un sarcophage de granit. On avait gardé la découverte au musée de Westina mais un groupe de marins était venu la subtiliser, qui prit le large au-delà de l'île des Solitudes. "Pour le mensonge gréco-latin", disait la population. (:14-15)

La première série paratactique ("air", "eau", "rail", "route") remplit une grille prévisible: les moyens de transport. La deuxième série ("murs", "ponts", "jardins", "places", "piscines", "gares") est peut-être légèrement plus surprenante: ce sont les parties composantes d'une ville, mais on ne les transporte pas. La troisième série ("eaux", "arcs", "tours", "étoiles", "mosquées") et la quatrième parataxe ("Boulevard", "Palais", "Capitole", "milliards d'os", "lampadaires", "arbres") offrent la mise en série d'éléments tout à fait extraordinaires et inattendus. Ces derniers éléments évoquent la notion des histoires supprimées: qui ou quoi étaient Harma Hozorinte et les Onze? Pourquoi un lac artificiel au Village des Passions? Si la communauté fictive de Valancia est bien au courant des réponses, le lecteur ou la lectrice en est ignorant(e). À la fin du paragraphe, le dernier élément de la parataxe ("arbres synthétiques du Parc du Marsien") déborde les confins de l'histoire principale (celle qui raconte la transportation de la capitale) en générant le

résumé de deux histoires supplémentaires (celle de la découverte de l'homme antédiluvien et celle de son vol par des marins). Du point de vue de la pragmatique narrative, la parataxe, dans ses ellipses et son ambiguïté, crée du suspens pour d'autres textes explicatifs à suivre. La parataxe peut aussi résumer le contenu narratif d'histoires racontées auparavant. Un autre exemple de ce procédé narratif se trouve dans *Dadabe*:

Des mots passèrent dans la discussion, des mots que je connaissais: maladie, misère, enfants, travail, récolte, perdue, sécheresse, inondations. (:32)

Par la suite, la narratrice fouille dans sa mémoire et se souvient de plusieurs scènes de la vie des femmes des villages où règnent la maladie, la misère, etc. La parataxe est utilisée pour résumer prospectivement ou rétrospectivement un autre texte.

Un deuxième extrait de "Estina Benta" raconte les préparatifs des femmes de la ville qui, en fêtant le centenaire de Valancia, s'opposent à la volonté des autorités de Nsanga-Norda:

Elles avaient barricadé la route du bayou et celle qui longeait le bosquet du côté du lac. Elles avaient stocké force liqueurs dans le hangar construit lors du dernier centenaire par la grand-mère d'Estina Bronzario. Elles avaient apporté les grosses marmites qui depuis deux jours n'avaient cessé de mijoter en dégageant leurs haleines domestiques et qui faisaient voir de temps à autre leurs revêtements d'oignons, d'ails et d'herbes de Nsanga-Norda... Capelets de saucisses, buissons de méchouis, collines de grillades, cuvettes de soupes, sauces fleuries, sauces mandella, sauces piquet, sauces lantanni, sauces azanio, noix d'Hélène, lois de la Côte, sablons de macaque, ruptures de foie, laits de bronze, gâteaux gigantesques de la taille d'une hutte de pêcheur, misalas aux herbes... Tout le quartier du Bayou respirait la cuisson et les vins. De longs fils de marmots promenaient leur famine par là en répétant ce qu'on a toujours répété chez nous dans ce cas: "Le nez veut manger mais le nez n'a pas de mains." Les gorges attendaient. Les estomacs étaient prêts. (:20) (*Points de suspension dans le texte.*)

Les trois premières phrases sont en rapport paratactique. Par la suite, une série de syntagmes nominaux raconte les plats en cours de préparation (“Capelets”[...] “herbes”). Il s’agit d’une parataxe à l’intérieur de la phrase; comme pratique textuelle, c’est une énumération. À la fin de la citation, deux phrases reprennent le paratactique au niveau transphrastique. Si l’on considère la parataxe comme une figure microstructurale de construction qui porte sur la syntaxe (grammaticale), on ne peut dire que figurativement qu’une suite de phrases est une parataxe. Sur le plan transphrastique on parle de figures macrostructurales, ou de figures de pensée. Une suite de phrases est analogue à la parataxe à l’intérieur de la phrase: on parle alors du “style paratactique” ou d’un “effet paratactique”. Cet effet est disjonctif. Il y a une rupture perceptible ou un effet elliptique entre phrases connexes. Les deux dernières phrases citées sont liées sémantiquement (par l’isotopie de la faim) et par leur emploi commun de la synecdoque. Est important aussi le laconisme des deux phrases, trait associé au style coupé et à la parataxe (Dupriez: 174). Le laconisme de ces deux phrases fait contraste avec l’effet de cumul, d’entassement, et d’excès qui est créé par la série nominale précédente.

Dans le contexte de cette histoire où les femmes font beaucoup de préparatifs pour une cérémonie interdite, l’ostentation de leur crime signale la résistance à l’homme et son pouvoir. Le style épais du discours est analogue avec cette résistance. Le paratactique peut être opaque autant dans ses excès que dans ses silences. Dire que le texte à dominante paratactique peut être agressif et résistant, n’est pas trop dire, surtout dans le

cas de Tansi. Je vais jusqu'à suggérer que le texte de résistance politique se caractérise par une réticence, par un refus de l'interprétation totalisante.

Le terme "parataxe", on l'a vu, pose deux questions principales. Premièrement, il faut poser la question de la "suppression" de toute marque morphologique de liaison comme critère pour cerner la parataxe. J'ai opté pour le terme "parataxe asyndète" pour le cas de l'absence de toute marque de liaison. Je crois que c'est le refus du raisonnement qui importe (pour la rhétorique), plutôt que les structures de surface. Deuxièmement, du côté de la rhétorique, de la stylistique et de la pragmatique, la question suivante s'impose: la parataxe, est-elle une figure microstructurale (c'est-à-dire isolable à l'intérieur de la phrase selon des critères syntaxiques) ou macrostructurale (potentiellement transphrastique, discursive)? Il me semble que dire, avec Molinié, que la figure microstructurale de la parataxe "conditionne" l'énonciation, c'est dire que l'effet de la figure a une résonance qui excède les confins de la phrase où elle se manifeste. À mon avis, il est convenable de parler de "parataxe" quand il s'agit d'une figure qu'on cerne nettement sur le plan de l'énoncé et de "l'effet paratactique", du "style paratactique" ou tout simplement d'utiliser l'expression "du paratactique" quand on analyse un texte dans la perspective de l'énonciation.

En général, je crois que l'effet paratactique est un effet de disjonction producteur d'un sentiment d'ellipse ou d'un manque de raisonnement. Cependant, la pragmatique de



cet effet est variable. Chez Alexis on a remarqué la configuration d'une pulsion lyrique et énergique dans la première citation offerte. Chez Rakotoson, comme chez Alexis, le paratactique peut évoquer une confusion mentale ou un état de rêve. Chez Tansi, comme chez Alexis, le paratactique est producteur de l'effet d'entassement, d'excès, de richesse. Comme condition discursive, le paratactique dans ces trois textes s'avère parfois éblouissant, parfois très discret sur ses silences.

La parataxe et le paratactique sont importants pour l'étude de la description parce que l'effet de cumul, d'abondance, de désordre fait souvent partie de cette figure macrostructurale. Si Auerbach trouve que le paratactique d'autrefois impliquait un principe d'organisation transcendant, je suggère qu'au vingtième siècle l'emploi du paratactique vise à dompter textuellement une réalité perçue comme hétéroclite où il n'y a plus de métanarrative organisatrice.

Le paratactique est un procédé stylistique dont dispose la description du roman, surtout au vingtième siècle. Voici un passage de *La Naissance du jour* où la description est mise en caractères gras:

Nous avons bien dîné. Nous nous sommes promenées sur le chemin de côte, le long de sa région la plus peuplée, l'étroit marais fleuri où l'eupatoire, le statice, la scabieuse apportent trois nuances de mauve, le grand jonc fleuri sa grappe de graines brunes comestibles, le myrte sa blanche odeur, blanche, blanche, amère, qui heurte les amygdales, blanche à provoquer la nausée et l'extase, -- le tamaris son brouillard rose, le roseau sa massue à fourrure de castor. Ce lieu déborde de vie, surtout à la pointe du jour et au coucher des oiseaux. La fauvette des roseaux glisse, pour le plaisir, sans cesse, le long des hampes, et éclate chaque fois de joie. Les hirondelles rasant la mer, les mésanges ivres de courage écartent de ce paradis des troupes de geais, de guêpes altérées, de chats braconniers, et, dans le milieu du jour, de lourds *Morios* traînant le velours épais de leurs Îles, des *Flambés* jaunes et rayés comme des tigres, des *Machaons* à nervures gothiques survolent la petite lagune douceâtre, salée de mer, sucrée de racines d'herbe, et viennent pomper le miel des chanvres roses, des lotiers et des menthes, chacun d'eux voluptueusement attaché à sa fleur. (Colette: 70)

Ce texte imagé qui commence par une description de plantes se reformule par la suite en une représentation non de la végétation qui y pousse, mais de la vie qui se manifeste dans ce "paradis". On est arrivé ici à la frontière entre la description et la narration. Pour ce qui est des plantes (des objets *décrits*), c'est la magie de la métaphore qui rend active la végétation (comme des participants à une célébration, les plantes "apportent" des couleurs et des comestibles à la fête). L'activité des oiseaux, des insectes et des papillons, quoique imagée, est détaillée de façon plus littérale (ce sont vraisemblablement des actions et sont ainsi *narrées*-- les papillons "survolent" la lagune, "pompe" le miel; les mésanges "écartent" les geais.) Les isotopies <joie de vivre>, <débordement>, <paradis> et <marais> contribuent à la cohérence du tout et englobent non seulement la description des plantes, mais aussi la narration du

mouvement des acteurs dans le monde des fauves. Tout le passage est conditionné par le geste stylistique du paratactique qui crée un effet de débordement, d'intensité, et de mouvement rapide. Pour ce qui est de la description des plantes, le paratactique contribue à l'effet voulu: le décor statique arrive à participer à la fête paradisiaque par le biais de l'isotopie de <cumul> et de <débordement> construite en partie par l'esprit lyrique du paratactique lui-même.

## CHAPITRE 4

### LA FIGURE DE LA DESCRIPTION

#### PARTIE I - RHÉTORIQUE ET DESCRIPTION

*--... la rhétorique est une branche de la critique: c'est la critique appliquée à l'art de parler et d'écrire; elle est une branche de la philosophie; c'est l'application de l'esprit philosophique aux oeuvres de l'imagination oratoire et littéraire.*

*--A. Pellissier, Principes de rhétorique française, p. II.*

*--La langue naturelle est l'instrument de connaissance des totalités vécues, données dans l'expérience globale d'un individu situé dans un groupe et dans une culture. C'est pourquoi on décrit pour quelqu'un, pour soi mais aussi pour les autres, et la description se trouve ainsi au service d'une rhétorique.*

*--Jean Molino, "Logiques de la description", p. 380.*

La description du roman est une forme textuelle et un acte discursif remontant aux débuts de la tradition rhétorique européenne et qui se renouvelle avec le temps. Un des outils les plus importants pour ceux ou celles qui se proposent d'étudier l'idéologie qui sous-tend et les pratiques qui informent (donnent forme à) le discours de la modernité et de la postmodernité est l'ouvrage de Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (publié en 1996 sous la même couverture que le *Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien). Basées sur la théorie rhétorique d'Aristote et sur les modifications introduites par Quintilien, les

définitions offertes par Molinié tiennent aussi compte de la tradition rhétorique occidentale dans son ensemble et s'appuient sur les travaux récents de J. Bompaire, d'A. Michel, de M. Fumaroli, de J. Lecoq, de M. Le Guern et de Fr. Douay (Aquié & Molinié 1996: 24).

#### LES VALEURS RHÉTORIQUES PERTINENTES

À la différence de la perspective analytique de la *Rhétorique générale* et la *Rhétorique de la poésie* du groupe  $\mu$ , qui offrent un brillant schéma moderne des figures et une approche structurale et raisonnée de la lecture du texte poétique, Molinié esquisse le terrain d'une rhétorique plus étendue et ainsi plus conforme au modèle ancien de l'art de bien parler ou de persuader. La valorisation de l'expression d'Homère et du pouvoir persuasif de l'argumentation de Cicéron et d'Aristote implique un ethos et une praxis discursive qui exigent que le sujet rhétorique<sup>1</sup> soit conçu dans la totalité de son être. La présentation de Molinié des figures traditionnelles comprend un raisonnement contemporain sur le système rhétorique. De plus, son ouvrage s'intéresse à l'axe des valeurs qui se mettent en jeu dans la tradition. Ces valeurs continuent d'exercer une influence sur la manière de parler ou d'écrire considérée acceptable ou agréable aujourd'hui. Le refus contemporain de la rhétorique normative tend à obscurcir le degré dans lequel les valeurs historiquement pertinentes continuent de conditionner nos discours.

---

<sup>1</sup> L'expression "sujet rhétorique" signifie, pour moi, la configuration énonciative de la personne qui met en pratique les principes d'une rhétorique.

Afin de mieux saisir le sens et la fonction de la description du roman, je propose deux approches interprétatives:

1) qu'on considère la description comme une figure dont le fonctionnement se comprend dans le contexte d'une praxis rhétorique. La description, une figure macrostructurale de second niveau,<sup>2</sup> est un étendu textuel où deux ou plusieurs isotopies sémantiques s'imbriquent, renouvelant ou reformulant ainsi une notion référentielle désignée comme le *topic* de la description;

2) qu'on ait recours à des notions enracinées dans les traditions rhétorique et poétique occidentales pour interpréter la signification de la description en tant que forme discursive. Je ne propose pas la mise en rapport exacte de nos proses contemporaines avec les schémas rhétoriques qui les ont précédés, mais plutôt une sensibilisation à l'idéologie historique qui sous-tend nos discours.

La description du roman est non seulement texte, mais aussi geste et pratique. Vue sous l'angle de l'énonciation, la description assume la fonction de faire-voir et de

---

<sup>2</sup> Molinié utilise cette terminologie pour classer la description. (Aquié & Moliné: 130)

persuader. En effet, le sujet énonciatif est chargé de convaincre ses lecteurs qu'une chose, telle que décrite, soit concevable. Cette chose doit être probable, ou du moins possible, dans l'univers posé. Le sujet énonciatif (le sujet rhétorique) doit stimuler l'intérêt du lecteur et de la lectrice en utilisant plusieurs techniques connues depuis l'Antiquité.

Dans le texte écrit, ce sont surtout les figures qui priment les possibilités techniques de faire plaisir au lecteur en l'incitant à une lecture imaginative. Puisque la figure implique le nouveau et l'équivoque, elle comporte toujours un élément opaque. L'opaque est l'épais, le corporel et l'inconscient du texte-- c'est la partie qui ne se traduit pas. La figure porte en elle le bloqué, le refoulé, l'impénétrable. En même temps elle offre, lors de sa réception en tant que phénomène discursif, la possibilité d'entrevoir l'évidence passagère de l'Être. Comme elle est un des lieux textuels où peuvent s'introduire des images et des notions hétérogènes par rapport au récit, elle est le territoire de la surprise, du refoulé, du rêvé. Pour entrevoir l'ombre inconsciente du texte naïvement reçu, on peut commencer par lire sérieusement les traces de l'Autre qui se manifestent dans la description.

La description littéraire et imaginative établit une différence entre le connu, le connaissable et son autre, l'indifférencié, l'indistinct, celui qui ne s'est pas encore intégré dans le système, celui qui ne s'articule pas. À côté du probable on perçoit son ombre difficile, mise en place par la description. La *figure* (figure de pensée, figure

macrostructurale de deuxième niveau [Molinié], métalogisme [groupe  $\mu$ ]) fonctionne là où la notion du probable s'approche de la notion difficile et opaque. Je ne parle pas ici de la métaphore (bien que la métaphore entre souvent dans le jeu en tant que figure microstructurale), mais de l'oscillation entre deux lectures possibles. L'effet rhétorique ou persuasif du discours dépend, non seulement de l'élan imaginatif du texte, mais aussi des détails qu'il offre du monde déjà existant par convention. L'esprit de la figure de la description plane entre le probable (détaillé) et le possible qui l'affronte.

Le rapport entre les isotopies qui s'entrelacent dans la description est une interrogation que pose le texte à ses interprètes. La description se présente, alors, comme deux présentations textuelles du topic: l'une n'ébranle pas le système épistémologique opérant dans la culture du contexte social,<sup>3</sup> l'autre suggère une possibilité de différence. Il serait trompeur de généraliser la nature de cette différence, car, en fin de compte, c'est dans cette différence, dans l'espace qui s'étend entre le même et l'autre, que le texte devrait s'interpréter. En effet, c'est là que l'image (parfois fragmentée) du topic atteint sa présence et son affectivité. Les os/pierres de Deucalion et de Pyrrha sont puissant/e/s précisément parce que les deux possibilités existent simultanément.

---

<sup>3</sup> Le sens, même le sens dénotatif, d'un énoncé doit être "négocié" au point de réception. Évidemment, le contexte social des divers lecteurs se modifie continuellement, ainsi que se transforment à leur tour les présupposés concernant le sens historique que chaque lecteur apporte au texte. Le sémème évoqué par le topic n'est que relativement stable: c'est une composition sémique conventionnelle et généralisée qui se soumet à la modification par la collectivité.



En tant que manifestation textuelle d'une certaine idéologie du discours, la description littéraire hérite de la tradition rhétorique des tensions qui existent entre la valeur de la clarté et celle de l'ingéniosité, entre la sécheresse et l'enflure, entre le vraisemblable et l'imaginé.<sup>4</sup> La description du roman des dix-neuvième et vingtième siècles témoigne de cette tension rhétorique. Le mode descriptif que j'ai appelé *convergent*, favorisé par le texte scientifique ou pratique, n'est pas tout à fait absent du roman: il se met en jeu là où la raison humaine se fait valoriser, là où on ressent surgir la manifestation de l'esprit cartésien. Cette description se veut claire, nette, brève, non-équivoque.<sup>5</sup> Ces valeurs figurent parmi les moments de rhétorique axiologiques définis par Molinié.

La description *divergente* apparaît dans les discours que valorisent les rhétoriques. Pour convaincre la lectrice qu'un paysage ou un arbre est probable et pertinent, il faut, premièrement, attirer son attention, et deuxièmement, lui plaire. Autant que d'*exprimer* les idées et les sentiments de l'énonciateur, la description est chargée de faire *impression* sur l'énonciataire. Les rhétoriques parlent de l'importance de toucher le lecteur, de lui inciter les passions. À éviter sont: la sécheresse, le vide, la bassesse, la froidure, l'affectation. Parmi les qualités nécessaires pour qu'un discours réussisse on trouve: un

---

<sup>4</sup> Pour un traitement à la fois concis et illuminant des liens entre rhétorique et philosophie pendant le développement de la tradition occidentale, voir Renato Barilli, *Rhetoric* (1989). M. Barilli est professeur de la phénoménologie des styles à l'Université de Bologne.

<sup>5</sup> Les mots soulignés sont des entrées dans le *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié.

sentiment de plénitude, de la variété, de la dignité, de l'urbanité, un peu de sel et du rire. Si la description convergente s'allie avec la raison et la clarté, la description divergente s'associe avec la perception, l'intuition et le sensible. Pour émouvoir le lecteur on a recours à l'ingéniosité et à l'imagination.

#### FIGURE DE PENSÉE

L'idée que la maîtrise de l'art de bien parler exige une bonne connaissance de l'emploi des figures pour orner et pour rendre plus vif le discours existait au début de l'élaboration des rhétoriques. D'une manière ou d'une autre, la plupart des rhétoriques depuis Aristote croient qu'il est nécessaire de chercher un classement qui tienne compte des multiples maniements du discours qui se répètent, qui semblent se conformer à un modèle déjà consacré par la tradition. Un des procédés de classement souvent utilisé jusqu'à l'abandon contemporain de la rhétorique normative était la distinction entre *figures de mots* et *figures de pensées*. La description est classée souvent comme une *figure de pensée*. En général, la figure de mots a rapport à l'expression, au langage actualisé, pour exprimer une idée, tandis que la figure de pensée est le résultat de la structuration logique d'un texte et non pas du langage particulier utilisé.

Je cite maintenant trois explications de la *figure de pensée*, notion qui varie perceptiblement avec les modifications de la tradition, mais qui révèle néanmoins un intérêt continu à l'égard des plans discursifs stéréotypés. Bernard Lamy, auteur de *La*

*Rhétorique ou l'art de parler* (1699), opte pour le terme *trope* pour parler de la figure qui fonctionne au niveau de surface, et *figure* pour les structures logiques du discours. Lamy situe la description sur la liste des figures. D'autres exemples de figures chez Lamy (1969 [1699]: 114-36) sont: la *confession* (l'aveu des fautes); la *périphrase* (le détour); l'*apostrophe* (l'énonciateur s'adresse au Ciel, à des choses insensibles, etc.); l'*ellipse* (l'omission entraînée par un excès de passion).

Lamy commence son explication des figures en affirmant:

Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caractères des passions sont appelées Figures. (: 108)

Selon Lamy, l'emploi des figures est nécessaire, premièrement, pour représenter (peindre) les passions. En ceci Lamy considère la figure sous l'angle de l'énoncé: le texte, du point de vue cognitif, devrait inclure la représentation des émotions. Le discours est censé instruire, représenter la réalité telle qu'elle est: c'est le principe rhétorique de *docere* (faire apprendre). Puisque les émotions sont perceptibles, il faut les inclure dans le tableau de la réalité vécue.

Deuxièmement, Lamy déclare qu'on a besoin des figures pour s'exprimer et pour rendre le discours plus animé. Ici Lamy parle du point de vue de l'énonciation: la personnalité et les émotions de l'énonciateur devraient entrer en jeu pour produire un discours affectif et émouvant. Il faut que le discours réussi s'acharne à toucher et à

émouvoir son public: dans l'art de parler importent non seulement l'instruction (*docere*), mais aussi l'influence affective exercée sur les auditeurs (*movere*). D'après Lamy, la perspective énonciative et le phénomène que nous appelons *le performatif* soulèvent des questions d'ordre moral: la performance discursive devient un acte servant à inspirer l'âme communautaire. Il est une des caractéristiques de la *nature* de l'être humain de répondre, avec ses voisins, à l'affectivité de la parole:

Nous nous revêtons des sentimens et des affections de ceux avec qui nous vivons, à moins qu'il n'y ait quelque obstacle qui arrête le cours de la nature; & cela se fait parce que nôtre corps est tellement disposé que la seule idée d'une personne en colère remuë nôtre sang, & nous donne quelque mouvement de colere. Une personne qui fait paroître de la tristesse sur son visage donne de la tristesse; si elle donne quelque marque de joie, ceux qui s'en apperçoivent, prennent part à la joie. C'est un effet merveilleux de la sagesse de Dieu, qui nous a fait premierement pour lui; & en second lieu, les uns pour les autres. Car comme les passions font agir l'ame pour rechercher le bien & éviter le mal, la nature par cette sympathie nous porte à combattre le mal qu[i] attaque ceux avec qui nous vivons, & à leur procurer le bien qu'ils souhaitent. Ainsi puisque nous ne parlons presque jamais que pour communiquer nos affections aussi-bien que nos idées; il est évident que pour rendre nôtre discours efficace il faut le figurer; c'est à dire qu'il lui faut donner les caracteres de nos affections, qui se communiquent comme nous venons de le dire à ceux qui nous entendent parler losqu'elles paroissent. Outre cela comme le mouvemens des passions sont toujours agreables, quand ils sont moderez, c'est à dire, qu'ils ne sont point accompagnez de quelque grande douleur, on aime un discours animé, qui remuë l'ame, & lui inspire differens mouvemens. Un discours dépouillé de toutes sortes de figures, est froid & languissant.  
(:112)

La troisième justification offerte par Lamy pour l'emploi des figures (et il parle toujours des figures de pensée, y compris la description qu'il définit comme une sorte

d'hypotypose atténuée) fait appel encore à l'idée de la nature humaine. Ainsi que le corps sait instinctivement se défendre contre les attaques physiques, l'esprit se protège en utilisant une parole vigoureuse contre tout ennemi. Lamy donnent à des figures un rôle pragmatique et un statut ontologique presque matériel: les figures sont les armes de la persuasion (et non pas des ornements vides qui ne servent qu'à embellir le discours):

Il ne faut pas s'imaginer que les figures de Rhetorique soient seulement de certains tours que les rheteurs aient inventez pour orner le discours. Dieu n'a pas refusé à l'ame ce qu'il a accordé au corps: si le corps sçait se tourner, & se disposer adroitement pour repousser les injures; l'ame peut aussi se défendre: la nature ne l'a pas fait immobile lorsqu'on l'attaque. Toutes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émeuë, font le même effet que les postures du corps; si celles-là sont propres pour se défendre des attaques des choses corporelles, les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits. Les paroles sont les armes spirituelles de l'ame, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader. (:113)

En somme, la description telle que conçue par Lamy, comme les autres figures non-tropiques, est essentielle pour ces trois visées rhétoriques: l'instruction, la performance, et la persuasion.

Au dix-huitième siècle Marmontel reprend quelques-uns des thèmes de Lamy: les figures de pensées (au pluriel) encouragent l'énonciateur à s'exprimer; elles sont aussi des "armes" d'attaque. Marmontel ajoute, à l'instar de Dumarsais, que l'emploi de figures n'est pas une pratique scolarisée, mais plutôt un aspect tout à fait usuel pour chacun des utilisateurs de la langue:

[Les *figures de pensées*] sont des attitudes, les mouvemens de l'esprit et de l'âme; et comme l'âme et l'esprit en action, varient, sans s'en apercevoir, leurs mouvemens et leurs attitudes, et d'autant plus qu'ils sont plus libres et plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *figures de rhétorique* ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. [...]

[...] Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque et pour la défense. L'homme passionné s'en sert aveuglément et par instinct; le déclamateur s'en escrime; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse et prudence, et de s'en servir à propos. (Marmontel 1968[1819-20]b: 559-60)

Quand il parle du *descriptif* (et par là il veut dire le genre poétique-- genre dont il n'était nullement friand), Marmontel souligne la nécessité que la description s'utilise là où on tend à un but précis. La description devrait fournir des précisions sur le décor où se déroule une épopée, ou bien elle peut entretenir des objectifs argumentatifs, peut accompagner un acte de persuasion. Elle n'a pas le droit, selon Marmontel, d'exister indépendamment de la visée globale d'un discours:

Dans l'épopée, en racontant, il est naturel que le poète *décrive*. Le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action, et les accidens qui s'y mêlent, sont autant de sujets de *descriptions*; et comme le poète est peintre, son récit n'est lui-même qu'une *description* variée. L'action de l'épopée N'est qu'un vaste tableau.

Dans le poème didactique, les préceptes ou les conseils roulent sur des objets qu'il faut exposer, définir, analyser; or, en poésie, exposer, définir, analyser, c'est *décrire* ou peindre: la raison même du poète est presque toujours colorée par son imagination; sa plume est un pinceau. [...]

La poésie dramatique elle-même donne lieux aux *descriptions*, toutes les fois que l'acteur qui parle est vivement ému de l'objet qui l'occupe, et qu'il veut le rendre sensible et comme présent à l'esprit de l'interlocuteur.

Enfin dans tous les genres analogues à ces trois genres primitifs, dans l'épique, l'ode, l'idylle, l'épître même, la *description* peut trouver place. Mais qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de *descriptions* que rien n'amène; que le poète, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de *décrire*; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs.

L'imitation poétique est l'art de faire avec plus d'agrément ce qui se fait dans la nature. Or il arrive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les intéressent; et la *description* est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de *décrire* pour *décrire*, et de *décrire* encore après avoir décrit, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard et de la pensée; et comme en nous disant: "Vous venez de voir la tempête; vous allez voir le calme et la sérénité". (Marmontel 1968[1819-20]a: 364)

Puisque je voudrais mettre en lumière les connotations qui s'attachent à la forme et à la pratique descriptive, il vaut la peine de regarder de près le texte ci-dessus afin de cerner les valeurs rhétoriques pertinentes qui s'y révèlent. Comme le souligne Molinié, "la pragmatique propre à toute la rhétorique" se résume ainsi: "plaire pour persuader". (Aquién & Molinié: 388)

La description trouve une partie de ses origines rhétoriques dans la *narration* (située dans le contexte du discours judiciaire): elle est, donc, censée donner des preuves, exposer l'évidence, convaincre. Dans le contexte du discours judiciaire, une description sans but serait aberrante. La description, quelque belle qu'elle soit, doit conduire quelque part, doit être pertinente et probable. Si la description littéraire moderne favorise l'élan poétique, l'énigme de l'ellipse, ou l'image opaque et non interprétable, elle est quand

même connotée, comme forme, d'une certaine sobriété, d'un devoir vers la valeur rhétorique d'*instruire*.

Dans le passage cité, Marmontel reproche au genre descriptif en poésie d'avoir abusé certaines fins et valeurs rhétoriques. Essentiellement Marmontel constate que la poésie manifeste un déclin à l'égard de la valeur positive du *naturel* en rhétorique. Ce qui est "naturel" pour l'épopée ne l'est pas pour le poème. Comme on peut observer dans le dernier paragraphe du passage cité, la description est censée *instruire* ou *persuader*. La pragmatique rhétorique exige de tout discours une visée préconçue: même l'ornement sert à toucher, à faire plaisir, et ainsi à émouvoir en touchant le public. Il n'est pas *naturel* de décrire quand la description n'est pertinente ni à un récit ni à un argument.

Molinié affirme que le *naturel* est une catégorie rhétorique. Il constate que la valeur du naturel en rhétorique semble être spécifiquement moderne, une préférence qui s'associe au développement de la culture française remontant à Marot, Marguerite de Navarre, Rabelais et Ronsard. (Aquier & Molinié: 264-65)

Qu'on critique parfois la qualité fleurie, raide, ou affectée de certaines descriptions, cela remonte, du moins en partie, à la préférence de la rhétorique pour le discours naturel, lucide, et élégant. Molinié va jusqu'à suggérer que l'animosité générée parfois par le discours prolixe et inutilement savant est liée à un point de vue socioculturel



tenu par un public non savant repoussant tout style qui privilégie le latin comme modèle.

(Aquier & Molinié: 265-66)

[...] le naturel semble être une notion assez moderne, dans son émergence au cours du devenir de la culture. C'est en effet durant le XVI<sup>e</sup> siècle [...] qu'à la suite des rhétoriciens érasmien, se fait jour et s'impose, au moins en partie, une pratique précisément de la phrase qui s'appuie sur le principe de la clarté, de l'exactitude lexicale (la propriété), à la lumière d'un certain atticisme, favorisant le style coupé, la brièveté, de manière à se rapprocher même du style réputé bas. Cette tendance génère une syntaxe de phrases courtes, ouvertes, en harmonie avec un public non savant, par une impression de facilité, avec le caractère majeur de l'ordre progressif des éléments (le thème, puis les prédicats ou les compléments). À l'inverse de l'ordre latin, cette poussée stylistique est mise en rapport avec le génie de la langue vulgaire, le français, dont la tendance naturelle, *naïve*, finit en outre par être assimilée [...] à l'ordre commun, c'est-à-dire à l'ordre de la nature.

Le naturel est ainsi l'avatar le plus profondément socio-linguistique de la rhétorique. (Aquier & Molinié: 266)

Dans la mesure où la description est la mise en syntagme d'un paradigme lexical, elle s'éloigne du *naturel* et du *varié*;<sup>6</sup> elle incite, pour cette raison, entre autres, des critiques<sup>7</sup>. Marmontel soutient aussi la nécessité de rendre l'objet de la description *sensible* et ainsi intéressant. Même si l'étalage d'un vocabulaire exhaustif satisfait les exigences rhétoriques d'*instruction*, il néglige de *plaire*, et cesse donc de *persuader*.

---

<sup>6</sup> La *variation* est un autre moyen stylistique consacré par la tradition pour plaire au lecteur ou à l'auditeur. (Aquier & Molinié: 385)

<sup>7</sup> Si le lecteur moyen a une tendance de "sauter" les passages descriptifs dans un roman, la théorie rhétorique et textuelle s'en prend aussi à la description. À ce sujet voir Hamon (1993: 14-36); et Adam (1993: 5-25).

Pour considérer une autre explication de l'expression *figures de pensée* (au singulier), prenons les *Principes de rhétorique française* de A. Pellissier (1899) dont le frontispice déclare que l'auteur est professeur d'université honoré par l'Académie française et que l'ouvrage se conforme "aux derniers programmes officiels". C'est donc du rhétorique normatif s'adressant surtout à des pédagogues et formulé pour l'emploi didactique.

Pellissier consacre cinquante-trois sur trois cent une pages à des *figures de pensée*, catégorie qu'il distingue de celle des *tropes*, sous-catégorie des *figures de mots*. Pour interpréter Pellissier à la légère, on pourrait dire que les figures de pensée conditionnent le discours en se référant au côté subjectif du discours. Tout discours est non seulement énoncé, mais aussi énonciation représentée dans le texte. L'énonciateur se manifeste en soulignant l'affectivité de l'énonciation. La figure de pensée est chargée de représenter implicitement la présence et les dispositions du sujet de l'énonciation:

Les figures de pensée sont les modifications du discours qui répondent le mieux à la définition donnée par Cicéron lorsqu'il appelle les figures des *gestes* ou des *attitudes* de l'esprit.

Ce sont les tours de pensée indépendants des mots eux-mêmes et tels qu'en changeant les mots on ne changerait pas pour cela la pensée et le sentiment que les mots veulent exprimer. (:163)

*Principes de la rhétorique française*, bien que l'ouvrage s'intéresse à des figures de pensée et à des tropes, ne réduit pas la notion de rhétorique à celle de figures.<sup>8</sup> Pellissier ne traite pas seulement de l'*élocution* où il est question de style, d'expression, de diction et de figures, mais il s'occupe aussi de l'*invention* ("le choix de la matière à traiter dans le discours" [Aquien & Molinié: 209]), et de la *disposition* ("l'organisation du discours" [Aquien & Molinié: 138]). Aussi caractérise-t-il le phénomène de la description dans deux perspectives différentes: celle de la *disposition* et celle de l'*élocution*.

Dans le cadre de la *disposition* qui gouverne l'organisation stratégique de la communication, la description est essentielle pour rendre sensible et convaincante la narration des faits. Les qualités que souligne Pellissier comme étant essentielles à la narration sont la *clarté*, la *vraisemblance*, la *brièveté*<sup>9</sup> et l'*agrément*.<sup>10</sup> Par la suite il déclare:

[...] on ne saurait assez vite faire connaître le lieu, le temps et les personnes; le début de la narration est donc la place la plus favorable pour la description; elle prépare l'âme aux impressions qui vont suivre. (:94)

---

<sup>8</sup> G. Genette reproche à Dumarsais et à la "nouvelle rhétorique" le rétrissement de la tradition rhétorique qui est loin d'être exclusivement un procédé de classement des tropes: "[...] une métaphorique, une tropologie, une théorie des figures ne nous laissent pas quittes avec la rhétorique générale, et moins encore avec cette 'nouvelle rhétorique' [...] qui serait une sémiotique des discours. De tous les discours". (1994 [1970]: 252-53) Genette déclare que R. Barthes et A. Kibédi Varga sont exceptionnels car qu'ils tiennent à l'amplitude maximale de la rhétorique. (1994[1970]: 253n)

<sup>9</sup> "La brièveté ne consiste pas à être le plus court possible, ce serait du laconisme et de la sécheresse; elle consiste à ne dire que ce qu'il faut et surtout à ne pas reprendre les choses de trop loin". (Pellissier: 85)

<sup>10</sup> "La vive peinture des choses et des faits est la condition du succès, car elle transporte l'émotion de l'âme de l'écrivain dans l'âme du lecteur". (Pellissier: 86)

Quand Pellissier aborde la question des figures de pensée, il met la description à la tête de sa liste. Elle se trouve dans l'ensemble des figures de pensée censées produire de la clarté ou orner le discours. Bien qu'il note en passant que les rhéteurs grecs avaient classé les descriptions sous des rubriques telles que l'*hypotypose*, l'*éthopée*, la *prosopographie*,<sup>11</sup> Pellissier écarte ces distinctions de sa propre rhétorique. Selon Pellissier, les autres figures de pensée chargées de rendre le discours clair et agréable sont: la *comparaison*, l'*allusion*, l'*antithèse* et le *paradoxe*. À part (1) les figures de pensée destinées à orner et à éclairer le discours, Pellissier construit deux autres catégories: (2) les figures de pensée liées à l'expression, e.g. la *suspension*, la *réticence*, et (3) les figures de pensée qui "excitent les passions", e.g. l'*exclamation*, l'*apostrophe* (:164).

Pour ce qui est de la description, Pellissier rapproche cette figure de la notion d'*image*:

La *description*, que les Grecs appelaient *hypotypose*, c'est-à-dire *image*, met les objets sous les yeux par la vérité des lignes et la vivacité des couleurs; elle fait du discours une peinture.

---

<sup>11</sup> Molinié cite les classifications suivantes de la description (figure macrostructurale de second niveau) dans le cadre de la tradition rhétorique: *portrait*, *tableau*, *ecphrasis*, *chronographie*, *topographie*, *éthopée*, *prosopographie*, *description négative*. (Aquié & Molinié:32) Pour Molinié, l'*hypotypose* (figure macrostructurale), semble être le *sine qua non* de la description: "elle constitue la détermination fondamentale du lieu de la description". (:195) À mon avis il est très utile d'écarter ainsi l'*hypotypose* (l'intention rhétorique ou énonciative de "faire voir") de la liste des types de descriptions, car l'*hypotypose* est la fondation même du geste pragmatique de la description et a très peu à voir avec la construction sémantique particulière de la chose décrite. Je considère le "faire voir" traditionnel comme une métaphore pour "faire s'imaginer" et comme une synecdoche pour "faire sentir". La description provoque des sensations ainsi que la création d'images chez la lectrice ou le lecteur.

Peindre, dit Fénelon, c'est non-seulement décrire les choses, mais en représenter toutes les circonstances d'une manière si vive et si sensible que l'auditeur s'imagine presque les voir. (:164)

Cette question du rapport entre image visuelle et description rappelle un débat qui existe depuis longtemps dans la tradition esthétique occidentale. Je reprendrai certains éléments de cette discussion. Il suffit ici de dire que la notion d'image est pertinente à la description littéraire. Comme on vient de voir dans l'exemple de la cage décrite par Victor Hugo, c'est peut-être la production textuelle de l'effet d'image qui distingue la description de l'énumération et de la liste. Une description, dans la pleine signification rhétorique du terme, est un acte persuasif qui convainc par le truchement de l'effet d'image. S'il est vrai que la description ne peint pas littéralement, il est néanmoins possible qu'elle stimule des images chez la lectrice. Il est question de l'*évo*cation des images plutôt que de leur *cr*éation sous forme textuelle.

Je n'essayerai pas de résumer même une partie réduite des maints ouvrages sur l'art de bien parler et d'écrire qui constituent l'héritage occidental de la rhétorique. Il s'agit plutôt *des* rhétoriques, des interprétations, des modifications, et des personnalisations appartenant à une idéologie et à une pratique qui évoluent. Ce qui m'intéresse est, d'abord, le thème qui s'y répète concernant la recherche des précisions de formes discursives supérieures au-delà de la phrase, qui répondent à des besoins récurrents d'expression. Selon plusieurs rhétoriques, ces formes peuvent se regrouper (bien sûr en

suivant des principes divers), se nommer, et s'impliquer dans de multiples mises en système stylistiques et rhétoriques.

Deuxièmement, je m'intéresse aux valeurs pertinentes au discours (surtout à la description) qui continuent de se faire sentir dans les textes actuellement rédigés. J'espère avoir indiqué que la pertinence, la clarté, la probabilité, l'ingéniosité, l'informativité, l'affectivité et la force persuasive sont parmi les valeurs rhétoriques qui ont été exigées de la description à divers moments pendant sa longue histoire.

Il est aussi important de souligner le rapport entre deux notions importantes dans la rhétorique grecque. Claude Calame fait remarquer deux idées qui se rapprochent dans la rhétorique grecque et qui sont souvent confondues: *énérgéia* (ἐνέργεια-- l'acte, l'animation) et *énárgéia* (ἐνάργεια-- l'évidence, la clarté). Selon Calame, l'outil favorisé par tout discours voulant atteindre la clarté était, et continue de l'être, la métaphore. L'inanimé est présenté *en acte* et ainsi est implicitement mis en analogie avec l'être animé. Un objet en action est plus perceptible, plus intéressant, et par là, plus visible. L'objet animé et mobile se met alors plus en évidence, et le visuel coïncide ainsi avec le cognitif.

En effet en permettant de prêter vie à l'inanimé, la métaphore présente l'objet du discours "en acte" (*ἐνεργούντα*); dans cette mesure, elle contribue à le placer sous les yeux. [...] C'est parce que le discours, et singulièrement la métaphore, en animant, en rendant vivant, sollicite la vision que l'animation (*ἐνέργεια*) a pu devenir évidence (*ἐνάργεια*). Ce transfert d'une qualité de l'objet représenté par le discours sur la manière visuelle de l'appréhension s'est opéré au prix d'une seule lettre: de *ε* à *α*, l'objet mis en action par le discours sollicite la vision. Les rhétoriciens modernes procèdent en définitive à la même translation quand ils font de la vivacité et de l'énergie (!) les qualités propres de l'hypotypose ou de la description. (Calame 1991: 19)

Or, il existe une connexion logique entre les figures (figures de mots et de pensée, éléments de l'*élocution*) et la narration (partie de l'*invention*). Il n'est pas seulement question de *plaire* en ornant le discours (de métaphores, de descriptions, par exemple), mais aussi de mettre les sujets (les thèmes) du discours bien en évidence. Dans le cas de la description, c'est l'animation, l'effet de donner à la chose inerte une présence ou un rôle actantiel qui la rend intéressante et "visible". La capacité de "faire voir" semble égaler celle d'être convaincant dans un argument. Dire qu'un auteur "peint" avec des mots, dans ce contexte rhétorique ne signifie pas que l'objet de la description (ou l'action du récit) soit pittoresque ou joli. "Peindre" suggère que l'objet soit visible, donc vérifiable.

Il est aussi pertinent de se demander si la crédibilité du vu n'est pas souvent considérée supérieure à celle du raisonné. Calame constate que la forme adjectivale de *énargéia* (évidence) est un terme homérique et que ce mot qualifie le mode de manifestation des dieux quand ils apparaissent à côté des êtres humains (1991:7).

Pour les stoïques, l'*énargeia* "appartient à la chose perçue en même temps que le signe, puis suggérée ou rappelée par la réapparition du signe seul" (1991:8). Calame explique:

L'*ένάργεια* est donc bien le mode privilégié de la manifestation sensible, l'effet de la connaissance empirique immédiate, le critère de la vérité objective, essentiellement par le moyen de la vue. Inséré dans une théorie de la connaissance, le concept de l'évidence est par excellence le moyen qui permet de faire l'économie du recours au langage. Concept antirhétorique s'il en est! (1991: 8)

#### LA FIGURE DE PENSÉE ET LA RHÉTORIQUE CONTEMPORAINE

Ces constatations sur les rapports entre la narration (besoin d'évidence) et l'élocution (besoin de vivacité, d'énergie) servent à légitimer un déplacement théorique de la part de la rhétorique contemporaine. On a observé que la description apparaît souvent dans les rhétoriques non seulement comme figure de pensée mais aussi comme élément de la narration, partie du discours qui explique les faits pertinents au sujet dont il est question dans le discours donné. Molinié incorpore les deux fonctions (description dans sa capacité figurale qui se réduit parfois au but pragmatique de plaire [*movere*]; description dans sa capacité argumentative qui peut se résumer en tant que but pragmatique d'instruire [*docere*]) dans celle du terme rhétorique de *lieu*.

Les *lieux* sont les armes de l'argumentation. Selon Molinié, qui tient compte à son tour de la rhétorique française contemporaine, ils peuvent inclure les jeux d'esprit



étendus, les techniques d'animation, les filiations imagées appelées autrefois *figures de pensée*:

**lieu.** Le concept de lieu est peut-être le plus important de toute la rhétorique. Définissable, en théorie actuelle des figures, comme figure macrostructurale de second niveau, le lieu peut être appréhendé, très généralement, comme un stéréotype logico-discursif. C'est la base essentielle des preuves techniques de l'argumentation et la matière de l'invention. [...] L'idée de lieu, élaborée par Aristote, relève donc d'une pensée scientifique extrêmement puissante et absolument moderne, qui radicalise le langage et la logique en construisant en outre une combinatoire structurale particulièrement complexe de toutes les formes pensables du raisonnement argumentatif naturel, appuyée sur un effort d'abstraction et de généralisation assez extraordinaire. [...] On peut dire aussi que ce sont des méthodes d'argumentation, d'ordre d'abord logique, mais consubstantiel à la mise en discours. La tradition a utilisé divers métaphores, pour rendre le grec *topos*: cercle, sphère, source, puits, arsenal, parmi d'autres; l'historien anglais W.D. Ross les compare à des *trous à pigeons d'où le raisonnement dialectique doit tirer ses arguments*. (Aquièn & Molinié: 223-24) [...]

On rappellera que, du point de vue des réflexions actuelles en rhétorique contemporaine, on est en droit de considérer aussi comme des lieux l'ensemble des figures macrostructurales de second niveau: c'est-à-dire des stéréotypes du discours pas forcément argumentatif, mais purement et largement littéraire comme l'éthopée ou la prosopographie. On peut repérer ainsi des constantes fonctionnelles dans la pratique de l'art verbal, élargir et unifier le champ de l'empire rhétorique, isoler les identités-variations dans le devenir des formes, et ménager simultanément les spécificité des différentes orientations discursives. (Aquièn & Molinié: 241)

Comme un des lieux rhétoriques, alors, la figure de la description est repérée comme une des "constantes fonctionnelles dans la pratique" du discours. Située ainsi dans le schéma d'une "nouvelle" rhétorique qui s'organise à partir de principes linguistiques plutôt qu'esthétiques, la description se laisse concevoir selon un

raisonnement se rapportant à la pragmatique et à la linguistique de l'énonciation autant qu'à la sémantique ou à la théorie lexicale. Considérée dans la perspective des valeurs et des analyses rhétoriques, la description est bien placée pour inciter des interprétations qui tiennent compte de son opacité, de sa résistance, et de la force de sa projection imaginative.

## PARTIE II - MIMÉSIS ET DESCRIPTION

### RÉFLEXIONS DANS UNE PERSPECTIVE ANTHROPOLOGIQUE

*--For clearly the observable world of modern man contains only minimal residues of the magical correspondences and analogies that were familiar to ancient peoples. The question is whether we are concerned with the decay of this faculty or with its transformation. [...] the mimetic element in language can, like a flame, manifest itself only through a kind of bearer. This bearer is the semiotic element. Thus the coherence of words or sentences is the bearer through which, like a flash, similarity appears. --Walter Benjamin, On the Mimetic Faculty, in Reflections pp. 334-345.*

*--En tant que système de signes, le langage doit déchoir en stratégie; pour connaître la nature, il doit renoncer à lui ressembler. En tant qu'image, il doit se résigner à n'être qu'un reflet; afin d'être entièrement naturel, il doit renoncer à connaître la nature. --Max Horkheimer & Theodor Adorno, Dialectique de la Raison, p. 35.*

La figure de la description se révèle efficace dans l'espace qui s'étend entre l'idée d'une chose telle que communément conçue, et la reformulation de cette idée dans le contexte textuel. Cette idée remoulée s'accomplit sous l'influence de l'idéologie consciente et implicite du texte englobant et sous la vision et l'expression particulière du sujet décrivant. J'entends par *figure* de la description une invitation textuelle qui s'adresse à la lectrice ou au lecteur. La figure de la description exige le réexamen d'anciens modèles de représentation. Elle suggère qu'on peut interpréter un texte de description par le biais de la différence qui s'installe entre les possibilités usuelles de la construction

sémantique du topic et la signification unique produite par ce texte au moment de cette lecture. La rencontre du même et de l'autre soulève une force qui intervient lors de l'acte de signification pour animer une différenciation dynamique.

Je tiens à souligner le sens précis que je donne à l'expression *figure de la description* car le mot "figure" est richement polysémique et évoque facilement dans un contexte tel que celui-ci la notion d'*image* dans le sens de "la représentation d'un tout sensible". Bien que la notion d'image soit tout à fait pertinente dans cette discussion de la nature de la description, je voudrais distinguer entre "figure", en tant que "figure macrostructurale de deuxième niveau" (Molinié) et "image", en tant que "séquence textuelle cohérente thématifiée du <sensoriel>, et de la <coextensivité dans le continuum spatio-temporel>" (ma définition). Dans un premier temps, la description littéraire, une figure, incite à une lecture (interprétation) bipolaire. Dans un deuxième temps, elle crée des images et investit ainsi l'apport sémantique du texte d'une certaine cohérence, ce qui rend le texte opaque en même temps. Cette opacité est l'indice du corporel: compagnon impénétrable de tout texte, le corporel surgit de façon peut-être privilégiée au sein des images sensorielles de la description.

#### UN HÉRITAGE MIMÉTIQUE

Il serait difficile de parler de la description sans parler des effets et des pratiques de la mimésis. La capacité d'imiter semble être fondamentale à toute pratique de l'être

humain. La production de langage, de rêves, de prières, d'oeuvres d'art, de gestes, de sacrifices, de chant, de danse, de comportement quotidien, de crimes, d'actes d'amour, de modes de style, de raisonnement logique, l'enseignement de catégories épistémologies-- toutes ces choses impliquent une pratique imitative. Il n'est pas surprenant que la notion d'imitation ou de *mimésis* mène non seulement jusqu'à des théories philosophiques qui contribuent aux lignes de pensée de Platon et d'Aristote (ou à les contredire), mais aussi aux champs de la littérature, de l'anthropologie, de la psychologie, de la pédagogie, de la musique, des théories du jeu, de la bourse des valeurs, et ainsi de suite.

Pour ce qui est de la critique littéraire, on peut observer du moins trois façons de faire appel au principe de *mimésis*. La première se situe dans la tradition platonicienne: elle considère le produit littéraire comme l'essai d'atteindre un idéal transcendant, essai qui n'aboutit, à en croire Platon, qu'à créer la copie d'une copie. La deuxième interprétation de *mimésis* considère la représentation littéraire comme une copie de la nature (ou de la réalité humaine) empiriquement observée. Le très connu *Mimésis* de Auerbach a beaucoup influencé la conception que s'est faite le vingtième siècle de la tradition occidentale: Auerbach conçoit la *mimésis* comme le procédé par lequel l'oeuvre littéraire se charge de représenter la réalité telle que vécue par l'être humain ordinaire. Cet ouvrage rappelle l'importance continue de l'ancrage réaliste dans la tradition européenne malgré la persistance d'autres poétiques se voulant transcendantes. Bien que l'idéologie et les objectifs de beaucoup de projets de représentation aient varié avec le

temps, le désir de tenir compte des conditions sociales et matérielles extra-linguistiques semble être un trait permanent de la tradition héritée par les romanciers et romancières contemporain/e/s.

#### LA TRANSFORMATION EN IMAGE --NORTHROP FRYE

Je voudrais proposer une troisième orientation mimétique qui convient à l'interprétation de la description. Je commence par invoquer Northrop Frye, le critique torontois qui a tant contribué au développement de la critique archétypale dans le contexte anglo-nordaméricain. Frye considère la mimésis comme la transformation en image de la réalité externe, comme la nature se remanifestant dans une perspective esthétique:

[...]nous interprétons la *mimésis*, non pas dans le sens d'une "remémorisation" platonicienne, mais dans le sens d'une libération de la forme extérieure dans l'image, de la nature dans l'art. (:141)

Il définit la civilisation comme une série de procédés par lesquels on donne une forme humaine à la nature:

Par les formes de l'archétype, l'art se rattache à la civilisation, et nous définissons la civilisation comme un processus qui façonne la nature à l'image de l'homme. (:140)

Frye croit que la pratique littéraire est étroitement liée, non seulement à la vie intime des auteurs et des lecteurs, mais aussi à des pratiques collectives d'autrefois qui s'enracinent dans les formes littéraires encore à l'usage. Il met l'évolution de la société

humaine et de ses sciences en rapport avec l'évolution des pratiques littéraires. Dans la phase littéraire que Frye appelle "archétypale", le mythe occupe la place de l'oeuvre littéraire. L'être humain se conçoit comme étant situé dans une position externe et vulnérable par rapport à la nature. Les pratiques rituelles (mimétiques) et les narratifs mythiques servent à mettre l'être humain en rapport salutaire avec les dieux impliqués dans la nature.

Frye considère la phase "anagogique" de la littérature comme indice d'une étape évolutionnaire. L'être humain vit dans un monde "civilisé" où la nature n'est plus éloignée et étrangère. La nature est plutôt mise en un rapport permanent avec l'être humain:

[...]l'impulsion d'une magie du rituel est clairement dirigée vers un univers où une nature stupide et indifférente n'englobe plus la société des hommes, mais est englobée par cette société qui, à sa volonté, exige d'elle la pluie ou le soleil. Nous remarquons également une tendance du rituel [...] à prendre une configuration, non seulement cyclique, mais encyclopédique. À sa phase anagogique, la poésie imite donc l'action humaine dans la forme d'un rituel d'ensemble, imitant ainsi l'action d'une toute-puissante société des hommes, elle-même dépositaire de tous les pouvoirs de la nature. (:149)

Par le truchement de la métaphore anthropomorphe, la nature se rapproche de l'humain. Si je résiste à l'idéologie téléologique de Frye, je découvre avec lui les traces d'un rapport intime, même de nos jours, entre trois expressions étymologiquement liées: les cultes des dieux, l'action de cultiver la terre, et la culture (et la littérature) humaine. Si les romans du dix-neuvième siècle tels que *Bouvard et Pécuchet* (mentionné par Frye

dans ce contexte), *Notre Dame de Paris*, ou *Le ventre de Paris* se révèlent “encyclopédiques”, il est aussi vrai que maints romans du vingtième siècle sont eux aussi construits d’éléments textuels très divers. La capacité de s’incorporer toutes sortes de détails, d’anecdotes, d’informations pratiques, de leçons de choses, est une des caractéristiques les plus notables du roman. La tendance à tout nommer, à tout expliquer, de tout décrire est peut-être liée au désir de sauvegarder notre culture à l’aide de la collection de nos connaissances.

À mon avis, les croyances de la phase archétypale (qui tiennent à ce que les mots servent de pont entre l’être humain et la nature-- en des termes philosophiques, une position réaliste) et la pensée anagogique (qui considère la nature comme ayant été créée par le mot-- position nominaliste) se côtoient dans nos textes imaginatifs. Autrement dit, la nature est loin de s’effondrer tout à fait dans la métaphore. Il est important de reconnaître, quand même, que la différence entre métaphore et magie peut bien dépendre de la perspective interprétative de la lectrice. Le moderne ne supporte pas la magie-- mais le postmoderne? L’esprit postmoderne, qui ressemble à certains égards à l’esthétique baroque, apprécie la juxtaposition irréconciliable, l’hétéroclite, l’incongru. Aussi le postmoderne accueille-t-il l’archaïque à côté du moderne. Force est de se demander si l’archaïque dans le contexte du moderne constitue la manifestation spectaculaire d’une icône fermée, ou bien la réanimation d’une vitalité ancienne à la suite d’une anamnèse collective inconsciente.



## DE LA MAGIE INTÉRIORISÉE - THÉODOR ADORNO

Une des tâches les plus importantes dont la théorie critique contemporaine se charge est celle de situer la pratique mimétique de la magie (l'exercice d'une influence sur la nature en l'imitant) par rapport à la pensée esthétique contemporaine. Je voudrais signaler à ce propos la théorie esthétique de Theodor Adorno, projet de grande envergure qu'on ne peut évoquer ici qu'au passage. Adorno reconnaît que les pratiques mimétiques archaïques ont fait une contribution fondamentale à l'art. En même temps il se rend compte que la pensée moderne exclut la possibilité d'un rapport magique entre le mot et la réalité empirique. La citation suivante tirée de *Théorie esthétique* explique des aspects essentiels de la théorie de la mimésis d'Adorno:

[...]la souillure de l'art, c'est son attache avec la superstition. L'art, de manière irrationnelle, en fait trop facilement sa supériorité. La multistratification dans laquelle il se complaît est le nom faussement positif qui désigne le caractère énigmatique. Il a toutefois dans l'art cet aspect anti-esthétique que Kafka dévoila d'une manière irrévocable. Par leur faillite devant leur propre moment de rationalité, les oeuvres d'art menacent de retomber dans le mythe d'où elle s'étaient arrachées d'une manière précaire. Toutefois, médiatisé dans son mouvement vers l'esprit, vers ce moment de rationalité, l'art fait en sorte qu'il élabore mimétiquement ses énigmes -- de la même façon que l'esprit se forge une énigme -- sans seulement être maître de la solution; l'esprit de l'oeuvre se manifeste dans le caractère énigmatique, non dans des intentions. Il est vrai que la praxis des artistes importants présente une affinité avec l'énigme; le fait que, pendant des siècles, les compositeurs ont pris plaisir à utiliser des canons énigmatiques, en témoigne. L'image énigmatique de l'art est la configuration de la mimésis et de la rationalité. Le caractère énigmatique est un jaillissement. L'art subsiste après la perte en lui de ce qui jadis était censé exercer une fonction magique, puis culturelle.

Il perd son Pourquoi -- c'est à dire, paradoxalement exprimé, sa rationalité archaïque -- et en fait un moment de son en-soi. Il devient ainsi énigmatique; s'il n'est plus là pour la fin à laquelle il donnait un sens, que peut-il être alors lui-même? Son caractère énigmatique le pousse à s'articuler d'une manière immanente de telle sorte que, par la configuration de son absurdité emphatique, il acquiert un sens. (1974:172)

[Art's blemish is that it is bound up with superstition. Art all too happily, and irrationally, revalues this blemish as a merit. The much touted complexity of art is the falsely positive name for its enigmaticalness. This enigmaticalness, however, has an antiaesthetic aspect, which Kafka irrevocably unveiled. By their failure with regard to their own element of rationality, artworks threaten to relapse into myth, from which they have been precariously wrested. Art is mediated in spirit-- the element of rationality-- in that it produces its enigmas mimetically, just as spirit devises enigmas, but without being capable of providing the solution; it is in art's enigmaticalness, not in its meanings, that spirit is manifest. In fact, the praxis of important artists has an affinity with the making of puzzles, as is evident in the delight taken by composers over many centuries in enigmatic canons. Art's enigmatic image is the configuration of mimesis and rationality. This enigmaticalness emerged out of a historical process. Art is what remains after the loss of what was supposed to exercise a magical, and later a cultic, function. Art's why-and-wherefore-- its archaic rationality, to put it paradoxically-- was forfeited and transformed into an element of its being-in-itself. Art thus became an enigma; if it no longer exists for the purpose that it infused with meaning, then what is it? Its enigmaticalness goads it to articulate itself immanently in such a fashion that it achieves meaning by forming its emphatic absence of meaning. (1997: 127)]

Pour Adorno, l'oeuvre d'art existe paradoxalement selon deux modalités qui s'excluent mutuellement. Dans la mesure où l'oeuvre se manifeste logiquement, discursivement, elle exprime sa propre mort. L'objet d'art, en tant que porteur de sens, effectue une semblance, une surface fermée, achevée, réifiée. Se réalisant ainsi, l'art s'éloigne de sa raison d'être-- qui est la production de la vérité. Bien qu'investie d'une telle signifiante décadente, l'oeuvre se découvre quand même activée et renouvelée par

son refus interne de la mort. C'est dans ce refus qu'on retrouve ce qui subsiste de l'ancienne fonction magique. L'art se constitue précisément en des questions sans réponses. L'art est, à cause de sa nature, fracturé, incomplet-- il incite la poursuite de la vérité voilée:

L'énigmatique des oeuvres d'art est leur être-séparé. Si la transcendance était présente en elles, elles seraient mystères, non pas énigmes; elles sont énigmes, car, en tant que séparées, elles démentent ce que, pourtant, elles voudraient être. Ce n'est que dans un passé récent, dans les paraboles mutilées de Kafka, que cette idée a servi de thème artistique. Rétrospectivement, toutes les oeuvres ressemblent à ces malheureuses allégories dans les cimetières, aux colonnes de vie brisées. Les oeuvres d'art, même en aspirant à la perfection, sont écimées; le fait que ce qu'elles signifient ne leur est pas essentiel apparaît en elles comme si leur signification était bloquée. (1974:172)

[The enigma of artworks is their fracturedness. If transcendence were present in them they would be mysteries, not enigmas; they are enigmas because, through their fracturedness, they deny what they would actually like to be. Only in the recent past-- in Kafka's damaged parables-- has the fracturedness of art become thematic. Retrospectively, all artworks are similar to those pitiful allegories in graveyards, the broken-off stelae. Whatever perfection they may lay claim to, artworks are lopped off; that what they mean is not their essence is evident in the fact that their meaning appears as if it were blocked. (1997:126)]

Ce que j'essaie de relever en évoquant Adorno, c'est la notion que le lien entre le sujet (décrivait) et l'objet (décrit) dans la description est finalement repérable non par rapport au topic de la description, mais plutôt dans l'énergie créée là où l'unicité et le caractère transparent du topic sont contestés. L'évocation des dieux anciens se fait remarquer dans les plaies saignantes de la nature, dans ses vides, dans le refus du positif et du finalisé. L'image évoquée par Adorno ci-dessus des stèles endommagées et

abandonnées est emblématique du sentiment d'attente qui thématise la suspension temporelle de la description. En littérature, la description, potentiellement statique et isolée, est animée par l'apparition immanente de ce qui fut antérieurement absent ou différé.

#### LA MIMÉSIS ET L'ALTÉRITÉ - MICHAEL TAUSSIG

Afin de revenir plus explicitement à la notion de *figure* de la description, je voudrais approfondir la notion selon laquelle il existe dans la description une opposition qui se prête à l'interprétation. À ce propos je trouve l'ouvrage *Mimesis and Alterity* de Michael Taussig très pertinent. Taussig examine le phénomène de la mimésis dans le contexte de l'affrontement entre cultures, qui est si problématisé et si théorisé de nos jours.

Si la mimésis joue un rôle nécessaire dans le comportement humain, elle est quand même une pratique délicate, un moment de vulnérabilité intense non seulement pour les individus, mais aussi pour des groupes sociaux. Un processus d'influence réciproque est à l'oeuvre, qui est fatalement marqué par les rapports de pouvoir et de classe et par des stratégies politiques souvent transparentes.

Taussig interroge les multiples gestes mimétiques (il traite non seulement des artefacts, mais aussi des gestes langagiers) qui peuvent se rencontrer entre l'objet et le

sujet d'étude anthropologique. Il arrive que l'interrogation de l'autre aille en sens inverse: les anthropologues, les colons ou les businessmen se trouvent eux-mêmes représentés dans des expressions culturelles produites par le groupe étudié. Taussig s'intéresse spécifiquement à la pragmatique de la mimésis dans le contexte du postmoderne:

[...] my interest began, and still rests, on the power of the copy to influence what it is a copy of. [...]

Not the depths but the surface has attracted me--the sheen of the image, its unconquerably opaque status between concept and thing. I have found the passions may be deep, but the action has been continuously on the surface, on the fetish-power of appearance as demonstrated by the power released by releasing the spirit, which is to say, the image of things, in magical spurts of reproduction. And I thank the Cuna ethnography<sup>12</sup> for the power of this demonstration so useful for understanding what has been termed the postmodern condition, the virtually undisputed reign of the image-chain in late capitalism where the commodification of nature no less than mechanical and uterine reproduction link in a variety of power-assuming, power-consuming, ways. (:250-51)

Les réflexions de Taussig soulignent l'importance du divers dans la représentation.

Non seulement est-il important que l'altérité, qui est inhérente à une image (textuelle, sonore, plastique ou autre), soit perçue, mais il est aussi urgent que les descriptions du monde se multiplient et que la situation et l'identité des sujets décrivant soient diversifiées. Comme Édouard Glissant dans *Poétique de la relation* (dont on reparlera au chapitre 7), Taussig dégage de ses observations du monde contemporain un thème légèrement utopique: s'il y a salut pour un monde de plus en plus contrôlé par des forces

---

<sup>12</sup> Taussig amorce ses réflexions par le biais de l'énigme posée par une boîte de figurines qui abritaient des esprits guérissants vénérés de la culture Cuna. L'aspect curieux du style de ces statuettes était leur ressemblance à des blancs plutôt qu'à des Cuna. (:2-14)

capitalistes monolithiques, il se trouvera dans le pouvoir créateur du divers. Taussig évoque la notion d'une dialectique de l'image véhiculée par l'inéluctable dynamisme mimétique résidant dans l'esprit humain.

Les analyses de Taussig entreprises dans la perspective de l'image intégrale et dans celle de l'objet qui fonctionne matériellement dans une culture particulière, cadrent avec les miennes qui mettent l'accent sur l'effet qu'exerce l'activité du signe linguistique sur son référent. J'ai essayé d'expliquer la manière dans laquelle le concept référentiel est reformulé par l'activité de la parole. Du point de vue épistémologique et cognitif, la description joue un rôle important dans l'organisation, la distribution et la communication évolutive de nos connaissances. En tant que système signifiant composé de différences, la langue est immatérielle et articulée. Analysée dans cette optique, la langue est un outil qui permet à l'être humain d'assumer le monde et d'établir un rapport évolutif et réciproque avec le non-humain. La pragmatique montre que la situation de la parole et la visée de l'énonciation sont des éléments importants pour l'analyse de l'actualisation de la langue en parole.

Or, je voudrais insister aussi sur deux autres éléments présents au moment de l'actualisation du langage, dimensions de l'acte langagier traitées non seulement par Taussig, mais par des poètes, des chamans, des alchimistes et des esprits philosophes

critiques de la primauté de la raison consciente. Je veux dire, dans un premier temps, le côté imagé du langage, et, dans un deuxième temps, son côté matériel.

Le langage articulé semble démanteler l'image et l'interpréter. Pourtant, éloignée de ce procédé de transformation de l'image en pensée logique, la lectrice retient, malgré tout, l'aura de l'image. Il semble que l'intégrité de l'image sait se protéger, sait s'éclipser à des moments propices. L'image se comporte selon une logique qui lui est propre: elle s'articule par rapport à d'autres images et elle disparaît pour la durée de la lecture analytique. L'image créée souvent par langage ne peut se réduire en mots car, une fois actualisée, l'image aura commencé à "dialoguer" avec d'autres images-- images situées autant dans la mémoire de la lectrice que dans le texte immédiatement avoisinant. L'autonomie de l'image par rapport à la parole donne à l'image sa qualité d'altérité et son affinité pour des formes inconscientes qui se manifestent dans l'environnement linguistique mais qui résistent à la symbolisation linguistique.

La troisième dimension de l'acte langagier que je trouve pertinente à la description est la dimension matérielle. Il s'agit évidemment de la sonorité du langage oral: des onomatopées, des sons parasites du langage (la toux qui nuit à la prononciation, l'acte d'avaler, le bégaiement, la respiration aberrante et bruyante, les sons nonpertinents qui appartiennent à l'accent étranger), le débit et la diction, la tonalité et la voix, la rime et le rythme. Le mouvement de la langue dans la bouche, l'ouverture des mâchoires,

l'arrondissement des lèvres-- tout ce qui lie la matérialité du corps à l'abstraction systématique de la langue-- suggèrent une dimension brute, une continuité qui oppose résolument la pénétration du cognitif. Sont aussi du côté matériel: l'encre sur la page, la forme iconique (mimétique) du calligramme ou de certains idéogrammes. On peut même considérer la situation matérielle du couple destinataire-destinateur comme participant à la dimension matérielle de l'acte de langage.

La linguistique moderne a réussi à cerner ce qui est *langue* dans le moment langagier: c'est un système de différences utilisé par une collectivité pour signifier et conceptualiser sa réalité changeante. Il est important que les limites de ce qui est *langue* soient respectées lors de l'étude linguistique de la parole. En même temps, il est possible et révélateur de réfléchir sur la situation totale du moment et de l'acte signifiant.

J'ai opté de parler d'autres *dimensions* du moment énonciatif afin d'inclure dans mes réflexions sur la description la possibilité que la description soit une totalité langagière qui opère non seulement par le truchement de ses signes, mais aussi par le biais d'un refus de sens et à travers des images dont la conversion en symbole est vouée à l'échec. Les dimensions matérielle, imagière et sémiotique ne se laissent pas percevoir en même temps. Si la dimension sémiotique de l'acte langagier exige du lecteur une réponse au niveau cognitif, les dimensions matérielles et imagières font plutôt appel à d'autres facultés de réception. Il y a un rapport réciproque et mimésique entre ces trois dimensions qui correspondent à plusieurs égards aux pratiques rituelles "archaïques", aux



modalités de réception surtout esthétiques d'une oeuvre d'art, et aux protocoles de correspondances entre l'activité de l'esprit éveillé et le rêve. Vue sous cet angle, la description est une pratique figurale qui invoque les rapports d'altérité suivants:

- 1) *dimension sémiotique*: le topic /vs/ la reformulation discursive;
- 2) *dimension imagière*: le discours/vs/l'image;
- 3) *dimension matérielle*: l'abstrait/vs/le sensible.

Le rapport sujet/objet (qui, par analogie, se manifeste souvent comme le rapport entre humain/chose) est conditionné par ces trois oppositions fondamentales lors de l'énonciation langagière. La dimension sémiotique permet une analogie cognitive entre sujet et objet. L'être humain maîtrise son monde en le concevant symboliquement. La dimension imagière permet un rapport mimésique entre l'être humain et l'extra-humain. Dans le moment imagier, c'est la mémoire et l'imagination qui sont les facultés de connaissance. La dimension matérielle permet qu'on connaisse quelque chose par le moyen du toucher (ou des cinq sens). C'est la saisie du particulier, le refus de la généralité, le désaveu de la coupure esprit/corps.

Or, la dimension imagière et la dimension matérielle sont les deux domaines de l'Autre non-signifiant de langage. Lors de la défaillance du langage comme porteur de sens, l'image et le matériel perdurent, laissant à l'être humain la possibilité d'une réciprocité continue avec son environnement. L'image, le matériel et l'inconscient sont des familiers.

Bien que ces notions soient pertinentes au langage en général, elles sont, il me semble, d'un intérêt particulier pour ce qui est de la description littéraire. Comme on l'a vu, la rhétorique a demandé à la description d'éveiller l'énergie dans la matière, un défi d'ordre alchimique. Chaque reformulation dans la description est en même temps un passage à travers les autres dimensions langagières et une expression du désir de s'engager avec ce qui se tient en rapport d'altérité à l'égard de l'être humain.

## CHAPITRE 5

### PARTIE I - THÉOPHILE GAUTIER -- MADEMOISELLE DE MAUPIN

--*Tout homme recèle en soi l'humanité tout entière, et en écrivant ce qui lui vient à la tête il réussit mieux qu'en copiant à la loupe les objets placés en dehors de lui.*

--Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, p. 246.  
(le dire de d'Albert, narrateur principal)

--*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,  
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;  
Car je serai plongé dans cette volupté  
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,  
De tirer un soleil de mon coeur, et de faire  
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

--Charles Baudelaire, "Paysage", *Les fleurs du mal*, p. 104.

Si l'on cherche à dégager les sens d'un roman, à l'interpréter, la description fournit souvent des clés importantes à la "lecture" de l'énonciation. La voix scripturale du texte se révèle souvent le plus clairement dans la description, car la description contient souvent les réflexions (implicites ou explicites) de l'auteur au sujet de son propre projet d'écriture.

J'ai montré dans les chapitres précédents comment on peut utiliser quelques outils linguistiques pour identifier les descriptions. J'ai constaté qu'un des paradigmes de la description est la description scientifique ou *convergente*. Cette sorte de description est exclue du roman, car le caractère référentiel du texte littéraire est bi- ou pluri- polaire. La description littéraire ou *divergente* reconnaît des référents collectivement conçus en

même temps qu'elle crée de nouveaux sites référentiels issus de l'imaginaire, du rêve, de l'inconscient informé ou d'un territoire archétypal fragmenté peut-être, mais encore puissant.

Si le procédé de la construction des champs lexicaux couronnés d'un pantonyme aide à établir les paramètres du *topic* d'une description, il peut aussi servir à relever d'autres isotopies sémantiques activées dans le contexte de cette description. On découvre souvent une *isotopie prédominante* qui est plus pertinente au sens global de la description, ou du roman, que l'*isotopie* soutenant le *topic*.<sup>1</sup>

J'ai caractérisé la description comme une *figure* où s'installent des reformulations d'objets référentiels ou des altérités. J'ai même poussé cette notion un pas plus loin en suggérant que le texte littéraire exerce une influence sur le référent (que je définis comme l'ensemble de significations déjà achevées à un moment donné), et déforme ainsi la conception du monde de la lectrice. Or, le texte littéraire, objet linguistique, opère une mimésis par rapport à la réalité, et en ce faisant, la modifie. Par le biais de la lecture du

---

<sup>1</sup> Le terme *isotopie* est un outil analytique de la sémantique, tandis que *topic* s'emploie dans le cadre de l'analyse du discours. *Topic*, dans le sens où je l'entends, entraîne des connotations pragmatiques et rhétoriques. Le *topic* du discours, quoique évident dans l'énoncé, se rapporte aussi à l'énonciation. Par contraste, *isotopie* signifie un ensemble d'éléments sémantiques construit par l'analyste à partir du texte. Si l'on détermine que le *topic* d'une description est, par exemple, /falaise/, on peut également constater qu'une des isotopies importantes est /falaise/ sans répétition inutile. On peut aussi ajouter sans gêne tautologique que le *pantonyme* de la description est le lexème "falaise".

roman le monde familier est reformulé (encore et encore) selon les contours de l'Autre évoqué par le texte.

Je voudrais maintenant explorer un corpus de romans où la passion de décrire reste partout manifeste. En raison de considérations pratiques j'ai dû limiter ma sélection à quatre romans tirés de la production littéraire du dix-neuvième siècle et quatre romans publiés au vingtième. Ce ne fut pas sans quelque regret que j'ai abandonné Balzac, Hugo, Proust, Robbe-Grillet, Lépront, Chamoiseau, Violette Leduc, Colette, Huysmans, Maupassant, Zola, Verne, Butor et Chawaf, pour ne nommer que quelques-uns des écrivains-descripteurs qui m'intéressaient au début de mon projet de recherche.

En fin de compte, j'ai visé un équilibre entre auteurs très connus (dont les descriptions, parfois, avaient déjà été très étudiées par la critique littéraire) et ceux qui méritent plus d'appréciation qu'ils n'en reçoivent. Je n'ai nullement jugé ces huit textes les "meilleurs" textes descriptifs des deux derniers siècles. Voici le critère qui l'emporte sur tout autre: que chaque auteur choisi trouve fascinant le champ des possibilités descriptives et que ses descriptions soient riches de points de vue lexical et sémantique. J'ai choisi surtout des textes qui évitent (ou qui ironisent sur) l'emploi du cliché et du langage usé.

J'offre *Malemort* et *Les arbres musiciens* en guise de textes exemplaires parce que ces romans soulèvent la problématique de la suffisance du référent (référent construit à partir du français) pour l'écrivain postcolonial. L'auteur postcolonial se charge de repenser ses expériences et de créer un discours adéquat au monde qui l'entoure. En même temps, ces textes existent dans un rapport de continuité avec la tradition rhétorique occidentale. Bien que les traces d'un canon d'oeuvres dont l'importance est généralement admise se fassent toujours sentir dans les institutions métropolitaines, le recours à un tel canon dans l'interprétation littéraire face à la grande variété des textes disponibles à la fin du vingtième siècle est loin d'être évident. De là découle l'importance d'un examen continu des présupposés qui sous-tendent toute appréciation littéraire.

En choisissant ces romans, j'étais motivée aussi par le besoin de créer des chapitres bien équilibrés, comme par mon désir de rapprocher dans chacun des chapitres deux romanciers (ou centres auctoriels) dont la vision de l'écriture est similaire. Bien que la production romanesque de Rachilde s'étende jusqu'au milieu du vingtième siècle, je la considère comme une auteure moulée surtout par le dix-neuvième. Sa sensibilité poétique, son sens de l'ironie, et son intérêt pour un réel dérivé du rêve reflètent le milieu littéraire qu'elle habitait à la fin du siècle. À mon avis, Rachilde partage avec Gautier le goût pour l'ombre, pour le rêve, et pour l'imaginaire. Malgré maintes tendances qui les séparent, ces deux auteurs partagent une sensibilité à dominante romantique et une curiosité face à la partie inconnue et peu explorée de la vie humaine.

Le choix de Claude Simon et de Claude Ollier a été, pour moi, irrésistible. Ce sont deux écrivains contemporains dont l'oeuvre brillante et innovatrice met en cause la distinction même entre narration et description. Si Ollier est moins célébré que Simon, ou moins connu que Robbe-Grillet, son oeuvre n'en est pas moins valable. La publication récente de deux ouvrages critiques importants sur Ollier<sup>2</sup> suggère que la critique a finalement commencé à donner à cet auteur l'attention qu'il mérite.

Loin de suivre un plan d'analyse préconçu, je me laisse la liberté d'interpréter ces textes selon la spécificité de ce qu'ils révèlent, pourvu que je reste fidèle aux notions concernant la description déjà élaborées. Je voudrais surtout montrer que la description, telle que je la conçois, est un phénomène qui, à partir de son texte, s'offre comme un lieu d'accès précieux pour celle ou celui qui cherche à saisir, par le moyen de l'interprétation ou par le truchement d'un contact plus immédiat, l'énergie (*énérgéia*) et l'évidence (*énárgéia*) du roman.

Quand un auteur décrit, il refait le monde à son image. Il se construit un univers pénétré de ses propres rêves, de ses anciennes lectures, de ses symboles, de ses postes iconiques. En fin de compte, la grotte, la mer, la falaise, la rue, l'insecte, l'arbre, le

---

<sup>2</sup> Calle-Gruber, Mireille. 1996. Les partitions de Claude Ollier: une écriture de l'altérité. Paris: L'Harmattan; Houppermans, Sjef. 1997. Claude Ollier cartographe. Amsterdam: Rodopi.

cimetière-- toute chose décrite est le site privilégié de l'exposition des lubies et des désirs de l'écrivain. Il y pose des images diverses de l'Autre et, en ce faisant, arrive à se reconnaître sous une forme renouvelée et complexe .

Certes, tout texte imaginaire, soit-il récit, dialogue, description, poème ou quelque chose d'autre, est le miroir où l'auteur se contemple dans un moment qui rappelle le stade du miroir lacanien. Pourtant, le miroir de la description offre la réflexion consommée car, étant le lieu textuel de la représentation du non-humain, la figure de l'auteur s'y trouve objectivée, et devient ainsi un *tout* vu de l'extérieur. Or, dans un moment de réciprocité nulle part égalée, le regard scriptural de l'auteur, sa mise en séquence langagière d'une image, arrive à dynamiser la conception de l'objet décrit. Le temps de l'objet (instantané, statique) est transformé en le temps de la lecture/de l'écriture (une durée).

Bien que la description soit sujette à des moments narcissiques (au sens péjoratif -- quand l'auteur s'entiche de son érudition, de sa voix autoritaire ou de sa maîtrise du cliché-- c'est-à-dire de son élégance reflétée), la projection de la pensée auctorielle sur l'écran de la description est l'occasion énonciative précieuse du rapprochement énonciateur-énonciataire (l'auteur/la lectrice). Pendant le temps de sa lecture d'une description, la lectrice se met en rapport d'intimité avec le texte. Arrêtés les exploits du héros, apaisé le désir qui fait progresser le programme narratif, la description voit le narrateur se retirer de l'action pour déceler un différent désir qui va souvent à contresens



du récit. Dans un moment intimiste textuel, le désir scriptural se révèle. Qu'il s'agisse du désir de se connaître, d'acquérir du savoir sur le monde, d'expérimenter le plaisir du texte, ce désir est partagé avec le lecteur.

Parlant de la description dans le roman du XVIII<sup>e</sup>, Henri Lafon souligne l'importance de la fonction phatique pour la description.<sup>3</sup> Selon lui, la description est acceptée jusqu'à un point étonnant là où il est question de maintenir le contact avec la lectrice:

[...] une histoire peut tranquillement s'interrompre plusieurs pages pour cela, et parfois sans paraître s'apercevoir que la description en question est un cliché cent fois repris. [...] On est amené à penser que si la crainte d'ennuyer, d'être long, de choquer apparaît si forte, c'est parce que la description peut avoir pour fonction essentielle, à l'inverse, de maintenir le contact avec le lecteur. (1982: 306)

Je crois que cette observation est pertinente pour l'analyse de la description dans *Mademoiselle de Maupin*, roman qui a, dans certaines parties, l'allure d'une *confession* et pour lequel l'oreille empathique du lecteur est nécessaire. La plupart des chapitres sont écrits à la première personne (ou par le narrateur principal, d'Albert, ou par Théodore, la Mademoiselle de Maupin déguisée en homme). L'épanchement d'Albert, l'expression de ses craintes, de ses espoirs, de sa lassitude, de ses désirs sexuels inassouvis, ne s'explique

---

<sup>3</sup> Irina Bădescu met aussi l'accent sur cette fonction (:78).

pas par le besoin de motiver le récit. La description occasionne souvent l'expression des hontes et des espérances du narrateur et rejoint d'autres sortes de digressions pour impliquer la lectrice dans le désir (énonciatif) du roman.

Si l'on supposait un continuum qui s'étend entre les auteurs qui décrivent en essayant de conserver les contours d'une réalité reconnaissable et ceux qui veulent échapper au monde ordinaire en créant un monde imaginaire, Théophile Gautier figurerait près du pôle extrême des imaginatifs. Dans *Mademoiselle de Maupin* la voix narrative exprime son malaise devant les détails d'un voyage:

Je ne te conterai pas, selon l'usage des voyageurs, que j'ai fait tant de lieues tel jour, que j'ai été de cet endroit à cet autre, que le rôti que j'ai mangé dans l'auberge du Cheval-Blanc ou de la Croix-de-Fer était cru ou brûlé; que le vin était aigre et que le lit où j'ai couché avait des rideaux à personnages ou à fleurs; ce sont des détails très importants et qu'il est bon de conserver à la postérité; mais il faudra que la postérité s'en passe pour cette fois et que tu te résignes à ne pas savoir de combien de plats mon dîner était composé, et si j'ai bien ou mal dormi pendant le cours de mes voyages. Je ne te donnerai pas non plus une description exacte des différents paysages, des champs de blés et forêts, des cultures variées et des collines chargées de hameaux qui ont successivement passé devant mes yeux; cela est facile à supposer; prends un peu de terre, plantes-y quelques arbres et quelques brins d'herbe, barbouille derrière cela un petit bout de ciel ou grisâtre ou bleu pâle, et tu auras une idée très suffisante du fond mouvant sur lequel se détachait notre petite caravane. (:283)

Notons que l'auteur distingue nettement entre les choses qu'on *raconte* et celles qu'on *décrit*. Les faits et les actions sont à raconter, tandis que le paysage, les hameaux, la

végétation, le ciel, sont à décrire. Et qui plus est, la description est comparée à la peinture et conçue comme étant reçue de façon visuelle: on "barbouille" le ciel; le paysage n'est qu'un "fond mouvant".

Les descriptions favorisées par Gautier dans *Maupin* comprennent: 1) la description de la nature en tant que miroir ou extension de l'âme du poète (e.g.: 130-31); 2) la description de la nature transformée en objet d'art (e.g.: 134-37, 171, 183, 188); 3) la description d'un univers exotique et voluptueux imaginé ou rêvé qui transcende la réalité trop connue (e.g.: 234-35, 242-43, 246-52); 4) l'*ekphrasis*, ou la description d'une oeuvre d'art (e.g. 254, 286-88). Il n'est pas question de descriptions dont les styles ou les perspectives esthétiques ne sont pas très différents, mais plutôt de l'influence d'un accent variable. Chez Gautier la nature est toujours embellie, toujours en rapport d'intimité avec le poète qui partage son expérience du regard parfois mystique, parfois émotionnel avec la lectrice. Regardons un échantillon de chacun de ces accents:

I. La nature en tant que miroir ou extension de l'âme du poète:

N'as-tu jamais remarqué comme l'ombre des bois, le murmure des fontaines, le chant des oiseaux, les riantes perspectives, l'odeur du feuillage et des fleurs, tout ce bagage de l'églogue et de la description, dont nous sommes convenus de nous moquer, n'en conserve pas moins sur nous, si dépravés que nous soyons, une puissance occulte à laquelle il est impossible de résister? Je te confierai, sous le sceau du plus grand secret, que je me suis surpris tout récemment encore dans l'attendrissement le plus provincial à l'endroit du rossignol qui chantait. --**C'était dans le jardin de \*\*\*; le ciel, quoiqu'il fit tout à fait nuit avait une clarté presque égale à**

celle du plus beau jour; il était si profond et si transparent que le regard pénétrait aisément jusqu'à Dieu. Il me semblait voir flotter les derniers plis de la robe des anges sur les blanches sinuosités du chemin de saint Jacques. La lune était levée, mais un grand arbre la cachait entièrement; elle criblait son noir feuillage d'un million de petits trous lumineux, et y attachait plus de paillettes que n'en eut jamais l'éventail d'une marquise. Un silence plein de bruits et de soupirs étouffés se faisait entendre par tout le jardin (ceci ressemble peut-être à du pathos, mais ce n'est pas ma faute); quoique je ne visse rien que la lueur bleue de la lune, il me semblait être entouré d'une population de fantômes inconnus et adorés, et je ne me sentais pas seul, bien qu'il n'y eût plus que moi sur la terrasse. -- Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait, je me sentais frissonner avec le feuillage, miroiter avec l'eau, reluire avec le rayon, m'épanouir avec la fleur; je n'étais pas plus moi que l'arbre, l'eau ou la belle-de-nuit. J'étais tout cela, et je ne crois pas qu'il soit possible d'être plus absent de soi-même que je l'étais à cet instant-là. (:130-31)

Avant de décrire la nature, les narrateurs gautieriens présentent souvent leurs excuses, semblent souvent hésiter avant d'utiliser le langage de la description. Le narrateur-poète (dont l'esthétique est peut-être trop facilement associée à celle de l'auteur du roman) semble vouloir éviter à tout prix les banalités et les clichés qui se manifestent dans la poésie descriptive. Malgré lui, malgré la nature usée du langage dont il dispose (c'est du "pathos"), le narrateur-poète décrit sa perception du jardin au clair de la lune. En effet, ce n'est pas la description du jardin qui est développée (en tant que vocabulaire du jardin conventionnel, on n'a qu'"arbre", "ciel", "feuillage", "lune", "eau", "belle-de-nuit",<sup>4</sup> "terrasse"), mais plutôt l'isotopie prédominante de <merveilleux>. Le champ

---

<sup>4</sup> La "belle-de-nuit" est une mirabilis qui ne s'ouvre que la nuit. L'emploi de ce mot pour signifier "prostituée dont l'activité est nocturne" est attesté en 1776 (PR: 210).

lexical des mots connotés du merveilleux comprend: "clarté (anormale)", "transparent", "Dieu", "anges", "saint Jacques", "lumineux", "reluire", "rayon", "miroiter", "fantômes".

Le narrateur vit le mystérieux inquiétant, l'étrange et l'inexplicable. Le jardin qui est censé faire partie de la réalité de tous les jours (fait qui est souligné par l'ellipse du nom propre des propriétaires) est déformé, singularisé.

## II. La nature esthétisée ou transformée en objet d'art:

Il ne serait peut-être pas hors de propos que je te fisse une petite description de la susdite campagne, qui est assez jolie; cela égayerait un peu toute cette métaphysique, et d'ailleurs il faut bien un fond pour les personnages, et les figures ne peuvent pas se détacher sur le vide ou sur cette teinte brune et vague dont les peintres remplissent le champ de leur toile.

**Les abords en sont très pittoresques.--On arrive, par une grande route bordée de vieux arbres, à une étoile dont le milieu est marqué par un obélisque de pierre surmonté d'une boule de cuivre doré : cinq chemins font les pointes; -- puis le terrain se creuse tout à coup. [...]-- À cet endroit commence une avenue de sorbiers dont les fruits écarlates attirent des nuées d'oiseaux; comme on n'y passe pas fort souvent, il n'y a au milieu qu'une bande de couleur blanche; tout le reste est recouvert d'une mousse courte et fine, et, dans la double ornière tracée par les roues des voitures, bourdonnent et sautillent de petites grenouilles vertes comme des chrysoprases. [...] Deux grands murs crénelés, remplis de barbicanes et de meurtrières imitant une forteresse ruinée, se dressent de chaque côté de la route; une tour où s'accrochent des lierres gigantesques, et qui est du côté du château, laisse tomber sur le bastion opposé un véritable pont-levis avec des chaînes de fer qu'on baisse tous les matins. --On passe par une belle arcade ogive dans l'intérieur du donjon, et de là dans la seconde enceinte, où les arbres, qui n'ont pas été coupés depuis plus d'un siècle, sont d'une hauteur extraordinaire, avec des troncs noueux emmaillotés de plantes parasites, et les plus beaux et les plus singuliers que j'aie jamais vus. [...] on dirait des plans de devant d'un paysage composé ou des coulisses d'une décoration de théâtre, tellement ils sont d'une difformité curieuse... (:134-36)**

C'est le lieu champêtre où le narrateur (d'Albert qui écrit cette description dans une lettre à un ami) a été amené par sa maîtresse Rosette. La description de ce *locus amœnus* ou "lieu de plaisance"<sup>5</sup> s'étend sur trois pages, dont je cite ici à peu près le tiers. Ce qui fut "la campagne" a été transformé en "paysage", ou représentation esthétique. Une comparaison est faite tout d'abord entre la peinture et la description: les personnages du roman méritent un fond devant lequel l'action peut se dérouler. Il s'agit du "pittoresque", ce qui indique que la nature admirée est assez intéressante pour être représentée dans un tableau. Des objets d'art éparpillés à travers la description comprennent: le dessin de l'étoile, l'obélisque, des chrysoprases, et la forteresse.

III. L'univers exotique et voluptueux imaginé ou rêvé qui transcende la réalité trop connue:

**Idéal, fleur bleue au coeur d'or, qui t'épanouit tout emperlée de rosée sous le ciel du printemps, au souffle parfumé des molles rêveries, et dont les racines fibreuses, mille fois plus déliées que les tresses de soie des fées, plongent au profond de notre âme avec leurs mille têtes chevelues pour en boire la plus pure substance; fleur si douce et si amère, on ne te peut arracher sans faire saigner le coeur à tous ses recoins, et de la tige brisée suintent des gouttes rouges, qui, tombant une à une dans le lac de nos larmes, nous servent à mesurer les heures boiteuses de notre veille mortuaire près du lit de l'Amour agonisant.**

---

<sup>5</sup> Pour un examen du *topos* du *locus amœnus*, voir E. R. Curtius. 1986 (1947). "Le paysage idéal": 301-26.

**Ah! fleur maudite, comme tu avais poussé dans mon âme! tes rameaux s'y étaient plus multipliés que les orties dans une ruine. Les jeunes rossignols venaient boire à ton calice et chanter sous ton ombre; des papillons de diamant, avec des ailes d'émeraude et des yeux de rubis, voltigeaient et dansaient autour de tes frêles pistils couverts de poudre d'or; des essaims de blondes abeilles suçaient sans défiance ton miel empoisonné; les chimères reployaient leurs ailes de cygne et croisaient leurs griffes de lion sous leur belle gorge, pour se reposer auprès de toi. L'arbre des Hespérides n'était pas mieux gardé; les sylphides recueillaient les larmes des étoiles dans les urnes des lis, et t'arrosaient chaque nuit avec leurs magiques arrosoirs. -- Plante de l'idéal, plus venimeuse que le mancenillier ou l'arbre upas, qu'il m'en coûte, malgré les fleurs trompeuses et le poison que l'on respire avec ton parfum, pour te déraciner de mon âme! Ni le cèdre du Liban, ni le baobab gigantesque, ni le palmier haut de cent coudées n'y pourraient remplir ensemble la place que tu occupais toute seule, petite fleur bleue au coeur d'or. (:235) [Citation intégrale de cette description.]**

Cette description fait irruption dans une lettre écrite par Théodore-Rosalinde pendant son travestissement. Le texte semble avoir été inséré dans un moment extravagant et explosif où le narrateur ne peut plus se retenir d'exposer à son ami (au lecteur) ses sentiments vifs et profonds. Cette description met son objet en apostrophe, démarche qui lie ce texte au discours de louange et au discours amoureux. Bien que l'auteur de la lettre où ce texte fait irruption soit en apparence Théodore-Rosalinde, c'est plutôt l'intrusion dans le texte d'une sorte de voix narrative universelle du Poète qui se révèle soit dans le discours de Rosalinde, soit dans le discours attribué à d'Albert, soit de la part du narrateur omniscient. La narration de ce roman montre à quel point il est souvent inutile d'essayer d'attribuer les énoncés à des personnages particuliers même si le texte prétend le faire. En tout cas, dans ce roman, l'énonciation est marquée par une voix

qui représente non seulement le Poète, mais aussi l'Amant. Une thématique importante dans l'oeuvre est l'identité sexuelle et la difficulté de vivre dans le désir de quelqu'un du même sexe. Aussi convient-il à l'auteur de s'exprimer dans la voix d'un personnage féminin pour voiler ses pensées les plus intimes.

L'idéal symbolisé par la fleur bleue décrite ici est connoté de volupté et de luxe. L'idéal esthétique est aussi une passion sexuelle, violente, tenace et somptueuse. L'association évidente avec la notion de la décadence et de la mort est reprise ailleurs dans le roman.

#### IV. *L'ekphrasis*, ou la description d'une oeuvre d'art.

La description d'une tapisserie flamande aux "couleurs altérées par le temps" (:286-88) rappelle l'ekphrasis homérique où la description d'un objet artisanal (la boucle d'Achille, l'agrafe d'Ulysse) entraîne tout un récit vif et détaillé. Ici le Poète raconte l'histoire intégrée dans la tapisserie non sans interpréter la représentation comme un commentaire sur l'expérience pathétique du poète raté:



La chasseresse était là, debout, le pied tendu en avant, le jarret plié, son oeil aux paupières de soie tout grand ouvert et ne pouvant plus voir sa flèche déviée de son chemin : et semblait chercher avec anxiété le phénicoptère aux plumes bigarrées qu'elle voulait abattre et qu'elle s'attendait à voir tomber devant elle percé de part en part. Je ne sais si c'est une erreur de mon imagination, mais je trouvais à cette figure une expression aussi morne et aussi désespérée que celle d'un poète qui meurt sans avoir écrit l'ouvrage sur lequel il comptait pour fonder sa réputation, et que le rôle impitoyable saisit au moment où il essaye de le dicter. (:287)

Encore une fois le Poète fait ses excuses d'avoir passé si longtemps à décrire. Il justifie sa description non par son importance pour le roman, mais par son penchant personnel pour l'art (narratif) de la tapisserie:

Je te parle longuement de cette tapisserie, plus longuement à coup sûr que cela n'en vaut la peine; -- mais c'est une chose qui m'a toujours étrangement préoccupée, que ce monde fantastique créé par les ouvriers de haute lisse. (:287)

À la conclusion de cette description, le Poète déclare que cet exemple d'un monde étrange, mystérieux et exotique l'inspire. C'est dans les détails de ce monde rêvé que le Poète voit la réflexion de sa vision esthétique et intime. Gautier emploie un vocabulaire riche et parfois spécialisé, antique, ou exotique -- non pour rendre sa description plus précise, mais pour créer un monde à part qui s'écarte de la réalité de tous les jours:

J'aime passionnément cette végétation imaginaire, ces fleurs et ces plantes qui n'existent pas dans la réalité, ces forêts d'arbres inconnus où errent des licornes, des caprimules et des cerfs couleur de neige, avec un crucifix d'or entre leurs rameaux, habituellement poursuivis par des chasseurs à barbe rouge et en habits de Sarrasins. (:288)

Les descriptions de Gautier examinées ici montrent dans quelle mesure la description peut s'offrir comme le miroir de l'âme du poète. Le jeu narcissique du poète où il s'acharne à se voir entouré non seulement par la nature, mais aussi par ses propres rêves et fantasmes, est évident dans ce roman, mais c'est, à mon avis, un aspect important, une tension fondatrice de nombreuses descriptions littéraires.

## PARTIE II - RACHILDE -- LA TOUR D'AMOUR

--Je ne crois pas au rêve de l'humanité dans son humanité et  
je ne vois rien d'éternel dans une photographie.

--Rachilde, "La tour d'amour par Rachilde",  
Mercur: p. 761.

Ô femme, doux et lourd trésor !

[...]

Par ce soir doré de septembre,  
La mort, l'amour, la mer,  
Me noyer dans l'oubli complet.

Femme! femme! cercueil de chair!

--Charles Cros, "Hiéroglyphe," Le collier de griffes, p. 238.

Si l'oeuvre de Rachilde (née Marguerite Eymery [1860-1953]) a été presque oubliée et peu comprise au vingtième siècle, c'est peut-être parce qu'elle est très difficile à classer. Son oeuvre, prodigieuse<sup>6</sup> et originale, exige une lecture sans opinion préconçue. Loin d'être pornographe (malgré sa renommée en raison du scandale de 1884 où, réagissant à la publication de *Monsieur Vénus*, les autorités belges la condamnèrent à deux ans de prison et à 2,000 francs d'amende), elle n'est ni naturaliste, ni symboliste, ni décadente, ni bas-bleu non plus.

---

<sup>6</sup> Pour ne recenser que ses romans, Rachilde en publia environ cinquante entre 1880 et 1946. Elle écrivit et publia aussi de nombreux contes et nouvelles, pièces de théâtre, poésie, articles critiques et autobiographiques. Pour une bibliographie de l'oeuvre rachildienne, v. Dauphiné 1991: 396-401.

Pour bien lire Rachilde, à mon sens, il faut la voir surtout comme une conteuse aux dons naturels, qui fut entièrement au courant des divers projets et des codes littéraires de son époque. Parfois icône de la décadence, parfois égérie pour les symbolistes publiés chez Mercure, la maison d'édition fondée et gérée par elle et son mari Alfred Vallette, elle s'exprimait de façon indépendante de toute école. Malgré son emploi de motifs chers à la décadence et sa sympathie pour le symbolisme, elle écrivit surtout en femme qui était pleinement consciente de l'objectivation du corps féminin dans la culture sexuelle et esthétique masculine et de la difficulté qu'a la femme à devenir "homme de lettres".

Il est également important de se rappeler qu'elle fut non seulement la protectrice de Verlaine, mais aussi l'âme soeur d'Alfred Jarry. Ironiste et blagueuse, elle n'hésitait pas à se moquer de ceux qui se prenaient trop au sérieux. Elle jouait avec les images et les notions qui étaient monnaie courante dans la décadence, les maniant à son gré. Elle comprenait l'esprit décadent, voyant dans l'option de la sexualité aberrante qui rejette la moralité bourgeoise une route possible vers la liberté personnelle et l'expérience intensément vécue. En même temps elle fut, semble-t-il, plus travailleuse que dévergondée, et elle profita de sa riche expérience avant-gardiste surtout pour alimenter sa création littéraire énorme et variée.

Je ne veux pas trop parler de la *vie* de cette écrivaine, car il serait trop facile d'écraser sa création littéraire sous un entassement de détails biographiques. Je voudrais quand même mettre l'accent sur l'humour et l'optique variable de ses textes. Elle voulait ébranler l'esprit bourgeois, utiliser l'image et le symbole des actes sexuels (très) divers pour explorer la différence, l'absolu, la négation, l'inconnu et la spiritualité. Mais elle ne fut pas décadente doctrinaire pour autant.

Elle chercha à explorer le possible de l'imaginaire tout en demeurant fidèle à sa nature et à sa situation sociale en tant que femme. Rachilde utilisa le code de la décadence, ne fût-ce que pour ironiser les topoi, les clichés et les postures de l'époque. Satiriste et iconoclaste, Rachilde n'hésitait pas à se moquer des prétentions esthétiques de ses confrères en même temps qu'elle se plaisait à scandaliser la bourgeoisie par les thèmes de ses romans, nouvelles et pièces de théâtre qui reliaient outrageusement la névrose, le rêve, le fétiche, et la mort.

En embrassant une poétique outrancière, Rachilde utilise tous les moyens littéraires à sa disposition afin d'inciter le lecteur et la lectrice à élargir le champ de la pensée en augmentant toutes les catégories imaginables de l'expérience. Son discours symbolique encourage l'exploration de l'animalité de l'être humain, le rôle du rêve, de la névrose et des fétiches dans le comportement de tous les jours. Elle montre clairement la dégradation et l'humiliation de la femme face au terrorisme de ce qu'on se plaît à appeler

“l’amour”. Échappant à toute classification générique satisfaisante, Rachilde fut mise aux marges de la littérature, ayant été jugée une décadente mineure entravée dans une pratique littéraire qui n’était qu’une imitation de celle des hommes.

*La tour d’amour* ajoute l’espace vertical du phare à ceux déjà privilégiés par la décadence. Selon Jean de Palacio, ces espaces (jardin, serre, cimetière...) organisent un univers imaginaire et obsessionnel. Le phare est certainement un univers du trompe-l’œil où une réalité atroce se dissimule. De Palacio explique ces espaces décadents ainsi:

[...] soumis à une triple loi de clôture, de fixation et de descente: loin d’être infinis, ils sont soigneusement enclavés; loin d’être dépouillés, ils sont le plus souvent surchargés, fourmillants, saturés; loin d’être naturels, ils sont dénaturés, fiefs de la démesure, de la violence ou du carnage. L’éviction, à tous les niveaux, de la nature au profit de l’artifice, met en oeuvre tout un système de substitutions, une esthétique du remplacement ou du paraître, qui constituent un univers du trompe-l’œil où l’œil est sommé de prendre sa tromperie pour la vérité. (1981: 209)

Dans *La tour d’amour* [TA], un phare du littoral breton cramponné sur un roc et isolé de la vie normale des villages côtiers devient le lieu de déchéance et de déformation pour un jeune marin cherchant à s’établir dans un poste “respectable” et “tranquille” où il serait “son maître dans une propriété d’État” (TA:3). Comme l’observe Édith Silve, Rachilde choisit son phare avec soin: c’est Ar-Men, “le roc” en breton, qui se dresse au bout de la chaussée de Sein, construite sur une série de récifs s’étendant huit milles, au large de l’île de Sein (Silve 1996b:III).

Assigné d'Ar-men, Jean Maleux, le narrateur, est envoyé remplacer un autre qui a récemment trouvé la mort pendant l'exécution de sa besogne. Maleux va à l'aide d'un certain Mathurin Barnabas qui est près de la retraite. Avec le temps, le narrateur se rend compte que le vieux est obsédé par les corps des femmes noyées au cours des naufrages, qu'il les récolte et qu'il conserve certaines parties des corps en bocal, dans son "fameux placard à femmes" (TA: 201), faisant du phare une sorte de musée privé du fétiche. Le texte envisage Barnabas comme une bête devenue analphabète et grossière: il parle rarement, se déplace comme un crabe, et est manifestement désocialisé.

Malgré quelques excursions dans le port où il rencontre une jeune fille avec laquelle il songe à se marier, Maleux devient lui-même de plus en plus fasciné par les activités de son patron. Le jeune marin finit par tuer une prostituée au port et rentre au phare où il est témoin de la mort du vieux et de son aveu du meurtre du trop curieux prédécesseur de Maleux.

Le narrateur finit par devenir lui-même gardien-chef du phare. Il passe ses jours à jurer de ne jamais revoir la terre. Se déclarant fou, il écrit une histoire des navires perdus ainsi que ses "souvenirs d'amour qui sombrent dans l'éternelle tristesse" (TA: 246) de peur d'oublier, comme Barnabas, son alphabet.

Que c'est un texte symbolique étouffé de motifs décadents, cela est évident. Non seulement le phare s'affiche-t-il un lieu clos, opprimant et destructeur, mais le dénouement comprend un moment dramatique centré sur un bocal contenant la tête coupée d'une noyée.<sup>7</sup> Comme ailleurs dans le roman, Rachilde manie le suspense très habilement: tout se passe au cours d'un passage descriptif où l'horreur ne se révèle que lentement. Barnabas a demandé à Maleux d'aller chercher un de ses trésors cachés près de l'escalier:

Je posai ma lampe et j'introduisis la clé. Ça s'ouvrit très doucement.

**...De la poussière, un peu de sable, de ce sable fin qui pénètre partout, si blanc, si fluide. Pas de femme! Aucun cadavre, aucun squelette; seulement, sur l'appui de la fenêtre, juste devant la loupe de verre, voilée d'une buée verte, une étrange plante dans un pot de cristal, un large pot où l'on met des gros fruits à confire... et les poisons, chez les pharmaciens.**

**Cette plante s'étalait autour du pot en luxuriants rameaux blonds, était onctueuse au toucher, très pareille à des cheveux.**

**Retournant le bocal, je vis la tête osciller légèrement, et ses yeux vides s'emplirent de lueurs, s'irisant à travers l'alcool.**

Je jetai ma veste sur elle pour ne plus rencontrer ses yeux en l'emportant.

...Le vieux caressa, de ses larges pinces de crabe, cette chevelure fusant d'une rondelle de liège, en cascades légères, puis il dit, très distinctement, durant que je me cachai la figure dans ses draps:

--Ben quoi, petit? Fait pas l'enfant!... (:240-241)

Ce texte est simultanément récit et description, en ce sens que c'est en même temps la narration du mouvement du regard de Maleux (l'expansion du noyau "je

---

<sup>7</sup> Jean de Palacio examine l'image obsédante de la tête coupée dans la tradition occidentale et son rôle dans la Décadence (1974).



vis”) et la description de l’objet de ce regard (l’expansion du noyau “la tête”). Bien que n’importe quelle description soit en même temps narration (c’est toujours la représentation de l’action de percevoir, surtout de regarder), ici c’est la narration de la découverte visuelle d’un objet: l’organisation de la narration est telle que le descripteur recrée non seulement l’objet vu, mais aussi le suspense et l’horreur ressentis pendant la quête de la tête que cachent les plantes/cheveux. Le descripteur est construit comme soupçonneux mais vulnérable à l’effet de ce qu’il va trouver. Maleux n’est pas le savant prêt à tout expliquer: comme la lectrice, il est ignorant mais curieux devant l’évidence qui se présente à ses yeux.

La folie misogyne et nécrophile qui se manifeste chez ces deux hommes est racontée comme la révélation graduelle de ce qui fut vu par le nouvel arrivant. C’est une histoire qu’il faut inférer à partir du spectacle qui s’étale sous les yeux du narrateur/descripteur Maleux. L’évidence elle-même de ce qui s’est passé est narrativisée, remise dans la séquence de la découverte initiale faite par le gardien-assistant. Comme dans le roman policier, les preuves du crime recèlent l’histoire non seulement du crime commis, mais aussi des preuves révélées.

Un autre exemple de ce procédé s’offre là où Maleux fait sa première découverte macabre. Averti par Barnabas que les moules qu’on récolte dans les trous de rocs n’étaient pas saines, Maleux les ramasse quand même:

Je récoltai beaucoup de moules dans ma casquette.

J'étais arrimé, un talon sur le bord de mon canot et presque toute ma botte dans le trou de roc. **L'ombre géante du phare s'étendait, formant un chemin qui aboutissait à cette cave mystérieuse. Les grosses vagues respectaient, pour le moment, ce coin de tristesse et laissaient un calme relatif à cet endroit si désolé. Pas une herbe, pas une algue, pas une touffe ce lichen, pas un morceau de coquillage blanc ou rose, pas de couleur, pas de reflet, tout était noir, d'un noir intense, tellement intense qu'il en paraissait lumineux; l'eau recelait une flamme intérieure, un feu sombre qui la faisait plus pure que le jais. On voyait là, au centre même de ce deuil, un objet singulier, ça ressemblait à un bout de bois, un bout de jonc plus pâle à une extrémité. Une bête? Non. Ça ne remuait en tournant que parce que l'eau tournait autour du roc.**

Il venait de loin, ce courant, d'abord furieux, puis plus dissimulé, se resserrant sous la vague jusqu'à pousser devant lui toutes les épaves comme des troupeaux de béliers.

Il avait apporté ça... laissant le reste en route. C'était une épave aussi, une toute petite épave humaine. Cela ressemblait à un petit bout de serpent, un petit bout de serpent rougeâtre dont la tête fuselée serait translucide, en porcelaine...

*C'était un doigt.*

Il se promenait tout seul. Mon Dieu, oui! On se sépare de ses frères, un beau jour d'orage, sous la dent d'un congre ou parce que *la main*, remontant du fond, s'est pourrie à se crisper sur la planche du salut.

Bien souvent les doigts se coupent à la phalange qui garde l'anneau. Les chairs gonflent, se déchirent, l'anneau, une alliance mince usée, fait l'office de couteau, scie peu à peu le petit os tendre déjà brisé par un dernier effort, et le doigt libre s'en va, droit comme flèche, indiquer la grande route du néant.

**Enfin, je ne sais pas pourquoi il se trouvait là, le malheureux, mais c'était bien un doigt.**

Notons que l'avant-dernier paragraphe cité est en rapport de disjonction avec la description, car étant une explication se rapportant au cas général du sort du corps naufragé, le paragraphe explique et ne décrit pas le doigt dont il est question. Il y a même

lieu de croire que Rachilde a fait des recherches pertinentes au sujet des victimes de naufrage avant de rédiger son texte.

Évidemment, le paragraphe laisse tomber le code réaliste là où le doigt “libre” se charge d’indiquer la “route du néant”. Je ne sais lire un tel geste exagéré et grotesque sans être convaincue que ce fut l’intention de Rachilde de satiriser le code décadent, ou du moins de jouer avec le rapport entre monstruosité et rire. Un autre exemple en est le titre même du roman où le symbole phallique très évident du phare est ironisé. Or, le vieux Barnabas lui-même est grotesque et ridicule à la fois: se taisant le jour, il chante d’une voix douce la nuit. Suivant une démarche qui parodie implicitement le trompe-l’œil décadent, le gardien porte un chapeau auquel sont gommées des mèches de cheveux de noyées. Cet homme hideux devient non seulement androgyne mais aussi une construction parodique remémorant les sirènes.

Bien que Rachilde s’intéresse vivement au “dessous” des choses, à un réel qu’on associe plus à Lacan qu’à Zola, elle ne se refuse pas absolument tout point de départ concret et documenté. Pour ce qui est de *La tour d’amour*, Édith Silve offre des recherches sur les fondements documentaires du roman dans sa préface à la réédition de 1994 (:III-V).

À l’occasion du naufrage d’un paquebot anglais, le *Drummond-Castle* en 1896, la presse populaire renseigna le grand public sur les détails de la construction d’Ar-men qui,

commencée en 1868, avait exigé douze ans de travail hasardeux. Le roc sur lequel le phare fut construit n'ayant que sept mètres vingt de diamètre, il fut balayé violemment par la mer toutes les cinq minutes. Selon Silve, Rachilde utilise et recopie "parfois mot à mot" le reportage quand il s'agit de détails techniques ou d'analyse géophysique portant sur le phare assiégé par la mer. Comme le signale Silve, Rachilde n'hésite pas non plus à signaler avec un nom similaire le lien entre le sort du *Drummond-Castle* et le *Dermond Nestle* naufragé figurant dans le roman.

Il est aussi intéressant de noter avec Silve le reportage de 1896 dans la même publication qui raconte les difficultés rencontrées par ceux qui servent de gardien de phare: la folie, la solitude, le délire du vent, la puanteur des cadavres, le sens du devoir, le respect des "autorités". Il y a mention même d'un gardien de phare qui se décide à s'instruire sur la grammaire française. Ceci a inspiré peut-être la création du fictif Barnabas qui fait lui-même l'étude de l'alphabet (Silve 1994: IV-V), et l'association que fait ce roman entre la déraison et la perte de l'expression verbale.

Du reste, Rachilde utilise l'occasion des séjours de Maleux dans le port pour rendre des détails simples et pittoresques de la vie côtière bretonne. Ailleurs dans les romans de Rachilde on rencontre la représentation des façons de vivre des gens campagnards. Parfois elle fait de la satire sociale (par ex. sa représentation de la vie rurale dans *La princesse des ténèbres*) et souvent, comme ici, elle prend soin de bien établir, en

soudant des liens avec la réalité, la possibilité d'un tel environnement marin obsessionnel, la probabilité des cadavres dégorés par la mer.

Rachilde emploie la description, comme on l'a vu, pour créer du suspense narratif ainsi que pour établir un fond réaliste qui ancre l'univers du typique. L'espace décrit est conditionné par l'encodage de la description. On comprend très tôt dans le roman que le texte se prête à une lecture décadente-symboliste en raison des isotopies telles que <espace clos>, <mort>, <folie>, <violence>, <peur>. Un autre signal est la présence des configurations symboliques telles que la tour (<verticalité>, <masculinité>, <pulsion libidinale>) et son escalier en spirale (<descente, montée vertigineuses>, <folie>) recelant des trésors abominables (<mort>, <fantasme>, <hallucination>), qui monte vers la lumière (<l'au-delà>, <transcendance>, <salut>, <vie>) malheureusement quelquefois éteinte (<déchéance>, <mort>, <l'inconnu>, <néant>).

Rachilde se sert de la description pour construire non seulement les gardiens du phare, mais aussi pour configurer son actant principal, la mer. C'est la mer (le calembour "mer"/"mère" est inévitable) qui régit tout dans la situation: elle fait sombrer les navires, livre les noyées à leur atroce destin amoureux, résiste de façon spectaculaire à l'intrusion humiliante de la tour dans son domaine. À travers les nombreuses descriptions de la mer,

s'établit une métaphore dominante où la mer enragée s'identifie à la femme fantasmatique, dévorante, libidineuse, furieuse et tristement domptée. En voici une description qui montre dans quelle mesure la mer se transforme en actant: elle est déformée jusqu'au point où les vocables auxquels on aurait pu s'attendre (selon une conception réaliste de la mer) sont tout à fait absents. Influencée peut-être par les descriptions de la mer d'Hugo dans *Les travailleurs de la mer*, Rachilde n'hésite pas à soumettre la notion de mer au processus métaphorique dynamique:

Je crois, mon fils, que c'est un beau jour.

Il parlait tellement son langage, ce vieux loup des tombes!

On sortit sur l'esplanade, tenant un bout du filin passé à l'intérieur de la salle basse dans un solide anneau.

Malgré la précaution, on fut presque culbuté l'un sur l'autre. **La mer délirante, bavait, crachait, se roulait devant le phare en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles.**

**La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient l'envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. Elle savait bien que ceux qui la regardaient lui appartenaient. On demeurait en famille, n'est-ce pas?**

**Des ciameurs pitoyables s'entendaient du côté de la Baleine, plaintes qu'on aurait dites humaines et qui, pourtant, ne contenaient que du vent. Ce n'était pas encore l'heure de mourir.**

**L'horizon demeurait noir, d'un noir intense de bitume fondu. Les nuages couraient se déchirer à la pointe du phare, et on devinait qu'ils coifferaient bientôt la lumière de leur satané capuchon de velours.**

**Ce serait le moment pénible pour nous, car les pauvres navires filent de ce temps-là, sans s'occuper des éclipses prédites.**

**Il nous arrivait des montagnes d'eau du bout de la Baleine, des vagues s'irritant, se cabrant sur le rocher, l'escaladaient, prenaient des proportions géantes et se couronnaient des flammes blanches de leur écume qui, les nuits d'orage, semblent éclairer.**

**Une jolie clarté, ma foi, celle du drap jeté sur le défunt quand il est entre ses quatre cierges.**

[...]

Nous sortions de notre coquille pour flairer la mort et tâcher d'en garantir les autres. Mais nous n'avions pas d'orgueil. C'était bien fini de penser quoi que ce soit de noble, nous étions trop abrutis. Et nous rampions devant la mer qui crevait de rire à nos barbes. (:198-200)

Je considère <mer> comme le topic de la description. Ici cette notion comprend toute la scène dépeinte: le ciel, l'horizon, les rochers et le vent ainsi que l'eau elle-même. Le vocabulaire appartenant spécifiquement à la mer ne se présente qu'à la fin où on relève "eau", "vague", "écume". L'isotopie <femme en convulsion d'amour ou de folie> qu'entraîne "gueuse" est prédominante. Ainsi on constate: 1) l'évocation du corps-- "entrailles", "bavait", "crachait", "cuisses", "ventre", 2) l'évocation de la folie--"délirante", "bavait", "crachait", "s'échevelant". Une autre isotopie importante est <mort> qui est activée par "L'horizon demeurait noir...". Le même paragraphe évoque la pénétration sexuelle là où les nuages sont déchirés par la pointe du phare. Avec l'extinction (éclipse) de la lumière dans le même paragraphe par "leur satané capuchon de velours" les notions de <mort> et de <sexe> sont liées.

La description de la mer s'avère une puissante et complexe métaphore qui, d'une part, caractérise la mer comme une femme enragée, et d' autre part construit la femme elle-même comme libérée, puissante, meurtrière, passionnée, sarcastique, vindicative, furieuse, lascive, ardente, éclairante et active sur le plan cosmique. Cette représentation symbolique de la femme s'oppose à celle de la femme noyée, pitoyable, objectivée et violée pour servir l'amour obsessionnel de l'homme.

Les diverses descriptions de la mer dans *La tour d'amour* instaurent une altérité importante. Si sur le plan du récit on lit la femme comme inerte, découpée et violée, dans la description elle est sauvage, violente, vengeresse et agressivement sexuelle. Je vois ce texte dans deux perspectives complémentaires. D'un côté c'est un texte à force mythique et symbolique réécrit pour la fin de siècle: le principe féminin et le principe masculin s'affrontent avec un résultat infécond et troublant qui entraîne la folie. D'un autre côté c'est une satire qui braque son arme sur l'abjection et l'humiliation de la femme dans l'esthétique décadente et symboliste.



## CHAPITRE 6

### PARTIE I - EDMOND ET JULES DE GONCOURT -- CHARLES DEMAILLY

--En ce temps, où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne, à l'histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme?

--Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 213.

--Tout ce qui n'est pas traduit par l'art est pour nous comme de la viande crue.

--Edmond et Jules de Goncourt, *Journal II*, p. 107.

Considérons deux extraits de *Charles Demailly*, roman des frères Goncourt publié en 1860 sous le titre *les Hommes de lettres*. Puisqu'il s'agit de leur deuxième roman, on ne s'étonne pas de constater que les auteurs abordent *Charles Demailly* dans l'esprit de l'expérimentation. Autrement dit, si la description dans ce roman n'atteint pas les hauteurs d'un roman plus tardif-- de *Mme Gervaisais*, par exemple-- elle m'intrigue précisément à cause de son élan enthousiaste, son acceptation des risques qu'il leur a fallu courir pour maîtriser l'art qu'ils arriveront à pousser si loin.

Charles Demailly arrive à Paris désireux de se faire "homme de lettres". Il travaille comme journaliste, publie un roman sur la bourgeoisie, puis s'établit au rang des littéraires, monte des pièces de théâtre, tombe amoureux et se marie avec l'actrice Marthe.

Toujours les critiques de l'institution du mariage, les Goncourt se mettent à démontrer comment les journées joyeuses du commencement du mariage bourgeois cèdent la place tôt ou tard à des soupçons et à des ennuis et se transforment finalement en désillusion totale. Après une série de querelles qui rendent impossible toute confiance mutuelle, les époux se séparent.

Tout au long de la vie conjugale du couple, la lectrice se doute que Charles est atteint d'une névrose: détourné de sa carrière d'écrivain, cet homme de lettres se noie dans la vie insipide et peu stimulante du couple bourgeois. À la suite d'une manoeuvre cruelle de la part de Marthe qui aboutit à ruiner la réputation de Charles en tant qu'homme de lettres, la névrose se déclare indéniablement. Ricatte considère le traitement de cette maladie par les Goncourt comme "un prosaïque acheminement de l'intelligence vers l'imbécillité, étudié phase par phase" (:145).

À chaque description sont disponibles trois ressources langagières<sup>1</sup>: 1) la capacité d'activer un sens ou de créer une signification; 2) la capacité d'évoquer une image; 3) la capacité d'éveiller une réponse sensorielle. Ces trois ressources correspondent aux trois

---

<sup>1</sup> Je distingue ici entre "linguistique" et "langagier" en m'appuyant sur la définition du *Dictionnaire historique de la langue française*: "relatif au langage, à l'emploi que l'on en fait" (Rey 1993, II: 1102) et sur Galisson, R. et D. Coste, *Dictionnaire de didactique des langues*: "Activité langagière: expression utilisée par les psychologues, reprise par les méthologues, et qui met l'accent sur la nécessité d'envisager le langage à la fois comme un 'moyen de communication' et comme un 'comportement', lequel implique la prise en considération de facteurs (psychologiques, sociologiques, ethnologiques, etc.) dont les notions plus restrictives de 'langue' et de 'code' ne rendent pas compte". (:306)

dimensions langagières dont je parle dans le chapitre quatre: 1) la dimension sémiotique; 2) la dimension imagière; 3) la dimension matérielle.

Dans son essai "L'onomatopée et la fonction représentative du langage", Karl Bühler affirme:

Le langage ne serait pas ce qu'il est si [le champ onomatopéique cohérent] existait; mais le langage est assez tolérant pour admettre sur ses frontières, là où ses propres forces le trahissent, une aide étrangère: le recours à un principe pittoresque hétérogène". (:114)

Bühler perçoit dans l'onomatopée le désir humain de rapprocher son langage de son environnement matériel. L'onomatopée, selon lui, n'explique pas les liens entre mot et chose de façon systématique (dans le contexte du développement des langues), mais elle est analysable en partie comme un phénomène *paralinguistique* observable dans l'activité langagière qui fait le complément des faits linguistiques dont le système tient compte. Le terme *paralinguistique* (c'est moi qui l'emploie) est défini par Galisson et Coste comme:

[...] les éléments qui ne font pas partie du système linguistique proprement dit, mais qui accompagnent et renforcent la communication orale. Il s'agit essentiellement des gestes, des expressions du visage, de l'intonation expressive ou affective (qui varie d'un sujet à un autre, dont les unités ne sont pas considérées comme discrètes). (:397)

Bien que le phénomène de l'onomatopée fasse partie du système de signes qu'est la langue, elle jouit aussi d'une existence iconique qui est sémiotique sans être proprement linguistique. Que le lexème "ronnement", par exemple, utilise exclusivement des phonèmes du français, cela soutient son rôle linguistique. En même temps, il y a un aspect imitatif-performatif du lexème qui a l'effet de *renforcer* son sens dès que le mot se prononce. À mon avis, il est utile de considérer cet effet de renforcement comme *paralinguistique* pour montrer la possibilité qu'un texte puisse comporter ou évoquer des effets "hétérogènes" par rapport au système linguistique.

Dans "La description: nommer, dire", Dolores Toma exprime une ligne de pensée qui ressemble à plusieurs égards à la mienne: elle constate "une certaine attitude scripturale devant le monde" (:67) qui caractérise la description. Elle croit que la description est le site d'une tension productrice entre le pôle de la désignation (le *nommer*) et le pôle de la signification (le *dire*) de la description. En même temps qu'elle lie le nom à l'image visuelle de l'objet référentiel, elle lie la série des parties composantes et des prédicats déployés sur l'axe syntagmatique à la transformation discursive de cet objet. Selon elle, il y a un bilan à calculer entre l'effet de réel et son analyse.

[La description] crée un texte *équivalent* à une image du monde et c'est justement dans cette comparaison-confrontation, dans ce face-à-face que consiste sa démarche spécifique. L'analyse doit maintenir ce face-à-face en évitant d'en éluder l'un des termes. Elle peut, en postulant ainsi le double caractère reproductif et productif de la description, poser une problème intéressant à la réflexion théorique, qui, le plus souvent, disjoint absolument ces deux catégories. (:69)

Nous ne sommes pas loin ici de la morale que je tiens à tirer de l'histoire de Deucalion et Pyrrha où les pierres de la terre jouent un rôle significatif: l'élan fictionnel de la description dépend toujours d'une image "reçue" du monde, il dépend d'une stabilité référentielle partagée par la collectivité.

À mon sens, la description chez les Goncourt montre la nécessité d'ajouter à ce schéma une troisième *dimension* pertinente. J'ai appelé cette dimension *matérielle* car je voudrais signaler la correspondance entre la réflexion matérielle du signifiant<sup>2</sup> et la matérialité du corps. Cette matérialité fait évidemment partie du monde matériel. Si la description chez les Goncourt est le produit de l'"écriture artiste", cela veut dire non seulement que le langage est "beau" ou "rare", mais plutôt que leur langage est en mesure de produire des *sensations*. Tout comme un tableau qui existe dans le monde en même temps qu'il le reflète ou le symbolise, la description chez les Goncourt semble habiter le monde sensible de façon privilégiée. Le sens du mot "sensation" n'équivaut ni à "perception" ni à "sentiment", étant plus du côté spirituel que le premier et plus connoté

---

<sup>2</sup> Le signifiant n'est pas substantiel, mais il exige une ombre, une réflexion, une sonorité, une évidence graphique pour qu'il soit perçu.

du côté du physiologique que le second. Les Goncourt notent dans leur *Journal* une observation à propos:

Personne n'a encore caractérisé notre talent de romanciers. Il se compose du mélange bizarre et unique, qui fait de nous à la fois des physiologistes et des poètes. (II: 493)

Ils n'ignoraient pas qu'ils utilisaient des mots comme des objets physiques aptes à transmettre à la lectrice ou au lecteur leur énergie, leur vibration. Comme plus d'un poète, leur art se base sur l'énergie du matériel et non sur l'espace anodin du pittoresque. Dans la description qui suit, le rythme (dimension matérielle) du texte est convaincant et rejoint le discours spirituel pour transformer la ville de Bade en tripot:

"Bade, septembre.

**Une ville étonnante, une ville étourdissante, une ville ahurissante, une ville avec des rues, des auberges, du monde, une ville qui a l'air d'une ville et qui n'en est pas une, une ville enchantée par le hasard, une ville impossible, une ville bâtie sur pilotis sur un Potose qui change de lit à chaque seconde, une ville remuée comme un sac de loto, une ville sonore comme une foire de la Fortune, une ville où l'on marche sur des apoplexies d'argent et des pots au lait cassés, une ville qui ressemble à la vie au grand galop: en un quart d'heure, un million y a des dettes, et un valet des domestiques; une ville, l'enfer du Dante tempéré par l'espérance, une espérance ivre ! une ville qui n'est qu'une table de jeu sur laquelle on danse la nuit, comme après souper sur un drap de billard; une ville où il n'y a plus d'hommes, plus de femmes, plus d'humanité, rien! que des mains qui jettent ou ramassent; une ville où il n'y a plus de nature; les arbres sont verts comme un tapis vert, et le ciel.. il n'y a plus de ciel; c'est une martingale d'étoiles ! une ville de fous, où les plus sages font des chiffres pour attraper la chance; une ville où l'argent n'est plus l'argent, plus une valeur, plus un poids, plus une sueur, plus une raison, plus un bon sens; mais une veine, un rêve, un caprice, un jouet, un vent, une pluie: -- c'est Bade, mon cher, et j'y suis. [...]" (:133)**

Malgré sa présentation sous forme épistolaire, je considère la plus grande partie du texte cité (la partie en caractères gras) comme une description. Il y a une mise en équivalence entre le topic <Bade> et un ensemble de prédicats. "Bade", corrélat lexical du topic, apparaît à la tête de la lettre et ensuite à la fin du paragraphe. Si le "Bade" de l'en-tête renvoie au signifié Bade généralement reconnu comme une ville, le signifié auquel correspond "Bade" à la fin de la lettre a été reformulé d'après les informations du texte. Force est de noter que le nom propre, "Bade", a été supprimé dans la plus grande partie de la description et remplacé par le nom commun "ville" qui est par la suite rejeté comme catégorie générale pour Bade. Il s'agit d'une ville "qui n'en est pas une", une ville devenue lieu de perdition.

Tout comme le texte épistolaire lui-même, la description se situe dans le cadre d'une disjonction temporelle par rapport à la temporalité narrative. Le texte cité comprend deux plans temporels: celui de la description proprement dite et celui du "j'y suis" à la fin, qui appartient à un fil narratif secondaire, celui de l'histoire qui sera narrée dans le corps de la lettre qui suit. La narrativité de la lettre dépend de la présentation du personnage de Nachette, le sujet décrivant, tandis que le texte englobant est narré par un

narrateur omniscient et partout présent qui n'est pas un personnage mais une sorte de présence qui plane au-dessus de l'action et des lieux décrits.<sup>3</sup>

Il y a donc dans ce texte, un décalage temporel et spatial ainsi qu'une disjonction narrative par rapport au récit principal. Le "j'y suis" final contient un verbe qui cadre avec la temporalité de la narration de l'ensemble de la lettre. Le "je suis" *ponctuel* se rapporte à l'existence de Nachette à Bade, tandis que les quelques verbes dans la description elle-même sont au présent *omnitemporel*.<sup>4</sup> Le pronom "y" sert de *pivot narratif*, c'est-à-dire, il relie le message de la description et marque le retour au programme narratif. Il s'agit d'un sous-programme narratif où Nachette raconte à Charles son histoire à Bade.

La cohérence de la description est soutenue par trois effets stylistiques et sémantiques principaux: 1) l'isotopie sémantique <ville>, l'isotopie sémantique prédominante <jeu infernal>; 2) l'effet stylistique de la répétition-- du lexème "ville" qui s'emploie dix-neuf fois, suggérant ainsi l'obsession, la manie; 3) l'effet stylistique du rythme produit par l'emploi de mots courts et à rythme syncopé-- l'évocation, peut-être, d'une "vie au grand galop".

---

<sup>3</sup> Force est de souligner, quand même, que la lettre et le récit sont tous deux les produits textuels d'une unique conscience qui se charge de l'énonciation globale du roman. Au sujet du plurilinguisme et du centre linguistique du roman, v. H. Peter Edwards, "Le discours indirect libre: réinterprétation de Bakhtine" (1993).

<sup>4</sup> Pour la distinction *ponctuel/omnitemporel*, v. Baylon et Fabre: 99.



Le niveau élevé de cohérence est soutenu par la cohésion grammaticale. On peut voir dans la citation la transformation d'une seule phrase avec une expansion prédicative. La phrase noyau peut être conçue comme: "Je suis à Bade [plus série prédicative]" qui reprend la signification de l'en-tête "Bade, septembre". En renvoyant cette phrase (narrative) à la fin du paragraphe, la série prédicative est reprise par l'anaphore "ce", et la totalité de la description (le topic et ses équivalences) est reprise par "y".

Dans le *Journal* les Goncourt notent leur désir de reformuler Bade en ville extraordinaire:

Lettre de Bade. --en faire une ville fantastique, une ville où la valeur de l'argent n'existe plus. (I:521)

Il semble que la description citée réponde à ce désir. Décrite dans la perspective d'une personne qui la regarde directement, la ville de Bade n'est plus une collection ordonnée de "rues", d'"auberges", de "monde", mais "une ville enchantée par le hasard". L'isotopie prédominante, celle qui gouverne la reformulation explicite de la ville en tripot, peut se caractériser comme <jeux de hasard>. Cette isotopie sémantique est implicite dans le champ lexical suivant: "enchantée", "hasard", "sac de loto", "foire", "Fortune", "argent", "dettes", "table de jeu", "tapis vert", "martingale", "chiffres", "chance", "valeur", "veine", "caprice", "jouet".

La construction d'un autre champ lexico-sémantique s'impose, dont l'idée régissante est <désarroi> ou <frénésie>: "étonnante", "étourdissante", "ahurissante", "enchantée", "remuée", "apoplexies", "cassé", "galop", "enfer", "ivre", "danse", "fous", "sueur", "caprice", "rêve". Le thème de la disparition de la raison et du normal se manifeste dans l'expression "une ville qui a l'air d'une ville et qui n'en est pas une", et dans "ville où l'argent n'est plus l'argent, plus une valeur [...] plus un bon sens". Là où il y avait des arbres et un ciel il n'y a qu'un "tapis vert" et "une martingale d'étoiles". On peut voir dans le lexème martingale un jeu de mots, car "martingale" peut signifier non seulement un article vestimentaire, mais aussi, au jeu de hasard, une "combinaison plus ou moins scientifique destinée à assurer des gains" (Rey 1993: 1198). L'emploi des points d'exclamation semble exprimer une réaction face au vide qui s'ouvre devant celui ou celle qui a tout perdu.

Bade, construite comme actantielle, semble avoir provoqué du désarroi sinon de la folie dans l'esprit du sujet décrivant. Selon la vision de Nachette, les arbres ont été remplacés par un tapis vert. C'est la descente dans l'enfer de Dante (à l'entrée duquel on abandonne tout espoir), sauf qu'on y autorise une espérance folle, l'espérance sotte de celui qui est déjà fini ou presque.

Bien que la ville de Bade n'arrive pas à jouer un rôle important dans l'histoire du héros Charles, cette description fournit l'occasion d'introduire le motif du néant et de la déraison (qui sert de préparatif à la folie dont Charles lui-même tombera victime).

L'espérance naïve est un aspect important de la vie conjugale rêvée par Charles, une vie qui se transforme en un enfer d'ennui et d'hypocrisie, une existence où l'expression précieuse se réduit au balbutiement enfantin et l'intelligence critique devient démence.

Dans la description suivante qui se distingue de la précédente par l'importance donnée au côté visuel de la réception, on remarquera quand même plusieurs éléments similaires:

Quand Charles se mit à la fenêtre, voici ce qu'il vit: -- c'était la maison où il était.

**D'abord, c'est une grande porte cochère carrée; autour du cadre de la porte, des fers à cheval sont peints en noir sur le mur blanc; --la grosse porte est relevée de bossages de bois cloués par des gros clous dont les têtes font des dessins et des croix; -- sous l'arche de la porte, dans l'ombre noire de la loge du portier, éclatent quelques éclairs de faïence, et sur les carreaux de la petite porte entr'ouverte un rideau de toile à matelas bleue frissonne; -- dans la retraite que fait la cour, à droite, la forge d'un maréchal ferrant s'enfonce dans la nuit des noirs de suie, où dorment les ferrailles confuses du métier; -- devant, est un cheval blanc à moitié dans l'ombre d'un hangar, à moitié fouetté de soleil, une jambe pliée sur le genou d'un homme en bras de chemise, la corne du sabot fumante d'une fumée blanche qui monte dans le bleu de l'air; sous le hangar, dans les jambes du cheval ou à côté, des coqs, de temps en temps, battent des ailes deux fois de suite coup sur coup, des poules piquent un grain entre deux pailles, une basse-cour va trottant, voletant, sautant, picotant, pépant; -- le hangar, au bout, est fermé avec de vieilles planches, qui, nouées à la grosse, recousues de planchettes, font, en haut, avec une avance de pièces et de poutrelles, un pigeonnier de campagne tout bruyant d'envolées, et d'où sort à tout moment le froufrou d'un pigeon blanc; au fond de la cour, un entassement de vieux meubles barre à demi le palier à l'air du large escalier de pierre; -- puis c'est un encombrement de voitures à bras, roulées par les marchands des quatre saisons, où les animaux de la cour et de la maison, pigeons, poules et chats, perchent, se juchent, ronronnent, bruissent, et remuent; -- à gauche, des vignes maigres, rongées, montées en arbres, plaquent au mur un bouquet de sarments**

**entre les grandes fenêtres hautes du rez-de-chaussée; aux carreaux de ces fenêtres couleur vert de bouteille, les carreaux cassés ont été bouchés avec du bois, du vieux bois, devenu gris; contre un vieux puits aux pierres déchaussées et usées, une chèvre blanche, balançant la tête, va se frottant et cherchant les aspérités qui l'étrillent. Et, dans ce fouillis de vie, court un pétilllement de couleurs, çà et là des coups d'ailes blanches, des crêtes rouges, des touches de vermillon, de bleu, d'argent, un barbouillage de lumière, dont vous n'aurez l'idée que dans les esquisses jetés par le pinceau de Fragonard dans une matinée de bonne humeur. (:419-20)**

Selon mon analyse, le topic de cette description *composée* est: <le pourtour de la cour>. Le mot "cour", corrélat lexical partiel du topic, apparaît trois fois dans le texte et l'expression métonymique "une basse-cour" (le nom de la cour où ils habitent remplaçant les noms des habitants eux-mêmes) en fait écho. Le fait que la description est cohérente et "prend" comme un tout est le résultat 1) du "signal introductif stéréotypé" (Hamon 1993: 205) de la fenêtre où s'installe le regardeur (Charles, dont l'angle de vision est repris par l'admirateur de l'art de Fragonard (la lectrice) construit dans le dernier paragraphe; 2) du commentaire *métadésriptif* du dernier paragraphe qui apprend au lecteur que ce qui précède doit se comprendre comme une oeuvre d'art; 3) de la reformulation anaphorisante, "ce fouillis de vie"; 4) de la structure serrée du texte où il s'agit d'une phrase pour la description proprement dite, et d'une seule autre pour le commentaire-description du dernier paragraphe; 5) de la structure équilibrée du texte où chaque coin décrit possède son propre "coin" textuel marqué par deux traits d'union.

Formant à elle seule un chapitre entier, cette description illustre ainsi dans son ensemble le thème de la réalité discontinue et flottante si typique de la vision esthétique

Or, il n'y a vraiment pas de perspective ou d'organisation spatiale, en dépit des lexèmes organisateurs tels que: à droite, devant, en haut, au bout, au fond de. On se rend compte qu'il ne s'agit pas en fait d'une scène vue par Charles regardant par la fenêtre (comment aurait-il pu voir l'intérieur de la loge du portier situé sous l'arche de la porte? le grain piqué entre deux pailles?), mais que c'est plutôt une photo dont les éléments composants ont peut-être été étudiés de près par quelqu'un qui se promène dans la cour (ou par quelqu'un qui se rappelle ces éléments individuellement après avoir vu une variété de cours).

Et qui plus est, l'ordre de la description est extraordinaire. Au lieu d'établir de premier abord un plan spatial compréhensible, et de situer certains points de repère importants, la description semble être entraînée par un regard scrutateur plus soucieux de souligner certains détails que de saisir le tout. Le manque de perspective globale prête au tableau un air irréel: ce n'est pas de la nature, c'est de l'art. La cour n'est pas non plus un endroit qu'il faut décrire pour situer l'action: rien ne s'y passe. Force est de se demander à quoi sert cette description, de se demander si elle est gratuite, si c'est un texte qui sert simplement à souligner le plaisir esthétique du joli et qui pratique l'art de peindre avec des mots.

Peut-être cette description sert-elle de clé à l'interprétation de l'histoire de Charles Demailly et aussi de la poétique du discours esthétique goncourtien. Le vide au centre de

la cour est important dans les deux cas. Pour ce qui est de l'interprétation, j'attirerai l'attention sur les isotopies <fixité> et <restriction> qui appuient le thème d'un être dépourvu de choix, devenant fou, emprisonné dans un mariage impossible et étouffant. Ce qui semble du <joli> à première vue n'est pas tout à fait beau. Il y a "la nuit des noirs de suie" (<maladie>), le pigeon emprisonné (<manque de choix>), "les ferrailles confuses", "l'encombrement de voitures", "l'entassement de vieux meubles" (<accablement>, <confusion>). Charles est construit comme une victime. Je dirais même qu'il est sacrifice, interprétation qui est étayée par "la fumée blanche qui monte dans le bleu de l'air" accompagnée de l'image chthonienne du maréchal ferrant et de sa forge et de celle du puits (qui descend pour relier le ciel à l'enfer ou aux profondeurs de la terre). La présence de trois animaux blancs (le cheval,<sup>5</sup> le pigeon, et la chèvre) suggère l'idée d'un rite expiatoire. Le dessin des croix fait sur la porte et la référence répétée à des clous appuient encore plus cette interprétation.

Le commentaire dans le paragraphe final fonctionne en fin de compte comme un alibi pour une description beaucoup plus tragique qu'elle ne le semble. En même temps, la référence à Fragonard et à la peinture en général souligne le fait que des questions esthétiques sérieuses sont en jeu. Il est intéressant de noter que la fenêtre décrite vers la

---

<sup>5</sup> Selon Chevalier et Gheerbrant, le cheval est aussi un symbole chthonien: "Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante" (:222).

fin du paragraphe a des carreaux verts de bouteille dont plusieurs sont cassés et bouchés par du vieux bois gris. Ces auteurs infiniment subtils suggèrent-ils que la fenêtre réaliste est devenue opaque pour eux, qu'il leur faut désormais voir par le biais d'un oeil intérieur afin de mieux transformer la réalité banale en art? La matérialité de l'onomatopée (e.g. "pépiant", "ronronnent", "froufrou", ainsi que le martèlement de "bossages de bois cloués par des gros clous dont les têtes font des dessins et des croix"), manifeste la dimension plastique du texte, sa capacité de toucher au corps du lecteur. Admirateurs sérieux de l'art de l'instantané de Fragonard, les Goncourt, tout en poussant très loin la critique sociale dans leurs oeuvres, s'acharnent à créer en premier lieu une transformation imaginative de l'empiriquement donné, à produire des oeuvres rebelles, mystérieuses, rares et, comme toutes les oeuvres d'art hors règle, -- qu'ils me pardonnent l'expression-- sauvages.

## PARTIE II - FLAUBERT-- BOUVARD ET PÉCUCHET

*--Il faudrait que, dans tout le cours du [Dictionnaire des idées reçues], il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent.*

*--Gustave Flaubert, Correspondance, p. 67.*

*--[...] la faculté d'utiliser, dans le cadre d'une seule oeuvre, des mots de type différent, dans leur spécificité prononcée, sans les ramener au dénominateur commun, reste un des privilèges essentiels de la prose*

*--Mikhaïl Bakhtine, Poétique de Dostoïevski, p. 260.*

La description du roman est le lieu textuel où le caractère *scriptural* du projet de l'écrivain se révèle le plus pleinement. Dans la description l'écrivain/e est censé/e démontrer non seulement sa compétence lexicale, mais aussi ses connaissances du monde, sa maîtrise de l'art d'écrire clairement et conventionnellement (pourtant sans clichés)-- pour produire une exposition de l'objet décrit si ingénieuse et pertinente que la lectrice ou le lecteur sera persuadé/e de se concentrer sur le texte au lieu de le sauter pour retrouver le fil du récit. Qui dit description dit expansion, abondance, savoir détaillé, invention, intertextualité (le "déjà lu" dont parle Hamon), maniement aisé de la parole et expérience du monde, volonté de disserter ou de se faire lyrique selon les circonstances. Il en découle que la figure de la description est souvent le lieu textuel de choix pour examiner le projet spécifiquement *scriptural* du roman.

Flaubert semble avoir pour projet, comme nombreux de ses confrères de la modernité, l'exploration de la nature même du texte écrit. On ne s'étonne donc de



voir qu'il ne s'intéresse pas à l'élaboration de récits passionnants: ce pour quoi il se passionne, c'est le défi spécifique de la description littéraire et de la représentation du langage lui-même. Chez Flaubert la description est labourée, subtilisée, épaisse et équivoque. Les personnages de Flaubert dans *Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale* vivent entourés d'objets matériels: les meubles, les vêtements, le bric-à-brac bourgeois encombrant non seulement l'arrière-plan de l'action, mais s'étalent en surcroît sur l'avant-scène de ces romans. Chose curieuse, *Bouvard et Pécuchet*, le roman où les personnages principaux sont le plus gravement obsédés des objets qui les enveloppent, consacre le moins de texte à la description. Ce fait peut sans doute s'expliquer de plusieurs façons, mais l'explication que je tenterai ici se fonde sur ma conception du projet auquel tient Flaubert en écrivant *Bouvard et Pécuchet*: celui d'explorer le langage et, autant que possible, d'ambiguïser sa propre voix, en tant que parole singulière et individuelle.

Les descriptions de *Bouvard et Pécuchet* sont peu accessibles et difficiles à interpréter (surtout quand elles sont isolées du texte englobant), car la totalité du texte du roman fournit un commentaire polyphonique sur les objets (et sur les idées objectivées) accumulés par les deux collectionneurs. Or, les descriptions peuvent être vues comme subversives, en ce sens qu'elles offrent moins la perception d'un univers (réel ou fictif) que la conception qu'avait l'auteur des moyens langagiers et référentiels à sa disposition.

et *Pécuchet* n'offre pas de point de vue raisonnable et bien réfléchi. Les vérités, tout comme les opinions et les blagues, se dissipent en des contradictions et des bêtises. Dans son article "Une poétique ruinée" qui présente *La poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva parle du passage au-delà de la mimésis par le roman moderne et de sa réification du langage:

Le sujet divisé par son écoute -- par son désir-- de l'autre ne fait pas que briser l'identité sémantique du *mot* en tant qu'unité linguistique (mot, phrase, énoncé).

Il brise aussi l'identité idéologique des énoncés et du texte en général, c'est-à-dire la constitution d'une idéologie (identique à elle-même): il dissout le principe idéologique d'identité.

C'est dire que, dans la polyphonie romanesque, diverses idéologies se font entendre, assumées ou interrogées par les diverses instances discursives (personnages, auteur), mais qu'aucune idéologie ne s'institue ni ne se présente comme telle. Un texte n'est idéologique, d'après Bakhtine, que lorsque l'appuie "l'unité d'une conscience", l'unité d'un "je" parlant, garant de la vérité d'une idéologie. C'est le cas de *l'univers monologique* qui culmine dans la philosophie idéaliste et dont Bakhtine voit l'exemple dans le rationalisme du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'au socialisme utopique avec sa croyance à la force de la conviction.

Or, dans un texte polyphonique, les idéologies sont modelées par l'instance du sujet divisé: elles sont morcelées dans l'espace intertextuel -- dans l'"entre" des "je" -s-- et leur statut s'égalise à celui du "mot" dialogique. [...]

Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation. (Kristeva 1970:18)

Pour ce qui est de *Bouvard et Pécuchet* et du *Dictionnaire des idées reçues*, le scripteur de ces textes, celui qui organise les tonalités du langage et produit le collage

intertextuel de savoirs et de commentaires qui constitue ce roman si peu "romanesque", n'est pas innocent. Dans un premier temps, sa représentation satirique des deux bonshommes sans originalité cible la bourgeoisie moyennement éduquée en exposant son appétit thésauriseur de savoir et sa soif d'acquérir n'importe quel curio, pourvu qu'il incite au papotage, qu'il soit "admirable". Dans un deuxième temps, ce scripteur révèle à quel point il est difficile de se servir du langage conventionnel pour relever n'importe quoi d'intéressant dans le monde. Le langage est saturé du déjà-dit, de l'on-dit, du trop dit, de clichés, de banalités, de paroles prétentieuses, pour ne pas dire de mensonges. Emprisonné dans des idioties et moulé par le babillage, le savoir sur le monde devient inopérant, futile, ridicule.

Bien que Flaubert désire s'effacer de son texte, le scripteur/auteur y demeure, en tant qu'énonciateur primaire. Mais les paroles et les opinions qui s'y étalent ont toutes été empruntées à autrui. Comme tout univers fictif, le monde de *Bouvard et Pécuchet* est édifié par le langage, mais ici le scripteur souligne à chaque mot la nature conventionnelle et usée de l'épistémè que véhicule ce langage. À la différence d'un Dostoïevski (dont parle Bahktine), Flaubert se soucie moins de la lutte entre les idées introduites dans le texte que de leur aplatissement, pour montrer par là la possibilité que les signes arrivent à opérer de façon circulaire et inféconde.

Voici une description tirée de *Bouvard et Pécuchet* où le texte semble se moquer de la description quasiment rituelle du roman réaliste: la maison, comme on le voit ailleurs dans le roman réaliste, est décrite à l'aide d'un recensement détaillé de tous les objets qui ne signifient autre chose que le statut du propriétaire. Ici, loin d'être un véritable "musée" (révision ironique du topic maison), la maison est comparée ironiquement à l'institution du musée.

*Bouvard et Pécuchet* n'est qu'un prétexte pour une grande volée satirique ciblant les diverses institutions sociales chargées de structurer et d'articuler l'épistémè. La question s'impose: dans quelle mesure le musée de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle ressemble-t-il à la maison de Bouvard et de Pécuchet? La passion d'exposer des objets de curiosité et de tout interpréter selon un raisonnement institutionnel caractérise à bien des égards l'expérience socioculturelle métropolitaine du dix-neuvième siècle en France.<sup>6</sup>

Six mois plus tard, ils étaient devenus des archéologues; et leur maison ressemblait à un musée.

---

<sup>6</sup> Pour d'excellentes discussions de la fièvre de l'exposition au dix-neuvième siècle et de ses liens avec le roman, v. Ph. Hamon, 1989 et 1995, et H. Mitterrand 1992b.

Une vieille poutre de bois se dressait dans le vestibule. Les spécimens de géologie encombraient l'escalier; et une chaîne énorme s'étendait par terre tout le long du corridor.

Ils avaient décroché la porte entre les deux chambres où ils ne couchaient pas et condamné l'entrée extérieure de la seconde, pour ne faire de ces deux pièces qu'un même appartement.

Quand on avait franchi le seuil, on se heurtait à une auge de pierre (un sarcophage gallo-romain), puis les yeux étaient frappés par de la quincaillerie.

Contre le mur en face, une bassinoire dominait deux chenets et une plaque de foyer qui représentait un moine caressant une bergère. Sur des planchettes tout autour, on voyait des flambeaux, des serrures, des boulons, des écrous. Le sol disparaissait sous des tessons de tuiles rouges. Une table au milieu exhibait les curiosités les plus rares: la carcasse d'un bonnet de Cauchoise, deux urnes d'argile, des médailles, une fiole de verre opalin. Un fauteuil en tapisserie avait sur son dossier un triangle de guipure. Un morceau de cote de mailles ornait la cloison à droite; et en dessous des pointes maintenaient horizontalement une hallebarde, pièce unique.

La seconde chambre, où l'on descendait par deux marches, renfermait les anciens livres apportés de Paris, et ceux qu'en arrivant ils avaient découverts dans une armoire. Les vantaux en étaient retirés. Ils l'appelaient la bibliothèque.

L'arbre généalogique de la famille Croixmare occupait seul tout le revers de la porte. Sur le lambris en retour, la figure au pastel d'une dame en costume Louis XV faisait pendant au portrait du père Bouvard. Le chambranle de la glace avait pour décoration un sombrero de feutre noir, et une monstrueuse galoche, encore pleine de feuilles, les restes d'un nid.

Deux noix de coco (appartenant à Pécuchet depuis sa jeunesse) flanquaient sur la cheminée un tonneau de faïence, que chevauchait un paysan. Au près, dans une corbeille de paille, il y avait un décime rendu par un canard.

Devant la bibliothèque se carrait une commode en coquillages, avec des ornements de peluche. Son couvercle supportait un chat tenant une souris dans sa gueule, pétrification de Saint-Allyre, une boîte à ouvrage en coquilles même, et sur cette boîte, une carafe d'eau-de-vie contenait une poire de bon-chrétien.

Mais le plus beau, c'était, dans l'embrasure de la fenêtre, une statue de saint Pierre! Sa main droite couverte d'un gant serrait la clef du Paradis, de couleur vert pomme. Sa chasuble, que des fleurs de lis agrémentaient, était bleu ciel, et sa tiare, très jaune, pointue comme une pagode. Il avait les joues fardées, de gros yeux ronds, la bouche béante, le nez de travers et en trompette. Au-dessus pendait un baldaquin fait d'un vieux tapis où l'on distinguait deux amours dans un cercle de roses, et à ses pieds, comme une colonne, se levait un pot à beurre, portant ces mots en lettres blanches sur fond chocolat: "Exécuté devant S.A.R. Monseigneur le duc d'Angoulême, à Noron, le 3 octobre 1817."

Pécuchet, de son lit, apercevait tout cela en enfilade, et parfois même il allait jusque dans la chambre de Bouvard, pour allonger la perspective. (Flaubert 1966: 124-25)

Ce passage a été très bien commenté, notamment par Franc Schuerewegen, Nathaniel Wing et Normand Lalonde. Schuerewegen observe que la représentation de la collection d'objets hétéroclites porte sur la nature de la modernité: il n'y a ni principe unifiant ni consistance énonciative dans cette description (:41-44). Wing rappelle que la fin du roman envisagée par Flaubert aurait vu les copistes continuer de pratiquer leur métier sans s'inquiéter du vide épistémologique qu'ils ont vécu. Ce critique note une textualité gratuite: les copistes finissent par reproduire les signes d'une société dépourvue de toute économie épistémologique (Wing, 1988: 54-55). Lalonde parle d'un livre "rigoureusement démesuré" où le signifiant est "défiguré, gonflé, rendu énorme et grimaçant" (1992b: 450-51).

De toute apparence on a affaire à une description. Le topic, <maison>, s'affiche au début, explicité par son corrélat lexical, "maison". Puisque la maison est déjà établie

dans le texte précédent, on peut conclure que <maison> est le pivot descriptif. On peut même établir un champ lexical couronné du pantonyme "maison" et dont les éléments constitutifs sont: "vestibule", "escalier", "corridor", "porte", "chambres", "entrée extérieure", "pièces", "appartement", "seuil", "mur", "foyer", "sol", "tuiles", "fauteuil", "cloison", "marches", "armoires", "urnes", "vantaux", "bibliothèque", "cheminée", "commode", "embrasure de la fenêtre".

Cependant, dès que l'on essaie d'établir des allotropies, on se rend compte que le texte résiste à cette démarche. On peut parler de l'isotopie <déconstruction> inférée à partir des lexèmes "décroché", "condamné", "tessons", ou de <obstacle> à partir d'"encombraient", "se heurtait", mais ce sont des isotopies dont la distribution de sèmes est faible. Ce qui maintient la cohérence de ce passage est le ton ironique, curieusement bête et en même temps pédant de la voix énonciative. Cette voix semble incorporer non seulement les idées organisatrices des deux "archéologues", mais aussi les réactions des voisins qui visiteront ce domicile dans les pages qui suivent.

En dépit du fait que ce texte s'annonce comme une description et qu'il s'agit d'un arrangement d'objets dans l'espace, le passage ne se lit pas comme un texte descriptif, mais comme une énumération. Bien qu'on puisse reconnaître les indications conventionnelles de la description qu'on a identifiées: l'imparfait, la cohérence syntaxique, le paradigme lexical surmonté d'un pantonyme ("maison"), le débrayage

temporel, l'isotopie <continuité dans l'espace>, l'épaississement sémantique qui suggère des aspects thématiques de l'oeuvre, le texte a échoué à devenir une description.

Pour comprendre pourquoi, il faut l'examiner par le biais de l'énonciation. Ce texte utilise la prétendue description d'une maison comme prétexte pour faire une critique oblique des institutions organisatrices de la société (le musée, l'académie, la bibliothèque, etc.). Étant allégorique, étant polémique, étant surtout intéressé à saboter la notion même d'un "tout" stable, cohérent et interprétable, ce texte a échoué à satisfaire le critère mentionné dans notre premier chapitre-- que la description est surtout la présentation de l'état de choses, évidence de l'opération d'un système qui nomme des objets, les qualifie, les met en séquence dans le discours et qui associe ces objets les uns aux autres au moyen d'isotopies unifiantes. Du point de vue pragmatique, l'objectif principal de ce texte n'est pas de mettre la maison de Bouvard et Pécuchet "sous les yeux", procédé d'hypotypose, mais plutôt de souligner la futilité de toute pensée canonisante, de toute collection institutionnalisée où les raretés fossilisées ne servent qu'à capter des poussières.

Le producteur de ce texte énigmatique est tricheur. Non pas dans le sens qu'il ment, qu'il rapporte mal ce qu'il voit ou s'imagine, mais plutôt dans le sens qu'il ne fournit pas les moyens pour s'orienter par rapport à une norme référentielle, même à un univers inventé. La description, à mon avis, se caractérise par le respect du monde phénoménal. Même si la description traite d'une partie d'un univers évidemment fictif, la tradition rhétorique occidentale exige quand même que la posture énonciative soit en rapport



consistant avec l'épistémè. Dans ce texte on assiste à une rupture du contrat descriptif: le descripteur ne fait ni peindre ni montrer-- il disserte, il allégorise, et qui plus est, il met en doute les catégories épistémologiques et les concurrences sémantiques qui sont à la base de la description.

Dire qu'une description de Flaubert n'en est pas une en raison de sa référentialité aberrante, de ses signes inopérants, montre les rapports de cet auteur avec le roman du vingtième siècle où le rapport entre mot et chose est souvent explicitement exploré. Flaubert commente la pratique de la description, offre une critique de la référentialité qui sous-tend l'opération descriptive du texte qu'on appelle (à tort) "réaliste". Ce texte qui s'affiche comme la description d'une maison pareille à un musée est vraiment l'énumération d'une collection incohérente. L'illisibilité de la collection est faiblement masquée par la grille suppléée par le plan de la maison.

## CHAPITRE 7

### PARTIE I - JACQUES STÉPHEN ALEXIS - LES ARBRES MUSICIENS

*--Rien ne détraque plus sûrement une cervelle de poète qu'un coup de soleil. On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des oeuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur de midi. Et ce sont des symphonies de feuillages, des rôles donnés aux brins d'herbe, des poèmes de clartés et de parfums. S'il y a une excuse possible à de tels écarts, c'est que nous avons rêvé d'élargir l'humanité et que nous l'avons mise jusque dans les pierres des chemins.*

*--Émile Zola, Du roman, p. 64-65.*

*--Le monde est immobile car les alizés se sont perdus. De temps en temps, ils surgissent et m'animent d'un frissonnement de feuilles car il leur arrive de me prendre pour un arbre.*

*--Patrick Chamoiseau, Écrire en pays dominé, p. 23.*

Afin de comprendre l'importance de l'oeuvre de Jacques Stéphen Alexis en Haïti, et plus précisément pour voir la fonction culturelle de la description dans ses romans, je me propose d'examiner un extrait du roman *Les arbres musiciens*. Dans ce texte certains objets sacrés, confisqués par l'Église catholique dans la campagne "anti-superstitieuse" en Haïti en 1941-42, sont représentés dans un discours élogieux qu'on peut appeler "ekphrastique". Dans le contexte donné, cette description sert à ancrer et à valoriser la culture haïtienne à plusieurs égards, mais surtout sur les plans politique et religieux.

Avant d'étudier la description ekphrastique dans *Les arbres musiciens*, je voudrais situer les romans et contes d'Alexis dans la théorie esquissée par Édouard

Glissant dans son ouvrage critique *Poétique de la relation*. Glissant distingue trois moments dans le développement des littératures des régions influencées par le système de la Plantation. Il me semble que l'importance du discours descriptif varie selon le contexte social de l'époque étudiée.

Glissant parle premièrement de *l'acte de survie*, deuxièmement du *leurre*, et troisièmement de *l'effort ou [de la] passion de la mémoire* (1990: 82). Pour lui, la littérature qu'il désigne comme *acte de survie* est la littérature orale de la Plantation dans toute sa discontinuité et sa fragmentation. À la différence de la littérature réaliste métropolitaine, ces contes et mythes évitent toute précision sur le décor et le temps. C'est un discours qui suggère, par l'évasion et le détour, un certain non-dit. Il implique l'existence de certains sujets tabous et potentiellement dangereux à aborder. Tout comme la vraie Histoire des Noirs en Haïti, les contours du paysage vus par un travailleur ou un esclave noir demeurent dans l'oubli.

D'après Glissant, le deuxième moment dans la littérature de ces régions créolisantes est celui du *leurre*, de la production d'une littérature écrite et élitaire. La description du décor qui n'a guère figuré dans la littérature de *la survie* devient essentielle dans ces textes. Le but de ce genre de littérature est la justification du système: la représentation irrécusable de la douceur du paysage cache la dure réalité de la vie de la plantation. Il s'agit donc d'une espèce de propagande destinée à éteindre toute trace référentielle de l'expérience collective des Noirs.

Le troisième moment, celui que Glissant nomme *la passion de la mémoire*, se développe au fur et à mesure à la suite de l'effondrement du système de la

Plantation. Les textes de cette catégorie sont toujours influencés par les discontinuités, les hésitations et les secrets communautaires de la littérature orale. Cependant, le paysage, loin d'être un décor trompeur, devient symbolique et joue souvent un rôle actantiel par rapport au programme narratif. Selon Glissant, Frankétienne, Toni Morrison, Alejo Carpentier, Garcia Marquez et William Faulkner poursuivent un projet littéraire où la mémoire et l'imaginaire travaillent ensemble afin de raconter, de reconstruire, de réinventer un passé lacunaire et peu documenté. Ces auteurs explorent aussi la subjectivité et la complexité psychologique des personnes colonisées et de leurs descendants.

Je situe Alexis et *Les arbres musiciens*, paru en 1957, dans ce troisième moment de la littérature des pays créolophones. Je voudrais montrer dans quelle mesure le roman alexien privilégie la figure de la description pour créer un univers spécifiquement haïtien. L'oeuvre alexienne montre précisément cette *passion de la mémoire* élaborée par Glissant.

L'oeuvre d'Alexis est un acte de survie, un projet culturel, qui ne s'arrête pas à une archéologie du passé. J'utiliserais "acte de survie culturelle" afin de suggérer une continuité importante entre la première catégorie de Glissant et la troisième. Ce rapport est reconnaissable dans l'oeuvre alexienne. Les pratiques et les notions qui auraient été cachées dans la littérature orale de la première période sont maintenant exposées à travers la mémoire et l'imaginaire de l'écrivain. Bien que le passé des Noirs haïtiens ait été oblitéré, il est néanmoins possible de décrire la vie et les aspirations des paysans pour y découvrir les traces d'une culture nationale. Sous

la plume d'Alexis cette culture traditionnelle devient une arme de résistance contre l'invasion économique américaine et la culture capitaliste occidentale.

Malgré son respect pour le passé, l'art de la représentation que pratique Alexis est progressiste et visionnaire. Par exemple, il conserve dans ses textes la mémoire de certains éléments de la religion vaudoue sans être lui-même vaudouisant. Il découvre à travers ses représentations de la religion populaire un chemin spirituel qui mène vers un avenir possible pour le peuple haïtien. Sa description élogieuse des objets sacrés sert à relier ces objets à un présent toujours spirituellement animé et politiquement éveillé. La *passion de la mémoire* à laquelle participe Alexis est une passion pour la création d'un présent culturel né de l'imaginaire, mais inspiré des traces obscures d'un passé presque totalement effacé.

Alexis est né en 1922 en Haïti, fils de Stéphen Alexis, qui était lui-même activiste, journaliste, romancier et diplomate. Jacques Alexis, qui a étudié en France et en Haïti, s'est spécialisé en neurologie. Pendant les années 1942 à 1946 il était actif avec René Depestre et avec d'autres étudiants révolutionnaires dans l'opposition contre le régime d'Élie Lescot. Après la chute de Lescot il s'est éloigné du pays jusqu'en 1954 ou 1955 quand, de retour en Haïti, il a repris son activité politique d'orientation marxiste. En 1961, après un voyage à Moscou, à Pékin et à Cuba comme représentant du Parti Entente Populaire, Alexis a débarqué clandestinement avec quelques compagnons dans la région de Saint Nicolas en Haïti avec un projet apparemment anti-duvaliériste. Alexis a été capturé par les Tontons Macoutes, torturé et tué (Antoine:137). Trente-cinq ans après sa

disparition Alexis demeure une figure bien connue et vénérée par le peuple haïtien.<sup>1</sup>

Alexis a publié trois romans, un recueil de contes et de nombreux articles portant sur la littérature, la culture et la politique d'Haïti. Pour son projet littéraire il a préféré la forme romanesque, croyant que le roman exprime mieux la turbulence et les paradoxes de la vie de l'être humain de son époque. Voici l'explication que donne Alexis pour son choix de genre:

Il m'a semblé que le genre romanesque était le plus puissant domaine littéraire de notre temps, qu'il me permettait d'appréhender l'homme et la vie dans leur réalité mouvante, de les expliquer et de contribuer à leur transformation. (1957b: 95)

Les termes "réalité mouvante" et "transformation" sont d'une importance capitale pour juger de l'originalité de l'oeuvre de Alexis. Le "réel" qu'il peint en tant que "réaliste", en tant que maître-descripteur est, d'une part, créé à partir des expériences et des conditions quotidiennes du peuple haïtien. D'autre part, ce "réel" est présenté comme dynamique et complexe. Loin d'être un roman à thèse (marxiste ou autre), *Les arbres musiciens* construit un univers dialogique (au sens bakhtinien) où plusieurs tendances discursives s'entremêlent pour construire un monde à la fois familier, contradictoire et mystérieux. Dans un premier temps, Alexis crée un texte quasi-documentaire portant sur une période historique précise

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Anna Wexler (*For the Flower of Ginen: The Artistry of Clotaire Bazile, a Haitian Vodou Flagmaker*. Harvard University, 1998 ) d'avoir partagé avec moi ses recherches portant sur la culture et l'esprit populaire en Haïti. En me communiquant ses expériences personnelles et professionnelles avec l'art et la spiritualité haïtiens, elle a enrichi mes connaissances du vaudou tel que vécu en Haïti aujourd'hui et autrefois. C'est elle qui m'a signalé que le souvenir d'Alexis est encore vivant en Haïti.

où il incorpore un vaste inventaire de types sociaux, ainsi qu'un stock d'éléments langagiers, folkloriques, et culturels. Dans un deuxième temps, il offre un monde du possible où les lecteurs et lectrices haïtiens peuvent reconnaître leur culture non seulement à travers des souvenirs et des traditions partagés, mais aussi dans l'optique d'un avenir collectivement concevable.

Avant d'examiner la textualité alexienne et sa façon de représenter la culture tout en la construisant, résumons le contexte historique et la trame diégétique des *Arbres musiciens*. Le roman reprend la situation des années 1941-1942 où le gouvernement d'Haïti s'est décidé à coopérer avec une compagnie américaine voulant arracher la terre aux paysans dans le but d'exporter du caoutchouc. L'Église catholique est complice dans l'affaire. Puisque l'Église considère les autels traditionnels comme des sites de résistance dangereux, elle répond en lançant sa campagne anti-superstitieuse qui vise à écraser tous les sanctuaires de la religion vaudoue.

Le roman suit les péripéties de la famille paysanne Osmin dont la matriarche, Léonie, encourage ses trois fils à profiter des transformations sociales et économiques du pays. Cependant, elle ne se doute pas du prix qu'ils auront à payer. Edgard, étant vite monté en grade dans le militaire, participe à des projets visant à dompter la population rurale. Diogène, devenu prêtre, apparaît à la tête de la campagne anti-vaudou. Séduit par le pouvoir de son nouveau rôle dans la structure ecclésiastique et politique du pays, il chasse les houngans et brûle les temples des loas, malgré son sentiment d'avoir trahi les dieux. Carles, avocat de profession, n'a pas le désir d'"arriver" comme ses deux frères. Il se fait témoin et critique des événements économiques et sociaux du pays.

Deux autres personnages introduisent des aspects importants de la thématique de l'oeuvre. Bois d'Orme, houngan de la religion vaudoue, incarne les meilleurs aspects de la religion traditionnelle. En tant que prêtre vaudou, Bois d'Orme joue un rôle central dans la société rurale. Ce personnage montre dans quelle mesure les pratiques, mythes et croyances du vaudou font partie intégrante de la vie quotidienne du pays. L'idéologie du texte suggère que la modernité accorde à l'individu plus d'autonomie qu'il n'en avait traditionnellement. Cependant, elle indique en même temps que c'est à tort qu'on néglige le côté spirituel de l'être humain. Il y a des rapports inéluctables entre la terre, le chant, le conte et la réponse qu'on fait au moment historique.

Le personnage de Gonnaïbo joue un rôle également important pour la thématique de l'oeuvre. Un naïf grandi en dehors de la société, il est sensible au merveilleux inhérent au monde naturel. Il est instinctivement critique des activités économiques et politiques mises en marche par les développeurs américains et leurs collaborateurs de la classe dirigeante. Gonnaïbo devient le successeur moderne de Bois d'Orme. Gonnaïbo est respectueux de la tradition religieuse du peuple, mais il se croit libre et autonome. Il ne se soumet ni aux exigences des dieux ni au fatalisme du vaudou. Ce personnage incarne la possibilité d'être libre mais en même temps sensible au rapport spirituel entre l'être humain et la terre qui le nourrit.

Il serait inexact de dire que *Les arbres musiciens* s'offre comme la représentation fidèle de la culture paysanne en Haïti à l'époque de la deuxième guerre mondiale. On dirait avec plus de justesse que ce roman, avec ses anecdotes et sa description des situations matérielles, transforme et recrée la réalité. La conceptualisation de la



culture est une création textuelle et provisoire. Alexis ne raconte pas une idée culturelle déjà établie. Grâce à une vision essentiellement dialectique et fluide, il met en jeu toutes les contradictions, les chocs et les disproportions d'une société déchirée mais toujours dansante. Toutes ses représentations et toute sa stratégie rhétorique sont destinées à éveiller la conscience culturelle des Haïtiens. Il n'a pas pour but une institutionnalisation mécanique du passé: il vise plutôt la conception collective d'un avenir qui s'inspire du sentiment des traditions partagées et indéracinables.

Alexis n'hésite pas devant la force rhétorique du mot à établir une vision et un référent culturels. Ses descriptions, si précises dans leurs détails, si encyclopédiques dans leur savoir sur le monde, si compétentes du point de vue lexical (Hamon 1992 :39-48), établissent un univers divers et ouvert. On dirait un univers antifasciste: une culture, un monde qui se définit par sa résistance à toute éthique ou esthétique totalisante. Alexis cherche à établir une identité culturelle pour le paysan haïtien, mais cette identité n'est ni rétrospective ni xénophobe; cette identité est pour lui un site de résistance au néo-impérialisme états-unien, mais elle serait également le point de départ pour de multiples mouvements de synthèse, pour des célébrations de différence, pour la découverte de liens fraternels et sororaux partout dans le monde. Alexis explique ainsi sa conception du cadre temporel d'une culture:

...la culture est une donnée qui embrasse toute la vie d'un peuple, depuis les débuts de sa formation, sa constitution progressive, jusqu'à son organisation moderne: la culture est un devenir incessant dont les origines se perdent dans la nuit des temps, et dont les perspectives s'estompent dans le brouillard de l'avenir. (1956: 250-51)

Bien qu'Alexis semble identifier la culture haïtienne avec la vie qui se déroule dans les limites géographiques de la nation haïtienne, il reconnaît l'influence de l'apport français, hispanique et africain ainsi que l'apport indien-taïno-chemès sur la culture contemporaine en Haïti. Son "réel" haïtien incorpore aussi plusieurs milieux non paysans: le bourgeois, l'ecclésiastique, et le gouvernemental. Aussi y a-t-il, dans le cadre de la culture haïtienne, plusieurs strates de couches sociales qui s'entremêlent. Au niveau de l'énonciation, le texte révèle une expression légèrement éclectique qui emploie des lexèmes et des rythmes provenant des discours des péristyles vaudous, des salons bourgeois, des salles de concert occidentales, des rues new-yorkaises.

Par moments la langue créole fait irruption dans le texte, ainsi que l'espagnol, le latin de l'Église, l'anglais et la langue à base arada des cérémonies vaudoues. Cette démarche, d'une part, fait référence à la nature problématique du signifiant: comment représenter la culture d'un peuple colonisé dans la langue colonisatrice? D'autre part, elle établit un univers fictionnel où la richesse du réel est saisie même sous son aspect étranger ou impénétrable. La citation suivante est tirée de la représentation des rites d'enterrement d'un membre de la communauté de Nan-Remembrance. Comme d'habitude, Alexis s'inquiète de la lisibilité de son texte: il a déjà expliqué que Ayizan est "la première déesse de l'Olympe orthodoxe arada" (1957a:171).

Bois-d'Orme oscillait lentement la tête, observant la foule. De l'autre côté du chemin un médecinier-béni offrait ses membres grêles à la nuit. Viendrait-elle la couleuvre-madeleine [Petite couleuvre verte.] (*Toute note explicative entre crochets apparaît en bas de la page dans le texte original.*), la déesse d'Émeraude qui logeait dans l'arbuste resplendissant? Ferait-elle signe à ses enfants?

Le grand-prêtre l'appela :

Ayizan, Ayizan ! maché pou moin !

Oh! Ayizan, Ayizan ! Maché pou nous !...,

On entendit alors un bruissement dans le médecinier-bénit [sic], une tête triangulaire apparut parmi les feuilles puis disparut aussitôt. D'un seul choeur les hounsis saluèrent la déesse qui avait accepté de présider à l'enterrement mystique de Tonton Pierre. (:197-98)

Alexis se révèle maître de la satire sociale dans ses représentations du milieu bourgeois:

La conversation recommença à s'animer. Les jeunes filles s'étaient remises à caqueter. Elles discutaient du dernier disque de Tino Rossi, du film *La Porteuse de pain*, des romans de Maurice Dekobra ou d'autres chiffons. Les jeunes gens, chiots inapaisables, lapaient des cocktails et des punchs. Quant aux messieurs, ils faisaient de la haute politique. (:94)

L'écrivain emploie souvent une terminologie musicale bien instruite sinon ésotérique:

Il devait y avoir des myriades de petits lézards verts, bruns ou bleus musiquant sans arrêt dans la feuillée. Leur orchestre angélique créait une cantilène miraculeuse qui provoquait l'abandon de toutes les facultés dans une béatitude paradisiaque [...] Qu'étaient les motets des cantors italiens du XIV<sup>e</sup> siècle chantant la "célestial lume" de la Maison du Roi des Anges à côté de cette polyphonie brute, aux mille couleurs jaillissantes, répandant en cette tiède véprée la rude joie édénique du monde animal? (:298)

La citation suivante, tirée d'une plus longue diatribe contre la présence américaine en Haïti, représente la pensée d'un des personnages secondaires, Vertus Dorcil, le magistrat communal. Alexis augmente ses ressources discursives en utilisant le discours indirect libre: la narration semble émaner d'une conscience différente de celle du narrateur principal. À en juger d'après son vocabulaire, Dorcil a déjà eu beaucoup de contacts avec les Américains en Haïti:

Dieu a donné à Jim Crow non seulement une Constitution qui lui garantit un *way of life* jamais égalé dans l'histoire, Manhattan et des cités tentaculaires, le prodigieux Nouveau-Mexique, le Far-West et autres cirques où rodéos, revolvers Colt et dollars font des sarabandes excitantes, mais aussi vingt beaux jardins paradisiaques, vingt républiques-soeurs à chouchouter. Les bons chrétiens yankees arrivés ce matin avec leurs yeux de porcelaine, venaient au nom de mister Fennel planter le caoutchouc, --en latin *Cryptostegia*-- apporter le salut de la statue de la Liberté aux petits négrillons de Fonds-Parisien. (:255)

Cette diatribe révèle le motif de l'incommensurable dans l'oeuvre de Alexis. Il y a du monstrueux dans cette île enchantée. Dans ses projets littéraires Alexis fait face aux aspects incongrus et inassimilés de son expérience. Il utilise ces éléments dans ses contes et romans au niveau de l'énonciation autant qu'au niveau de l'énoncé. Le vocabulaire et les références à l'usage populaire américain "Jim Crow," "Constitution", "way of life", "Manhattan", "Nouveau-Mexique", "Far-West", "rodéos", "revolvers Colt", "dollars", "yankees" font partie de la même tirade que les lexèmes élitaires "sarabande" et "*Cryptostegia*". Ce motif de l'incommensurable ou même du grotesque est repris au niveau de l'énoncé par l'image du salut donné par le colosse américain aux "petits négrillons de Fonds-Parisien" dans la dernière ligne de la citation.

Considéré sous plusieurs angles, ce texte qui envisage une culture d'une certaine durée et consistance, s'offre en même temps comme le site de l'incommensurable. Dans le texte du roman des éléments qui sont culturellement incongrus ou disjonctifs peuvent se rapprocher, tant au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé. C'est un aspect important de l'originalité de Alexis qu'il établit ce qu'on pourrait appeler une "convivialité" discursive. Le parler du salon

bourgeois se rapproche de celui de la campagne. Le langage administratif côtoie les élans lyriques des descriptions d'inspiration romantique ou surréalisante. Le vocabulaire médical touche à celui du domaine militaire. Il y a du discours didactique, poétique, argotique, ironique et polémique. Bien que le sujet de l'énonciation, la voix auctorielle, puisse être vue comme ayant une orientation stable et omnisciente, il est néanmoins évident que ce sujet est capable d'ironie, de mysticisme, de satire sociale, de révérence, d'irrévérence, d'analyse politique. C'est une conscience encyclopédique et c'est une conscience qui manie avec grâce l'économie du savoir dans le texte.

Je voudrais maintenant parler de la figure de l'*ekphrasis* dans *Les arbres musiciens*. Par *ekphrasis* je veux dire la description d'un objet d'art qui s'offre au sein d'un texte narratif. Comme n'importe quelle description, l'*ekphrasis* n'est jamais un miroir innocent qui recrée le réel. Accouplé au texte de référence qui rappelle à l'esprit du lecteur une image déjà vue ou un concept déjà conçu, il y a le texte de signification qui ajoute des sèmes et des concepts qui n'appartiennent pas au référent conventionnel évoqué. Dans l'*ekphrasis* il y a des digressions, des références hors-textuelles, des réflexions philosophiques, des anecdotes historiques, et toutes sortes d'expressions idéologiques. Si l'on pouvait dire que toute description risque de sembler gratuite par rapport au récit principal, on dirait également que l'*ekphrasis* met pleinement en évidence cette gratuité. Elle en est le cas le plus effréné.

Même si Alexis est un grand descripteur, l'*ekphrasis*, la description d'un objet extraordinaire créé par un être humain, est rare chez lui. Il n'y a rien de surprenant à cela, car l'*ekphrasis* est un discours institutionnalisant qui tend à décontextualiser

son objet. Ici, c'est une description d'objets plus ou moins sacrés qui ont eu à leur origine un rôle rituel à jouer. Ces objets sont isolés par ce discours et sont mis implicitement en rapport avec d'autres objets considérés comme culturellement signifiants. Un rapport diachronique a été transformé en un rapport synchronique. Comme une exposition archéologique de musée, le texte ekphrastique crée un espace atemporel où des objets sont mis en rapport sur le plan conceptuel et esthétique. Les liens pragmatiques qui opèrent dans le temps sont supprimés.

En décrivant ces objets qui remontent au passé uniquement haïtien, Alexis les met en valeur, c'est-à-dire, il les marque comme des artefacts fondateurs d'une culture nationale. Ces objets qui ont joué un rôle significatif dans la vie spirituelle du peuple, deviennent dans ce texte des objets destinés à un autodafé effectué par l'Église catholique et ensuite, grâce à ce traitement discursif, ils deviennent des objets de louange et de nostalgie. Par le biais de l'ekphrasis, Alexis suggère que ces objets font partie du passé haïtien. Il les détache de la pratique religieuse d'un Haïti contemporain, et il les situe non seulement dans la mémoire culturelle de ce pays, mais il les insère aussi, de par son discours ekphrastique, dans l'ensemble des choses considérées sur le plan mondial dignes d'être conservées, institutionnalisées, et amplifiées par le discours.

Regardons de plus près le texte dont je parle. Carles, le fils plutôt intellectuel de Léonie Osmin, qui a refusé de collaborer avec le régime, vient voir si les objets de culte ont déjà été détruits dans un autodafé:

-- Ce sont les objets que vous avez saisis?

-Oui, maître Osmin...

Carles contemplait d'un regard avide les trésors rassemblés des trois hounforts. Il se pencha et ramassa une statuette. Elle était taillée dans une pierre d'un bleu profond, presque noire, douce au toucher, d'un grain fin, lustrée par une longue patine. Elle représentait une silhouette aux formes féminines, le visage, un simple biseau, était encadré d'un bourrelet qui formait une frise striée en avant du crâne brachycéphale; la tête était de trois quarts sur un cou fort, des bosses marquaient l'emplacement des bras, un sein rond se détachait de la poitrine bombée, l'étranglement de la taille était tordu comme un corps figé dans une attitude de surprise. Les cuisses rassemblées, indivises, déployaient une courbe harmonieuse. Quant aux pieds, ils étaient absents, la statuette se terminant par une demi-sphère irrégulière.

Carles caressait cette pièce parfaite, témoin d'un art ancien. C'était avec ses mains qu'il aimait appréhender les formes. Elles vivaient dans ses paumes voluptueuses..., alors l'esprit pouvait à tire-d'aile s'en aller, s'en aller très loin vers les réalités que l'oeuvre reflétait : la beauté des corps vivants, les amours, la joie, la peur, l'angoisse qui depuis les origines sont le lot de l'humaine nature. Carles voguait, plus loin que la Traite, plus loin que les conquistadors, il baignait dans les âges heureux de la commune primitive des Chemès d'Haïti. La campagne velue, herbeuse, enchevêtrée, un corps nu et tiède qui s'arrête, se retourne inquiet d'un bruit insolite... Force et grâce, mystère et merveille, rêve et rudesse de la vie dans une nature chatoyante, voilà ce que l'artiste avait voulu offrir aux dieux-Xémès qu'il croyait les guides de la vie. Le savoir du *butio* [prêtre de la religion des Chemès] caraïbe avait enrichi le *zambo* [métis de nègre et d'indien], héritier également de l'Afrique éternelle. La statuette était passée de main en main, les dieux s'étaient modifiés avec le temps, prenant d'autres couleurs et d'autres attributs... La vie des hommes est si dure, si exigeante, si précise! Les dieux des deux races confondues avaient évolué avec la vie qu'ils reflétaient, aujourd'hui la statuette était là, dans la cour d'un presbytère, attendant d'être détruite!

Carles posa doucement la statuette à terre et ramassa une pesante pierre carrée à laquelle était scellée une lourde chaîne de fer. Un dessin en relief décorait l'objet. Il procédait comme l'essentiel de l'art Chemès d'une technique linéaire et symétrique. C'était une tête animale en forme de coeur: deux larges ocelles soudées, bridées, contenant chacune une olive étroite figuraient les yeux. Une boucle étroite réunissant les ocelles, symbolisait le museau... Carles tournait et retournait la lourde pierre. Cette

chaîne, quelque esclave avait dû la porter aux pieds, peut-être avait-il lui-même sculpté la pierre qui le retenait captif, en offrande à quelque déité de la liberté ! Tous les vieux paysans de la région affirmaient qu'à La Remembrance on ne dessinait pas de *vêvé* [blason des Loas; les "vêvés" sont dessinés sur le sol au cours des cérémonies] parce que l'Afrique les avait ignorés, sous la forme rituelle que les autres sectes vaudoes pratiquaient actuellement... Cette tête animale rappelait le coeur fleuronné, plein de liserons et d'étoiles de la déesse de la coquetterie et de l'amour, la déesse malchanceuse, Maîtresse-Erzulie, soeur de Maîtresse La Sirène, de La Baleine et de La Belle Vénus.

Il fouilla encore parmi les vases anthropomorphes, les têtes sculptées et les pierres gravées amoncelées à ses pieds. Il attira à lui une autre pierre rituelle. Une curieuse forme s'y détachait, toujours sculptée en trait. Le front était décoré de deux courtes cornes. Sous les bosses frontales des yeux s'ouvraient; de la racine du nez naissait un losange curviligne où se logeait une bouche arquée, vorace. Le corps n'était représenté que par une simple ligne et se terminait en deux jambes courtes et torsées. Une beauté sauvage s'en dégageait : c'était toute cette vie âpre faite de peurs mystérieuses, incoercibles au coeur des forêts immémoriales hantées de bêtes-plantes et de dieux-animaux !

Le sacristain et les gendarmes suivaient des yeux Carles, et son visage et ses mains. Carles était en proie à une fièvre croissante, inventoriant tous ces trésors qui allaient disparaître, les énormes *adjajountôs* [grand tambour vaudou du rite arada] sculptés, les *agidas* [bague de bois ou de fer] de bois noir, les grands *apopos* [plateau de bois] ouverts et décorés de signes, les canaris peints de couleurs chantantes, les *djoucoudjous* [instrument de musique] à musique, les harpes maringouins, les *ogans* [instrument à percussion comme le triangle occidental] de fer forgé, les *zeins* et les *govis* [vases consacrés], les bois sculptés et les statuettes. Carles se saisit d'un curieux animal sculpté, mi-couleuvre mi-lézard, dont les fortes pattes, arcs parallèles, s'agrippaient à terre; la bouche de la bête semblait sourire avec une joie gourmande. Ensuite il remarqua une statuette d'ébène poli. C'était la femme telle qu'elle vit sur toute la terre; la même, la seule... Agenouillée, les cuisses pleines, jaillies d'un élan encadraient un sexe chaste et herbeux, le ventre ponctué d'un nombril en fleur, oeil aigu autour duquel s'organisait la radiante harmonie d'un corps chaleureux, chaste, vénusien. Les seins étaient fuselés et lourds comme nous les montrent les maternités de l'art africain ou flamand. Ce long et tendre visage aux paupières baissées chantait l'éternel féminin toujours prisonnier des besognes serviles ou des caprices du mâle, sire dominateur et sensuel. Carles ramassa enfin une pierre d'un ovale parfait. Dieu qu'elle était légère ! Bah ! Qu'importait la



colère ! Diogène obéissait aux ordres reçus avec un zèle scrupuleux et sans discernement. On lui avait arraché l'âme de son peuple du corps, il ne reconnaissait que les valeurs du vieux monde impérialiste ! Que lui importerait la destruction de ce vieil héritage de son peuple? Carles rejeta la pierre d'un geste brusque et rageur. Il s'arrêta soudain, surpris.

La pierre venait de se fendre sous le choc et les deux surfaces de rupture offraient à ses yeux un incroyable dessin en couleur. Il en ramassa les morceaux. C'était un paysage délicatement coloré, une anse marine de sable chaud, de vertes frondaisons, éclairées par un ciel d'un bleu léger, la mer au loin, une pirogue sur la rive, un grand oiseau et un homme sortant des eaux ! Par quelle technique mystérieuse le dessin avait-il été incrusté au coeur de la pierre? Il la gratta avec son ongle, le dessin faisait corps avec le calcaire, en profondeur... Il resta un moment perplexe, puis levant la tête il vit son frère, le révérend Père Diogène Osmin qui s'avavançait. (:239-42)

Dès la première phrase, on sait que Carles (et bien sûr Alexis) considère ces objets comme des "trésors". Le premier objet décrit est la statuette d'une femme. Il faut noter qu'ici, comme ailleurs dans son oeuvre, Alexis ne privilégie pas la vue aux dépens des autres sens. La description occidentale, comme on le sait, prescrit une représentation qui "saute aux yeux". La description alexienne, par contraste, s'acharne à dévoiler son objet à travers l'odorat, le toucher, l'ouïe, le goût et la vue. Ici, c'est surtout le toucher qui est significatif. Carles aime "appréhender" les formes avec les mains.

Le premier paragraphe est une description plutôt technique et objective de la statuette. Le texte parle du "grain" de la "patine" de la forme qui s'offre en "demi-sphère irrégulière". Alexis emploie quelques termes spécialisés tels que "biseau", "frise", "crâne brachycéphale" et "courbe harmonieuse". La statuette reste silencieuse et lacunaire: le visage ne semble pas avoir de traits précis-- elle n'a pas de pieds, elle ne nous révèle pas l'origine de sa surprise.

Dans le deuxième paragraphe la statuette devient “témoin”. En la touchant et en la caressant, Carles la rend vivante. Il se l’imagine à la campagne “velue, herbeuse, enchevêtrée” et surprise par un “bruit insolite”. La statuette, à travers les réflexions de Carles, s’anime figurativement, et commence à révéler les sentiments et l’Histoire du peuple haïtien. On trouve ici aussi un autre élément très caractéristique de la figure de l’ekphrasis. L’auteur reconnaît dans l’oeuvre d’art une expression de sa propre poétique. L’artiste qui a taillé la statuette a voulu évoquer, tout comme Alexis, “force et grâce, mystère et merveille, rêve et rudesse de la vie dans une nature chatoyante”. Cette phrase résume parfaitement le projet du “réalisme merveilleux” envisagé par Alexis. La statuette semble refléter, ainsi que l’oeuvre alexienne, “les réalités de la vie; l’angoisse autant que la joie”.

Le deuxième objet que Carles ramasse, au troisième paragraphe, est une pierre carrée à laquelle est fixée une lourde chaîne. Sur la pierre est gravée une tête d’animal en forme de coeur. Carles s’interroge sur l’origine de cette gravure et s’imagine un esclave qui avait dû sculpter l’image vaudouïsante de Maîtresse Erzulie comme une offrande. C’est un art à la fois révérenciel et engagé, un art qui connaît très intimement la nécessité des louanges ainsi que le cri de rage contre l’injustice. C’est un geste artistique qui ressemble très nettement à celui d’Alexis.

Le troisième objet ramassé par Carles est une deuxième pierre rituelle qui révèle une beauté sauvage. Cette image d’une bouche vorace fait écho à la phrase d’ouverture du livre, légèrement surréalisante:

Vorace au point de sembler vouloir avaler tout le large, cette embouchure béante, sensuelle, ravie, inassouvie, s'accouple avec la grande mer étalant des muqueuses frissonnantes, presque charnelles sous la lune. (:9)

L'inspiration de l'oeuvre alexienne dérive d'une sensibilité très profonde de la vie onirique et imagée de l'être humain. Son oeuvre exprime certains éléments de ses convictions de marxiste, bien sûr. Mais Alexis croyait aussi que la spiritualité, étroitement liée à l'expression artistique, joue un rôle capital dans la vie politique de l'être humain.

Au quatrième paragraphe Carles est saisi de la nécessité d'inventorier les trésors. Ici le texte joue le rôle d'archiviste lexical. Les instruments de musique et des objets sacrés sont associés à leur nomenclature d'origine africaine. Un aspect important du projet d'écriture alexien est précisément ce besoin d'inventorier non seulement les artefacts, mais aussi le lexique technique appartenant à l'héritage culturel haïtien. Cette démarche donne à l'oeuvre alexienne un soutien documentaire manié avec discrétion. Le texte est à la fois lyrique et érudit, spirituel et encyclopédique.

Ensuite Carles prend encore une fois la statuette d'une femme et une deuxième sculpture effrayante d'une bouche béante et avare. Le texte met en évidence le fait que l'esthétique alexienne est surtout motivée par la sensualité féminine et par une angoisse corporelle très imagée. Les thèmes des appétits humains-- la gourmandise, l'avarice, le désir sexuel-- s'annoncent dans les images du roman.

Carles se met en colère contre la campagne destructrice de son frère. Enragé, il rejette furieusement la pierre qu'il a prise. Elle se fend, tout en révélant le dessin

d'un paysage en couleur qui résume en miniature la vision mythologique d'un avenir possible ou peut-être d'un passé presque oublié. Cette perspective microcosmique et mythique est souvent présente dans l'ekphrasis traditionnelle occidentale.

La description dans un texte d'un pays du Sud est une affaire sérieuse. C'est la création d'un univers de référence qui s'oppose à celui du colonisateur. C'est un processus de valorisation d'une perspective sur le monde qui est longtemps demeuré sous silence. Édouard Glissant, en parlant de la passion de la mémoire dans les pays créolophones, attire l'attention sur l'importance de la création d'une Histoire riche et complexe dans ces pays. Cette Histoire doit être développée autant sur le plan personnel que sur le plan collectif. Un discours descriptif tel qu'on le découvre chez Alexis contribue généreusement à ce projet de représentation d'une réalité peu présente dans la littérature occidentale.

L'usage que fait Alexis de l'ekphrasis ressemble à celui de la tradition occidentale à plusieurs égards: il s'agit du contact entre deux arts; son caractère est plutôt formel et académique; et le savoir de l'écrivain s'étale pleinement. Le thème de la nostalgie pour un passé idéalisé est présent ainsi que l'aspiration à la beauté parfaite. C'est un discours surtout épideictique et révérencieux. En conformité avec la tradition occidentale, Alexis utilise la figure de l'ekphrasis pour présenter certains aspects de sa propre poétique. Il s'agit de ce que Alain Billault caractérise comme "tendance centripète" (:262) de l'ekphrasis: les thèmes et les fondements esthétiques du roman semblent se concentrer dans l'ekphrasis. C'est une mise en abyme de l'oeuvre, une présentation de l'univers fictionnel en microcosme.

Ce qui distingue cet exemple de l'ekphrasis provenant du tiers monde de l'ekphrasis traditionnelle, c'est l'isotopie de menace et de violence qui encadre la description des objets d'art. Cette description, ce regard d'un personnage sur le plan narratif, est la réponse à une catastrophe-- l'autodafé imminent. On brûlera ces trésors irremplaçables, et l'inventaire que Carles maîtrise par coeur sera peut-être le seul enregistrement de leur existence. Du point de vue pragmatique, ce texte alexien sert à recueillir, à inventorier et à institutionnaliser certains éléments de la culture nationale d'Haïti. L'acte d'ekphrasis est conçu comme une arme politique, un geste de résistance, et surtout comme une passion de mémoire à la fois salvatrice et visionnaire.

## PARTIE II - ÉDOUARD GLISSANT - MALEMORT

Dans *Le discours antillais*, Édouard Glissant déclare que, pour le peuple antillais, l'histoire souffre d'une "carence épistémologique grave" (1981:130).

L'accumulation d'expériences quotidiennes d'un Martiniquais ou d'une Guadeloupéenne ne s'inscrit ni dans la conception du vécu imposée par la pensée européenne, ni dans la version du passé qui est centrée sur les activités des pouvoirs impérialistes.

Dans une situation où l'histoire de sa communauté est perdue ou est indéchiffrable, l'individu ou la collectivité retrouve à peine le langage nécessaire pour s'exprimer, pour faire référence au monde qui l'entoure, pour rendre communicables les sentiments éprouvés. Selon Glissant, l'un des projets les plus urgents pour l'écrivain est celui de porter remède à cette situation du "discontinu dans le continu" (1981:131), de créer ce qu'il appelle "une vision prophétique du passé" (1981:132).

Il est essentiel de lire les traces du passé qui survivent dans le présent, de redécouvrir les légendes, les contes, le vocabulaire, les anecdotes, les faits historiques non enregistrés et les actions héroïques méconnues. Il est également essentiel de retenir le souvenir tragique du navire négrier, de l'exploitation des travailleurs et de la souffrance des esclaves sur les plantations, des multiples plaies de l'oppression refoulées mais présentes.

Cependant, on sait que la plus grande partie des détails de l'histoire du peuple antillais est oubliée. Glissant se charge de saisir l'essence du passé antillais et de le réanimer et de l'intégrer dans la dynamique du présent. Par le biais de la parole créatrice on allume non seulement le temps présent, mais on suggère la possibilité d'une continuité qui puisse s'étendre vers l'avenir. Glissant incorpore dans *Malemort*, ainsi que dans tous ses écrits, une espèce de dialogisme qui évoque non seulement des voix multiples, des expressions multiples, mais aussi des silences multiples. Ses ouvrages évoquent un monde sonore d'échecs, de blocages, de refus, ainsi que l'écho du silence résonnant qui émane du chœur de générations de cordes vocales pétrifiées, étranglées.<sup>2</sup>

Je voudrais explorer quelques moments textuels qui peuvent être considérés comme des descriptions dans le roman *Malemort*. Considérée par le biais temporel, la description se dégage là où le temps du récit est suspendu et ensuite remplacé par le jeu temporel de la figure de la représentation. Comme Jean Bessière le montre dans son article "Description, effet de visibilité et temps", la description, toujours située dans l'immédiat, fait nécessairement référence non seulement à un temps passé (celui du temps originel de l'image), mais aussi à l'avenir. L'avenir peut être vu comme la continuation du présent vu à travers le passé. En analysant la temporalité de la description, Bessière affirme:

---

<sup>2</sup> Un des moyens possibles pour trouver un langage adéquat à l'expression de la réalité quotidienne et de la souffrance passée des Antilles est l'emploi de la langue créole sous forme écrite. Glissant a préféré apprécier le créole et la société créolisante en adoptant la notion de "créolité" dans sa théorie culturelle. La "créolité" offre le modèle d'un rapport à la fois tolérant et dialogique avec l'Autre. C'est la vision d'une société multiforme et créatrice qui profite de sa propre diversité tout en résistant à la domination étrangère.

Il n'est de description que d'un état présent qui est encore un état antérieur. Elle reste, par là, évidente, certaine et ininterprétable. Parce qu'elle est le recueil du temps et l'inévitable du récit, elle apparaît comme l'aporie de la reconstruction temporelle dans le récit. (1988:100)

Selon Bessière, c'est dans la description que l'énigme temporel du texte écrit se manifeste. Le récit travestit le temps, dénature l'expérience humaine en suivant un fil narratif progressif: l'histoire, la structure narrative qui la régit, envisage sa propre fin. Par contraste, le descriptif, de par son rapport unique avec le temps, ne connaît pas d'orientation téléologique. Immobilisé dans la description, l'objet agit en prisme où se laisse apercevoir la multivalence du temps. Bessière considère l'image qui se produit lors d'une description comme une effigie qui recèle un paradoxe temporel. D'accord avec Bessière, je dirais que le sens offert par le signe descriptif est à la fois durable et mystérieux, stable et volatile. Il en résulte que ce signe n'est jamais tout à fait repérable dans le présent.

Dans un texte aussi dynamique et polyvalent que *Malemort*, les effigies sont plutôt fugaces. Loin d'être un roman traditionnel où les passages descriptifs servent à ponctuer le récit de façon prévisible, les passages descriptifs dans *Malemort* sont plutôt brefs et semblent souvent résister à la structure hiérarchique et classificatoire qui caractérise la structure de la description du texte réaliste classique.

La description est chargée de représenter, ou de recréer, le passé pour l'installer dans un moment présent qui s'étendra vers l'avenir. Glissant soulève la question d'une Histoire insuffisante ou perdue. Pour Glissant le déjà vu, le passé, doit être suppléé en grande partie par une "hypothèse créatrice". Sa représentation du paysage et de l'Histoire est souvent atténuée par un léger "peut-être".



Allant de pair avec la notion de mémoire dans ce texte, il y a la notion d'*oubli*, de *trou*, de *manque de connaissance*. La souffrance et l'aliénation engendrées par ce manque ne sont guère exprimables. L'oubli devient, chez Glissant, un point de départ pour le possible. Dans un contexte où l'oppression coloniale a oblitéré presque toute trace de l'Histoire du peuple, Glissant parcourt l'espace de ce non-souvenir pour l'investir des moyens de défense contre l'image terrifiante de l'abjection.

Cet espace de manque devient l'endroit où peut se construire une vision dynamique de l'avenir, où peut s'élaborer une compréhension intégrante du temps où nous vivons. Dans ce texte, l'instabilité du sujet, le statut négociable de l'objet, ainsi que l'opacité protectrice de l'image semblent signifier la dépossession culturelle éprouvée par le peuple antillais. C'est grâce à cette même faiblesse épistémologique et spirituelle que s'ouvre une perspective prismatique et fluide sur la réalité actuelle, une perspective qui offre à ceux qui habitent le présent la possibilité de s'imaginer un avenir.

OUBLI

*--Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.*

*--Édouard Glissant, Le discours antillais, p. 131.*

“Dlan Médellus Silacier”, personnages principaux étroitement liés et souvent unifiés en un seul personnage à trois aspects complémentaires, essaient “comme gens de bourg” (:66) de nommer les arbres et les fruits pour leur plaisir, faisant des erreurs qu'ils ne savent pas éviter. Au sein de la forêt primordiale ils tombent sur une vieille rhumerie, fantomatique représentation du discontinu.

ils marchaient

jusqu'à la route coloniale où, tapie en un détour de poussières et de branchages, fantôme de zincs, d'étains rongés, de brèches figées dans leur rouille, (labyrinthe de broussailles habité d'automates caducs), la rhumerie abandonnée dormait son rêve tropical: lézardée de bêtes insoupçonnables, son toit de tôles ouvrant de grandes gueules bées dans les après-midi.

Silacier s'arrêtait, le coutelas balancé prêt à nettoyer la place, mais en vérité il ne voyait pas les décombres laissés là par le temps informe, par la misère sans retour qui avait astiqué les cuivres neufs tendu les courroies graissé les pistons puis au fil des années rafistolé les chaudières puis entassé (à la fin) en lots pitoyables les feuilles à nervures dans les travées à côté des gros engrenages morts, -- la misère sur quoi s'était levée la folle ordure du vent, -- car en vérité Silacier par nature était prêt à nettoyer toute place à grands balans de coutelas; et il ne voyait non plus, dans le prolongement de ce zombi mécanique tassé dans l'encoignure d'un chemin, la fantomatique clarté d'alentour, indéchiffrable dans le charroi de soleil. (:66-67)

Silacier, homme d'action et peut-être de violence, est incapable de voir l'apparition dans ses profondeurs, incapable d'entendre la misère humaine dont parlent les décombres. Le souvenir collectif des événements est inexprimable.

Ce passage est encadré des commentaires du narrateur qui nous explique la difficulté:

[...]d'avoir à articuler, autour des racines mauves, autour des fours à charbon sépulcraux... autour des cases sous les manguiers ou des bourgs de planchettes marquetés de terre grise, quelque cri que ce fût qui pût réellement se nouer en forme de langage. (:67-68)

Le peuple, tout comme Silacier, a perdu le passé, n'a plus la possibilité de raconter une histoire informe, n'a plus les mots pour la dire. La disparition de plusieurs mots comme "mantou", "calloge", et "vezou" est notée: la richesse lexicale de la langue du pays disparaît dans le contexte d'un "trop dénombré présent".

Dans la description de la rumerie citée, il y a une tension marquée entre la compétence lexicale du narrateur et la compétence heuristique de Silacier. Pour préciser la représentation à tendance réaliste de la rumerie, le narrateur emploie une gamme de termes techniques: "zinc", "étain", "brèches", "rouille", "cuivres", "courroies", "pistons", "chaudières", "engrenages". C'est une voix qui participe à une réalité autre que celle de Silacier, le personnage chargé de regarder, sur le plan narratif, l'objet décrit. Silacier ne peut voir ni la misère des travailleurs survivant dans les décombres, ni la lumière brillante des alentours. Résistant au passé, Silacier est aussi engourdi, ne s'imagine aucun temps potentiellement lumineux. La clarté des alentours et l'automate lui sont également "fantomatiques".

Voilà une description qui, au niveau de l'énonciation, est transparente pour une lectrice occidentale, mais représente un aspect du vécu qui reste invisible au personnage fonctionnant au niveau du narratif. À cause de la défaillance de la mémoire collective, Silacier est privé des moyens nécessaires pour voir, pour décoder, ou pour parler de la réalité qui l'entoure. Un peu zombi lui-même, Silacier erre au bord de son histoire sans en tenir compte, sans s'éveiller.

DÉSORDRE

*--Les variantes de nos systèmes de discours sont prédéterminées dans notre histoire subie. La conquête d'un ensemble textuel autonome (la quête ardue d'un langage) est une donnée importante du travail de libération.*

*--Édouard Glissant, Le discours antillais, p. 161.*

La description normative-réaliste est caractérisée par une optique scientifique ou savante, et par un rapport plutôt stable entre le descripteur et le décrit. Philippe Hamon et Jean-Michel Adam montrent qu'une structure hiérarchique prédomine dans la description "normative". Comme nous l'avons vu, cette structure est organisée par un topic qui peut être exprimé sous forme lexicale. Une description est ainsi discernable par le fait qu'un terme ou une notion se développe à travers un étalage de nomenclature ou de métonymies implicites.

Le roman traditionnel, tel que conçu par Balzac ou Zola, se conforme à certaines normes descriptives: le choix de l'objet à décrire, du moment textuel propice, et de l'organisation d'éléments dans la description est, en grande partie, prévu par le genre roman réaliste. On décrit le tout en décrivant les parties composantes. L'idéologie d'un texte donné est révélée par le choix d'éléments à décrire, leur organisation en série, et par l'ajout de termes qualificatifs.

Le texte descriptif suivant trouve sa cohérence en partie parce que les éléments mentionnés sont des aspects de la vie du pays, notion qui peut servir de topic. C'est une description *composée*, une description dont les parties sont hétéroclites, une description qui s'anime par la multiplicité et la richesse de son étalage d'éléments.

[...] la voix de monsieur Lesprit s'étendait, enveloppait de son suaire de persuasion le coupeur de cannes ébahi, le coiffeur convaincu, l'ouvrier débardeur réticent incertain, couvrait de son éloquence lettrée les cannes et leur odeur sure de marécage, la Lézarde et ses eaux à mesure taries, les écoliers une fois la semaine alignés pour la distribution de quinine, les premières voitures d'après-guerre -- des Dodges -- embrayées à grands balans sur les routes de poussière, le bleu à blanchir où trempaient les drills impeccables, les cassaves de manioc dont la guerre avait multiplié l'usage, les grosses louches de titiris à nouveau vendues aux coins des rues, l'odeur d'éther à nouveau suintée du vieil hôpital où les mouches nuageaient en paix, et malgré tout, cette sorte d'espérance, de brousse ou peut-être de pays retiré sur lui-même (encore palpitant de son rêve d'un ailleurs, et pour qui le monde était le merveilleux au-delà de toute connaissance possible) qui n'était pas dissoute dans l'absence et comme le neutre confortable agencement des choses, [...]. (:80-81)

Si l'on ne peut pas dire que ces éléments ont été choisis purement au hasard (puisque le narrateur a certainement employé une stratégie), on peut constater que le choix d'éléments n'est pas prescrit par une convention ou un topos littéraire. Sont inclus parmi les unités descriptives: trois groupes d'ouvriers, un cours d'eau, des cannes à sucre, un groupe d'écoliers, quelques voitures, un produit destiné au blanchissage, des galettes de manioc, une odeur chimique, et de l'espérance.

Il est également important de noter que ces éléments sont unifiés par un moment historique partagé: ils sont réunis par le fait qu'ils sont enveloppés par la voix persuasive de monsieur Lesprit et aussi par le moment historique de l'après-guerre. La condition de la vie du peuple est représentée par des références à la guerre, à des routes de poussière, à la quinine (et les mesures introduites pour améliorer la santé publique), à la vie militaire, aux mouches à l'hôpital. Cette description de la vie du peuple à un moment de l'après-guerre est enracinée dans l'historique. Ce n'est aucunement "l'oeil clinique" d'un Zola, mais plutôt une

[...] la voix de monsieur Lesprit s'étendait, enveloppait de son suaire de persuasion le coupeur de cannes ébahi, le coiffeur convaincu, l'ouvrier débardeur réticent incertain, couvrait de son éloquence lettrée les cannes et leur odeur sure de marécage, la Lézarde et ses eaux à mesure taries, les écoliers une fois la semaine alignés pour la distribution de quinine, les premières voitures d'après-guerre -- des Dodges -- embrayées à grands balans sur les routes de poussière, le bleu à blanchir où trempaient les drills impeccables, les cassaves de manioc dont la guerre avait multiplié l'usage, les grosses louches de titiris à nouveau vendues aux coins des rues, l'odeur d'éther à nouveau suintée du vieil hôpital où les mouches nuageaient en paix, et malgré tout, cette sorte d'espérance, de brousse ou peut-être de pays retiré sur lui-même (encore palpitant de son rêve d'un ailleurs, et pour qui le monde était le merveilleux au-delà de toute connaissance possible) qui n'était pas dissoute dans l'absence et comme le neutre confortable agencement des choses, [...]. (:80-81)

Si l'on ne peut pas dire que ces éléments ont été choisis purement au hasard (puisque le narrateur a certainement employé une stratégie), on peut constater que le choix d'éléments n'est pas prescrit par une convention ou un topos littéraire. Sont inclus parmi les unités descriptives: trois groupes d'ouvriers, un cours d'eau, des cannes à sucre, un groupe d'écoliers, quelques voitures, un produit destiné au blanchissage, des galettes de manioc, une odeur chimique, et de l'espérance.

Il est également important de noter que ces éléments sont unifiés par un moment historique partagé: ils sont réunis par le fait qu'ils sont enveloppés par la voix persuasive de monsieur Lesprit et aussi par le moment historique de l'après-guerre. La condition de la vie du peuple est représentée par des références à la guerre, à des routes de poussière, à la quinine (et les mesures introduites pour améliorer la santé publique), à la vie militaire, aux mouches à l'hôpital. Cette description de la vie du peuple à un moment de l'après-guerre est enracinée dans l'historique. Ce n'est aucunement "l'oeil clinique" d'un Zola, mais plutôt une

représentation prise du dedans, une esquisse hésitante mais vivante d'une réalité humaine et multiforme.

La description est, bien sûr, un des systèmes prédéterminés par une rhétorique et une littérature imposées. Les discours du monde occidental exercent une influence indéniable sur les discours du pays colonial. Dans le roman traditionnel, celui de Zola, par exemple, le personnage (ou auteur) descripteur jouit d'une confiance suprême en son pouvoir de regard. Il est bien planté dans une épistémologie sanctionnée par un passé intellectuel continu. En contraste avec le descripteur métropolitain, le descripteur antillais est tourmenté par l'équivoque. Son regard est simplement incertain, car sa perception de la réalité ne se conforme pas à la langue du maître qu'il utilise.

Si l'on ne peut aller jusqu'à dire que la description que nous examinons est régie par le désordre, on peut dire au moins qu'elle est *décentrée*. L'organisation décentrée de la description est le signe d'une absence ou peut-être d'une désorientation profonde. La description glissantienne s'acharne à peindre un référent troué, difficilement repérable. La culture antillaise souffre d'une rupture épistémologique profonde. Le savoir et le regard, considérés comme pertinents, comme valables, par la mentalité coloniale, ne sont pas le savoir et le regard du descripteur antillais qui résiste aux catégories, aux perceptions, au langage métropolitains.

C'est une description sous le signe du "peut-être", ponctuée par des ellipses où sont représentés non seulement les silences du peuple, mais, implicitement, la présence de ses oppresseurs: ceux qui distribuent la quinine, conduisent les Dodges, dirigent les écoles et les hôpitaux, déclarent les guerres, produisent l'éther. Ce sont

une description et un procédé textuel qui reflètent un vécu discontinu, une description qui refuse de collaborer avec la notion d'une réalité patente, saisissable, trop facilement nommable. Dans cette description on voit s'établir, d'un côté, de la réticence, de l'opacité, de l'hésitation, et de l'autre coté un déséquilibre fluide et potentiellement créateur.

#### DIALOGISME

*... chaque conception de l'histoire s'est accompagnée d'une formulation de rhétorique. C'est cet accompagnement que je voudrais suivre à la trace, pour montrer comment l'histoire (qu'on la conçoive comme énoncé ou comme vécu) et la Littérature rejoignent une même problématique: le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour, dans un lieu qui change en lui-même et dans un temps qui se continue en s'altérant.*

--Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 136-37.

Dans le texte suivant sont mêlés métaphoriquement la matière crue de la terre (la boue, des cannes, des épines), le corps humain (la mâchoire, la bouche, le sang, des mains, la gorge), et le parler déformé ou inexistant et la violence d'un moment dans l'histoire du pays. Le parler d'une communauté est inséparable de son expérience. Chaque mot, chaque forme discursive, chaque balbutiement, chaque étranglement, chaque refus recrée le vécu. Le corps fusillé est "cambé dans l'impossibilité de dire quoi que ce soit". Il y a un rapport direct entre la violence subie et la capacité et la manière de parler. Il faut trouver les moyens de dire non seulement le paysage, non seulement le pittoresque du marché, mais aussi l'essence d'une histoire douloureuse et meurtrière.



[...] il fallait parler aux jeeps dans le langage des jeeps c'est-à-dire expliquer devant les fusils les mitraillettes balancées à bout de bras que la langue ne permettait pas d'exposer les problèmes qu'il faudrait reprendre dans le parler le dur mélange de terre rouge pointée d'épines amères de gras luisant en feuillage de sables empierrés de fruits en ortie, le concassement de mots arrachés à la douleur comme denture à vif sur la mâchoire des bois des cannes des cacao des cafés, mêlés à l'orgeat au mabi amer, le trébucher de la bouche encombrée de boues pourries de crachats blancs, la saccade du corps soudain cambré dans l'impossibilité de dire quoi que ce soit et qui ne se déliait parfois que dans le goût strident d'un chanter interdit, ce goût oui torride de la lame de coutelas, la syncope du battement au sang des mains, tout cet interdit de mémoire accumulé qui soudain explosait à la gorge en un enchevêtrement sans suite ni logique [...]. (:124)

C'est précisément là où se situe la problématique du dialogisme essentiel à une communauté. Au sens bakhtinien du terme, il existe un échange continu et nécessaire entre les moyens discursifs d'une communauté (aspect collectif du langage) et la réalité psychologique de chaque membre de la communauté, chaque individu pour qui le parler collectif est une partie réciproque de son vécu. Le langage est une chose dynamique et changeante. Une communauté en bonne santé doit vivre dans un contexte langagier où le circuit d'échanges entre le sujet parlant et son environnement linguistique fonctionne librement.

Je cite Bakhtine:

En tout acte de parole, l'activité mentale subjective se dissout dans le fait objectif de l'énonciation ayant pris forme, tandis que la parole énoncée se subjectivise dans l'acte de décodage qui doit tôt ou tard provoquer l'encodage d'une réplique. Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire. Le mot s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales. (1977:67)

Pour Glissant ainsi que pour Bakhtine, le langage ne peut être un système abstrait ni un outil communicatif, mais doit être une partie matérielle du vécu et un corps vivant fondamentalement social et transformateur. Le texte *Malemort* fournit un contexte lui-même dialogique où la description sert à ancrer le pays historique dans le présent, à créer un passé et ainsi un avenir possible. Le descriptif de ce texte, aspect textuel relativement transparent même ici, ouvre, grâce à sa persistance, la possibilité de plusieurs types de discours sur le vécu.

La description de *Malemort* fait sortir de l'oubli un monde hésitant et hypothétique; ce monde, créé par et dans le langage, s'installe dans le continuum dialogique que nous aimons à appeler la réalité. Ce texte de Glissant partage avec Alexis la notion que le discours littéraire s'implique de façon importante dans l'effort pour faire renaître une société désagrégée et une culture démantelée. Ce sont tous les deux des écrivains qui résistent à la domination de la pensée néocoloniale et aux projets capitalistes des pouvoirs européens et américains.

Alexis se sert d'un discours riche en images et en métaphores pour valoriser et pour décrire la culture ancestrale du paysan haïtien. Muni d'un style élégant et d'un vocabulaire érudit et linguistiquement diversifié, Alexis insère le vécu et le parler de l'Haïtien contemporain dans le contexte discursif de la métropole. Il conserve ainsi la vivacité du folklore, la vibration de la nature, l'esprit indompté du peuple du pays. Comme Glissant, Alexis regarde l'Histoire dans une optique dialectique. D'une certaine manière, les deux auteurs s'accordent pour voir l'avenir à travers le prisme du passé.

Glissant, écrivant dix-huit ans plus tard, semble se soucier pourtant moins de conserver la culture traditionnelle que de se figurer un avenir transformé. Si le roman alexien est teint des valeurs discursives du vieux monde et aspire à l'institutionnalisation d'un art sacré sur le point de disparaître, le roman de Glissant semble diriger un oeil transformateur vers un passé indistinct. Bâti sur un univers de référence incertain, le texte troué et énigmatique de Glissant semble hasarder un message d'ouverture, message qui invite la pénétration imaginative dans un monde où l'Histoire tourne en spirale vers un avenir à la fois même et autre.

## CHAPITRE 8

### PARTIE I - CLAUDE SIMON -- L'ACACIA

--La Physique quantique n'aboutit donc plus à une description objective du monde extérieur, conforme à l'idéal en quelque sorte instinctif de la Physique classique: elle ne fournit plus qu'une relation entre l'état du monde extérieur et les connaissances de chaque observateur, relation qui ne dépend plus seulement du monde extérieur lui-même, mais aussi des observations et mesures effectuées par l'observateur.

La science perd ainsi une partie de son caractère objectif. Elle n'est plus la contemplation passive d'un univers figé: elle devient une lutte corps à corps où le savant parvient à arracher au monde physique qu'il voudrait connaître quelques renseignements toujours partiels, lui permettant de faire des prévisions incomplètes et, en général, seulement probables.

--Louis de Broglie, Physique et microphysique, 1947, p. 150.

--Surtout ne plaquez pas vos descriptions, c'est-à-dire ne faites pas des morceaux séparés, placés de parti pris à tel ou tel endroit, comme fait encore M. Zola. Tâchez, au contraire, que vos descriptions ne soient jamais longues; qu'elles pénètrent la trame des faits; qu'elles fassent corps avec le reste; qu'elles soient partout et nulle part, perdues en quelque sorte dans la substance de l'oeuvre, comme les nerfs dans la chair.

--Antoine Albalat, L'art d'écrire enseigné en vingt leçons (1899), p. 259.

Dans le roman réaliste, au niveau de l'énoncé, on distingue entre description et narration, entre ce que Irina Bădescu appelle "le vu" et "le vécu" du roman (:75).

L'auteur d'un texte qui se conforme à la structure du roman qui fleurit au dix-neuvième siècle maniait cette opposition, et la lectrice qui reprend son roman reconnaît, peut-être en raison de cette opposition même, l'esthétique réaliste, et se met à le lire selon un protocole préconçu. Moulée en partie par la description scientifique ou *convergente* (le cas

exemplaire de l'explication), et en partie par une esthétique qui aspire à dépeindre de façon originale un objet déjà là, la description réaliste opère en même temps une magie créatrice et une leçon sur le monde.

Que l'opposition description/narration soit faible, rien ne le montre plus clairement que les textes de Claude Simon où le programme narratif global, tel qu'il est, est à inférer à travers des textes qui semblent capter par effet de *freeze-frame* les moments d'une histoire enchâssée. Ces textes utilisent des procédés descriptifs pour étendre la durée des surfaces perceptibles dans ces moments. La progression narrative du récit s'accomplit ainsi par le biais d'une séquence de tableaux descriptifs qui s'entrelacent et se chevauchent. Le texte simonien transforme l'événement dramatique en expansion ekphrastique: l'événement devient ainsi un objet pénétré du regard à plusieurs reprises, saisi sur plusieurs lignes de visée.

Le texte simonien est prismatique, non seulement sur le plan descriptif-visuel, mais aussi sur le plan temporel. Les événements du passé se reformulent dans le futur, le présent se regarde sur l'écran du passé; les images d'objets réapparaissent à plusieurs époques (parfois en guise de photographies). Le plan temporel est reformé ainsi en spirale où la progression historique ne se voit pas sans qu'elle remémore (revive, récite) les points de contact avec le passé.

*L'acacia*, comme d'autres romans de Simon, oblitère l'opposition narration/description au niveau de surface: chez Simon, la description contient les traces de l'histoire (récit). La nature de la textualité qu'il développe vient à l'appui de l'observation de Bădescu que l'opposition entre narration et description sert à cerner la description surtout dans le cas du texte réaliste, et qu'elle peut être vue comme un marqueur générique du réalisme, "d'un code -- culturel peut-être et comme tel, censé intéresser une recherche ethno-sémiotique" (:76).

Le texte simonien souligne l'insuffisance du modèle théorique traditionnel qui se fonde sur l'opposition narration/description au niveau de l'énoncé. Bien qu'on continue de reconnaître dans le roman réaliste (y compris le best-seller moderne) un décalage évident entre description et récit, l'analyse du rapport entre effet de description (le *descriptif*) et effet de narration (le *narratif*), encore perceptible dans les textes de Simon, exige une approche différente.

En premier lieu, un problème terminologique se manifeste: du point de vue de l'énonciation, *tout* est narré (dans le sens de "raconté").<sup>1</sup> La distinction narration/description peut se faire, mais elle est peu pertinente. Saisis au niveau de l'énonciation, récit et description se confondent en une seule séquence *émise* et *reçue*.

---

<sup>1</sup> Ceci demeure vrai aussi pour ce qui est du roman réaliste, mais on a pris l'habitude de présumer une énonciation doublée dans ces textes. Le texte simonien et son emploi de la description montrent dans quelle mesure cette approche critique est plus traditionnelle que bien méditée.

L'importance des rapports hiérarchiques de structure et les disjonctions temporelles et actantielles s'atténue auprès de la voix captivante et désireuse de l'énonciateur, de la conscience auctorielle du texte. Disons donc que tout le texte est, à proprement parler, une *narration* où l'énonciateur se met à rapporter du discours, à argumenter, à décrire, à réciter des histoires. La voix centrale narre ou raconte le roman.

En deuxième lieu, le roman scriptural (j'entends par ce terme tout texte dont l'esthétique vise à exposer et à problématiser la production du sens, accent mis sur les péripéties du signifiant), en sabotant la notion d'un référent donné *a priori*, privilégie la fonction phatique de la description. Les stratégies narratives de tels romans sont typiquement complexes, et cette complexité même est un des marqueurs du genre. Le texte scriptural demande à la lectrice de constituer un sens ou de faire la réécriture d'un texte (d'une histoire, d'un souvenir) apparemment perdu. Le lecteur travaille côte à côte avec l'auteur pour achever le sens du texte,<sup>2</sup> et il en découle qu'une intimité se développe entre eux. Si le texte réaliste se préoccupe de l'instruction, de la transmission des

---

<sup>2</sup> Ph. Hamon parle d'autres textes qui brouillent les frontières entre narration et description: "[certains] textes embrayent une sémantique de l'énoncé (l'histoire de personnages nommés) sur une pragmatique, ou sur une sémantique de l'énonciation (l'explication d'une relation narrateur-narrataire) en faisant appel à une 'collaboration' du lecteur et en balisant un ordre et un travail 'réel' de lecture-écriture." (1980: h7) Le type de texte dont parle Hamon est celui qui tisse une opération pratique (une recette, par exemple) avec la description littéraire. Ce qui étonne, c'est que ce passage explique également le partage du travail de l'écriture entre Simon et la lectrice. On se rapporte dans les deux cas à la situation de l'énonciation, à un moment du temps réel de la lecture où un texte (ou un gâteau) se produit.

renseignements sur le monde et des images référentielles, pour sa part, le texte scriptural s'intéresse, semble-t-il, à sa propre présence au moment de la lecture.

Dans *Discours de Stockholm* Simon parle passionnément de sa conception de la description. Pour lui la description semble être le mode d'écriture qui permet que le paysage intérieur de l'être humain se brasse avec la vérité interne qui réside dans les objets du monde. Pour Simon la description ne peint pas les objets déjà vus, mais crée l'objet au moment de l'écriture: c'est finalement le paysage intérieur qui s'exprime. L'écrivain représente son paysage intérieur-- de nouveau et dans le présent. Simon affirme que c'est là où demeure "l'un des paradoxes de l'écriture":

[...] la description de ce que l'on pourrait appeler un "paysage intérieur" apparemment statique, et dont la principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique : forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes de ce paysage (ce qui est déjà procéder à un choix préférentiel, à une valorisation subjective de certaines d'entre elles par rapport aux autres), l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, "parle déjà avant nous" au moyen de ce que l'on appelle ses "figures", autrement dit les tropes, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde et des choses peu à peu acquise par l'homme. (1986: 27-28)



Simon semble voir le dynamique fonctionnement de la langue dans le monde de la même façon que Karcevskij et de Mukařovský; il croit à la capacité du langage à se modifier à travers la parole et à transformer ainsi le monde où vit l'être humain.

[...] l'on pourrait peut-être concevoir un engagement de l'écriture, qui, chaque fois qu'elle change un tant soit peu le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci. (1986: 30)

Puisque la description est dissimulation ainsi que révélation (elle supprime certaines choses pour en souligner d'autres), elle constitue de l'énigmatique, du mystérieux, du refoulé. Cette suppression, ou mise sous tabou, de certains détails crée une auréole d'absence autour de l'objet ou des objets décrits.

Il y a un aspect paradoxal dans la description en ce sens que le trop plein, l'abondant, le débordant qui caractérisent la description sont accompagnés d'un vide inévitable. Or, ce vide est la trace même de la révélation. La description littéraire, figure de l'altérité, est l'occasion d'une épiphanie<sup>3</sup> témoignée par la lectrice ainsi que par l'auteur. Cela est plus évident dans le texte simonien que dans le texte d'un Zola, peut-être, mais si l'on pense aux fantasmes personnels qui semblent hanter l'oeuvre de ce romancier naturaliste, on s'apercevra que là aussi le caché se manifeste.

---

<sup>3</sup> "Dans un emploi littéraire ou didactique (histoire des religions, etc.), *épiphanie* signifie par retour à l'étymologie 'manifestation de ce qui était caché'" (Rey 1993, t. I: 710).

Dans le texte qui suit, tiré de *L'acacia* de Claude Simon, un drame s'ourdit à travers les images décrites. Le lecteur reconnaît les grandes lignes de ce qui arrive car c'est un scénario qui se déroule souvent dans les représentations des époques de guerre: on communique officiellement à une femme la nouvelle que son époux a trouvé la mort sur le champ de bataille. Puisque la séquence de "l'action" du roman est brouillée<sup>4</sup> (du point de vue d'une lecture qui commence à la page un et s'achève à la page trois cent quatre-vingts), le lecteur est déjà au courant de cette mort (et de détails circonstanciels que la femme ne connaîtra jamais). C'est de l'ironie dramatique, une démarche souvent employée par Simon.

Cette partie du récit est narrée par le biais d'une description des tableaux et des objets figurant dans l'événement. La situation généralisée (le *topos* narratif) de l'avis officiel d'une mort en temps de guerre devient enrichie, approfondie d'une part par le caractère mystérieux et énigmatique de la représentation, d'autre part par l'expression immédiate de la voix narrative. Le souvenir fictif et néanmoins intime de l'événement, du tableau, est créé au moment de l'écriture: c'est une épiphanie, la manifestation d'une présence imaginative liée à la conscience, à la parole réelle, du moment énonciatif. J'ai extrait le passage qui suit d'un paragraphe d'à peu près quatre pages:

---

<sup>4</sup> L'histoire se déroule entre 1880 et 1940. L'évocation des événements (embuscade et mort du père en 1914; embuscade du fils en 1940; le fils pris comme prisonnier de guerre; l'entrelacement de la vie des femmes avec celles du "brigadier" -- qui, pour un instant, devient "je" -- et de son père) n'est pas en séquence chronologique.

[...] on pouvait la voir, [...]marchant d'un pas lent, comme si avec son regard fixe, absent, son masque un peu gras à l'expression figée, elle promenait au-dessus de ses longues jupes un de ces bustes naïvement sculptés, montés sur brancards et portés les jours de fêtes votives sur les épaules de peinants, couronnés de rayons dorés et entre les seins desquels, dans la poitrine évidée, on peut voir par une petite lucarne, derrière une vitre, quelque relique, quelque esquille d'os bruni -- elle qui n'allait même pas pouvoir retrouver plus tard le moindre ossement, une vertèbre, une côte, qui, en guise de pierre tombale pour celui qui l'avait tenue embrassée, avait mêlé ses membres aux siens, ne pourrait que faire imprimer un rectangle de carton discrètement bordé de noir, orné d'une mince croix noire au-dessus du nom, de la date (celle d'un de ces jours où régulièrement, à la même heure, elle sortait avec la négresse poussant dans un landau l'enfant que moins d'un an plus tôt elle portait encore dans son ventre), des courts versets d'Ozanan ou de Job et de la phrase (le cri) qui peut-être lui vint à la gorge, l'étouffant, la suffoquant, tandis que sous la longue jupe balayant l'allée de graviers, ses jambes se dérobaient sous elle, elle continuait pourtant à avancer, les yeux rivés à l'automobile, l'espèce de monstre, de coléoptère aux ailes de tôle, aux yeux exorbités, aux cuivres jaunes, arrêtée devant le perron de l'hôtel, avec son conducteur encore revêtu d'un cache-poussière, ses grosses lunettes de chauffeur à la main, qui la regardait s'avancer, debout à côté de la vieille dame assise près d'une table de jardin et qui la regardait aussi -- si tant est qu'à travers ses larmes, à travers la pellicule brillante qui recouvrait comme un vernis les vieilles joues tout à coup effondrées, le silencieux écran des pleurs, elle (la vieille dame) pût distinguer autre chose que deux formes claires sur le fond ténébreux de verdure, se délayant, grandissant, parvenant (la vieille dame) à se lever, marcher elle-même au-devant de cette morte aux yeux agrandis, aux lèvres muettes remuant machinalement, incapables d'articuler un son, s'ouvrant et se refermant sur les mots dont peut-être celle qui essayait de les dire (ou n'essayait même pas: se rappelait machinalement, comme un poisson hors de l'eau, à demi asphyxié, continue à ouvrir et fermer la bouche sur du vide) ne parvenait plus alors (ou pas encore) à comprendre le sens, inaudibles parmi des bruits eux aussi dépourvus de sens (le chuintement du vent dans les feuillages balancés, les murmures d'eaux bondissantes, les pépiements d'oiseaux) : seulement des assemblages de lettres séparés par des vides, tels qu'ils figureraient plus tard non pas gravés dans le marbre ou la pierre mais simplement imprimés au dos de ce faire-part grisâtre, pas plus grand et sans plus de poids qu'une carte à jouer, les lèvres continuant à remuer toutes seules, faiblement, agitées comme par un tic nerveux, un tremblement, formant et reformant sans fin la même phrase, le même hurlement muet, déchirant, sans autre écho que l'indifférent frémissement des branches, le cri monotone du même oiseau,

les monotones raclements du sarcloir manié par l'un des léthargiques jardiniers, comme si le léthargique univers tout entier, la terre qui continuait son lent périple, le nuage griffu qui continuait à se déchiqueter, s'agréger, se déchiqueter de nouveau autour des pics déchiquetés, les montagnes, le vallon, diluaient, absorbaient, effaçaient, annulaient au fur et à mesure la suite des mots impuissants à franchir la gorge, butant, se désagrégeant, revenant encore, comme une litanie, un marmottement de folle, d'idiote: Que votre volonté... que votre volonté... que votre volonté.... (:278-79)

La dimension peut-être la plus extraordinaire du texte simonien est sa temporalité.

Les différents plans temporels sont entrelacés, ce qui fait que la temporalité dominante est un temps virtuel créé lors de l'énonciation. Le cadrage temporel de l'histoire peut être relevé par le lecteur à partir d'informations chronologiques déjà reçues ou inférées.

Le temps préféré de ce texte est l'imparfait, ami de la description grâce à des connotations aspectuelles de durée, d'imperfection, d'itérativité. Le plan temporel qui régit tout est celui du regard (de l'auteur, du lecteur): les actions ne sont perceptibles qu'à travers le vu (ou parfois l'écouté) de quelqu'un. Chez Simon le temps est cyclique, le vu est toujours revu. L'imparfait et le participe présent (souvent suivi de l'infinitif) créent une temporalité infiniment flexible et pénétrable. Par exemple, l'imparfait dans "régulièrement, à la même heure, elle sortait avec la négresse poussant dans un landau l'enfant" connote une action habituelle ou itérative, tandis que l'imparfait dans "l'enfant que moins d'un an plus tôt elle portait encore dans son ventre") est coloré de continuité au passé. Au sein de la même phrase, de la même image (à la suite du passé simple "vint" qui marque le changement aspectuel), on constate "elle continuait pourtant à

avancer": il ne s'agit plus d'une habitude, mais d'un moment unique dans le récit qui semble être allongé, suspendu, mis au ralenti. On apprend que l'univers est "léthargique": le cri ne sort peut-être pas, le regard continue toujours, le sens des mots récités reste incompréhensible.

Si le texte simonien abolit la distinction récit/description au niveau de surface, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de distinction à faire lors de la réception du texte. Une histoire se construit dans *L'acacia*, mais on la reçoit à partir de l'image descriptive. À bien des égards, ce texte met en pratique les mêmes opérations qu'on a rencontrées ailleurs dans les descriptions étudiées. On constate surtout l'emploi des figures de l'*hypotypose* (l'objet décrit est censé être visuel et vif, très imagé) et de l'*ekphrasis* (description d'un objet d'art). On note aussi la transformation de la nature en actant, l'opposition <plénitude>/<vide>, l'effet cumulatif et aléatoire qu'entraînent l'emploi du paratactique et de l'énumératif. On observe également l'ancrage référentiel, la mise en situation, la modification du topic.

J'analyse cette description ainsi: c'est une description complexe (il y a plusieurs sous-topics-- l'automobile transformée en coléoptère, par exemple) dont le topic est le faire-part. C'est le topic dans le même sens que la boucle d'Achille est le topic de cette si fréquemment citée description homérique: le faire-part occasionne un discours ekphrastique qui s'intéresse moins à l'apparence de l'objet décrit qu'au point de départ

qu'il fournit pour l'exposition des thèmes, des images, et des motifs pertinents au sens global de l'oeuvre. Le faire-part constitue la mise en abyme de l'oeuvre, une présentation sinon de la poétique de l'écrivain, certainement de la problématique de l'écriture telle qu'il la conçoit: est-ce que quelques lettres séparées par des vides n'arriveront jamais à exprimer un cri si douloureux?

La description est exocentrique par rapport au faire-part: c'est la mise en situation qui prime. Le faire-part (qui appartient au "plus tard") est lié sur le plan temporel de la description au cri (émis, peut-être). Ce cri reprend métaphoriquement le texte lui-même et les mots "impuissants à franchir la gorge" qui se repètent (littéralement et thématiquement). Le site où la veuve pousse un cri étranglé en réponse à la mort de son mari devient ainsi le lieu où l'écriture affronte le vide et l'insuffisance. Les éléments de la nature qui "diluèrent, absorbaient, effaçaient, annulaient au fur et à mesure la suite des mots impuissants à franchir la gorge" signalent à leur tour l'interpénétration du mot, de la mémoire, et du corps dans un moment figé et en même temps orienté vers une altérité temporelle à venir.

## PARTIE II - CLAUDE OLLIER -- ABERRATION

*--Pour être passible du paysage, il faut se rendre impassible au lieu. Le lieu est naturel, carrefour des règnes et de l'Homo sapiens. Minéraux, végétaux, animaux s'ordonnent au savoir, et celui-ci s'adonne à ceux-là, spontanément. Ils sont faits, sélectionnés, l'un pour l'autre. Mais le paysage, c'est trop de présence. Mon savoir-vivre n'y suffit pas. Un aperçu sur l'inhumain/ou l'immonde.*

*--Jean-Francois Lyotard (1924-1998), "Scapeland", p.44.*

*--Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde. La science elle aussi, arrivée au terme de ses paradoxes, cesse de proposer et s'arrête à contempler et dessiner le paysage toujours vierge des phénomènes. Le coeur apprend ainsi que cette émotion qui nous transporte devant les visages du monde ne nous vient pas de sa profondeur mais de leur diversité. L'explication est vaine, mais la sensation reste et, avec elle, les appels incessants d'un univers inépuisable en quantité.*

*--Albert Camus, "Philosophie et roman",  
Le mythe de Sisyphe, p. 129.*

La description, on l'a vu, est révélation. Révélation, dira-t-on, du déjà là. Certes, mais dans les meilleures descriptions je crois avoir entendu la rumeur saisissante de l'origine. Même dans certaines descriptions scientifiques ou convergentes, on entrevoit, un instant, avant le classement et la mise en taxinomie, l'étonnement de la découverte, l'admiration devant l'univers manifestement divers. L'écrivain est le premier à ressentir la singularité de l'objet-image qu'il crée dans la parole.

Il en va ainsi pour les textes de Claude Ollier, le très grand descripteur et arpenteur scriptural qui supporte mal les "descriptions". Depuis la publication de *L'échec*

de Nolan en 1967, Ollier exige que le nom "roman" n'apparaisse plus sur la couverture de ses livres. Selon lui, ses textes n'évoquent nullement le romanesque, et il ne veut pas que ses lecteurs et lectrices abordent ses livres dans l'attente d'une telle lecture. Il se refuse à tout le bagage idéologique du roman traditionnel, y compris l'opposition narration/description si chère au genre "réaliste". Dans le texte ollierien, il n'y a pas de personnage agissant devant un décor dépeint par l'auteur. On n'a que le voyageur, le randonneur, le contemplateur, le visiteur, l'acteur principal qu'Ollier veut bien associer avec une seule conscience auctorielle productrice de tous les textes apparaissant sous le nom "Claude Ollier". Quant à la description, elle ne *représente* rien:

[...] le langage est inadéquat à toute "représentation", comme à toute "description", en prenant ces termes dans le sens couramment admis. Le langage ne peut qu'évoquer, faire allusion, désigner allusivement. "Miroir", "transparence", sont des commodités, des illusions idéologiques. Les mots n'ont pas de pouvoir de représentation, de figuration, ce sont des signes arbitraires, symboliques, abstraits, pour l'immense majorité d'entre eux du moins. Ils ont d'autres pouvoirs, d'abstraction, de questionnement, de construction, de dissociation, d'écart, de mise à distance, ils relativisent les présences, tout en en faisant sentir la force et la beauté. L'écriture joue entre présence et absence, dans un mouvement hallucinatoire. Que peut bien signifier là *mimesis*, "représentation"? Sinon les termes d'un ensemble de conventions idéologiques localisées et datées? (Ollier 1996: 142)

Étant donnée la piètre considération dont jouit la description de nos jours (la description en tant que liste interminable d'objets incolores, la description comme ornement, analogue textuel du bric-à-brac bourgeois), on comprend pourquoi un écrivain comme Ollier ne voudrait pas que ses textes lucides, médités et vifs sombrent en raison



d'une caractérisation si trompeuse. Or, la description n'est pas un terme technique, dépourvu de connotations idéologiques occidentales. Comme on l'a vu, plusieurs siècles de pratiques et de conventions rhétoriques soutiennent cette figure et cette activité textuelle.

Si je comprends bien la pensée d'Ollier, loin de s'intéresser à la possibilité de renouveler la tradition littéraire européenne (qu'il estime fondamentalement démantelée à la suite de la deuxième guerre mondiale), il a consacré sa vie à mouler une nouvelle manière d'écrire et de repenser le lien entre le corps, le vécu et l'écrit. Selon lui, son écriture a été influencée par la langue et la perspective arabes, et par des cultures non européennes avec lesquelles il a interagi. Les textes d'Ollier sont les traces complexes de voyages et de randonnées, surtout en Afrique du Nord, mais aussi ailleurs à l'étranger. La lectrice est incitée à accompagner l'acteur principal dans ses séjours, attirée par un mystère fondamental. *Aberration*, comme d'autres textes ollieriens est à la fois méditation et jeu: s'il n'y a pas d'intrigue proprement dite, il y a quand même une énigme à résoudre. Ces textes sont des voyages initiatiques, des rencontres avec des lieux lumineux qu'on ne voit qu'à demi, habités par des présences légèrement ressenties, inquiétantes et éphémères.

La textualité ollierienne met à l'oeuvre certaines démarches que je caractériserais comme *latentes* dans toute description. Ses livres invitent les lecteurs à déchiffrer, avec l'acteur principal/narrateur (représenté de temps en temps par un pronom à la première

personne), l'environnement où il se trouve. La lectrice est obligée à prendre la perspective de l'énonciation pour voir ou entendre ce que voit le narrateur/voyageur. Pour comprendre ce qui se passe, ce qui s'entend, il faut s'associer à l'oeil et à l'oreille du promeneur, il faut comprendre son désir, et cela veut dire sa stratégie narrative, son itinéraire énonciatif. C'est là, debout dans les pas du voyageur/narrateur qui voit tout comme si pour la première fois, qu'on ressent l'origine que recèle la description. En ce moment, c'est la fonction phatique qu'on a observée ailleurs qui se met à l'oeuvre: sans aucun bruit venant du personnage ou du récit, narration et réception se mettent en contact, dans une intimité assurée.

La deuxième démarche opérée par Ollier que je crois latente dans la description est celle qui nourrit la matérialité du texte et les liens entre la trace substantielle du signifiant et le corps du sujet parlant. Si Ollier rejette(en principe du moins) la textualité à dominante énumérative, la description où les parties du tout sont recensées et nommées jusqu'à saturation, il rejette également la primauté de l'image. Bien que ses textes soient fort imagés, il y a une certaine discrétion à l'égard de la fréquence et de la disposition de l'image visuelle. Ollier réalise, me semble-t-il, un équilibre très fin entre le vu, l'ouï, le ressenti, le rêvé, l'halluciné, le remémoré, et le pressenti. Son corps (et le corps implicite de la lectrice) s'implique dans le texte de plusieurs façons. Il travaille l'épaisseur, l'opacité, l'illisibilité du texte jusqu'au point où on se croit auprès de quelque chose de

solide. Ollier raconte à Alexis Pelletier dans *Cité de mémoire* sa conception du rapport entre son corps et l'écriture:

Je crois avoir noté dans mon Journal, un jour: "La littérature, art plastique". Question de façonnage, de modelage.[...] J'ai l'impression d'avoir un objet dans la main quand je forme une phrase, comme si je sculptais dans le bois. Mon bras, mon poignet, mes doigts, participent à ce travail: je modèle des graphismes, des traits, des jambages, des sons, des volumes. Ma phrase lève, elle bat comme un organisme vivant, là dans l'oreille. J'écris toujours, depuis toujours, avec un stylo à bille, voire un crayon gris, traçant sur la feuille blanche. Ça grince, ça frotte, je biffe, je rature, j'inscris en marge, ou au dos de la feuille, c'est un grand plaisir. Taper sur un clavier de machine ne me procure aucun plaisir. C'est par la résistance du papier, les inégalités de mes graphismes, que se transmettent la force, l'énergie: du corps vers le texte, de l'énergie qui est en moi au service du désir d'écrire, à l'énergie constitutive du texte, à ce courant qui doit passer du texte au lecteur comme il est passé de moi au texte. (Ollier 1996: 30-31)

Ollier continue en disant que sa façon d'écrire répond à l'imprévu, et qu'elle incorpore comme principe organisateur les péripéties du moment de l'écriture. Il cherche une tension entre les mots qui passent "littéralement" (Ollier) par le corps du lecteur:

La phrase est à forger, comme une véritable chaîne, chaque maillon de cette chaîne doit être le plus solide possible, il doit pouvoir résister à plusieurs lectures. Je sens quand un maillon est faible, je reprends tout, jusqu'à ce que je trouve où est la faiblesse. La nécessité de maintenir une tension constante entre les mots peut d'ailleurs aboutir à un conflit entre force et sens. Mais il faut savoir faire droit aux trouvailles, quitte à changer la tournure des événements narratifs. C'est là le charme, la jouissance de l'écriture. Il faut que chaque jour quelque chose d'inopiné survienne, qui bouscule les prévisions. Sinon, ce n'est pas la peine. [...] Oui, tension et jouissance se répondent, d'un corps à l'autre, sur la page imprimée. (Ollier 1996: 31)

Le “sentiment” et l’“expression” qui caractérisent la description traditionnelle ont été enlevés du texte ollierien et remplacés par une tension physique et une sorte de résistance à la transparence. Si le texte ollierien se lit parfois avec difficulté, on peut néanmoins ressentir sa texture, entendre ses sonorités, répondre à ses rythmes. J’irais jusqu’à dire qu’Ollier renouvelle la *lecture* de la description: il veut qu’on entreprenne la lecture par le biais de l’énonciation. Chez lui, cette énonciation implique le corps, en transmet les traces.

Ollier s’accorde avec Pelletier pour dire que les éléments principaux de son écriture sont l’évocation des lieux, des éléments de scènes vécues, des objets, des sensations éprouvées. Il indique aussi la mesure dans laquelle il lui importe de communiquer un savoir géographique, de rapporter avec précision les noms propres, les routes, les distances, les modulations terrestres qui s’impliquent dans ses voyages. Il vise la communication de:

[...] l’ensemble des connaissances, des savoirs acquis sur les pays, géographiques, climatiques, humaines, économiques, etc. Tout cela qui constitue le terreau aussi bien que le terroir d’un livre comme *La mise en scène* -- arbres, roches, graminées, casbahs, moeurs, discussions --, je le connaissais bien pour l’avoir observé, vécu, noté pendant des années. C’est le résultat de centaines d’heures de balade à dos de mulet dans cette montagne; aucun livre n’aurait pu me communiquer l’exactitude des sensations et perceptions à ce point. (Ollier 1996:131-32)

Selon moi, une grande partie des écrits d'Ollier sont des descriptions. Je les qualifie de *phénoménologiques* car Ollier effectue une étude précise du phénomène perçu, tout en incorporant sa position (limitée, historiquement contrainte) dans le modèle d'observation.<sup>5</sup> Ollier se soucie des détails du perceptible, rejetant toute déclaration d'ordre universel. Par des gestes aussi délicats que sûrs, Ollier reconnaît dans ce qu'il voit et entend un élément de sa propre biographie, sans pour autant s'approprier ou altérer agressivement le perçu. En écrivain, il habite ce qu'il rencontre pendant quelque temps, et puis continue son errance.

Passons à des exemples. Force est de souligner à quel point le texte ollierien, comme le texte simonien, souffre malaisément le résumé ou l'extrait. La description est au coeur de ces textes, fait partie de la cohérence globale de l'oeuvre. Ces passages d'*Aberration* ont été choisis à peu près au hasard. Dans *Aberration*, écrit en hommage à l'aïeule andalouse d'Ollier, (Ollier 1996: 250) il s'agit d'un voyage en deux parties: la première en Afrique du Nord, la seconde en Andalousie. L'écrivain se met ainsi en rapport avec deux temporalités qui sont pertinentes, urgentes-- celle de son propre passé en Afrique du Nord et celle de la vie de l'Andalouse. Le rapport métaphorique entre parcours scriptural et randonnée touristique est soutenu partout.

---

<sup>5</sup> Une des acceptions d'"aberration:" offertes dans le PR est la suivante: "ASTRON. Déplacement apparent d'un corps céleste causé par les effets combinés du mouvement de l'observateur (translation de la Terre sur son orbite) et de la vitesse de la lumière) (:4).

Passé devant **la porte bleue**, bleu clair contre la muraille à l'endroit d'un magasin ou local à expositions folkloriques, ce bleu si clair rimant avec le rose boursoufflé du vieux crépi qui le jouxte; le liseré jaune très pâle du cadre des sept rectangles ornant chaque battant aiguise cette complémentarité d'un surcroît de délicatesse.

La porte si délicate a glissé en marge, en limite de l'attention, basculant dans le gouffre éhonté du mal-vu, du mal-vécu, du mal-dit, du mal-entendu: trop de choses, trop d'objets, trop de produits de la nature et de l'artifice, une grande journée ne serait point de trop pour honorer la porte comme elle le mérite, l'observer, la scruter, l'admirer, l'aimer vraiment.

L'homme pressé qui pourtant n'a rien d'autre à faire ce matin-là que de se promener et repasser par les conduits d'un labyrinthe où il s'est faufilé souvent comme dans les coulisses de sa biographie illisible, descend encore un peu sur l'allée du pourtour, laisse à sa droite la tour crénelée que les autorités modernes ont percée d'une ouverture grillagée sur le dehors livrant dans un éclair le secret de l'en dedans feuillu, avise un banc un peu plus loin et s'y assied, mesurant d'un coup la raideur déjà de ses muscles et le rouillé de ses articulations. (:12-13)

Cette description dont le topic est <porte> est explicitement *éloge* et *louange*; étant l'évocation écrite d'un objet culturel, elle abrite aussi un noyau *ekphrastique*. La partie mise en caractères gras est une description, tandis que le dernier paragraphe présente plutôt un mélange de description fluide et le récit (de voyage, de randonnée). Le promeneur/scripteur se place physiquement dans la scène, tient compte de la raideur de ses muscles. Il rapproche de la scène sa propre biographie: son corps et les alentours forment un tout à peine visible dans le moment, mais révélé par l'écriture. Lire/écrire la scène, suivre les labyrinthes de la ville, cela veut dire toucher par le crayon, par le pied, les éléments d'une histoire personnelle vécue et aussi une altérité pénétrante. Il est intéressant de noter que les motifs de la lumière et de la fenêtre, si communs dans le roman du dix-neuvième siècle, sont retenus ici.

J'offre le passage suivant, une description du chant d'aurore, à titre d'exemple de la délicatesse et de la précision du regard que pratique Ollier dans son parcours scriptural d'un monde qui lui est étranger mais en même temps rassurant (comme un "havre").

La clarté à travers les lattes des contrevents est une clarté mate, sans relief encore, elle a chassé l'ombre des rues et le muezzin de la mosquée toute proche clame le chant d'aurore en points d'orgue de longue haleine et conclusions abruptes.

C'est la première prière du jour, prière au jour naissant, dispensée par l'amplificateur au crépuscule du matin telle que gravée sur la bande; il y a belle lurette que l'officiant ne grimpe plus cinq fois par jour en haut de la tour.

Émergeant autrefois là-haut dans le froid de la clarté blanche et chantant l'essoufflement.

Minaret: le phare. La voix dans le ciel s'y fait lumière et repère, les minarets de la ville sont les havres.

Cette voix-ci sonne trop parfaite, un peu métallique, qui vibre sur commande en l'absence du corps qui lui a donné vie, voix au vibrato différé et qui a perdu de sa vie, qu'on sent sans défaillances de hasard.

Elle n'en scelle pas moins l'ordre, reconduit pour la journée le droit divin. (:51)

Il me semble qu'Ollier a très bien médité la problématique pour un Européen de l'évocation des lieux nord-africains. Si j'hésite à caractériser son parcours scriptural comme un projet de *description phénoménologique*, c'est parce que je respecte infiniment le soin qu'il prend à choisir les mots qui lui conviennent. Je ne veux pas ajouter à un mot déjà rejeté ("description") un autre vocable ("phénoménologique"), lui aussi encombré de bagage idéologique européen. Ceci dit, je ne peux m'empêcher de constater que la façon d'évoquer et de vivre dans un environnement culturellement étranger qu'a développée

Ollier, répond à un besoin urgent aujourd'hui où la question de l'écriture du contact interculturel s'impose. La randonnée textuelle d'Ollier (pour ne pas trop répéter "description") expose le moment originel du contact et de l'échange entre l'écrivain (dans la perspective de sa corporalité et ses sens) et le lieu qu'il arpente (dans sa matérialité et ses émanations perceptibles). Pénétrer dans ce livre d'Ollier, c'est se retrouver face à une textualité du désir et de la distance: c'est lire le possible, le multiple et l'aimé.



## CONCLUSION

*--Souviens-toy, Lecteur, de ne laisser passer sous  
silence l'histoire ny la fable appartenant à la matière, et la  
nature, force et propriété des arbres, fleurs, plantes et racines,  
principalement si elle sont anoblies de quelques vertus non  
vulgaires, et si elles servent à la médecine, aux incantations et  
magies, et en dire un mot en passant par quelque épithète, ou  
pour le moins par un demi-vers.*

*--Pierre de Ronsard, préface à La Franciade (1587).<sup>1</sup>*

En guise de conclusion, je voudrais relever les grandes lignes de mon enquête sur le sens qui se produit quand un auteur ou une auteure se livre à l'élan descriptif. J'espère avoir montré, d'une part, la spécificité de la figure de la description, et d'autre part, la multiplicité des questions théoriques que soulèvent le discernement et l'étude de ce phénomène. L'acte de décrire déclenche une double sémiologie opérée au niveau du texte global: 1) un travail sur le signifiant--la mise en intertexte implicite d'une longue tradition textuelle et rhétorique; 2) un travail sur le signifié--la reformulation de l'image référentielle de l'objet décrit.

Les contributions particulières que font ces recherches à l'analyse de la description sont les suivantes:

---

<sup>1</sup> Passage extrait du texte choisi par Ph. Hamon dans *La description littéraire de l'antiquité à Roland Barthes: une anthologie* (1991:125).

1) **Cette étude montre que la description divergente peut se concevoir comme une figure discursive qui se laisse analyser à plusieurs niveaux. Dans le discernement d'une description, l'utilité de l'approche lexicale est reconnue [avec sa structure arborescente couronnée d'un pantonyme, le lexème corrélat au *topic*].** Cependant, j'ai montré que la mise en rapport hiérarchique des unités lexicales pertinentes au *topic* n'atteint pas le fonctionnement rhétorique et sémiotique de la description. Si l'analyste ne tient compte que du côté littéral ou prévu de la description, il néglige ce que je considère comme la dynamique capitale de la description. J'ai posé la notion d'altérité comme la clé de l'opération linguistique et sémiotique de la figure de la description. Cette figure effectue des changements au niveau de la langue (le référent se modifie; les valeurs sémantiques subissent une nouvelle distribution) et opère une pénétration réciproque entre l'humain et le non-humain au niveau sémiotique.

Je reconnais dans la description un acte rhétorique repérable dans un site textuel précis. La description est un texte reçu chez la lectrice comme un geste vers l'altérité, une figure bâtie sur la transformation d'un concept référentiel déjà établi. À la différence de l'approche structuraliste et lexicale de Riffaterre, d'Hamon ou d'Adam, mon approche met l'accent sur l'inattendu. Bien qu'il y ait certainement des textes où le lexème corrélat au *topic* (le pantonyme) entraîne l'actualisation d'une série de lexèmes reliés conventionnellement au *topic*, il y a aussi des textes où la grille d'attentes lexicales est

loin d'être saturée. Dans ces dernières descriptions, l'altérité dans la description prend l'avant-scène autant sur le plan lexical que sur le plan sémiotique.

On ne peut discerner la description en cherchant seulement des marqueurs purement formels: il faut non seulement utiliser des critères sémantiques et pragmatiques, mais aussi reconnaître l'influence d'une longue tradition rhétorique occidentale; il faut aussi apprécier l'influence des codes esthétiques qui ne peuvent que varier avec le temps. Je crois avoir décelé dans la description un accord sur le conseil rhétorique de décrire l'objet comme une oeuvre d'art. La description est aussi, encore selon la rhétorique, un site important d'expression subjective. On constate en même temps une fidélité à la tendance plus moderne visant à expliquer les emplois de l'objet décrit et à en étaler les parties en des termes positifs. Le degré de conformité accordé à ces deux exigences concurrentes varie selon l'auteur/e et le projet d'écriture auquel il ou elle se consacre. Qu'il s'agisse d'une description convergente ou divergente, la description est toujours le lieu où s'étalent les compétences lexicale, scripturale, et rhétorique de l'écrivain. Décrire signifie enfin être maître de la langue. La description est aussi l'endroit textuel où le contact entre auteur et lectrice s'approfondit.

2) **Cette étude contribue plusieurs termes utiles à l'analyse de la description: la description divergente, la description convergente, le topic, le pivot descriptif, l'isotopie prédominante.** En réservant le terme *panonyme* pour parler du lexème qui agit

en hyperonyme regroupant le champ lexical lié au topic, je permets la distinction entre l'organisation lexicale du texte et son organisation sémantique.

Ces termes utiles permettent la distinction entre texte de référence et texte de signification, en ce sens qu'en les utilisant on peut distinguer entre la fonction narrative de la description et son rôle dans l'enrichissement et la distribution sémantiques du roman. Le *topic* est le sujet (la chose décrite) de la description, l'objet sémantique "déjà là" dans le référent qui se transmue au cours des modifications sémantiques opérées par la description. Le *topic* a souvent, mais pas toujours, un corrélat lexical, ou pantonyme, qui est un mot *in praesentia* sous lequel peuvent se rassembler d'autres lexèmes associés par convention à l'objet.

On trouve souvent un mot ou concept charnier qui relie la description à la narration parce qu'il fonctionne à la fois comme élément narratif et comme élément figurant dans la description. Le *topic* peut assumer cette fonction (que j'ai appelée *pivot descriptif*), ou il peut s'en différencier. Le topos de la fenêtre ouverte ou du balcon qui permettent à un personnage de contempler un paysage champêtre ou un panorama métropolitain, est un bon exemple de ce phénomène.

En constatant que l'*isotopie prédominante* d'une description peut très bien ne pas être l'*isotopie constitutive* du *topic*, je soutiens la thèse que la description littéraire, parce

que *divergente*, devrait être considérée comme l'opérateur d'altérités dans le roman. La structure arborescente construite à partir d'une nomenclature connexe au pantonyme ne fait que réorganiser le niveau lexical du discours et souvent ne tient compte ni de l'altérité dans la description ni de la nature figurale de ce lieu discursif.

**3. Ces recherches montrent combien la description est une clé possible dans l'interprétation du roman.** Bien qu'il y ait bien des romans où la description n'est qu'une concession au besoin de fournir un arrière-fond à l'action, il y en a d'autres où la description se révèle comme le produit d'une obsession. Ces romans passionnés de la description s'offrent à l'interprétation autant par leurs descriptions que par leur trajectoire narrative. La description dans ces romans, loin d'être un luxe supprimable et accessoire, laisse au lecteur la possibilité d'interroger le roman sur son idéologie, lui permet enfin de sonder ses rêves.

La passion pour la description peut être le reflet du désir profond d'animer les images de choses muettes résidant dans le référent. Elle peut aussi être la manifestation du désir d'instruire sur les choses matérielles du monde, de chanter les louanges d'un artefact ou d'un objet d'art. Ou encore la description peut être la trace écrite d'un parti-pris d'ordre esthétique. C'est parfois la nécessité de trouver une représentation renouvelée du vécu pour des raisons sociales ou politiques qui inspire une telle passion. Or, la description est parfois le lieu où l'auteur se met en contact direct avec la lectrice

afin de lui révéler ses pensées les plus précieuses. La description est ainsi souvent le site de la mise en abyme du projet esthétique et scriptural de l'auteur, la révélation de ses rapports à sa langue et à sa collectivité.

J'ai aussi interrogé la description dans la perspective de son rapport objectal avec le monde. Liée à la question de la contrepartie matérielle du signifiant (le mot en tant que corps) est celle de l'image (comme un tout indivisible) dans la description. À mon sens, la description est plus que l'énumération des parties d'un tout; cependant, l'énumération peut figurer dans les composantes stylistiques de ce lieu textuel. La description, figure polythétique, s'avère le lieu textuel privilégié pour l'évocation de l'altérité et pour rendre perceptible un moment d'origine infiniment subtil dont les traces se laissent récupérer dans la langue elle-même.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ablamowicz, Aleksander. 1988. Le fonctionnement des images dans *Le paysan de Paris* de Louis Aragon. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 193-208. Paris: PUF.
- Abrams, M. H. 1953. The Mirror and the Lamp. New York: Oxford Univ.
- Académie Française. 1798. LETTRE, lettres [2]. Dictionnaire de l'Académie Française, 5<sup>e</sup> ed. Paris: J.J. Smiths & c<sup>e</sup>. *Online*. Dictionnaire de l'Académie française Database Project, p. 2:20. ARTFL Project, Univ. de Chicago. Internet. 2/10/97. Disponible--  
<http://humanities.uchicago.edu/ARTFL/projects/academie/>
- Actualité des Goncourt? 1990-91. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonie, numéros 19, 20, 21.
- Adam, Jean-Michel. 1986. Prolegomènes à une définition linguistique de description. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 52: 119-188. Neuchâtel.
- Adam, Jean-Michel. 1987. Approche linguistique de la séquence descriptive. Pratiques, 55: 3-27.
- Adam, Jean-Michel. 1989. Pour une pragmatique linguistique et textuelle. In C. Reichler ed., L'interprétation des textes: 183-222. Paris: Minuit.
- Adam, Jean-Michel. 1990a. Éléments de linguistique textuelle. Liège: Mardaga.
- Adam, Jean-Michel. 1990b. Une rhétorique de la description. In Michel Meyer & A. Lempereur, ed., Figures et conflits rhétoriques: 165-92. Bruxelles: Univ. de Bruxelles.
- Adam, Jean-Michel. 1990c. Aspects du récit en anthropologie. In J.-M. Adam, et al., ed., Le discours anthropologique. Paris: Le Méridien-Klincksieck.
- Adam, Jean-Michel. 1992. Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel. 1993. La description. Paris: PUF.
- Adam, Jean-Michel & André Petitjean avec Françoise Revaz. 1989. Le texte descriptif. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel & Françoise Revaz. 1989. Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation. Langue française, 81: 59-98.
- Adam, Jean-Michel & Marc Bonhomme. 1997. L'argumentation publicitaire, rhétorique de l'éloge et de la persuasion. Paris: Nathan.
- Adorno, Theodor W. 1974 (1969). Théorie esthétique. Trad. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck.

- Adorno, Theodor. 1997 (1969). Aesthetic Theory. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, edd. Trad. & intro., Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Univ. of Minnesota.
- Albalat, Antoine. 1992 (1899). L'art d'écrire en vingt leçons. Paris: Armand Colin.
- Alexis, Jacques Stéphen. 1957a. Les arbres musiciens. Paris: Gallimard.
- Alexis, Jacques Stéphen. 1957b. Où va le roman? Débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs. Présence Africaine, 13, avril-mai: 81-101.
- Alexis, Jacques Stéphen. 1956. Du réalisme merveilleux des Haïtiens. Présence africaine, 8-9-10 juin-novembre: 245-271.
- Alexis, Jacques Stéphen. 1972 (1957). Jacques Roumain vivant. Préface à Jacques Roumain, La Montagne ensorcelée: 11-30. Paris: Les Éditeurs français réunis.
- Alexis, Jacques Stéphen. 1988 (1960). Romancero aux étoiles. Paris: Gallimard.
- Alter, Robert. 1984. Motives for Fiction. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Amossy, Ruth. 1984. Stereotypes and representation in fiction. Poetics Today, 5(4): 689-700.
- Andreoli, Max. 1984. Le système balzacien: essai de description synchronique. Paris: Aux amateurs de livres.
- Antoine, Régis. 1992. La littérature franco-antillaise. Paris: Karthala.
- Apeldoorn, Jo van. 1982. Pratiques de la description. Amsterdam: Rodolpi.
- Apothéloz, Denis. 1983. Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial. Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique, 35-36: b1-b19.
- Aquien, Michèle & Georges Molinié. 1996. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. Paris: Librairie Générale Française.
- Aristote. 1990. Poétique. Intro., trad. nouvelle & annotation Michel Magnien. Paris: Livre de poche.
- Aristote. 1991. Rhétorique. Intro. Michel Meyer. Trad. Charles-Émile Tuelle. Revue par Patricia Vanhemelryck. Commentaires de Benoît Timmermans. Paris: Livre de poche.
- Arrivé, Michel. 1973. Pour une théorie des textes polyisotopiques. Langages, 31: 56-63.
- Arrivé, Michel, Françoise Gadet, & Michel Galmiche. 1986. La grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française. Paris: Flammarion.
- Arrivé, Michel, Jean-Claude Coquet & Eric Landowski, edd. 1987. Sémiotique en jeu: à partir et autour de l'oeuvre d'A.-J. Greimas. Amsterdam: Benjamins.



- Assali, N. Donald. 1981. *L'espace d'un cillement de Jacques Stéphen Alexis: amour, politique et antillarité*. Journal of Caribbean Studies, 2(1): 187-199.
- Audinet, Pierre. 1977. Une visite à Rachilde. Nouvelles littéraires, 2593, 13 juillet: 5.
- Auerbach, Erich. 1968 (1946). Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Trad. Cornélius Heim. Paris: Gallimard.
- Bachelard, Gaston. 1964. La poétique de l'espace, 4<sup>e</sup> ed. Paris: PUF.
- Bădescu, Irina. 1981. Quelques remarques sur la fonction du descriptif. Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 74-80.
- Baju, Anatole. 1887. L'école décadente. Paris: Vanier.
- Bakhtine (Bakhtin, Baxtin), Mikhaïl. 1970. La poétique de Dostoïevski. Trad. Isabelle Koltitcheff. Prés. Julia Kristeva. Paris: Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1971. Discourse Typology in Prose. Trad. Richard Balthazar & I. R. Titunik. In Readings in Russian Poetics, ed. Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska: 176-96. Cambridge: MIT.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1977. Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique. Trad. Marina Yaguello. Paris: Minuit.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. Esthétique et théorie du roman. Trad Daria Olivier. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1986. Speech Genres and Other Late Essays. Trad. Vern W. McGee. Caryl Emerson & Michael Holquist, edd. Austin: Univ. of Texas.
- Bakhtine, Mikhaïl. & P.N. Medvedev. 1978. The Formal Method in Literary Scholarship. Trad. Albert J. Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins Univ.
- Bal, Mieke. 1984 (1977). Narratologie. Utrecht: HES.
- Bal, Mieke. 1980. Descriptions: étude du discours descriptif dans le texte narratif. In Jean Perrot & Jean Lallot edd., LALIES: Actes des sessions de linguistique et de littérature, I: 99-129. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Bal, Mieke. 1981-2. On Meanings and Descriptions. Studies in Twentieth Century Literature, 6, (1-2): 100-148.
- Bal, Mieke, ed. 1988. Visual Poetics. (Intro., special issue). Style, 22(2), summer: 177-82.
- Bannour, Wanda. 1985. Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne. Paris: Persona.
- Barbey D'Aurevilly. 1965 (1864). Le chevalier des Touches. Paris: Flammarion.

- Barilli, Renato. 1972. Nouveau Roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque? In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, I, problèmes généraux: 107-117. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Barilli, Renato. 1989 (1983). Rhetoric. Trad. Giuliana Menozzi. Minneapolis: Univ. of Minnesota. Édition italienne: La retorica. Milan: Arnoldo Mondadori Editore.
- Baronian, Jean-Baptiste. 1991. Rachilde ou l'amour monstre. Magazine littéraire, 288, mai: 42-46.
- Barrès, Maurice. 1887. Mademoiselle Baudelaire. Chronique de Paris, février: 77-79.
- Barthes, Roland. 1971 (1963). L'activité structuraliste. In Essais critiques: 213-20. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1971 (1958). Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet. In Essais critiques, Paris: Seuil 101-105.
- Barthes, Roland. 1971 (1962). Littérature et discontinu. In Essais critiques, Paris: Seuil 175:187.
- Barthes, Roland. 1971 (1955). Littérature littéraire. In Essais critiques. Paris: Seuil 63:70.
- Barthes, Roland. 1971 (1954). Littérature objective. In Essais critiques. Paris: Seuil 29-40.
- Barthes, Roland. 1971 (1953). Le monde-objet. In Essais critiques. Paris: Seuil 19-28.
- Barthes, Roland. 1971 (1962). Le point sur Robbe-Grillet. In Essais critiques. Paris: Seuil 198-205.
- Barthes, Roland. 1971 (1963). La métaphore de l'Œil. In Essais critiques. Paris: Seuil 238-245.
- Barthes, Roland. 1964. Rhétorique de l'image. Communications, 4: 40-51.
- Barthes, Roland. 1968. L'effet de réel. Communications, 11: 84-89.
- Barthes, Roland. 1970. L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire. Communications, 16: 172-229.
- Barthes, Roland. 1970. S/Z. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1981 (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. In Communications, 8: 7-33. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland & L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt. 1982. Littérature et réalité. Paris: Seuil (Points).
- Bartsch, Shadi. 1989. Decoding the Ancient Novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton: Princeton Univ.
- Batteux, Charles. 1747. Les Beaux arts réduits à un même principe. Paris.

- Baudelaire, Charles. 1964. Les fleurs du mal et autres poèmes. Chron. et préf., Henri Lemaître. Paris: Flammarion.
- Baudot, Alain. 1990. Bibliographie des écrits d'Édouard Glissant. Toronto: Éditions du GREF.
- Baudrier, Andrée-Jeanne. 1988. Transition, narration, description dans un roman de Christa Wolf, Changement d'optique. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 173-179. Paris: PUF.
- Bäumli, F. 1984. From Symbol to Mimesis. Göttingen.
- Beaugrande, Robert de & Wolfgang Dressler. 1981. Introduction to Text Linguistics. New York: Longman.
- Beaujour, Michel. 1981. Some Paradoxes of Description. Yale French Studies, 61: 27-59.
- Becker, A. S. 1993. Sculpture and Language in Early Greek Ekphrasis: Lessing's *Laokoon*, Burke's *Enquiry*, and the Hesiodic descriptions of Pandora. Arethusa 26: 277-293.
- Becker, Andrew Sprague. 1995. The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Becker, Colette. 1991. Les Goncourt, modèles de Zola? Francofonia, 20, printemps: 105-113. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Beer, Gillian. 1987. Problems of Description in the Language of Discovery. In George Levine & Alan Rauch ed., One Culture: Essays in Science and Literature: 35-58. Madison: Univ. of Wisconsin.
- Belgrand, Anne. 1991. Zola "élève" des Goncourt: le thème de l'hystérie. Francofonia, 20, printemps: 115-131. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Benjamin, Walter. 1969. Illuminations: Essays and Reflections. Hannah Arendt, ed. & préf.; Trad. Harry Zohn. New York: Schocken.
- Benjamin, Walter. 1969 (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Illuminations: Essays and Reflections. Hannah Arendt, ed. & préf.; Trad. Harry Zohn: 217-151. New York: Schocken.
- Benjamin, Walter. 1978 (1955). On Language as Such and on the Language of Man. In Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Peter Demetz, ed. & préf.; Trad. Edmund Jephcott: 314-332. New York: Schocken.
- Benjamin, Walter. 1978 (1955). On the Mimetic Faculty. In Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Peter Demetz, ed. & préf.; Trad. Edmund Jephcott: 333-336. New York: Schocken.

- Benjamin, Walter. 1978. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Peter Demetz, ed. et préf.; Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken.
- Benoit, Claude. 1992. La symbolique de l'espace dans *La Lézarde*. In Yves Alain Favre & Antonio Ferreira de Brito, dir., Horizons d'Édouard Glissant. Actes du Colloque International organisé par le Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine de l'Univ. de Pau & le Département de Français de l'Univ. de Porto: 367-78. J & D Éditions:.
- Bensmaïa, Réda. 1981. Du fragment au détail. Poétique, 47: 355-70.
- Benveniste, Émile. 1966. Problèmes de linguistique générale, I: 237-50. Paris: Gallimard.
- Benveniste, Émile. 1974. Problèmes de linguistique générale, II. Paris: Gallimard.
- Bergez, Daniel, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux. 1994. Vocabulaire de l'analyse littéraire. Paris: Dunod.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. 1989. Éloge de la créolité. Paris: Gallimard.
- Bersani, Jacques, et al. 1990. Le grand atlas des littératures. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Bersani, Leo. 1977. The Subject of Power. Diacritics, 7, (3) September:2-21.
- Bersani, Leo. 1982 (1975). Le réalisme et la peur du désir. In Roland Barthes et al., Littérature et réalité. Paris: Seuil 47-80.
- Bertrand, Denis. 1983. Espace figuratif et langage spatial. Actes sémiotiques, B 6(26): 41-43.
- Besnard-Coursodon, Micheline. 1984. Monsieur Vénus, Madame Adonis: Sexe et discours. Littérature, 54: 121-127.
- Bessière, Jean, ed. 1988(b). L'ordre du descriptif. Univ. de Picardie et Paris: PUF.
- Bessière, Jean. 1988(a). Description, effet de visibilité et temps; H. James, G. Stein, Proust, Calvino. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 97-120. Paris: PUF.
- Billault, A. 1990. La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale. Paris: PUF.
- Billig, Michael. 1990. Rhétorique et idéologie. In Michel Meyer & Alain Lempereur, edd., Figures et conflits rhétoriques: 209-225. Bruxelles: Univ. de Bruxelles:.
- Birkett, Jennifer. 1992. Rachilde. *The Juggler*, Hawthorne, M.C. translator. French Studies, 46(3), juillet: 348-49.
- Bishop, Michael. 1995. L'année poétique: de Césaire et Glissant à Broda et Banquart. The French Review, 68(6), May: 933-946.

- Blair, Hugh. 1830 (1797). Leçons de rhétorique et de belles lettres, suivies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe, etc., sur les principales questions de littérature traitées par H. Blair. Paris: Ledentu libraire, trad. de l'anglais J.-P. Quénot, 3 vols. 2<sup>e</sup> ed.
- Blanchard, Jean-Marc. 1977. The Pleasures of Description. Diacritics, 7(2) Summer: 22-34.
- Blanchard, Marc Eli. 1980. Description: Sign, Self, Desire-- Critical Theory in the wake of Semiotics. The Hague: Mouton.
- Boadas, Aura Marina. 1989. Jacques Stéphen Alexis, sus obras y sus interpretes. Caribbean Studies, 22 (3-4): 101-109.
- Bonheim, Helmut W. 1982. The Narrative Modes: Techniques of the Short Story. Cambridge: D.S. Brewer.
- Bonhomme, Marc. 1992. De la description à la définition métonymique dans un texte publicitaire. ALFA, 5:109-123.
- Bonhomme, Marc. 1994. Les apports de la sémiostylistique à l'analyse de la description scientifique chez Buffon. ALFA, 7/8: 17-21.
- Bonhomme, Marc. 1987. Linguistique de la métonymie. Berne: Peter Lang.
- Bonnefis, Philippe & Pierre Reboul, textes réunis par. 1981. La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon. Presses universitaires de Lille.
- Bonnefoy, Yves. 1990. Lifting Our Eyes from the Page. Critical Inquiry, 16: 794-806.
- Booth, Wayne. 1961. The Rhetoric of Fiction. Chicago: Univ. of Chicago.
- Borel, Marie-Jeanne. 1986. Le discours descriptif, questions d'épistémologie et de sémiologie. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 51, I: 1-52. Neuchâtel.
- Borel, Marie-Jeanne. 1987a. Discours descriptif et référence. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 53: 77-89. Neuchâtel.
- Borel, Marie-Jeanne. 1987b. La schématisation, la description et le neveu utérin. Revue européenne des sciences sociales, 25( 77): 159-177.
- Borel, Marie-Jeanne. 1988. La description en anthropologie "interprétative". In La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives. Travaux du Centre de recherches sémiologiques, cahier 55: 39-70. Neuchâtel.
- Borel, Marie-Jeanne. 1989. Textes et construction des objets de connaissance. In Claude Reichler, dir., L'interprétation des textes: 115-156. Paris: Minuit.

- Borel, Marie-Jeanne, Jean-Michel Adam, Jean-Blaise Grize, dir. 1986. Le discours descriptif. Du texte aux objets de connaissance I. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 51: Neuchâtel.
- Borie, Jean. 1976. Le célibataire français. Paris: Sagittaire.
- Bouazis, Charles, dir. 1973. L'espace indécidé de la théorie du texte. Paris: Éditions Galilée.
- Boudon, Pierre. 1969. Sur un statut de l'objet. Communications, 13: 65-87.
- Bouillaguet, Annick. 1992. Structures proustiennes de la description. La revue des lettres modernes: histoire des idées et des littératures, 1067-1072: 83-99. Fleury-sur-Orne.
- Bourneuf, Roland. 1970. L'organisation de l'espace dans le roman. Études littéraires, 3: 77-94.
- Boyd, John D. 1980. The Function of Mimesis and Its Decline. New York: Fordham Univ.
- Brahimi-Chapuis, Denise & Gabriel Belloc, edd. 1986. Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française de 1945 à nos jours. Paris: CILF/Delagrave.
- Bray, René. 1931. L'imitation de la nature. In La formation de la doctrine classique en France: 140-158. Lausanne: Payot.
- Brecht, Bertoldt. 1970. Sur le réalisme. In Écrits sur la littérature et l'art, t. II. Paris: L'arche.
- Breveniková, Dana. 1986. Research in connexity in Slovak linguistics. In Michel Charolles, János Petöfi, Emel Sözer, edd., Research in Text Connexity and Text Coherence, A Survey: 245-56. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Brinker, Menachem. 1983. Verisimilitude, Conventions, and Beliefs. New Literary History, 14: 253-72.
- Brogie, Louis de. 1947. Physique et microphysique. Paris: Albin Michel.
- Bromberger, Sylvain. 1990. L'incommensurabilité en science et la possibilité d'argumenter. In Michel Meyer & Alain Lempereur, edd., Figures et conflits rhétoriques: 241-53. Bruxelles: Univ. de Bruxelles.
- Brown, Richard Harvey. 1986. Toward a Sociology of Aesthetic Forms: A Commentary. New Literary History, 17: 223-28.
- Brunetière, Ferdinand. 1896. Le roman naturaliste. Paris: Calmann-Lévy.
- Brunot, Ferdinand. 1965. La pensée et la langue. Paris: Mouton.
- Buffat, Marc. 1989. Sur la notion de *description* dans l'Encyclopédie. In Groupe d'Étude en Histoire de la Langue Française (G.E.H.L.F.), Rhétorique et discours critiques, échanges entre langue et métalangues: 113-121. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.

- Buffat, Marc. 1992. Morale de la description. Critique, 546: 857-868.
- Bühler, Karl. 1969 (1932). L'onomatopée et la fonction représentative du langage. In Jean Claude Pariente, ed., Essais sur le langage: 111-32. Trad. G. Bianquis. Paris: Minuit.
- Buisine, Alain. 1981. Un cas limite de la description: l'énumération. L'exemple de *Vingt mille lieues sous les mers*. In Philippe Bonnefis, Pierre Reboul, et al., La description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon: 81-101. Presses universitaires de Lille.
- Burton, Richard D. E. 1989. Le thème du regard dans la littérature antillaise. Présence francophone, 34: 105-121.
- Bury, Marianne. 1991. Réalisme et préciosité chez les Goncourt. Francofonie, 21, automne: 43-58. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonie 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Butlin, Nina Hopkins. 1988. Sens et textualité dans *Leçon de choses* de Claude Simon. Initiales, 8: 45-51.
- Butlin, Nina Hopkins. 1993. Métonymie et description. ALFA, 6: 179-187.
- Butlin, Nina Hopkins. 1994. "Autour des papillons: la description scientifique et la description littéraire". ALFA, 7: 437-46.
- Butlin, Nina Hopkins. 1997. De la parataxe et du paratactique : l'exemple de trois écrivain(e)s d'expression françaises: J.S. Alexis, S.L. Tansi, M. Rakotoson. In Mélanges Rostislav Kocourek: 307-17. Halifax: Les presses d'ALFA. [Je tiens à remercier ALFA de m'avoir permis d'incorporer dans la thèse une version de cet article rédigé au cours de mes recherches doctorales.]
- Butts, Richard. 1985. Languages of Description and Analogy in Victorian Science and Poetry. English Studies in Canada, 11(2): 193-213.
- Buuren, Maarten van. 1980. L'essence des choses: étude de la description dans l'oeuvre de Claude Simon. Poétique, 11(43): 324-333.
- Byre, Calvin. 1992. Narration, Description, and Theme in the Shield of Achilles. Classical Journal, 88: 33-42.
- Cachin, Françoise. 1973. Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie au temps de Gustave Moreau (Rachilde, Péladan). Nouvelle revue de psychanalyse, 7: 63-69.
- Caffier, Michel. 1994. Les Frères Goncourt, "un déshabillé de l'âme". Presses universitaires de Nancy.
- Cahn, Michael. 1984. Subversive Mimesis: T.W. Adorno and the Modern Impasse of Critique. In Mihai Spariosu, ed., Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach: 27-64. Amsterdam: John Benjamins.

- Cailler, Bernadette. 1988. Conquérants de la nuit nue: Édouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Cailler, Bernadette. 1989. Édouard Glissant: A Creative Critic. World Literature Today, 63.4, Autumn: 589-592.
- Calame, Claude, ed. 1987. Le sujet et son énonciation. Lausanne: Dept. des langues & des sciences du langage, Univ. de Lausanne.
- Calame, Claude. 1991. Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique. Études de lettres, 4. Lausanne: Faculté des Lettres de l'Univ. de Lausanne.
- Calle, Mireille, ed. 1993. Claude Simon, chemins de la mémoire: textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle. Sainte-Foy, Québec: Le griffon d'argile.
- Calle-Gruber, Mireille. 1996. Les partitions de Claude Ollier: une écriture de l'altérité. Paris: L'Harmattan.
- Caloz-Tschopp, Marie-Claire. 1988. Inscrire, en *décrivant*, des motifs d'asile dans le labyrinthe administratif. In La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives, cahier 55: 165-213. Travaux du Centre de recherches sémiologiques. Neuchâtel.
- Camus, Albert. 1942. Philosophie et roman. In Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde. Paris: Gallimard.
- Caramaschi, Enzo. 1967. Études de littérature française. Bari-Paris: Adriatica-Nizet.
- Caramaschi, Enzo. 1990. Actualité des Goncourt? Francofonia, 19, automne: 75-76. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Caramaschi, Enzo. 1990. Du traditionalisme au réalisme: évolution des Goncourt? Francofonia, 19, automne: 77-85. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Carles, Patricia. 1989. *L'assommoir*: une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif. Les Cahiers Naturalistes, 63: 117-126.
- Caron, Philippe. Une remise en cause des arts du langage au XVIII<sup>e</sup> siècle: le nouveau visage des belles-lettres au sein des parties du savoir. In Mélanges Larthomas (Pierre) - Mélanges de langue et de littérature françaises: 77-85. Paris: l'École normale supérieure de jeunes filles.
- Carrier, David. 1987. Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing. British Journal of Aesthetics, 27(1): 20-31.



- Case, Frederick Ivor. 1989. Édouard Glissant and the Poetics of Cultural Marginalization. World Literature Today, 63.4, Autumn: 593-598.
- Casey, Edward S. 1981. Literary Description and Phenomenological Method. Yale French Studies, 61: 176-201.
- Cassirer, Ernst. 1945. Structuralism in Modern Linguistics. Word, 1(2): 99-120.
- Cassirer, Ernst. 1969 (1933). Le Langage et la construction du monde des objets. In Essais sur le langage: 37-68. Paris: Minuit.
- Cazauran, Nicole. 1985. Le "Tableau" du magasin d'antiquités dans *La Peau de chagrin*. Mélanges Larthomas (Pierre) - Mélanges de langue et de littérature françaises: 87-98. Paris: l'École normale supérieure de jeunes filles.
- Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle. 1972. Nouveau roman: hier, aujourd'hui, t.I, Problèmes généraux; t.II, Pratiques. Actes du Colloque *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* s. la dir de Raymond Jean, Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, 20-30 juillet 1971. Paris: UGE.
- Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle. 1978. Le naturalisme. Actes du Colloque *le Naturalisme* s. la dir. de Pierre Cogy, 30 juin-10 juillet 1976. Paris: UGE.
- Centre de recherches sémiologiques de Neuchâtel. 1986. Le discours descriptif. cahiers 51-52 (2 vols.). Neuchâtel.
- Centre de recherches sémiologiques de Neuchâtel. 1988. La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives, cahier 55. Neuchâtel.
- Červenka, Miroslav. 1980. The Literary Work as Sign. In John Oldmark, ed. Language, Literature & Meaning II: Current Trends in Literary Research: 1-25. Trad. F.W. Galan. Amsterdam: Benjamins.
- Červenka, Miroslav. 1982. Narration and Description from the Standpoint of Functional Sentence Perspective. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 15-44. Amsterdam: Benjamins.
- Chaffee, Diane. 1984. Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 8: 311-20.
- Chambers, Ross. 1979. Describing Description. In Meaning and meaningfulness, Studies in the analysis and interpretation of texts: 90-101. Lexington: French Forum Publishers.
- Chamoiseau, Patrick. 1988. Considérations sur le conteur créole. Antilla-Kréyol, 11 juin-juillet: 36-37, 42-43.
- Chamoiseau, Patrick. 1997. Écrire en pays dominé. Paris: Gallimard.

- Charasson, Henriette. 1917. Rachilde. Revue de Hollande: 977-85.
- Charolles, Michel. 1986. Le problème de la cohérence dans les études françaises sur le discours durant la période 1965-1975. In Michel Charolles, János Petöfi, Emel Sözer, edd. Research in Text Connexity and Text Coherence: A Survey: 3-60. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Charolles, Michel, János Petöfi, Emel Sözer, edd. 1986. Research in Text Connexity and Text Coherence: A Survey. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Chatman, Seymour. 1984. What is description in the cinema? Cinema Journal, 23(4): 4-11.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1982. Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont.
- Chisholm, Roderick M. 1960. Realism and the Background of Phenomenology. New York: Free Press.
- Chklovski, V.V. 1965(1917). L'art comme procédé littéraire. In Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature; textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préf. de Roman Jakobson: 76-97. Paris: Seuil.
- Chklovski, Victor. 1973. Sur la théorie de la prose. Trad Guy Verret. Lausanne: L'âge d'homme.
- Chotard, Loïc. 1991. Deux hommes de lettres en 18... (Sur les débuts des Goncourt). Francofonia, 20, printemps: 75-84. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Cioranescu, A. 1962. La découverte de l'Amérique et l'art de la description. Revue des sciences humaines, Lille.
- Clark, Beatrice Stith. 1989. IME Revisited: Lectures by Édouard Glissant on Socio-Cultural Realities in the Francophone Antilles. World Literature Today, 63.4 (Autumn): 599-605.
- Clayton, Alan J. 1982. Sur un procédé descriptif: La *table rase* annonciatrice. Études Littéraires, 15(3): 313-329.
- Clifford, James & George E. Marcus, edd. 1986. Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: Univ. of California.
- Cohen, Jean. 1966. Structure du langage poétique. Paris: Flammarion.
- Colapietro, Vincent M. 1993. Glossary of Semiotics. New York: Paragon House.
- Colette. 1984 (1928). La naissance du jour. Paris: Flammarion.
- Collier, Peter & Helga Geyer-Ryan, edd. 1990. Literary Theory Today. Ithaca: Cornell Univ.

- Collot, Michel. 1987. L'espace des figures. Littérature, 65.
- Combe, Dominique. 1991. La pensée et le style. Paris: Éditions Universitaires.
- Combettes, Bernard. 1986. Coréférence et connexité thématique dans le discours. In Michel Charolles, János Petőfi, Emel Sözer, ed., Research in Text Connexity and Text coherence, A Survey: 101-24. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Coulon, Marcel. 1920. L'imagination de Rachilde. Mercure de France, 952(534), septembre: 545-69.
- Courtés, Joseph. 1976. Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodique et application. Paris: Hachette.
- Courtés, Joseph. 1991. Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation. Paris: Hachette.
- Creese, Richard. 1987. Objects in Novels and the Fringe of Culture: Graham Greene and Alain Robbe-Grillet. Comparative Literature, 39(1): 58-73.
- Cressot, Marcel. 1971. Le style et ses techniques; précis d'analyse stylistique. Paris: PUF.
- Crevier. 1765. Rhétorique françoise, t.I. Paris: Saillant & Desaint.
- Cros, Charles. 1979. Le coffret de santal, Le collier de griffes. Paris: Flammarion.
- Crouzet, Michel. 1991. Rhétorique du réel dans *Manette Salomon*. Francofonia, 21, automne: 97-119. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Crouzet, Michel. 1996. Préface. In Edmond & Jules de Goncourt, Manette Salomon: 17-76. Paris: Gallimard.
- Crystal, David. 1985. A Dictionary of Linguistics and Phonetics. London: Basil Blackwell in Association with André Deutsch.
- Culler, Jonathan. 1973. Structure of Ideology and Ideology of Structure. New Literary History, 4: 471-82.
- Culler, Jonathan. 1974. Flaubert: the Uses of Uncertainty. Ithaca: Cornell Univ.
- Culler, Jonathan. 1975. Structuralist Poetics. Ithaca: Cornell Univ.
- Culler, Jonathan. 1976. Saussure. London: Fontana.
- Culler, Jonathan. 1981. Semiotics: Communication and Signification. In Wendy Steiner (ed.), Image and Code: 78-84. Ann Arbor: Univ. of Michigan.

- Cureton, Richard D. 1979. *The Inclusion Constraint: Description and Explanation*. Studies in the Linguistic Sciences, 9(1): 91-104.
- Curtius, Ernst Robert. 1986 (1947). *La littérature européenne et le moyen âge latin*. Trad. Jean Bréjoux (1956). Paris: PUF.
- Dal-Bo, Katja. 1991-1992. La Description problématique dans *Corinne*. Cahiers staeliens, 43: 63-84. Paris.
- Dalla Valle, Daniela. 1986. Le Merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques: *La promenade de Versailles* de Madeleine de Scudery. Dix-septième siècle, 152: 223-230.
- Dällenbach, Lucien. 1986. Mirrors and After: Five Essays on Literary Theory and Criticism. New York: Graduate School, City Univ. of New York.
- Dällenbach, Lucien. 1989. The Mirror in the Text. Trad. J. Whiteley & E. Hughes. Chicago: Univ. of Chicago.
- Danahy, Michael. 1978. Chronoscapes in *L'éducation sentimentale*. Australian Journal of French Studies, 15(5): 253-265.
- Dangelzer, JoanYvonne. 1981(1938). La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola. Genève: Slatkine Reprints.
- Danto, Arthur C. 1981. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge: Harvard Univ.
- Dash, J. Michael. 1981. Literature and Ideology in Haiti, 1915-1961. New York: MacMillan.
- Dash, J. Michael. 1988. The World and the Word: French Caribbean Writing in the Twentieth Century. Callaloo 11(1), Winter: 112-130.
- Dash, J. Michael. 1989. Writing the Body: Édouard Glissant's Poetics of Re-membering. World Literature Today 63(4), Autumn: 609-612.
- Daunais, Isabelle. 1992. L'esthétique de la façade chez Flaubert. Études littéraires, 25(1-2), Été-Automne: 169-78.
- Dauphiné, Claude. 1981. Sade, Rachilde, et Freud: lecture de *La Marquise de Sade*. Bulletin de l'association des professeurs de lettres, 17: 55-59.
- Dauphiné, Claude. 1983. La vision médiévale de Rachilde dans *Le meneur de louves*. Mélanges Jean Larmat, annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 39: 489-92.
- Dauphiné, Claude. 1985. Rachilde, femme de lettres 1900. Périgueux: Fanlac.
- Dauphiné, Claude. 1989. Rachilde et Colette: de l'animal aux belles lettres. Bulletin de l'Association Guillaume Bude, 2: 204-210.

- Dauphiné, Claude. 1990. Rachilde. In Encyclopédie universalis, thesaurus: 2895. Paris: Larousse.
- Dauphiné, Claude. 1991. Rachilde. Paris: Mercure.
- Dauphiné, Claude. 1991. Rachilde ou l'acrobatie critique. Bulletin de l'Association Guillaume Bude, 3: 275-88.
- Dauphiné, Claude. 1992. Rachilde et le "Mercure". Revue d'Histoire Littéraire de la France, 92(1), janvier-février: 17-28.
- David, André. 1924. Rachilde homme de lettres. Paris: La nouvelle revue critique.
- Debray-Genette, Raymonde, ed. 1970. Flaubert. Paris: Didier.
- Debray-Genette, Raymonde. 1976. La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple*--étude de genèse. In Michael Issacharoff, ed. Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada): 95-114. Paris: Minard (Lettres modernes).
- Debray-Genette, Raymonde. 1979. Métamorphose du récit: autour de Flaubert. Paris: Seuil.
- Debray-Genette, Raymonde. 1980b. La pierre descriptive. Poétique, 43: 293-304.
- Debray-Genette, Raymonde. 1981. L'empire de la description. Revue d'histoire littéraire de la France, 81(4-5): 573-584.
- Debray-Genette, Raymonde. 1982a. Description, dissection: par les champs et par les grèves; Communications du Congrès international du centenaire organisé en mai 1980 par la délégation culturelle française et la Section d'Études françaises de l'Univ. de Manchester. In P.M. Wetherill, ed., Flaubert: la dimension du texte: 141-156. Manchester: Manchester Univ.
- Debray-Genette, Raymonde. 1982b. Traversées de l'espace descriptif. Poétique, 51:359-68.
- Debray-Genette, Raymonde. 1984. Some functions of figures in novelistic description. Poetics Today, 5(4): 677-688.
- Debreuille, Jean-Yves. 1992. Le langage désancre de *Malemort*. In Yves-Alain Favre & Antonio Ferreira de Brito, dir., Horizons d'Édouard Glissant, s.l. [Biarritz (Pyrénées-Atlantiques, France)]: 319-28. Actes du Colloque International organisé par le Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine de l'Université de Pau et le Département de Français de l'Université de Porto. J & D Éditions.
- Le décrit, 1980. Numéro spécial de Littérature, 38.
- Degras, Priska. 1988. Édouard Glissant: les traces du temps d'avant. Revue francophone de Louisiane, 3.1, Spring: 38-44.

- De Man, Paul. 1979. Allegories of Reading. New Haven: Yale Univ.
- De Man, Paul. 1971. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of contemporary criticism. New York: Oxford Univ.
- Deleuze, Gilles. 1968. Différence et Répétition. Paris: PUF.
- De Mauro, Tullio. 1972. Notes Biographiques et critiques sur F. de Saussure. In F. de Saussure, Cours de linguistique générale, ed. critique: 318-477. Paris: Payot.
- Démoris, René. 1988. La peinture et le "temps du voir" au siècle des Lumières. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 47-61. Paris: PUF.
- Depestre, René. 1989 (1980). Bonjour et adieu à la négritude. Paris: Seghers.
- Derrida, Jacques. 1972. La dissémination. Paris: Seuil.
- Description. 1980. Poétique, 43. Numéro spécial.
- Description/Narration. 1981. Cahiers roumains d'études littéraires, 2. Numéro spécial.
- Diderot et D'Alembert. 1966 (1754). Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, IV. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog).
- Didier, Beatrice. 1982. Senancour et la description romantique. Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, 12(51): 315-328.
- Dion, Robert. 1993. Le structuralisme littéraire en France. Candiac, Québec: Éditions Balzac.
- Doležel, Lubomír. 1977 (1973). A Scheme of Narrative Time. In Ladislav Matejka & Irwin R. Titunik, Semiotics of Art; Prague School Contributions: 209-217.
- Doležel, Lubomír. 1982. The Conceptual System of Prague School Poetics: Mukařovský and Vodička. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 109-126. Amsterdam: Benjamins.
- Doležel, Lubomír. 1983. Proper Names, Definite Descriptions and the Intensional Structure of Kafka's *The Trial*. Poetics: International Review for the Theory of Literature, 12(6): 511-526.
- Domairon. 1804. Rhétorique française. Paris: Deterville.
- Dragoș, Elena. 1986. Cohesion and coherence in Romanian linguistics (A historical survey). In Michel Charolles, János Petöfi, Emel Sözer, ed., Research in Text Connexity and Text Coherence, A Survey: 179-97. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

- Dubois, Jacques. 1963. Romanciers français de l'instantanée au XIX<sup>e</sup> siècle. Bruxelles: Palais des académies.
- Dubois, Jean. 1962. Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872. Introduction, I & II. Paris: Larousse.
- Dubois, Jean et al. 1973. Dictionnaire de linguistique. Paris: Larousse.
- Duchet, Claude. 1969. Romans et objets: l'exemple de *Madame Bovary*. Europe, 485-87: 172-201.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. 1972. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil.
- Dugast, Daniel. 1981. La description littéraire quantitative: présentation d'une méthode d'analyse. Sigma: revue de Centre d'Études Linguistiques d'Aix, 6:57-83.
- Duhamel, Brigitte & Caroline Masseron. 1987. Trois machines romanesques. Pratiques, 55: 101-125.
- Dumarsais, César Chesneau. 1988. Des tropes ou des différents sens. Paris: Flammarion.
- Dumur, Louis. 1893. Rachilde. La plume, 98, 15 mai:217-18.
- Duncan, Alastair B. 1980. La description dans *Leçon de choses* de Claude Simon. Littérature, 38: 95-105.
- Duncan, Alastair. B. 1980. La description chez Balzac, Flaubert et Zola. Littérature, 38: 95-105.
- Dupriez, Bernard. 1984. Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire). Paris: UGE.
- DuVerlie, Claude. 1981. Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology. In Randi Birn & Karen Gould, Orion Blinded: Essays on Claude Simon: 200-18. London: Associated Univ. Presses.
- l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles. 1985. Mélanges Larthomas (Pierre) - Mélanges de langue et de littérature françaises. Paris: Collection de l'École normale Supérieure de Jeunes Filles, 26.
- Écrire le paysage. 1988. Revue des sciences humaines, 209. Numéro spécial.
- Edwards, H. Peter. 1993. Le discours indirect libre: réinterprétation de Bakhtine. ALFA, 6: 135-146.
- Edwards, Peter J. 1993. Lieux du pouvoir, pouvoir des lieux: images de la ville chez les frères Goncourt. Australian Journal of French Studies, 30 (2), May-August: 214-21.
- Eikenbaum, Boris. 1965. La théorie de la méthode formelle. In Théorie de la littérature, textes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov: 1-75. Paris: Seuil.

- Evans, Mary Ann & Thomas H. Carr. 1984. The Ontogeny of Description. In Lynne Feagans, Catherine Garvey, Roberta Golinkoff, Mark T. Greenberg, Carol Harding & John N. Bohannon, ed., The Origins and Growth of Communication: 297-316. Norwood, NJ: Ablex.
- Fabre-Luce, Anne. 1981. La description chez Julien Gracq: une dialectique des effets textuels. In Georges Cesbron ed., Julien Gracq: Actes du Colloque international d'Angers: 409-419. Presses universitaires d'Angers.
- Fasel, Ida. 1962. Spatial Form and Spatial Time. Western Humanities Review, 16: 223-234.
- Faye, Jean Pierre. 1969. Le cercle [de Prague]. Change International: Revue Trimestrielle, 3: 9-13.
- Filipec, Josef. 1997. La relation entre la structure paradigmatique et la structure syntagmatique dans l'aire d'usage du lexème (terme). In Mélanges de linguistique offerts à Rostislav Kocourek: 29-34. Halifax: Les Presses d'ALFA ( $\alpha$ ), Univ. Dalhousie.
- Fisher, Ben. 1991. The Companion and the Dream: Delirium in Rachilde and Jarry. Romance Studies, 18: 33-41.
- Fitch, Brian T. 1991. Fictional Referentiality. In Reflections in the Mind's Eye: Reference and its Problematization in Twentieth-Century French Fiction: 3-26. Toronto: Univ. of Toronto.
- Flaubert, Gustave. 1966 (1880). Bouvard et Pécuchet. Paris: Flammarion.
- Flint, Michael. 1989. Sir Gawain and the Green Knight: Modality in Description. Studia Neophilologica: A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature, 61(2): 157-160.
- Fokkema, Douwe W. 1984. Literary History, Modernism, and Postmodernism. Amsterdam: Benjamins.
- Fokkema, Douwe W. 1985. The Concept of Code in the Study of Literature. Poetics Today, 6(4): 643-656.
- Fokkema, Douwe. 1987. Modernist poetry? On the interference of genre and group code: the case of T.S. Eliot. In Zavala, Iris M., Teun A. van Dijk, Myriam Díaz-Diocaretz, Bill Dotson Smith (edd.). Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry: 181-196. Amsterdam: Benjamins.
- Fokkema, Douwe. 1982. A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism. Poetics Today, 3(1): 61-79.
- Fokkema, Douwe Wessel & Elrud Künne-Ibsch. 1978. Theories of Literature In the Twentieth Century. London: Hurst.



- Fontanier, Pierre. 1977 (1821). Les figures du discours. Paris: Flammarion.
- Foorman, Barbara R. 1981. The Semiotic Function Underlying the Referential Communication Paradigm. In Thomas A. Sebeok & Robert Rosenthal, ed., The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People: 206-219. New York: New York Academy of Sciences.
- Fosca, François. 1941. Edmond et Jules de Goncourt. Paris: Albin Michel.
- Foucault, Michel. 1966. Les mots et les choses. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1970. La Bibliothèque fantastique. In Raymonde Debraye-Genette, ed. Flaubert: 171-90. Paris: Didier.
- Foucault, Michel. 1973. Ceci n'est pas une pipe; deux lettres et quatre dessins de René Magritte. Montpellier: Fata Morgana.
- Foucault, Michel. 1980 (1968, 1963). Distance, aspect, origine. In Tel Quel, Théorie d'ensemble: 13-26. Paris: Seuil (Points).
- Fouquelin, Antoine. 1557. La rhétorique française. Paris: André Wechel.
- Fowler, D.P. 1991. Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis. Journal of Roman Studies 81: 25-35.
- Fowler, Roger . 1986. Linguistic Criticism. Oxford: Oxford Univ.
- Frank, Joseph. 1945. Spatial Form in Modern Literature. Sewanee Review, 53:221-40; 433-56.
- Frappier-Mazur, Lucienne. 1980. La description mnémorique dans le roman romantique. Littérature, 38: 3-26.
- Freeman, D.C., ed. 1970. Linguistics and Literary Style. New York: Holt Rinehart & Winston.
- Frolich, Juliette. 1981. Le texte initial: la description du boudoir de Mme Du Tillet dans Une Fille d'Ève. L'année balzacienne, 2: 205-223.
- Frye, Northrop. 1969 (1957). Anatomie de la critique. Paris: Gallimard.
- Furetière, Antoine. 1978 (1688-89). Le dictionnaire universel, t.I. Paris: Société du Nouveau Littré - Le Robert.
- Furst, Lilian R. 1988. Realism and Its "Code of Accreditation". Comparative Literature Studies, 25(2): 101-126.
- Furst, Lilian R., ed. 1992. Realism. London: Longman.
- Gaillard, Françoise. 1975. L'En-seignement du réel. C. Gothot-Mersch ed., La production du sens chez Flaubert, Actes du Colloque de Cérisy: 197-219. Paris: UGE.

- Gaillard, Françoise. 1984. The Great Illusion of Realism, or the Real as Representation. Poetics Today, 5(5): 753-66.
- Galan, F.W. 1982. Is Reception History a Literary Theory? In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 161-186. Amsterdam: Benjamins.
- Galand-Hallyn, P. 1989. Les "beaux" signes. Un *locus amoenus* d'Alain de Lille. Littérature, 74.
- Galand-Hallyn, P. 1990. Art descriptif et argumentation dans la poésie latine. In Michel Meyer & Alain Lempereur, ed., Figures et conflits rhétoriques: 39-57. Bruxelles: Univ. de Bruxelles.
- Galand-Hallyn, Perrine. 1994. Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance. Genève: Droz.
- Galison, R. & D. Coste. 1976. Dictionnaire de didactique des langues. Paris: Hachette.
- Garvin, P.L. 1964. A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style. Washington: Georgetown Univ.
- Gaster, Theodor Herzl. 1961. Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East. Garden City: Doubleday.
- Gautier, Théophile. 1966 (1835). Mademoiselle de Maupin. Chron. et intro. Geneviève van den Bogaert. Paris: Flammarion.
- Gebauer, Gunter & Christoph Wulf. 1995. Mimesis. Trad. Don Reneau. Berkeley: Univ. of California.
- Geertz, Clifford. 1988. Works and Lives: the Anthropologist as Author. Stanford, California: Stanford Univ.
- Gelley, Alexander. 1979. The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 38: 415-22.
- Gelley, Alexander. 1980. Metonymy, Schematism, and the Space of Literature. New Literary History, 11, Spring: 469-487.
- Gelley, Alexander. 1989. Premises for a Theory of Description. In Jean Bessière, Fiction, texte, narratologie, genre: 77-88. New York: Peter Lang.
- Genette, Gérard. 1969. Figures II. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1972. Figures III. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1976. Mimologiques; voyage en Cratylie. Paris: Seuil.

- Genette, Gérard. 1994 (1970). La rhétorique restreinte. In Communications 16, Recherches rhétoriques. Paris: Seuil (Points).
- Genette, Gérard. 1989. Modern Mimology: The Dream of a Poetic Language. Trad. E. Thais. PMLA, 104, (20)mars: 202-214.
- Gerould, Daniel. 1983. Rachilde "Man" of Letters. Performing Arts Journal, 7(1): 117-22.
- Getting the Message: on the semiotics of literary signification. 1981-82. Studies in Twentieth Century Literature. Special Issue.
- Gibert. 1713. Jugements des savans sur les auteurs qui ont traité de la Rhétorique, avec un précis de la doctrine de ces auteurs, t. I,II,III. Paris: Jacques Estienne.
- Gilman, Richard. 1979. Decadence: The Strange Life of an Epithet. New York: Farrar.
- Girard, René. 1978. To Double Business Bound; Essais on Literature, Mimesis, and Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins Univ.
- Girardin, René-Louis de. 1992 (1777). De la composition des paysages suivi de Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville. Postface de Michel H. Conan. Paris: Champ Vallon.
- Glissant, Édouard. 1975. Malement. Paris: Seuil.
- Glissant, Édouard. 1989. Beyond Babel. World Literature Today, 63.4, Autumn: 561-563.
- Glissant, Édouard. 1981. Le discours antillais. Paris: Seuil.
- Glissant, Édouard. 1990. Poétique de la Relation. Paris: Gallimard.
- Goffman, Erving. 1974. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Goldstein, H.D. 1965-66. Mimesis and Catharsis Reexamined. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 24: 567-578.
- Goncourt, Edmond & Jules de. 1956. Journal, mémoires de la vie littéraire 1864-1878. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte. Tomes I-IV. Paris: Flammarion.
- Goncourt, Edmond & Jules de. 1882. Fragonard. In L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, t.III. Paris: Charpentier.
- Goncourt, Edmond & Jules de. 1980 (1926). Préfaces et manifestes littéraires. Présentation d'Hubert Juin. Genève: Slatkine Reprints.
- Goncourt, Edmond & Jules de. 1989 (1854). La Révolution dans les moeurs. Francofonia, 17: 67-90.

- Goncourt, Edmond & Jules de. 1990 (1860). Charles Demailly. Préf. de Nadine Satiat. Paris: Christian Bourgois.
- Goodman, Nelson. 1951. The Structure of Appearance. Cambridge: Harvard Univ.
- Goodman, Nelson. 1988. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett.
- Goody, Jack. 1979 (1977). La raison graphique. Trad. J. Bazin & A. Bensa. Paris: Minuit.
- Gordon, W. Terrence. 1982. A History of Semantics. Amsterdam: John Benjamins.
- Gordon, W. Terrence. 1994. Bridging Saussurean Structuralism and British Linguistic Thought. Historiographia Linguistica, Revue internationale pour l'histoire des sciences du langage. 21 (1/2): 123-36.
- Gordon, W. Terrence. 1996. Saussure for Beginners. Illustré par Abbe Lubell. New York: Writers and Readers Publishing.
- Gordon, W. Terrence. 1997. Saussure as Terminologist. In Mélanges de linguistique offerts à Rostislav Kocourek: 29-34. Halifax: Les Presses d'ALFA ( $\alpha$ ), Univ. Dalhousie.
- Gourmont, Rémy de. 1965 (1899). Du style ou de l'écriture. Mercure de France, 30, avril-juin: 5-31. Vaduz: Kraus Reprint Ltd.
- Goyet, Francis. 1995. Phantasia et hypotypose dans les traités de rhétorique de l'Antiquité. Communication offerte dans le cadre du colloque: Fantasia II, Univ. Baise-Pascal, Clermont-Ferrand II, organisé par EQUIL XVI (Équipe infomatique et lettres pour le XVI<sup>e</sup> siècle) le 22-23 juin, [<http://194.199.39.41/colloque/phan&hyp.htm>].
- Gracq, Julien. 1980. En lisant "en écrivant". Paris: Corti.
- Grand Larousse de la langue française. t. II, III, V. 1971-78. Paris: Librairie Larousse. [ GL ]
- Granger, Gilles-Gaston. 1992. Définir, décrire, montrer. ALFA, 5:3-16.
- Grant, Richard B. 1975. Théophile Gautier. Boston: Twayne.
- Greenblatt, Stephen. 1990. Resonance and Wonder. In Peter Collier & Helga Geyer-Ryan, edd. Literary Theory Today: 74-90. Ithaca: Cornell Univ.
- Greene, John. 1980. Structure et épistémologie dans Bouvard et Pécuchet. Société des études romantiques. 1980. Flaubert et le comble de l'art; nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet; Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars: 111-128. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Greimas, Algirdas Julien. 1970 (1966). Sémantique structurale. Paris: PUF.
- Greimas, Algirdas Julien. 1976. Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. Paris: Seuil.

- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtés. 1979. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés. 1986. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien, Paul Perron & Frank Collins. 1989. Description and Narrativity: "The Piece of String". New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, 20(3): 609-626.
- Greimas, Algirdas Julien & François Rastier. 1968. The interaction of semiotic constraints. Yale French Studies, 41: 86-105.
- Groupe  $\mu$ . 1974. Lecture du poème et isotopies multiples. Le français moderne, 43(3), juillet: 217-236.
- Groupe  $\mu$ . 1976. Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte. VS, 14, mai-août: 41-65.
- Groupe  $\mu$ . 1980. Plan d'une rhétorique de l'image. Kodikas/Code II-3: 249-268.
- Groupe  $\mu$ . 1982. Rhétorique générale. Paris: Seuil.
- Groupe  $\mu$ . 1990 (1977). Rhétorique de la poésie. Paris: Seuil.
- Guiral, Pierre. 1983. Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914. Romantisme, 13 (42): 9-21. Numéro spécial sur "Décadence".
- Guiraud, Pierre. 1969. Essais de stylistique. Paris: Klincksieck.
- Guitton, E. 1974. Jacques Delille (1783-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. Paris: Klincksieck.
- Gullón, Ricardo. 1975. On Space in the Novel. Critical Inquiry, 2(1): 11-28.
- Gullón, Ricardo. 1980. Espacio y novela. Barcelona: Antoni Bosch.
- Haas, Ghislaine. 1985. Deux descriptions de Prosper Mérimée. Semen 2: de Saussure aux media: 31-43. Paris: Les belles lettres.
- Haas, Ghislaine & Danielle Lorrot. 1987. Pédagogie du texte descriptif. Pratiques, 55, septembre: 28-45.
- Hallyn, Fernand. 1988. Le paysage anthropomorphe. In Le Paysage à la Renaissance, actes du colloque de l'Association Réforme-Humanisme-Renaissance, Cannes, 31 mai, 1<sup>er</sup> et 2 juin 1985: 43-53. Fribourg: Éditions universitaires.

- Halpern, Joseph. 1981. Describing the Surreal. Yale French Studies, 61: 89-106.
- Halsall, Albert. 1988. La transition; descriptions et ambiguïtés narrativo-discursives dans *Victoire* de William Faulkner. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 159-172.
- Hamon, Philippe. 1968. Zola, romancier de la transparence. Europe, 468-469: 385-391.
- Hamon, Philippe. 1967. À propos de l'impressionisme de Zola. Les cahiers naturalistes, 34: 139-47.
- Hamon, Philippe. 1972a. Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit. Le français moderne, 40(3): 200-221.
- Hamon, Philippe. 1972b. Pour un statut sémiologique du personnage. Littérature, 6: 86-110.
- Hamon, Philippe. 1972(c). Qu'est-ce qu'une description? Poétique, 12: 465-485.
- Hamon, Philippe. 1974. Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique. Littérature, 14, mai: 114-122.
- Hamon, Philippe. 1975a. Clausules. Poétique, 6: 495-526.
- Hamon, Philippe. 1975b. Du savoir dans le texte. Revue des sciences humaines, 40(160): 105-125.
- Hamon, Philippe. 1977. Texte littéraire et métalangage. Poétique, 31: 261-284.
- Hamon, Philippe. 1978. Note sur un dispositif naturaliste. In Le naturalisme; Actes du colloque du Cerisy. Paris: UGE.
- Hamon, Philippe. 1980. Décrire le descriptif. Degrés, 22: h1-h16.
- Hamon, Philippe. 1981. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris: Hachette.
- Hamon, Philippe. 1982 (1973). Un discours contraint. In Roland Barthes et al., Littérature et réalité: 119-181. Paris: Seuil (Points).
- Hamon, Philippe. 1983. Note sur la référence. Fabula, oct. 2: 139-148.
- Hamon, Philippe. 1983a. Le personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola. Genève: Droz.
- Hamon, Philippe. 1983b. Texte et idéologie: pour une poétique de la norme. Poétique, 49: 105-125.
- Hamon, Philippe. 1985. Thème et effet de réel. Poétique, 16(64): 495-503.

- Hamon, Philippe. 1986. Description. In Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II: 66. Paris: Hachette.
- Hamon, Philippe. 1987. À propos du "Générique" et *Leçon de choses*. L'esprit créateur, 27(4): 89-102.
- Hamon, Philippe. 1989. Expositions, littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Corti.
- Hamon, Philippe. 1990. Les formes littéraires, Introduction. In Jacques Bersani, et al., Le grand atlas des littératures: 12-13. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Hamon, Philippe. 1990. L'ironie. In Jacques Bersani, et al., Le grand atlas des littératures: 56-57. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Hamon, Philippe. 1990. Littérature et valeurs. In Jacques Bersani, et al., Le grand atlas des littératures: 60-61. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Hamon, Philippe. 1990. L'oeuvre poétique. In Jacques Bersani, et al., Le grand atlas des littératures: 44-45. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Hamon, Philippe. 1991. La description littéraire, de l'antiquité à Roland Barthes; une anthologie. Paris: Macula.
- Hamon, Philippe. 1992. Images à lire et images à voir: "images américaines" et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle. In Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier & Nicole Savy, dir., Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (1850-1880): 235-46. Paris: Créaphis.
- Hamon, Philippe. 1992. Notes sur la description naturaliste. ALFA, 5:65-69.
- Hamon, Philippe. 1993. Du descriptif, 3<sup>e</sup> ed. Paris: Hachette. Précédemment paru sous le titre *Introduction à l'analyse du descriptif*.
- Hamon, Philippe. 1994. La bête humaine d'Émile Zola; essai et dossier Ph. Hamon. Paris: Gallimard.
- Hamon, Philippe. 1995. Le musée et le texte. Revue d'histoire littéraire de la France, 1:3-12.
- Hamon, Philippe. 1996. L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris: Hachette.
- Hamon, Philippe. 1997 (1984). Texte et idéologie. Paris: PUF.
- Hamon, Philippe & Patricia Baudoin. 1981. Rhetorical Status of the Descriptive. Yale French Studies, 61: 1-26.
- Ha'n, Françoise. 1984. Dépasser le solstice? Paris: Saint-Germain-des Prés.
- Hawthorne, Melanie C. 1987-88. *Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles*. Nineteenth Century French Studies, 16: 162-79.

- Hawthorne, Melanie C. 1989. The Social Construction of Sexuality in Three Novels by Rachilde. Michigan Romance Studies, 9: 49-60.
- Hawthorne, Melanie C. 1991. Rachilde, in Eva Martin Sartori, ed. French Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book: 346-56. New York: Greenwood.
- Hawthorne, Melanie C. 1992. To the Lighthouse: Fictions of Masculine Identity in Rachilde's *La tour d'amour*. L'esprit créateur, 32 (4): 41-51.
- Havercroft, Barbara. 1992. Transmission et travestissement: l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde. Protée, 20 (1): 49-55.
- Havránek, Bohuslav. 1929. Influence de la fonction de la langue littéraire sur la structure phonologique et grammaticale du tchèque littéraire. Travaux du Cercle Linguistique de Prague, I: 106-120.
- Heffernan, James A. W. 1993. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: Univ. of Chicago.
- Hirsch, Michèle. 1981. "L'éternel imparfait" et la description. In Philippe Bonnefis, Pierre Reboul et al. La description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis. Fénéon: 43-59. Presses universitaires de Lille.
- Hoffman, Léon-François. 1982. Le roman haïtien: idéologie et structure. Sherbrooke: Namaan.
- Houbre, Gabrielle. 1991. Le mauvais procès de *La fille Élisa*. Francofonía, 21, printemps: 87-96. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Concours, parus dans Francofonía 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Houppermans, Sjef, textes réunis par. 1985. Recherches sur l'oeuvre de Claude Ollier. Groningen: C.R.I.N.
- Houppermans, Sjef. 1997. Claude Ollier Cartographe. Amsterdam: Rodopi.
- Horkheimer, Max & Theodor Adorno. 1974. La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques. Trad. Éliane Kaufholz. Paris: Gallimard.
- Howell, Robert. 1979. Fictional Objects: How they are and how they aren't. Poetics, 8: 129-77.
- Hugo, Victor. 1967(1831). Notre-Dame de Paris 1482. Préface de Léon Cellier. Paris: Flammarion.
- Huguet, Edmond. 1946. Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, t.III. Paris: Didier.
- Hurbon, Laënnec. 1979. Culture et dictature en Haïti. Paris: L'Harmattan.
- Hurbon, Laënnec. 1988. Le barbare imaginaire. Paris: Éditions du Cerf.



- Ibsch, Elrud. 1982. Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts. Poetics Today, 3(4): 97-113.
- Imbert, Patrick. 1978. Sémiotique et description balzacienne. Ottawa: Univ. d'Ottawa.
- Imbert, Patrick. 1980. Sémiostyle: la description chez Balzac, Flaubert et Zola. Littérature, 38: 107-128.
- Imbert, Patrick. 1983. La structure de la description réaliste dans la littérature européenne. Semiotica, 44-1/2: 95-122.
- Imbert, Patrick. 1992. Système de la description, dénotation "impossible" et production du sens. ALFA, 5: 125-35.
- Imbs, Paul, dir. 1978. Trésor de la langue française, t. VI. Paris: C.N.R.S. [ TLF ]
- Issacharoff, Michael. 1976. L'espace et la nouvelle. Paris: José Corti.
- Issacharoff, Michael. 1978. Qu'est-ce que l'espace littéraire. L'information littéraire, 3: 117-22.
- Issacharoff, Michael. 1991. Description, seduction. Rivista di Letterature Moderne e Comparate, Pisa, Italie, 44 (2 )avril-juin: 113-20.
- Ivask, Ivar, ed. 1989. Édouard Glissant: The New Discourse of the Caribbean. World Literature Today, 63.4, Autumn: 557-558.
- Jacob, Christian. 1980. Récit de voyage et description. In Jean Perrot & Jean Lallot (edd.) Lalies: Actes des sessions de linguistique et de littérature, 1: 131-141. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Jadski, Jacek Juliusz. 1987. De la soi-disant théorie des descriptions. Kwartalnik Neofilologiczny, 34(1): 81-91.
- Jakobson, Roman. 1971 (1957). Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. In Selected Writings t. II: 130-47. The Hague: Mouton.
- Jakobson, Roman. 1963 (1960). Linguistique et poétique. In Roman Jakobson, Essais de linguistique générale: 209-48. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman. 1965 (1921). Du réalisme artistique. In T. Todorov, Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes, réunis, présentés et trad. T. Todorov: 98-108. Paris: Seuil.
- Jakobson, Roman. 1969 (1938). Le travail de "l'École de Prague". Change, 3: 93-97.
- Jakobson, Roman. 1977. Huit questions de poétique. Paris: Seuil.
- Jakobson, Roman. 1977 (1933-34). Qu'est-ce que la poésie? Trad. du tchèque par Marguerite Derrida. In Roman Jakobson, Huit questions de poétique: 31-49. Paris: Seuil.

- Jakobson, Roman. 1977 (1935)a. *La dominante*. Trad. de l'anglais par André Jarry. In Roman Jakobson, Huit questions de poétique: 77-85. Paris: Seuil. Extrait d'une série de conférences inédites en langue tchèque, données à l'Univ. Masaryk à Brno au printemps 1935, sur l'École formaliste russe. Trad. anglais: *The Dominant*. In Ladislav Matejka & Krystna Pomorska, edd.. 1978. Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views: 82-87. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Jakobson, Roman. 1977 (1935)b. Notes marginales sur la prose du poète Pasternak. Trad. de l'allemand par Michèle Lacoste & André Combes. In Roman Jakobson, Huit questions de poétique: 51-75. Paris: Seuil.
- Jakobson, Roman. 1984a. Linguistique générale. In Roman Jakobson, Une vie dans le langage: autoportrait d'un savant: 15-28. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman. 1984b. Mes thèmes favoris. In Roman Jakobson, Une vie dans le langage, Autoportrait d'un savant: 155-60. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman. 1984c. Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie. In Roman Jakobson, Une vie dans le langage; autoportrait d'un savant: 127-53. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman. 1984d. Une vie dans le langage; autoportrait d'un savant. Trad. Pascal Boyer. Préf. T. Todorov. Paris: Minuit.
- Jakobson, Roman. 1985e. Verbal art, verbal sign, verbal time. Minneapolis: Univ. of Minnesota.
- Jallat, Jeannine. 1985. Lieux balzaciens. Poétique, 65: 473-481.
- Jameson, Fredric. 1971. *La Cousine Bette* and allegorical realism. PMLA, 86: 241-54.
- Jameson, Fredric. 1971. The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton Univ.
- Jefferson, Ann. 1990. Literariness, Dominance and Violence in Formalist Aesthetics. In Collier, Peter & Helga Geyer-Ryan, edd. 1990. Literary Theory Today: 125-141. Ithaca: Cornell Univ.
- Jiménez, Marilyn. 1986. The Hesitations of Theory: Édouard Glissant's Theory of 'La Relation.' Critical Exchange, 21, Spring: 109-113.
- Jonassaint, Jean. 1988. Les romans de la tradition haïtienne: des histoires tragiques. In Maximilien Laroche, ed., Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique: 163-194. Sainte-Foy, Québec: GRELCA.
- Jorge, Carlos Jorge Figueiredo. 1991. La description depuis le naturalisme: un changement de dominante dans le discours du roman-- *A Quinta das Virtudes* de Mário Cláudio. Dedalus: revista portuguesa de literatura comparada, 1: 333-45.

- Joukowsky, Françoise. 1988. Qu'est-ce qu'un paysage? In Le paysage à la renaissance, actes du colloque de l'Association Réforme-Humanisme-Renaissance, Cannes, 31 mai, 1<sup>er</sup> et 2 juin 1985:55-66. Fribourg: Éd. Univ.
- Jounde, Pierre. 1990. La description du Tangri dans *Le rivage des Syrtes*. L'information littéraire: revue paraissant cinq fois par an, 42(5): 10-13.
- Juin, Hubert. 1982. Rachilde et les folies fin-de-siècle. Quinzaine littéraire, 372.: 15-16.
- Karcevskij, Serge. 1927. Introduction. In Système du verbe Russe; essai de linguistique synchronique: 13-42. Prague: Imprimerie "Legiografie".
- Karcevskij, Serge. 1929. Du dualisme asymétrique du signe linguistique. Travaux du Cercle linguistique de Prague, 1: 88-93.
- Karcevskij, Serge. 1931. Sur la phonologie de la phrase. Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 4: 181-227.
- Kadish, Doris Y. 1984. Landscape, Ideology, and Plot in Balzac's *Les Chouans*. Nineteenth-Century French Studies, 12-13(4-1): 43-57.
- Kadish, Doris Y. 1982. Symbolism of Exile: The Opening Description in *Atala*. The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French, 55(3): 358-366.
- Kaempfer, Jean. 1991. Robert Pinget, la description dans quelques états. Poétique, 22 (88), nov.: 387-98.
- Kars, Henk. 1985. Le Sein, le char et la herse: description, fantastique et metadiscours dans un récit de Théophile Gautier. In Leo H. Hoek, ed. La littérature et ses doubles: 86-109. Groningen: Inst. voor Romaanse Talen.
- Kestner, Joseph. 1978. The Spatiality of the Novel. Detroit: Wayne State Univ.
- Kibedi-Varga, Aaron. 1970. Rhétorique et littérature. Paris: Didier.
- Kibedi-Varga, Aaron. 1990. Une rhétorique aléatoire: agir par l'image. In Michel Meyer & Alain Lempereur, edd., Figures et conflits rhétoriques: 193-200. Bruxelles: Univ. de Bruxelles.
- Kilani, Mondher. 1986. Que de *Hau*! Problèmes de description et d'interprétation dans le débat autour de *l'Essai sur le Don* de Marcel Mauss. In Marie-Jeanne Borel, et al., Le discours descriptif; du texte aux objets de connaissance, I. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 51: 53-82. Neuchâtel.
- Kilani, Mondher. 1988. L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie. In La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives. Travaux du Centre de recherches sémiologiques, cahier 55: 1-38. Neuchâtel

- Kingcaid, Renée A. 1992. Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois Univ.
- Kittay, Jeffrey. 1981. Descriptive Limits. Yale French Studies, 61: 225-243.
- Klaus, Peter. 1982. Description and Event in Narrative. Orbis Litterarum: International review of Literary Studies, 37(3): 201-216.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1990. Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures. In Michel Meyer & Alain Lempereur, ed., Figures et conflits rhétoriques: 115-137.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1990. Le sens rhétorique; essais de sémantique littéraire. Toronto: GREF.
- Kocourek, Rostislav. 1988. La description littéraire dans la linguistique de texte. Remarques sur le sujet de la thèse de Nina Hopkins Butlin. Manuscrit. Univ. Dalhousie, Halifax.
- Kocourek, Rostislav. 1991. La langue française de la technique et de la science, vers une linguistique de la langue savante, 2<sup>e</sup> ed. Présentation d'Alain Rey. Weisbaden: Oscar Brandstetter.
- Kocourek, Rostislav. 1992. Ouverture définitionnelle et métaphorique. ALFA, 5: 17-37.
- Kocourek, Rostislav. 1993. La linguistique textuelle et la prose. ALFA, 6: 3-28.
- Kocourek, Rostislav & W. T. Gordon. 1991. Linguistic Thesaurus and Selected Bibliography, 2<sup>e</sup> ed., document inédit et confidentiel, Département d'études françaises, l'Univ. Dalhousie, Halifax.
- Kremer-Marietti, Angèle. 1988. Peut-on faire une théorie de la description?. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 9-21. Paris: PUF.
- Krieger, Murray. 1992. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Kristeva, Julia. 1969. Séméiotikè. 1969. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia. 1970. Une poétique ruinée. Présentation de Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski: 5-27. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia et al., dir. 1975. Langue discours société, pour Émile Benveniste. Paris: Seuil.
- Kuentz, Pierre. 1994. Le "rhétorique" ou la mise à l'écart. In Communications, 16; recherches rhétoriques: 211-232. Paris: Seuil (Points).
- Lacoste, Yves. 1977. À quoi sert le paysage? Hérodote, 7: 3-41. Numéro spécial.
- Lafon, Henri. 1982. Sur la description dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle. Poétique, 12(51): 303-313.

- Lalonde, Normand. 1992a. Une alliance anormale: roman et dictionnaire dans *Bouvard et Pécuchet*. Rivista di Letterature Moderne e Comparate, 45 (fasc. 2) avril-juin: 145-156. Pisa, Italie.
- Lalonde, Normand. 1992b. La Collection curieuse de Bouvard et Pécuchet. Romanic Review, 83(4), nov: 445-62.
- Lamy, Bernard. 1969 (1699). La rhétorique ou l'art de parler. Brighton: Univ. of Sussex Library.
- Lanson, Gustave. ?(1890). Conseils sur l'art d'écrire, 13<sup>e</sup> ed. Paris: Hachette.
- Laroche, Maximilien, présentés par. 1978. Le Romancero aux étoiles et l'oeuvre romanesque de Jacques Stéphane Alexis. Paris: Fernand Nathan.
- Laroche, Maximilien. 1981. La littérature haïtienne: identité, langue, réalité. Ottawa: Leméac.
- Laroche, Maximilien, ed. 1988. Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique. Actes du colloque tenu à l'Univ. Laval le 5 mars, 1988. Collection Essais, 5. Sainte-Foy, Québec: GRELCA.
- Larousse, Pierre. 1982 (1870). Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, t. IV. Genève: Slatkine.
- Launay, Elisabeth. 1991. Les Goncourt collectionneurs: des vertus de la *curiosité* ou de la dette du littéraire envers l'amateur. Francofonia, 21, printemps: 59-70. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Laurette, Pierre. 1988. Pour une modélisation de la transition et de la métamorphose. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 33-46. Paris: PUF.
- Le Carvenec, Ernest. 1988. La description du réel ou la représentation du monde dans le roman africain: *L'Initié* d'Olympe Bhély-Quénum. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 223-238. Paris: PUF.
- Leclerc, Yvan. 1982-83. *Bouvard et Pécuchet* par Roland Barthes. Oeuvres et Critiques: revue Internationale d'Étude de la réception critique, 7 (2): 25-32.
- Leduc-Adine, Jean Pierre. 1990. Roman de l'art et l'art du roman: à propos des descriptions de Paris dans *Une Page d'amour*. In Robert Lethbridge & Terry Keefe, edd., Zola and the Craft of Fiction: Essays in Honour of F.W.J. Hemmings: 89-97. Leicester: Leicester Univ.
- Lee, Rensselaer W. 1991(1940). Ut pictura poesis. L'humanisme et la théorie de la peinture. Trad. M. Brock. Paris: Macula.
- Lefère, Robin. 1994. Claude Simon: description de procès et travail de l'aspect. Les lettres romanes, 48 (3-4), août-nov.: 309-15.

- Lefrère, Jean-Jacques. 1992. *Rachilde*- Claude Dauphiné. Quinzaine littéraire, 588: 11-12.
- Le Rumeur, Dominique. 1987. Jacques-Stéphen Alexis, un médecin face à la création littéraire. Conjonction, 173: 163-71.
- Lefranc, Émile. 1885. Traité théorique et pratique de littérature. Nouvelle ed. revue et corrigée. Paris-Lyon: Librairie Jacques Lecoffre.
- Lenhoff, Gail. 1982. The Aesthetic Function and Medieval Russian Culture. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, edd., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 321-340. Amsterdam: Benjamins.
- Le Touzé, Philippe. 1988. Description et transition dans *L'oeuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 181-192. Paris: PUF.
- Le Calvez, Eric. 1987. Descriptions de paysages et indices narratifs dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. In Claude Faisant, ed., Hommage à Claude Digeon. Paris: Les belles lettres.
- Le Calvez, Eric. 1996. Description, construction: l'espace du texte (L'exemple de *L'éducation sentimentale*). Rivista di Letterature Moderne e Comparate, 49(1): 83-102.
- Lesage. 1962. Histoire de Gil Blas de Santillane, t.I. Paris: Garnier.
- Lessing, G.E. 1990 (1766). Laocoon. Trad. Courtin. Paris: Hermann.
- Lettres et réalités, ouvr. coll. 1988. Mélanges offerts au professeur Henri Coulet. Aix-en Provence: Univ. de Provence.
- Liechtenhan, Francine-Dominique. 1990. Les modèles de l'intimisme dans le *Journal des Goncourt*. Francofonia, automne, 19: 87-95. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Lima, Teresa Moya. 1992. Le paysage dans *La lézarde*. Quelques réflexions sur un système descriptif. In Yves-Alain Favre & Antonio Ferreira de Brito, dir., Horizons d'Édouard Glissant, s.l. [Biarritz (Pyrénées-Atlantiques, France)]: 379-400. J & D Éditions:.
- Lindsay, Cecile. 1988. Claude Ollier: A Bibliography. The Review of Contemporary Fiction, 8(2), Summer: 11-13.
- Lindsay, Cecile. 1988. Claude Ollier Today: An Introduction. The Review of Contemporary Fiction, 8(2), Summer: 7-10.
- Lindsay, Cecile. 1988. Interview with Claude Ollier. The Review of Contemporary Fiction, 8(2) Summer: 14-25.
- Littérature et linguistique. 1968. La nouvelle critique, numéro spécial, Cluny 16-17 avril.

- Littré, E. 1885. Dictionnaire de la langue française, t II. Paris: Hachette.
- Lloyd, Rosemary. 1986. Rereading *Mademoiselle de Maupin*. Orbis Litterarum, 41: 19-32.
- Lodge, David. 1977. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. Ithaca: Cornell Univ.
- Longin. 1939. Traité du sublime. Paris: Les belles lettres.
- Lopes, José Manuel. 1992. Lecture d'images visuelles et descriptions de cartes postales dans *Histoire de Claude Simon*. Dalhousie French Studies, 22, Spring-Summer: 85-97.
- Lopes, José Manuel Gonçalves. 1993. Foregrounded Description in Nineteenth and Twentieth Century Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies. Thèse de doctorat: Centre for Comparative Literature, Univ. of Toronto.
- Lorrain, Jean. 1888. *Mademoiselle Salamandre*. In Dans l'oratoire: 204-15. Paris: C. Dalou.
- Lotman, Iouri. 1973. La structure du texte artistique. Paris: Gallimard.
- Lukacher, Maryline. 1991. The Juggler-Rachilde, Hawthorne, MC, translator. Nineteenth-Century French Studies, 19(4): 636-37.
- Lukács, Georg. 1967. (1936). *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspero.
- Lukács, Georg. 1968 (1920). *La théorie du roman*. Paris: Denoël.
- Lyons, John. 1970(1968). Linguistique générale. Trad. F. Dubois-Charlier & D. Robinson. Paris: Larousse.
- Lyons, John D. & Stephen G. Nichols, Jr., edd. 1982. Mimesis: from Mirror to Method, Augustine to Descartes. Hanover, N.H.: Univ. Press of New England.
- Lytard, Jean-François. 1995 (1954). La phénoménologie. Paris: Seuil.
- Lytard, Jean-François. 1971. Discours figure. Paris: Klincksieck.
- Lytard, Jean-François. 1988. *Scapeland*. Revue des sciences humaines, 80 (209, janvier-mars). Numéro spécial, *Écrire le paysage*: 39-48.
- Lytard, Jean-François. 1990. L'inarticulé ou le différend même. In Michel Meyer & Alain Lempereur, edd., Figures et conflits rhétoriques. Bruxelles: Éditions de l'Univ. de Bruxelles: 201-207.
- Macksey, Richard & Eugenio Donato, edd. 1970. The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins Univ.
- MacNamara, Matthew. 1983. Description, Rhetoric and Realism in *Bouvard et Pecuchet*. Nottingham French Studies, 22(2): 9-19.

- Magureanu, Anca. 1981. Description/vs/narration: une mise en question? Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 42-48.
- Maingueneau, Dominique. 1986. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas.
- Maingueneau, Dominique. 1990. Pragmatique pour le discours littéraire. Paris: Bordas.
- Maingueneau, Dominique. 1996. Les termes clés de l'analyse du discours. Paris: Seuil.
- Marin, Louis. 1971. Études sémiologiques, écritures, peintures. Paris: Seuil.
- Marin, Louis. 1988. Mimesis et description. Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, 4(1): 25-36.
- Marin, Louis. 1981. La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin. Versus, 29: 59-75.
- Markiewicz, Henryk. 1987. *Ut Pictura Poesis: A History of the Topos and the Problem*. New Literary History, 18: 535-58.
- Marmontel, Jean-François. 1968(1819-20)a. Descriptif; Description. In Œuvres complètes, t. IV: 363-71. Genève: Slatkine Reprints.
- Marmontel, Jean-François. 1968(1819-20)b. Figures. In Œuvres complètes, t. IV: 557-60. Genève: Slatkine Reprints.
- Marmontel, Jean-François. 1968(1819-20)c. Image. In Œuvres complètes, t. IV: 620-34. Genève: Slatkine Reprints.
- Marot, Patrick. 1988. Une esthétique de la transition dans la description gracquienne. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 121-140. Paris: PUF.
- Marouzeau, Jules. 1943. Lexique de la terminologie linguistique, 2<sup>e</sup> ed.
- Martinoir, Francine de. *La jongleuse - Rachilde*. Europe, 662-63: 212-13.
- Matejka, Ladislav & Irwin R. Titunik, ed. 1976. Semiotics of Art, Prague School Contributions. Cambridge: MIT.
- Matejka, Ladislav, ed. 1978. Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Matejka, Ladislav. 1982. Literary History in a Semiotic Framework: Prague School Contributions. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 341-370. Amsterdam: Benjamins.



- Matejka, Ladislav & Krystyna Pomorska, edd. 1978. Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Massardier-Kenney, Françoise. 1988. Indiana: A Textual Analysis of Facial Description. International Fiction Review, 15(2): 117-122.
- Mauclair, Camille. 1893. Éloge de la luxure-- à propos de *L'animale*, roman par Rachilde. Mercure de France, 41, mai: 43-50.
- Maupassant, Guy de. 1982 (1887). *Le roman*. In Pierre et Jean: 45-60. Préface de Bernard Pingaud. Paris: Gallimard.
- Maupassant, Guy de. 1995 (1883). Une vie. Paris: Classiques Français.
- Mayer, Paul 1988. *L'art au présent, translation et métamorphose*. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 141-157. Paris: PUF.
- Mayenowa, Maria Renata. 1978. *Classic Statements of the Semiotic Theory of Art: Mukařovský and Morris*. Ladislav Matejka, ed., Sound, Sign and Meaning, Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 425-32. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Mazaleyrat, Jean & Georges Molinié. 1989. Vocabulaire de la stylistique. Paris: PUF.
- McLendon, Will L. 1983. *Autour d'une lettre inédite de Rachilde à Huysmans*. Bulletin de la société Joris-Karl Huysmans, 75: 21-14.
- McLendon, Will L. 1985. *Huysmans, Rachilde et le roman de Moeurs parisiennes*. Bulletin de la société J.-K. Huysmans, 77: 21-24.
- McLendon, Will L. 1992. *Rachilde: fin-de-siecle Perspective on Perversities*. In Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans, edd., Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France: 52-63. Newark: Univ. of Delaware Press; Assoc. UPs.
- Meinong, Alexis. 1960 (1904). *On the Theory of Objects*. In Robert. M. Chisholm, ed., Realism and the Background of Phenomenology: 76-117. New York: Free Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *Le langage indirect*. In La prose du monde, texte établi et présenté par Claude Lefort: 66-160. Paris: Gallimard.
- Melberg, Arne. 1995. Theories of Mimesis. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Merquior, J.G. 1986. From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought. New York: Verso.
- Meschonnic, Henri. 1991. Des mots et des mondes: dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures. Paris: Hatier.
- Meyer, Eva Nicole. 1989. Copying and Flaubert's Bouvard et Pécuchet. Ph.D. Dissertation: Univ. of Pennsylvania.

- Meyer, Michel & Alain Lempereur. 1990. Figures et conflits rhétoriques. Bruxelles: Éditions de l'Univ. de Bruxelles.
- Meyer, Michel. 1991. Introduction; Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine. In Aristote, Rhétorique: 5-70. Paris: Librairie Générale Française.
- Miéville, Denis. 1986. Prélude à l'analyse de la description. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 52: 119-146. Neuchâtel.
- Miéville, Denis. 1988. Description et représentation. In La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives. Travaux du Centre de recherches sémiologiques cahier 55: 147-64. Neuchâtel.
- Miles, David H. 1983. "Pleats, Pockets, Buckles, and Buttons": Kafka's New Literalism and the Poetics of Fragment. In Benjamin Bennet, Anton Kaes & William J. Lillyman edd., Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht: 331-342. Tübingen: Niemeyer.
- Miller, Elinor S. 1979. Narrative Techniques in Édouard Glissant's *Malemort*. The French Review 43.2, December: 224-31.
- Miller, Owen J. 1992. Reflections on the Anglo-American Enquiry into the Philosophical Issues of Metaphor. ALFA, 5: 209-220.
- Miller, Owen J. 1993. A Reworking of Roman Jakobson's Elaboration of the Prose/Poetry Distinction. ALFA, 6: 147-157.
- Miller, Robert A. 1993. Pour une description de l'opacité du texte en prose. ALFA, 6: 217-224.
- Mitchell, W.J.T. 1980. Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. Critical Inquiry, 6: 539-67.
- Mitterand, Henri 1968. Corrélations lexicales et organisation du récit; le vocabulaire du visage dans *Thérèse Raquin*. Linguistique et littérature, numéro spécial de La nouvelle critique: 21-28.
- Mitterand, Henri. 1990. Pour une poétique de l'espace romanesque: L'exemple de Zola. In Robert Lethbridge & Terry Keefe, edd., Zola and the Craft of Fiction; Essays in Honour of F. W.J. Hemmings: 80-88. Leicester: Leicester Univ.
- Mitterand, Henri. 1990. La question du réalisme. In Jacques Bersani, et al., Le grand atlas des littératures: 58-59. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Mitterand, Henri. 1992a. Les mots français, 8<sup>e</sup> ed. mise à jour. Paris: PUF.
- Mitterand, Henri. 1992b. Le musée dans le texte. Cahiers naturalistes, 66: 13-22.

- Molinié, Georges. 1985. De la stylistique des genres à la stylistique sérielle, ou comment distinguer les mirages des images. Mélanges Larthomas (Pierre) - Mélanges de langue et de littérature française: 343-349. Paris: L'école normale supérieure de jeunes filles.
- Molinié, Georges. 1986. Éléments de stylistique française. Paris: PUF.
- Molinié, Georges. 1989. La stylistique. Paris: PUF.
- Molino, Jean. 1988. Balzac et la technique du portrait. Autour de *Sarrasine*. Mélanges offerts au professeur Henri Coulet:247-283. Aix-en-Provence: Univ. de Provence
- Molino, Jean. 1989. Interpréter. In Claude Reichler, dir., L'interprétation des textes: 9-52. Paris: Minuit.
- Molino, Jean. 1990. Thèses sur le langage, le discours, la littérature et le symbolique. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, C: 154-167.
- Molino, Jean. 1992a. Dimensions de la description. ALFA, 5: 71-86.
- Molino, Jean. 1992b. Logiques de la description. Poétique, 91 (septembre): 365-382.
- Mondada, Lorenza. 1995. La construction interactionnelle du topic. Cahiers de l'ILSL, 7: 111-135. Publication de l'Institut de linguistique et des sciences du langage Univ. de Lausanne.
- Monneyron, Frédéric. 1996. L'androgynisme décadent, mythe, figures, fantasmes. Grenoble: ELLUG.
- Morier, Henri. 1981. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: PUF.
- Morson, Gary Saul. 1994. Narrative and Freedom, the Shadows of Time. New Haven: Yale Univ. Press.
- Mosher, Harold F. 1991. Toward a Poetics of "Descriptized" Narration. Poetics Today, 12 (3): 425-45.
- Mounin, Georges. 1974. Histoire de la linguistique des origines au XX<sup>e</sup> siècle. Paris: PUF.
- Mounin, Georges. 1993. Dictionnaire de la linguistique. Paris: PUF.
- Moussa, Sarga. 1995. Limites de la description: La Représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin. Poétique, 26 (102), avril: 231-44.
- Mrozowicki. 1988. La description dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 209-222. Paris: PUF.
- Mudimbe-Boyi, M. Elisabeth. 1992. L'oeuvre romanesque de Jacques Stéphen Alexis. Montréal: Humanitas.

- Mukařovský, Jan. 1937. La norme esthétique. In Travaux du neuvième congrès international de philosophie, 12: 72-79. Paris, Hermann.
- Mukařovský, Jan. 1969 (1931). Plan graphique, phonologie et poétique. Change, 3: 88-90.
- Mukařovský, Jan. 1970 (1936, 1938). Littérature et sémiologie. Poétique, 3: 386-398. Deux études introduites par T. Todorov: (1) L'art comme fait sémiologique (1936), repris de Jan Mukařovský, L'art comme fait sémiologique, in Actes du huitième congrès international de philosophie, à Prague, 2-7 septembre 1934. Prague, 1936: 1065-1072; et (2) Jan Mukařovský, La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue (1938), in Actes du quatrième congrès international des linguistes. Copenhague, Einar Munksgaard: 98-104.
- Mukařovský, Jan. 1970 (1936). Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts. Trad. du tchèque et commenté par Mark E. Suino. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Mukařovský, Jan. 1976 (1944). The Essence of the Visual Arts, Prague School Contributions. In Ladislav Matejka et Irwin R. Titunik, edd., Semiotics of Art, Prague School Contributions: 229-244.
- Mukařovský, Jan. 1977 (1942). Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art. In Peter Steiner, The Word and Verbal Art: 180-204.
- Mukařovský, Jan. 1977. The Word and Verbal Art. Trad. John Burbank & Peter Steiner. Préface de René Wellek. New Haven: Yale Univ.
- Mukařovský, Jan. 1977 (1940). On Poetic Language. In Peter Steiner, The Word and Verbal Art: 1-64. New Haven: Yale Univ.
- Mukařovský, Jan. 1977 (1946). A Note on the Semantics of the Poetic Image. In Peter Steiner, The Word and Verbal Art: 73-80. New Haven: Yale Univ.
- Mukařovský, Jan. 1978. Structure, Sign, and Function. Trad. John Burbank & Peter Steiner. New Haven: Yale Univ. Press.
- Mukařovský, Jan. 1982 (1948). Structuralism in Esthetics and in Literary Studies. Trad. du tchèque par Olga Hasty. In Peter Steiner, The Prague School, Selected Writings, 1929-1946: 65-82. Austin: Univ. of Texas.
- Mukařovský, Jan & Roman Jakobson. 1969 (1935). Formalisme russe et structuralisme tchèque (Conférences du cercle linguistique de Prague). Trad. du tchèque par Oldrich Kulik. Change, 3 (numéro spécial sur le Cercle de Prague): 54-60.
- Munsters, Wil. 1991. La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830. Genève: Droz.
- Naaman, Antoine. 1985. Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description. Sherbrook: Naaman DILIF. Paris: Nizet.

- Nelson, Brian. 1982. Lukàcs, Zola and the Aesthetics of Realism. New Literature Review, 10: 39-44.
- Nodier, C. 1829. Du style topographique. Revue de Paris, 6 : 198-202.
- Noguchi, Rei R. 1986. Linguistic Description and Literary Interpretation. College Language Association Journal, 30(2): 171-183.
- Nola, Jean-Paul de. 1984. *La jongleuse-Rachilde-Dauphiné*, C. ed. Studi Francesi, 28(3): 596.
- Novak, Hans-Joachim. 1987. Strategies for Generating Coherent Descriptions of Object Movements in Street Scenes. In Gerard Kempen (ed.), Natural Language Generation: New Results in Artificial Intelligence, Psychology and Linguistics: 117-132. Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- O'Brien, John, ed. 1988. The Review of Contemporary Fiction 8(2-summer). Numéro spécial sur Claude Ollier.
- O'Donovan, Patrick. 1991. De l'écriture au texte dans les romans des Goncourt. Francofonia, 20, printemps: 85-103. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- O'Donovan, Patrick. 1995. The Body and the Body Politic in the Novels of the Goncourts. In Margaret Cohen and Christopher Prendergast, edd. (for the Social Text Collective), Spectacles of Realism--Body, Gender, Genre: 214-30. Minneapolis: Univ. of Minnesota.
- Odmark, J. ed. 1979. Language, Literature and Meaning I: Problems of Literary Theory. Amsterdam: Benjamins.
- Odmark, J. ed. 1980. Language, Literature and Meaning II: Current Trends in Literary Research. Amsterdam: Benjamins.
- Ollier, Claude. 1972. Vingt ans après. In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, 2, Pratiques: 199-214. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Ollier, Claude. 1985a. Fables sous rêve. Paris: Flammarion.
- Ollier Claude 1985b. Greffe. In Sjeff Houppermans, textes réunis par. Recherches sur l'oeuvre de Claude Ollier: 4-6. Groningen: C.R.I.N.
- Ollier, Claude. 1988. French version. Trad. Cecile Lindsay. The Review of Contemporary Fiction, 8 (2): 30-37.
- Ollier, Claude. 1996. Cité de mémoire; entretiens avec Alexis Pelletier. Paris: P.O.L.
- Ollier, Claude. 1997. Aberration. Paris: P.O.L.
- Orliac, Antoine. 1938. Médailles symbolistes: Rachilde. Mercure de France, 281: 294-97.

- Ouellet, Pierre. 1988. Énonciation et perception: La Représentation sémiolinguistique des événements perceptifs. Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry, 8(1-2): 109-130.
- Ovide. 1966. Les métamorphoses. Trad., intro. & notes Joseph Chamonard. Paris: Flammarion.
- Pageaux, Daniel-Henri. 1988. Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique noire et d'Amérique latine. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 239-252. Paris: PUF.
- Palacio, Jean de. 1974. Motif privilégié au jardin des supplices: le mythe de la décollation et le décadentisme. Revue des sciences humaines, 39: 39-61.
- Palacio, Jean de. 1977. La féminité dévorante: sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente. Revue des sciences humaines, 44: 601-18.
- Palacio, Jean de. 1981. Messaline décadente, ou la figure du sang. Romantisme, 11(31): 209-28.
- Pariante, Jean-Claude, ed. 1969. Essais sur le langage. Paris: Minuit.
- Paris, Cecile I. et Kathleen McKeown. 1987. Discourse Strategies for Describing Complex Physical Objects. In Gerard Kempen (ed.), Natural Language Generation: New Results in Artificial Intelligence, Psychology and Linguistics: 97-115. Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- Pavel, Thomas G. 1988. Univers de la fiction. Paris: Seuil. [Traduit et remanié à l'intention du public français par l'auteur.]
- Paulson, William, ed. 1989. Les genres de l'hénaurme siècle. Michigan Romance Studies, IX. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Pellissier, A. 1899. Principes de rhétorique française. Paris: Hachette.
- Pepin, Ernest. 1990. Le personnage romanesque dans l'oeuvre de Glissant. Carbet [Fort-de-France, Martinique], 10, décembre: 89-99.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie. 1985. Déviation ou prolifération des sens: les acceptions du mot discours. Mélanges Larthomas (Pierre) - Mélanges de langue et de littérature françaises: 359-68. Paris: L'École Normale Supérieure de Jeunes Filles.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1980. Balzac et les fleurs de l'écritoire. Poétique, 43: 305-323.
- Pesot, Jurgen. 1979. Silence, on parle. Montréal: Guérin.
- Petijean, André. 1982. La description. In Pratiques d'écriture: 81-95. Paris: CEDIC.
- Petijean, André. 1987a. Exercices: analyses et productions de textes descriptifs. Pratiques, 56, décembre: 80-100.
- Petijean, André. 1987b. Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste: l'exemple des paysages. Pratiques, 55: 61-88.

- Petit Larousse illustré. 1988. Paris: Larousse.
- Phaf, Ineke. 1991. Antonio Benitez Rojo, *La isla que se repite*. El Caraibe y la perspectiva postmoderna. Hispanica, 20(58), avril:113-116.
- Pia, Pascal. 1977. Rachilde: *Monsieur Vénus*. : Carrefour, 7 juillet: 12-13.
- Picard, Gaston. 1953. Rachilde. Larousse mensuel, 467, juillet: 301-02.
- Picoche, Jacqueline. 1977. Précis de lexicologie française. Paris: Nathan.
- Plaisant, Michèle. 1984. Virgile, Le Lorrain, Thomson: *Arcadia Revisited: Saisies de l'espace descriptif et pictural*. Bulletin de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, 18: 45-73.
- Pomerantz, Anita. 1987. Descriptions in Legal Settings. In Graham Button & John R.E. Lee, edd., Talk and Social Organization: 226-243. Philadelphia: Multiling. Matters.
- Ponge, Francis. 1962. Pièces. Paris: Gallimard.
- Ponte, Cecilia. 1987. Le Réalisme merveilleux dans Les arbres musiciens de Jacques Stéphen Alexis. Sainte-Foy, Québec: GRELCA.
- Ponte, Cecilia. 1988. Au carrefour du réalisme merveilleux. Maximilien Laroche, ed. Tradition et modernité dans les littérature d'Afrique et d'Amérique: 99-120. Sainte-Foy, Québec: GRELCA.
- Praz, Mario. 1974. Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton: Princeton Univ.
- Preiss, Axel. 1990. L'anecdote dans le *Journal des Goncourt*. Francofonía, 19, automne: 97-102. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonía 1990-91, numéros 19, 20, 21.
- Prendergast, Christopher. 1986. The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. Cambridge: Cambridge Univ.
- Prince, Gerald. 1985. Thématiser. Poétique, 64: 425-33.
- Prince, Gerald. 1989. A Dictionary of Narratology. Lincoln: Univ. of Nebraska.
- Privat, Jean Marie. 1987. Les petites annonces matrimoniales ou la rhétorique des descriptions argumentatives. Pratiques, 56, décembre: 101-119.
- Prod'hom, Jean. 1988. Objets de description et énoncés descriptifs. In *La schématisation descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives*. Travaux du Centre de recherches sémiologiques, cahier 55: 117-146. Neuchâtel.

- Quintilien. 1975. Institution oratoire, t. 1-4. Paris: Les belles lettres.
- Racine, Daniel. 1989. The Antilleanity of Édouard Glissant. World Literature Today, 63.4, Autumn: 620-625.
- Rachilde. 1899. La tour d'amour, par Rachilde. Mercure de France, 6: 760-61.
- Rachilde. 1994 (1899). La tour d'amour. Paris: Mercure de France.
- Radford, Daniel. 1982. Édouard Glissant. Paris: Seghers.
- Rakotoson, Michèle. 1984. Dadabe et autres nouvelles. Paris: Karthala.
- Ramnoux, Clémence. 1968. Héraclite, ou l'homme entre les mots et les choses. Paris: Les belles lettres.
- Raser, Timothy. 1984. Reference and Allegory in Romantic description. Romantic Review, 75(1): 35-50.
- Rastier, François. 1981. Le développement du concept d'isotopie. Postf. de Michel Arrivé, contre-note Joseph Courtés. Actes sémiotiques, Documents du G.R.S.L., 29.
- Rastier, François. 1982. Paradigmes et isotopies. Actes sémiotiques, 5(2): 8-15.
- Rastier, François. 1983. Isotopies et impressions référentielles ou: le soleil et la bergère. Fabula, 1(2): 107-120.
- Rastier, François. 1987. Sémantique interprétative. Paris: PUF.
- Rastier, François. 1989. Microsémantique et thématique. Strumenti critici, 4(2)mai: 151-162.
- Rastier, François. 1989. Sens et textualité. Paris: Hachette.
- Rastier, François. 1990. Significance et référence du mot. Modèles linguistiques, 12(2): 61-82.
- Rastier, François. 1995. Pour une sémantique des textes. Cahiers de l'ILSL, 6: 183-212. Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de l'Univ. de Lausanne.
- Réalisme. 1973. Poétique, 16. Numéro spécial.
- Recherches rhétoriques; Communications, 16. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Reeves, Charles Eric. 1982. Convention and Literary Behavior. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, edd., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 503-520. Amsterdam: Benjamins.
- Reichler, Claude, dir. 1989. L'interprétation des textes. Paris: Minuit.



- Reichler, Claude. 1989. La littérature comme interprétation symbolique. In Claude Reichler, dir., L'interprétation des textes: 81-113. Paris: Minuit.
- Reid, James H. 1993. Narration and Description in the French Realist Novel; The Temporality of Lying and Forgetting. Cambridge: Cambridge Univ.
- Revaz, Françoise. 1986. La description: analyse d'un corpus. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 52: 189-217. Neuchâtel.
- Revaz, Françoise. 1991. Narration, description ou tableau? Approche linguistique d'une classification. Études de Lettres, 3, juillet-septembre: 113-133. Lausanne-Dorigny.
- Revaz, Françoise. 1987. Du descriptif au narratif et à l'injonctif: les prédicats fonctionnels. Pratiques, 56 décembre: 18-38.
- Rey, Alain. 1970. La lexicologie: lectures. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain. 1973. Théories du signe et du sens: lectures, t. I. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain. 1976. Théories du signe et du sens: lectures, t. II. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain, dir. 1993. Dictionnaire historique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rey-Debove, Josette. 1979. Lexique, sémiotique. Paris: PUF.
- Reynaud, Denis. 1990. Pour une théorie de la description au 18<sup>e</sup> siècle. Dix-huitième siècle, 22:347-366. Pau.
- Ricardou, Jean. 1967. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1971. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1973. Le nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1975. Belligérance du texte. In C. Gothot-Mersch ed., La production du sens chez Flaubert, Actes du Colloque de Cérisy: 85-102. Paris: UGE.
- Ricardou, Jean. 1978. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Seuil.
- Ricatte, Robert. 1953. La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870. Paris: A.Colin.
- Richard, Jean-Pierre. 1954. Deux écrivains épidermiques, Edmond et Jules de Goncourt. In Littérature et sensation: 265-83. Paris: Seuil.
- Richard, Jean-Pierre. 1982. Variation d'un paysage. Poétique, 51:345-58.

- Richard, Jean-Pierre. 1984. Paysages de *Bouvard et Pécuchet*. La revue des lettres modernes; histoire des idées et des littératures, 703-706: 19-34.
- Richard, Paule. 1988. *Ut pictura poesis*: Le paysage dans la description littéraire au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Revue des sciences humaines, 80(209[1]): 125-142.
- Richards, Sylvie L.F. 1982. The Conceits of Eyes and Hair in the French Decadence. West Virginia Univ. Philological Papers, 28: 41-4.
- Riffaterre, Michael. 1967. La poétisation du mot chez Victor Hugo. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 39: 177-194. Paris: Les belles lettres.
- Riffaterre, Michael. 1969. La métaphore filée dans la prose surréaliste. Langue française, 3. Paris: Larousse.
- Riffaterre, Michael. 1970. Le poème comme représentation. Poétique, 4: 401-418.
- Riffaterre, Michael. 1972. Système d'un genre descriptif. Poétique, 9: 15-30.
- Riffaterre, Michael. 1973. Interpretation and descriptive poetry: a reading of Wordsworth's "yew trees". New Literary History, 4(2):229-256.
- Riffaterre, Michael. 1979. La production du texte. Paris: Seuil.
- Riffaterre, Michael. 1981a. Descriptive Imagery. Yale French Studies, 61:107-125.
- Riffaterre, Michael. 1982(1978). L'illusion référentielle. In Roland Barthes et al., Littérature et réalité. Paris: Seuil 91-118 (Points).
- Riffaterre, Michael. 1983(b). On the Prose Poem's Formal Features. In Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre ed., The Prose Poem in France: Theory and Practice: 117-132. New York: Columbia Univ.
- Riffaterre, Michael. 1986. On the Diegetic Functions of the Descriptive. Style, 20(3): 281-294.
- Riffaterre, Michael. 1989. L'Effet du vrai: La Bruyère à l'Eau-Forte: Papers on French Seventeenth Century Literature. In Louis Van Delft, ed., Le tricentenaire des Caractères: 9-31. Montréal: McGill Univ.
- Riffaterre, Michael. 1990a. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins Univ.
- Riffaterre, Michael. 1994a. The Primacy of Words: Francis Ponge's Reification. In Charles D. Minhen, ed., Figuring Things: Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century. Lexington: French Forum.
- Riffaterre, Michael. 1994b. How do Images Signify? Diacritics, 24(1) Spring: 3-15.
- Rio, M. 1978. Le dit et le vu. Communications, 29: 57-69.

- Risco, Antonio. 1982. Literatura y figuración. Madrid: Gredos.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. Pour un nouveau roman. Paris: Minuit.
- Robert, Paul. 1966. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, t.II. Paris: Société du Nouveau Littré Le Robert.
- Robert, Paul. 1995. Le nouveau petit Robert. Josette Rey-Debove & Alain Rey, edd. Paris: Le Robert. New York: Methuen. [PR]
- Roget, Wilbert J. 1989. Land and Myth in the Writings of Édouard Glissant. World Literature Today, 63.4, Autumn: 626-631.
- Ronsard, Pierre de. 1993. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard (Pleiade).
- Rosand, D. 1990. Ekphrasis and the Generation of Images. Arion 1: 61-105.
- Rossum-Guyon, Françoise van. 1980. Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Année Balzacienne: 111-36.
- Rossum-Guyon, Françoise van & Colette Michael. 1983. Aspects and Functions of Fictional Description: Balzac's *The Village Priest*. Style, 17(2): 209-233.
- Rossum-Guyon, Françoise van. 1973 (1970). Ut pictura poesis. Une lecture de *La bataille de Pharsale*. Degrés, 1(3), juillet: 1-15.
- Roudiez, Léon S. 1972. Le Jeu du texte et du récit chez Claude Ollier. In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, 2, Pratiques: 177-198. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Rynell, Alarik. 1952. Parataxis and Hypotaxis as a Criterion of Syntax and Style, especially in Old English Poetry. Lunds Universitets Årsskrift. N.F. Avd. 1, Bd 48, Nr 3. Lund: C.W.K. Gleerup.
- Sabatier, Pierre. 1970 (1920). Esthétique des Goncourt. Genève: Slatkine Reprints.
- Šabršula, Jan. 1993. Remarques sur la perspective fonctionnelle de la communication. ALFA, 6: 47-59.
- Saggi, Otto. 1967. Flaubert visto dai fratelli Goncourt. In Enzo Caramaschi, ed., Études de littérature française: 133-253. Bari-Paris: Adriatica-Nizet.
- Sareil, Jean. 1987. La description negative. Romanic Review, 78(1): 1-9.
- Sarkany, Stéphane. 1988. Description et littérature: l'ontologie de Lukacs. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 23-32. Paris: PUF.
- Sarraute, Claude. 1960. Interview with Claude Simon concerning *La Route des Flandres*. Le Monde, 8 octobre.

- Saussure, Ferdinand de. 1972 (1915). Cours de linguistique générale, publié par Charles Bally & Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger. Notes Tullio de Mauro traduites de l'italien par Louis-Jean Calvet. Paris: Payot.
- Schématization descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives. 1988. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 55. Neuchâtel.
- Schnack, Arne. 1979. Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800-1845). Études Romanes de l'Univ. de Copenhague. Revue romane numéro spécial, 19. Akademisk Forlag.
- Schnedecker, Catherine. 1990. Un genre descriptif: le portrait. Pratiques, 66: 59-106.
- Schogt, Henry. 1997. Genève et Prague. In Mélanges de linguistique offerts à Rostislav Kocourek: 249-56. Halifax: Les Presses d'ALFA ( $\alpha$ ), Dalhousie Univ..
- Scholes, Robert. 1976 (1974). Structuralism in Literature. New Haven: Yale Univ.
- Schor, Naomi. 1980. Le détail chez Freud. Littérature, 37.
- Schor, Naomi. 1981. Towards a theory of Description. Yale French Studies, 61.
- Schor, Naomi. 1985. Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction. New York: Columbia Univ.
- Schor, Naomi. 1987. Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine. Londres & New York: Methuen.
- Schor, Naomi & Henry F. Majewski, edd. 1984. Flaubert and Postmodernism. Lincoln: Univ. of Nebraska.
- Schuerewegen, Franc. 1987. Muséum ou Croutéum? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection. Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle, 17(55): 41-54.
- Schultz, Karla L. 1990. Mimesis on the Move, Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. New York: Peter Lang.
- Schumacher, Wayne. 1966. Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds. New York: Washington Square Press.
- Sechehaye, Albert. 1969(1932). La pensée et la langue, ou comment concevoir le rapport organique de l'individuel et du social dans le langage? In Jean-Claude Pariente, ed., Essais sur le langage: 71-96. Paris: Minuit.
- Sedmidubsky, Miloš. 1982. Literary Evolution as a Communicative Process. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, edd., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins: 483-501.

- Showalter, Elaine. 1993. Daughters of Decadence: Women writers of the fin de siècle. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.
- Showalter, Elaine. 1995. Decadent Queen. Times Literary Supplement, June 30: 5-6.
- Sileniecks, Juris. 1976. Glissant, Édouard. Malemort. The French Review, 53.2 (April): 826-27.
- Sileniecks, Juris. 1989. Pays rêvé, pays réel: The Martinican Chronotope in Édouard Glissant's Ceuvre. World Literature Today, 63.4, Autumn: 632-636.
- Silve, Édith. 1993a. Préface. In Rachilde, L'animal: 9-14. Paris: Mercure de France.
- Silve, Édith. 1993b. Préface. In Rachilde, Mon étrange plaisir: 5-14. Paris: Joelle Losfeld.
- Silve, Édith. 1996a. Préface. In Rachilde, La Marquise de Sade: i-xiv. Paris: Gallimard.
- Silve, Édith. 1996b. Préface. In Rachilde, La tour d'amour: i-xvii. Paris: Mercure de France.
- Simon, Claude. 1972. La fiction mot à mot. In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, 2, Pratiques: 73-97. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Simon, Claude. 1980. Roman: description et action; Proc. of 45th Nobel Symposium. In Paul Hallberg, ed., The Feeling for Nature and the Landscape of Man: 79-89. Gothenburg: Kungl. Vetenskaps- & Vitterhets-Samhället.
- Simon, Claude. 1986. Discours de Stockholm. Paris: Minuit.
- Simon, Claude. 1989. L'acacia. Paris: Seuil.
- Smiten, Jeffrey R. et al. 1981. Spatial Form in Narrative. Ithaca: Cornell Univ.
- Smith, Mack. 1995. Literary Realism and the Ekphrastic Tradition. Univ. Park: Pennsylvania State Univ.
- Société des études romantiques. 1980. Flaubert et le comble de l'art, nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet. Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Spariosu, Mihai. 1984. Mimesis and Contemporary French Theory. In Mihai Spariosu, ed. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, t.I.: 65-108. Amsterdam: Benjamins.
- Spariosu, Mihai, ed. 1984. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Volume I: The Literary and Philosophical Debate. Amsterdam: Benjamins.
- Steel, David. 1988. Description et cécité chez André Gide. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 63-77. Paris: PUF.

- Steiner, Peter. 1978. The Conceptual Basis of Prague Structuralism. In Ladislav Matejka, ed. Sound, Sign and Meaning, Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 351-85. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Steiner, Peter. 1982. The Semiotics of Literary Reception. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Peter, ed. 1982. The Prague School, Selected Writings, 1929-1946. Austin: Univ. of Texas.
- Steiner, Peter. 1982. The Roots of Structuralist Esthetics. In Peter Steiner, The Prague School, Selected Writings, 1929-1946: 174-219. Austin: Univ. of Texas.
- Steiner, Peter. 1984. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca: Cornell Univ.
- Steiner, Peter, Miroslav Červenka & Ronald Vroon, ed. 1982. The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Peter & Wendy. 1979. The Axes of Poetic Language. In John Odmark, ed. Language, Literature & Meaning I: Problems of Literary Theory: 35-70. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Wendy. 1978. Language as Process: Sergej Karcevskij's Semiotics of Language. In Ladislav Matejka, ed. Sound, Sign and Meaning, Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 291-300. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Stendhal. 1950 (1832). Souvenirs d'égotisme. Paris: Le divan.
- Stephens, Walter E. 1984. Mimesis, Mediation and Counterfeit. In Mihai Spariosu, ed. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach: 238-275. Amsterdam: John Benjamins
- Stern, Laurent. 1989. Georg Lukàcs on Narrating and Describing. In Gyorgy Ranki & Attila Pok ed., Hungary and European Civilization: 441-427. Budapest: Akad. Kiado.
- Stern, Laurent. 1989. Narrative versus Description in Historiography. New Literary History, 21 (3): 555-77.
- Sternberg, Meir. 1981. Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence. Yale French Studies, 61: 60-88.
- Sternberg, Meir. 1983. Mimesis and Motivation: the Two Faces of Fictional Coherence. In Literary Criticism and Philosophy, Yearbook of Comparative Criticism, 10: 153. Univ. Park: Pennsylvania State Univ. Press.
- Stevens, Wallace. 1951. The Necessary Angel: Essays of Reality and the Imagination. London: Faber & Faber.

- Sturm-Maddox, Sara. 1984. Description in Medieval Narrative: Vestimentary Coherence in Chétien's *Eric et Enide*. Medioevo Romanzo, 9(1): 51-64.
- Suhamy, Henri. 1981. Les figures de style. Paris: PUF.
- Suleiman, Susan R. 1980. Redundancy and the 'Readable' Text. Poetics Today, 1: 119-42.
- Tansi, Sony Labou. 1985. Les sept solitudes de Lorsa Lopez. Paris: Seuil.
- Taussig, Michael. 1993. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. New York: Routledge.
- Taylor, Mark C., ed. 1987. Altarity. Chicago: Univ. of Chicago.
- Tennant, P.E. 1975. Théophile Gautier. London: Athlone Press.
- Tesnière, Lucien. 1959. Éléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck.
- Tetart, Jean-Pierre H. 1989. Rachilde: *La tour d'amour*. Nouvelle revue française, 432: 87-88.
- Thaler, Danielle. 1984. À la recherche du paradis perdu: enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt. Les cahiers naturalistes, 58: 97-110.
- Thaler, Danielle. 1985-86. Deux frères en quête de peuple: les Goncourt. Nineteenth Century French Studies, 14(1-2), fall-winter: 103-109.
- Thibault, Paul J. 1997. Rereading Saussure, The Dynamics of Signs in Social Life. New York: Routledge.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. 1994. La tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence. Mont-de-Marsan: Éditions interuniversitaires.
- Tison-Braun, Micheline. 1988. Poétique du paysage. Paris: Nizet.
- Todorov, Tzvetan. 1971. Poétique de la prose. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Synecdoques. Communications, 16: 26-35. In Récherches rhétoriques: 38-53. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Todorov, Tzvetan. 1965. Théorie de la littérature: textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. T. Todorov. Préf. de Roman Jakobson. Paris: Seuil.
- Toma, Dolores. 1981. La description: nommer, dire. Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 67-73.
- Tomachevski, B. 1965 (1925). Thématique. In T. Todorov, dir., Théorie de la littérature: 263-307. Paris: Seuil.
- Towards a Theory of Description. 1981. Yale French Studies, numéro spécial.

- Sturm-Maddox, Sara. 1984. Description in Medieval Narrative: Vestimentary Coherence in Chétien's *Eric et Enide*. Medioevo Romano, 9(1): 51-64.
- Suhamy, Henri. 1981. Les figures de style. Paris: PUF.
- Suleiman, Susan R. 1980. Redundancy and the 'Readable' Text. Poetics Today, 1: 119-42.
- Tansi, Sony Labou. 1985. Les sept solitudes de Lorsa Lopez. Paris: Seuil.
- Taussig, Michael. 1993. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. New York: Routledge.
- Taylor, Mark C., ed. 1987. Altarity. Chicago: Univ. of Chicago.
- Tennant, P.E. 1975. Théophile Gautier. London: Athlone Press.
- Tesnière, Lucien. 1959. Éléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck.
- Tetart, Jean-Pierre H. 1989. Rachilde: *La tour d'amour*. Nouvelle revue française, 432: 87-88.
- Thaler, Danielle. 1984. À la recherche du paradis perdu: enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt. Les cahiers naturalistes, 58: 97-110.
- Thaler, Danielle. 1985-86. Deux frères en quête de peuple: les Goncourt. Nineteenth Century French Studies, 14(1-2), fall-winter: 103-109.
- Thibaut, Paul J. 1997. Rereading Saussure. The Dynamics of Signs in Social Life. New York: Routledge.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. 1994. La tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence. Mont-de-Marsan: Éditions interuniversitaires.
- Tison-Braun, Micheline. 1988. Poétique du paysage. Paris: Nizet.
- Todorov, Tzvetan. 1971. Poétique de la prose. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Synecdoques. Communications, 16: 26-35. In Récherches rhétoriques: 38-53. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Todorov, Tzvetan. 1965. Théorie de la littérature: textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. T. Todorov. Préf. de Roman Jakobson. Paris: Seuil.
- Toma, Dolores. 1981. La description: nommer, dire. Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 67-73.
- Tomachevski, B. 1965 (1925). Thématique. In T. Todorov, dir., Théorie de la littérature: 263-307. Paris: Seuil.
- Towards a Theory of Description. 1981. Yale French Studies, numéro spécial.



- Quintilien. 1975. Institution oratoire, t.1-4. Paris: Les belles lettres.
- Racine, Daniel. 1989. The Antilleanity of Édouard Glissant. World Literature Today, 63.4, Autumn: 620-625.
- Rachilde. 1899. La tour d'amour, par Rachilde. Mercure de France, 6: 760-61.
- Rachilde. 1994 (1899). La tour d'amour. Paris: Mercure de France.
- Radford, Daniel. 1982. Édouard Glissant. Paris: Seghers.
- Rakotoson, Michèle. 1984. Dadabe et autres nouvelles. Paris: Karthala.
- Ramnoux, Clémence. 1968. Héraclite, ou l'homme entre les mots et les choses. Paris: Les belles lettres.
- Raser, Timothy. 1984. Reference and Allegory in Romantic description. Romanic Review, 75(1): 35-50.
- Rastier, François. 1981. Le développement du concept d'isotopie. Postf. de Michel Arrivé, contre-note Joseph Courtés. Actes sémiotiques, Documents du G.R.S.L., 29.
- Rastier, François. 1982. Paradigmes et isotopies. Actes sémiotiques, 5(2): 8-15.
- Rastier, François. 1983. Isotopies et impressions référentielles ou: le soleil et la bergère. Fabula, 1(2): 107-120.
- Rastier, François. 1987. Sémantique interprétative. Paris: PUF.
- Rastier, François. 1989. Microsémantique et thématique. Strumenti critici, 4(2)mai: 151-162.
- Rastier, François. 1989. Sens et textualité. Paris: Hachette.
- Rastier, François. 1990. Significance et référence du mot. Modèles linguistiques, 12(2): 61-82.
- Rastier, François. 1995. Pour une sémantique des textes. Cahiers de l'ILSL, 6: 183-212. Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de l'Univ. de Lausanne.
- Réalisme. 1973. Poétique, 16. Numéro spécial.
- Recherches rhétoriques; Communications, 16. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Reeves, Charles Eric. 1982. Convention and Literary Behavior. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, edd., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 503-520. Amsterdam: Benjamins.
- Reichler, Claude, dir. 1989. L'interprétation des textes. Paris: Minuit.

- Reichler, Claude. 1989. *La littérature comme interprétation symbolique*. In Claude Reichler, dir., L'interprétation des textes: 81-113. Paris: Minuit.
- Reid, James H. 1993. Narration and Description in the French Realist Novel; The Temporality of Lying and Forgetting. Cambridge: Cambridge Univ.
- Revaz, Françoise. 1986. *La description: analyse d'un corpus*. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 52: 189-217. Neuchâtel.
- Revaz, Françoise. 1991. *Narration, description ou tableau? Approche linguistique d'une classification*. Études de Lettres, 3, juillet-septembre: 113-133. Lausanne-Dorigny.
- Revaz, Françoise. 1987. *Du descriptif au narratif et à l'injonctif: les prédicats fonctionnels*. Pratiques, 56 décembre: 18-38.
- Rey, Alain. 1970. La lexicologie: lectures. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain. 1973. Théories du signe et du sens: lectures, t. I. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain. 1976. Théories du signe et du sens: lectures, t. II. Paris: Klincksieck.
- Rey, Alain, dir. 1993. Dictionnaire historique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rey-Debove, Josette. 1979. Lexique, sémiotique. Paris: PUF.
- Reynaud, Denis. 1990. *Pour une théorie de la description au 18<sup>e</sup> siècle*. Dix-huitième siècle, 22:347-366. Pau.
- Ricardou, Jean. 1967. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1971. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1973. Le nouveau roman. Paris: Seuil.
- Ricardou, Jean. 1975. *Belligérance du texte*. In C. Gothot-Mersch ed., La production du sens chez Flaubert, Actes du Colloque de Cérisy: 85-102. Paris: UGE.
- Ricardou, Jean. 1978. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Seuil.
- Ricatte, Robert. 1953. La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870. Paris: A. Colin.
- Richard, Jean-Pierre. 1954. *Deux écrivains épidermiques, Edmond et Jules de Goncourt*. In Littérature et sensation: 265-83. Paris: Seuil.
- Richard, Jean-Pierre. 1982. *Variation d'un paysage*. Poétique, 51:345-58.

- Richard, Jean-Pierre. 1984. Paysages de *Bouvard et Pécuchet*. La revue des lettres modernes; histoire des idées et des littératures, 703-706: 19-34.
- Richard, Paule. 1988. *Ut pictura poesis: Le paysage dans la description littéraire au début du XIX<sup>e</sup> siècle*. Revue des sciences humaines, 80(209[1]): 125-142.
- Richards, Sylvie L.F. 1982. The Conceits of Eyes and Hair in the French Decadence. West Virginia Univ. Philological Papers, 28: 41-4.
- Riffaterre, Michael. 1967. La poétisation du mot chez Victor Hugo. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 39: 177-194. Paris: Les belles lettres.
- Riffaterre, Michael. 1969. La métaphore filée dans la prose surréaliste. Langue française, 3. Paris: Larousse.
- Riffaterre, Michael. 1970. Le poème comme représentation. Poétique, 4: 401-418.
- Riffaterre, Michael. 1972. Système d'un genre descriptif. Poétique, 9: 15-30.
- Riffaterre, Michael. 1973. Interpretation and descriptive poetry: a reading of Wordsworth's "yew trees". New Literary History, 4(2):229-256.
- Riffaterre, Michael. 1979. La production du texte. Paris: Seuil.
- Riffaterre, Michael. 1981a. Descriptive Imagery. Yale French Studies, 61:107-125.
- Riffaterre, Michael. 1982(1978). L'illusion référentielle. In Roland Barthes et al., Littérature et réalité. Paris: Seuil 91-118 (Points).
- Riffaterre, Michael. 1983(b). On the Prose Poem's Formal Features. In Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre edd., The Prose Poem in France: Theory and Practice: 117-132. New York: Columbia Univ.
- Riffaterre, Michael. 1986. On the Diegetic Functions of the Descriptive. Style, 20(3): 281-294.
- Riffaterre, Michael. 1989. L'Effet du vrai: La Bruyère à l'Eau-Forte: Papers on French Seventeenth Century Literature. In Louis Van Delft, ed., Le tricentenaire des Caractères: 9-31. Montréal: McGill Univ.
- Riffaterre, Michael. 1990a. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins Univ.
- Riffaterre, Michael. 1994a. The Primacy of Words: Francis Ponge's Reification. In Charles D. Minhen, ed., Figuring Things: Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century. Lexington: French Forum.
- Riffaterre, Michael. 1994b. How do Images Signify? Diacritics, 24(1) Spring: 3-15.
- Rio, M. 1978. Le dit et le vu. Communications, 29: 57-69.

- Risco, Antonio. 1982. Literatura y figuración. Madrid: Gredos.
- Robbe-Grillet, Alain. 1963. Pour un nouveau roman. Paris: Minuit.
- Robert, Paul. 1966. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, t.II. Paris: Société du Nouveau Littré Le Robert.
- Robert, Paul. 1995. Le nouveau petit Robert. Josette Rey-Debove & Alain Rey, edd. Paris: Le Robert. New York: Methuen. [PR]
- Roget, Wilbert J. 1989. Land and Myth in the Writings of Édouard Glissant. World Literature Today, 63.4, Autumn: 626-631.
- Ronsard, Pierre de. 1993. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard (Pleiade).
- Rosand, D. 1990. Ekphrasis and the Generation of Images. Arion 1: 61-105.
- Rossum-Guyon, Françoise van. 1980. Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Année Balzacienne: 111-36.
- Rossum-Guyon, Françoise van & Colette Michael. 1983. Aspects and Functions of Fictional Description: Balzac's *The Village Priest*. Style, 17(2): 209-233.
- Rossum-Guyon, Françoise van. 1973 (1970). Ut pictura poesis. Une lecture de *La bataille de Pharsale*. Degrés, 1(3), juillet: 1-15.
- Roudiez, Léon S. 1972. Le Jeu du texte et du récit chez Claude Ollier. In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, 2, Pratiques: 177-198. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Rynell, Alarik. 1952. Parataxis and Hypotaxis as a Criterion of Syntax and Style, especially in Old English Poetry. Lunds Universitets Årsskrift. N.F. Avd. 1, Bd 48, Nr 3. Lund: C.W.K. Gleerup.
- Sabatier, Pierre. 1970 (1920). Esthétique des Goncourt. Genève: Slatkine Reprints.
- Šabršula, Jan. 1993. Remarques sur la perspective fonctionnelle de la communication. ALFA, 6: 47-59.
- Saggi, Otto. 1967. Flaubert visto dai fratelli Goncourt. In Enzo Caramaschi, ed., Études de littérature française: 133-253. Bari-Paris: Adriatica-Nizet.
- Sareil, Jean. 1987. La description negative. Romanic Review, 78(1): 1-9.
- Sarkany, Stéphane. 1988. Description et littérature: l'ontologie de Lukacs. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 23-32. Paris: PUF.
- Sarraute, Claude. 1960. Interview with Claude Simon concerning *La Route des Flandres*. Le Monde, 8 octobre.

- Saussure, Ferdinand de. 1972 (1915). Cours de linguistique générale, publié par Charles Bally & Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger. Notes Tulio de Mauro traduites de l'italien par Louis-Jean Calvet. Paris: Payot.
- Schématization descriptive, types textuels, formes et fonctions discursives. 1988. Travaux du centre de recherches sémiologiques, cahier 55. Neuchâtel.
- Schnack, Arne. 1979. Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800-1845). Études Romanes de l'Univ. de Copenhague. Revue romane numéro spécial, 19. Akademisk Forlag.
- Schnedecker, Catherine. 1990. Un genre descriptif: le portrait. Pratiques, 66: 59-106.
- Schogt, Henry. 1997. Genève et Prague. In Mélanges de linguistique offerts à Rostislav Kocourek: 249-56. Halifax: Les Presses d'ALFA ( $\alpha$ ), Dalhousie Univ..
- Scholes, Robert. 1976 (1974). Structuralism in Literature. New Haven: Yale Univ.
- Schor, Naomi. 1980. Le détail chez Freud. Littérature, 37.
- Schor, Naomi. 1981. Towards a theory of Description. Yale French Studies, 61.
- Schor, Naomi. 1985. Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction. New York: Columbia Univ.
- Schor, Naomi. 1987. Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine. Londres & New York: Methuen.
- Schor, Naomi & Henry F. Majewski, edd. 1984. Flaubert and Postmodernism. Lincoln: Univ. of Nebraska.
- Schuerewegen, Franc. 1987. Muséum ou Croutéum? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection. Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle, 17(55): 41-54.
- Schultz, Karla L. 1990. Mimesis on the Move, Theodor W. Adorno's Concept of Imitation. New York: Peter Lang.
- Schumacher, Wayne. 1966. Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds. New York: Washington Square Press.
- Sechehaye, Albert. 1969(1932). La pensée et la langue, ou comment concevoir le rapport organique de l'individuel et du social dans le langage? In Jean-Claude Pariente, ed., Essais sur le langage: 71-96. Paris: Minuit.
- Sedmidubsky, Miloš. 1982. Literary Evolution as a Communicative Process. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, edd., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins: 483-501.

- Showalter, Elaine. 1993. Daughters of Decadence: Women writers of the fin de siècle. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.
- Showalter, Elaine. 1995. Decadent Queen. Times Literary Supplement, June 30: 5-6.
- Sileniecks, Juris. 1976. Glissant, Édouard. Malemort. The French Review, 53.2 (April): 826-27.
- Sileniecks, Juris. 1989. Pays rêvé, pays réel: The Martinican Chronotope in Édouard Glissant's Œuvre. World Literature Today, 63.4, Autumn: 632-636.
- Silve, Édith. 1993a. Préface. In Rachilde, L'animal: 9-14. Paris: Mercure de France.
- Silve, Édith. 1993b. Préface. In Rachilde, Mon étrange plaisir: 5-14. Paris: Joelle Losfeld.
- Silve, Édith. 1996a. Préface. In Rachilde, La Marquise de Sade: i-xiv. Paris: Gallimard.
- Silve, Édith. 1996b. Préface. In Rachilde, La tour d'amour: i-xvii. Paris: Mercure de France.
- Simon, Claude. 1972. La fiction mot à mot. In Nouveau roman, hier, aujourd'hui, 2, Pratiques: 73-97. Actes du Colloque de Cérisy. Paris: UGE.
- Simon, Claude. 1980. Roman: description et action; Proc. of 45th Nobel Symposium. In Paul Hallberg, ed., The Feeling for Nature and the Landscape of Man: 79-89. Gothenburg: Kungl. Vetenskaps- & Vitterhets-Samhället.
- Simon, Claude. 1986. Discours de Stockholm. Paris: Minuit.
- Simon, Claude. 1989. L'acacia. Paris: Seuil.
- Smiten, Jeffrey R. et al. 1981. Spatial Form in Narrative. Ithaca: Cornell Univ.
- Smith, Mack. 1995. Literary Realism and the Ekphrastic Tradition. Univ. Park: Pennsylvania State Univ.
- Société des études romantiques. 1980. Flaubert et le comble de l'art, nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet. Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Spariosu, Mihai. 1984. Mimesis and Contemporary French Theory. In Mihai Spariosu, ed. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, t.I.: 65-108. Amsterdam: Benjamins.
- Spariosu, Mihai, ed. 1984. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Volume I: The Literary and Philosophical Debate. Amsterdam: Benjamins.
- Steel, David. 1988. Description et cécité chez André Gide. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 63-77. Paris: PUF.

- Steiner, Peter. 1978. The Conceptual Basis of Prague Structuralism. In Ladislav Matejka, ed. Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 351-85. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Steiner, Peter. 1982. The Semiotics of Literary Reception. In Peter Steiner & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Peter, ed. 1982. The Prague School, Selected Writings, 1929-1946. Austin: Univ. of Texas.
- Steiner, Peter. 1982. The Roots of Structuralist Esthetics. In Peter Steiner, The Prague School, Selected Writings, 1929-1946: 174-219. Austin: Univ. of Texas.
- Steiner, Peter. 1984. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca: Cornell Univ.
- Steiner, Peter, Miroslav Červenka & Ronald Vroon, ed. 1982. The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Peter & Wendy. 1979. The Axes of Poetic Language. In John Odmark, ed. Language, Literature & Meaning I: Problems of Literary Theory: 35-70. Amsterdam: Benjamins.
- Steiner, Wendy. 1978. Language as Process: Sergej Karcevskij's Semiotics of Language. In Ladislav Matejka, ed. Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 291-300. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Stendhal. 1950 (1832). Souvenirs d'égotisme. Paris: Le divan.
- Stephens, Walter E. 1984. Mimesis, Mediation and Counterfeit. In Mihai Spariosu, ed. Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach: 238-275. Amsterdam: John Benjamins
- Stern, Laurent. 1989. Georg Lukàcs on Narrating and Describing. In Gyorgy Ranki & Attila Pok ed., Hungary and European Civilization: 441-427. Budapest: Akad. Kiado.
- Stern, Laurent. 1989. Narrative versus Description in Historiography. New Literary History, 21 (3): 555-77.
- Sternberg, Meir. 1981. Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence. Yale French Studies, 61: 60-88.
- Sternberg, Meir. 1983. Mimesis and Motivation: the Two Faces of Fictional Coherence. In Literary Criticism and Philosophy, Yearbook of Comparative Criticism, 10: 153. Univ. Park: Pennsylvania State Univ. Press.
- Stevens, Wallace. 1951. The Necessary Angel: Essays of Reality and the Imagination. London: Faber & Faber.

- Sturm-Maddox, Sara. 1984. Description in Medieval Narrative: Vestimentary Coherence in Chétien's *Eric et Enide*. Medioevo Romanzo, 9(1): 51-64.
- Suhamy, Henri. 1981. Les figures de style. Paris: PUF.
- Suleiman, Susan R. 1980. Redundancy and the 'Readable' Text. Poetics Today, 1: 119-42.
- Tansi, Sony Labou. 1985. Les sept solitudes de Lorsa Lopez. Paris: Seuil.
- Taussig, Michael. 1993. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. New York: Routledge.
- Taylor, Mark C., ed. 1987. Altarity. Chicago: Univ. of Chicago.
- Tennant, P.E. 1975. Théophile Gautier. London: Athlone Press.
- Tesnière, Lucien. 1959. Éléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck.
- Tetart, Jean-Pierre H. 1989. Rachilde: *La tour d'amour*. Nouvelle revue française, 432: 87-88.
- Thaler, Danielle. 1984. À la recherche du paradis perdu: enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt. Les cahiers naturalistes, 58: 97-110.
- Thaler, Danielle. 1985-86. Deux frères en quête de peuple: les Goncourt. Nineteenth Century French Studies, 14(1-2), fall-winter: 103-109.
- Thibault, Paul J. 1997. Rereading Saussure, The Dynamics of Signs in Social Life. New York: Routledge.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. 1994. La tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence. Mont-de-Marsan: Éditions interuniversitaires.
- Tison-Braun, Micheline. 1988. Poétique du paysage. Paris: Nizet.
- Todorov, Tzvetan. 1971. Poétique de la prose. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Synecdoques. Communications, 16: 26-35. In Récherches rhétoriques: 38-53. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Todorov, Tzvetan. 1965. Théorie de la littérature; textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. T. Todorov. Préf. de Roman Jakobson. Paris: Seuil.
- Toma, Dolores. 1981. La description: nommer, dire. Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 67-73.
- Tomachevski, B. 1965 (1925). Thématique. In T. Todorov, dir., Théorie de la littérature: 263-307. Paris: Seuil.
- Towards a Theory of Description. 1981. Yale French Studies, numéro spécial.



- Sturm-Maddox, Sara. 1984. Description in Medieval Narrative: Vestimentary Coherence in Chétien's *Eric et Enide*. Medioevo Romano, 9(1): 51-64.
- Suhamy, Henri. 1981. Les figures de style. Paris: PUF.
- Suleiman, Susan R. 1980. Redundancy and the 'Readable' Text. Poetics Today, 1: 119-42.
- Tansi, Sony Labou. 1985. Les sept solitudes de Lorsa Lopez. Paris: Seuil.
- Taussig, Michael. 1993. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. New York: Routledge.
- Taylor, Mark C., ed. 1987. Altarity. Chicago: Univ. of Chicago.
- Tennant, P.E. 1975. Théophile Gautier. London: Athlone Press.
- Tesnière, Lucien. 1959. Éléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck.
- Tetart, Jean-Pierre H. 1989. Rachilde: *La tour d'amour*. Nouvelle revue française, 432: 87-88.
- Thaler, Danielle. 1984. À la recherche du paradis perdu: enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt. Les cahiers naturalistes, 58: 97-110.
- Thaler, Danielle. 1985-86. Deux frères en quête de peuple: les Goncourt. Nineteenth Century French Studies, 14(1-2), fall-winter: 103-109.
- Thibaut, Paul J. 1997. Rereading Saussure, The Dynamics of Signs in Social Life. New York: Routledge.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. 1994. La tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence. Mont-de-Marsan: Éditions interuniversitaires.
- Tison-Braun, Micheline. 1988. Poétique du paysage. Paris: Nizet.
- Todorov, Tzvetan. 1971. Poétique de la prose. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Synecdoques. Communications, 16: 26-35. In Récherches rhétoriques: 38-53. 1994. Paris: Seuil (Points).
- Todorov, Tzvetan. 1965. Théorie de la littérature: textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. T. Todorov. Préf. de Roman Jakobson. Paris: Seuil.
- Toma, Dolores. 1981. La description: nommer, dire. Cahiers roumains d'études littéraires, 2: 67-73.
- Tomachevski, B. 1965 (1925). Thématique. In T. Todorov, dir., Théorie de la littérature: 263-307. Paris: Seuil.
- Towards a Theory of Description. 1981. Yale French Studies, numéro spécial.

- Travaux du Cercle Linguistique de Prague. 1964(1929). Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves. In Josef Vachek, A Prague School Reader in Linguistics: 33-58. Bloomington: Indiana Univ.
- Tynianov, J. 1965(1927). De l'évolution littéraire. In Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et trad. Tzvetan Todorov. Préf. de Roman Jakobson: 120-37. Paris: Seuil.
- Ubersfeld, Annie. 1990. Les Goncourt et les animaux machines. Francofonia, 19, automne: 103-113. Présentation des Actes du Colloque de la Sorbonne de 1989 sur les Goncourt, parus dans Francofonia 1990-91, numéros 19, 20, 21
- Vachek, Josef, ed. 1964. A Prague School Reader in Linguistics. Bloomington: Indiana Univ.
- Vachek, Josef & Josef Dubský. 1970. Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague, 3<sup>e</sup> ed. Utrecht: Spectrum.
- Valdés, Mario J. & Owen Miller. 1985. Identity of the Literary Text. Toronto: Univ of Toronto Press.
- Valette-Fondo, Madeleine. 1988. L'ordre du descriptif dans *Les corps conducteurs*. In Jean Bessière, ed., L'ordre du descriptif: 79-96. Paris: PUF.
- Van der Eng, Jan. 1982. The Effectiveness of the Aesthetic Function. In Peter & Miroslav Červenka, ed., The Structure of the Literary Process, Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička: 137-159. Amsterdam: Benjamins.
- Vessiot, Alexandre. 1886. De l'enseignement à l'école et dans les classes de grammaire des lycées et des collèges. Paris: H. Lecène et H. Oudin.
- Veltruský, Jiří. 1976. Construction of Semantic Contexts. In Ladislav Matejka & Irwin R. Titunik, ed., Semiotics of Art, Prague School Contributions: 134-44. Cambridge: MIT.
- Vinson, Marie-Christine. 1987. Descriptions et point de vue: un travail de lecture/écriture au collège. Pratiques, 55, Septembre:89-99.
- Vouilloux, Bernard. 1986. Le tableau: description et peinture. Poétique, 17(65): 3-18.
- Vouilloux, Bernard. 1988. La description du tableau dans *Les salons* de Diderot: la figure et le nom. Poétique, 18(73): 27-50.
- Waelti-Walters, Jennifer. 1990. Feminist Novelists of the Belle Epoque. Bloomington: Indiana Univ.
- Watt, Ian. 1982 (1957). Réalisme et forme romanesque. In Roland Barthes et al., Littérature et réalité: 11-46. Paris: Seuil (Points).

- Weil, Françoise. 1988. Verité et fiction au XVIII<sup>e</sup> siècle. In Mélanges offerts au professeur Henri Coulet: 431-438. Aix-en Provence: Univ. de Provence.
- Wellek, René & Austin Warren. 1956. Theory of Literature, 3<sup>e</sup> ed. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Went-Daoust, Yvonne ed. 1987. Description - écriture - peinture. Gronigen: Departement de français, Univ. de Groningen, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises, CRIN 17.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. 1980. Réalisme topographique et topique de la description dans les romans français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. In Jean Mesnard & Roger Duchene (edd.), La découverte de la France au XVII<sup>e</sup> siècle: 573-583. Paris: CNRS.
- Wetzel, Andreas. 1987. Décrire l'Espagne: Référent et réalité dans le récit de voyage littéraire. Stanford French Review, 11 (3): 359-373.
- Wexler, Anna. 1998. For the Flower of Cinen: The Artistry of Clotaire Bazile, a Haitian Vodou Flagmaker. Doctoral Dissertation. Harvard Graduate School of Education.
- Whitney, William Dwight. 1987(1875). La vie du langage, 2<sup>e</sup> ed. Trad. par l'auteur de *The Life and Growth of Language* (New York: Appleton. Paris: Didier.
- Wierzbiznska, Alina & J.G. Harrel, edd. 1973. Aesthetics in Twentieth-Century Poland. Selected Essays. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell Univ.
- Wing, Nathaniel. 1992. Écriture et Relation dans les romans d'Édouard Glissant. In Yves- Alain Favre & Antonio Ferreira de Brito, dir., Horizons d'Édouard Glissant, s.l. [Biarritz (Pyrénées-Atlantiques, France)]: 295-302. Actes du Colloque International organisé par le Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine de l'Université de Pau et le Département de Français de l'Université de Porto. J & D Éditions.
- Wing, Nathaniel. 1988. Detail and Narrative Dalliance in Flaubert's *Bouvard et Pécuchet*. French Forum, 13(1): 47-56.
- Winner, Thomas G. 1978. Jan Mukařovský: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics. Ladislav Matejka, ed. Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle: 433-55. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
- Wylie, Hal. 1989. J.S. Alexis: Exile Writing and the Struggle for Liberation. World Literature Today, 63.1: 31-36.
- Wynter, Sylvia. 1989. Beyond the Word of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles. World Literature Today, 63.4, Autumn: 637-647.
- Zanker, G. 1981. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry. Rheinisches Museum, 124: 297-311.

- Ziegler, Robert E. 1991. Fantasies of Partial Selves in Rachilde's *Le démon de l'absurde*. Nineteenth Century French Studies, 19(90/91): 122-31.
- Ziegler, Robert. 1986. Rachilde and l'amour compliqué. Atlantis, 11(2): 15-24.
- Ziegler, Robert E. 1987. The Suicide of 'La comédienne' in Rachilde's *La jongleuse*. In Enice Myers & Ginette Adamson, edd., Continental, Latin-American and francophone Women Writers: 55-61. Lanham, Maryland: Univ. Press of America.
- Ziegler, Robert E. 1992. The Message from the Lighthouse: Rachilde's *La tour d'amour*. Romance Quarterly, 39(2), mai: 159-65.
- Zoest, J. Aart van. 1977. Le signe iconique dans les textes. Zagadnienia Rodzajów Literackich, 20(2): 5-21.
- Zola, Émile. 1989. Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt. Bruxelles: Éd. Complexe.
- Zolkovskij, A.K. & I.A. Melcuk. 1970. Towards a 'text-meaning' Model of Language. Linguistics, 57:10-47.
- Zoran, Gabriel. 1984. Towards a Theory of Space in Narrative. Poetics Today, 5: 309-35.