

## Étude des descriptions du Palace de structurale de Philippe Hamon

## Claude Simon selon la méthode

**Auteur :** Sauvage, Olivier

**Promoteur(s) :** Demoulin, Laurent

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

**Année académique :** 2019-2020

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/8732>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

**UNIVERSITÉ DE LIÈGE**  
**DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES**

---

**MÉMOIRE**

pour obtenir le grade de

MASTER EN LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES

présenté par Olivier SAUVAGE

en janvier 2020

**ÉTUDE DES DESCRIPTIONS DU *PALACE* DE CLAUDE SIMON  
SELON LA MÉTHODE STRUCTURALE DE PHILIPPE HAMON**

DIRECTEUR DU MÉMOIRE

M. Laurent DEMOULIN

LECTEURS

M. Benoît DENIS

M. Frédéric CLAISSE



## **REMERCIEMENTS**

Je remercie vivement M. Laurent DEMOULIN  
pour ses relectures salvatrices et ses remarques utiles.

Je remercie tendrement MéliSSa WÉGRIA  
pour sa relecture et son aide.

Je remercie chaleureusement mes amis  
pour leur sollicitude.



## Table des matières

<b>1. INTRODUCTION</b> .....	3
<b>1.1 Corpus</b> .....	3
<b>1.2 Outils méthodologiques</b> .....	3
<b>1.3 Objectifs</b> .....	4
<b>2. LE PRINCIPE DESCRIPTIF</b> .....	5
<b>2.1 Structure de la description</b> .....	6
<b>2.2 Frontière entre le narratif et le descriptif</b> .....	9
<b>2.3 Description homérique</b> .....	11
<b>2.3.1 Un cas de description homérique</b> .....	11
<b>2.4 Une autre définition du narratif</b> .....	17
<b>2.4.1 Le concept d'« intrigue »</b> .....	17
<b>2.4.2 Curiosité</b> .....	18
<b>2.4.3 Suspens</b> .....	20
<b>3. GRILLE D'ÉTUDE DE LA DESCRIPTION</b> .....	25
<b>3.1 Signaux du descriptif</b> .....	25
<b>3.1.1 Effets de la description</b> .....	25
<b>3.1.2 Prétérition</b> .....	26
<b>3.1.3 Temps</b> .....	28
<b>3.1.4 Lexique</b> .....	30
<b>3.1.5 Figures rhétoriques</b> .....	32
<b>3.1.6 Scènes, personnages et structures récurrents</b> .....	33
<b>3.2 Thématiques justificatrices</b> .....	34
<b>3.2.1 La description optique</b> .....	35
<b>3.2.2 La description parlée</b> .....	36
<b>3.2.3 La description-travail</b> .....	37
<b>3.3 Organisation interne de la description</b> .....	38
<b>3.3.1 le « “etc.” descriptif »</b> .....	38
<b>3.3.2 Grilles du descriptif</b> .....	39
<b>4. LA DESCRIPTION DU JOURNAL</b> .....	41
<b>4.1 Frontières de l'extrait</b> .....	42
<b>4.2 Le caractère descriptif de l'extrait</b> .....	42

4.3	<i>Nomenclature</i>	42
4.3.1	Les explications de la nomenclature	43
4.4	<i>Dimension temporelle</i>	45
4.5	<i>Organisation interne</i>	48
4.6	<i>Prédicat</i>	49
4.6.1	Une interprétation	51
4.6.2	D'autres aspects du prédicat	52
4.7	<i>Conclusion</i>	54
5.	DESCRIPTION DE L'ÉTUI	55
5.1	<i>Frontières de l'extrait</i>	55
5.2	<i>Structure fondamentale de la description</i>	55
5.3	<i>Dimension temporelle</i>	55
5.4	<i>Thématique justificatrice</i>	57
5.5	<i>Nomenclature</i>	57
5.5.1	Premier niveau	58
5.5.2	Autres niveaux	60
5.6	<i>Prédicat</i>	66
5.7	<i>Organisation interne</i>	72
5.8	<i>Conclusion</i>	77
6.	DEUX CONTINUATEURS	79
6.1	<i>Éléments constitutifs de la description</i>	80
6.1.1	Opérations fondamentales	80
6.1.2	<i>Micropropositions indépendantes ou pdi</i>	82
6.1.3	D'autres étiquettes	82
6.2	<i>Descriptif et action</i>	84
6.3	<i>La présence du passé simple</i>	89
6.4	<i>Analyse d'un extrait du Palace</i>	91
6.4.1	Nature des actions de l'extrait	91
6.4.2	Dominante narrative et concept de dominante	92
6.4.3	Une séquence descriptive	94
6.4.4	Les pdi de l'extrait	95
6.4.5	Séquences conversationnelles	99
7.	CONCLUSION	101

# 1. INTRODUCTION

## 1.1 Corpus

Ce travail se penchera sur l'une des figures de proue du Nouveau Roman, à savoir Claude Simon. Il s'agira de se concentrer sur l'une de ses œuvres en particulier : *Le Palace*. Nous nous limitons à ce corpus étroit en raison de la complexité et du caractère hétéroclite de l'œuvre de cet auteur. Les interprétations que nous tenterons de dégager du *Palace* ne peuvent être généralisées à l'ensemble de ses romans. En effet, l'écriture de cet auteur montre des variations importantes. En nous concentrant sur une œuvre particulière, nous nous restreignons donc au sens de ce texte, sans nous étendre sur Claude Simon, ni sur l'histoire littéraire. Par ailleurs, le choix de cette œuvre parmi les autres a une raison. Elle a été écrite durant l'une des périodes où l'écriture de l'auteur avait atteint sa plus grande radicalité. Nous entendons par « radicalité » les obstacles que l'auteur met à la lisibilité de son œuvre. Qu'on lise l'un de ses ouvrages plus récents (tel *Le Tramway*), et on constatera que Simon a reculé en radicalité. Nous pensons avec Ricardou qu'il existe une période « dure » du Nouveau Roman appelée « Premier Nouveau Roman »<sup>1</sup>, et qui s'étend « des années cinquante aux années soixante »<sup>2</sup>. Enfin, voici une petite note pratique sur ce corpus : les extraits du *Palace* qui ont été analysés dans ce travail se trouvent en annexe.

## 1.2 Outils méthodologiques

L'objet d'analyse de ce corpus est la description. Elle semble indispensable pour la compréhension de cette œuvre. Pour cette analyse, nous avons choisi d'utiliser deux ouvrages majeurs sur la théorie de la description. Le premier de ces ouvrages est écrit par Philippe Hamon et intitulé *Du descriptif* (1981). Il constitue la base de ce travail et pilotera l'analyse du texte de Claude Simon. Dans ce livre, l'auteur tente de dégager un modèle général de ce qu'il appelle le « système descriptif » (ou S.D.). Au sujet de la généralité de ce modèle, signalons que le corpus de Hamon est surtout littéraire : ses

---

<sup>1</sup> RICARDOU (Jean), *le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1978, p. 139.

<sup>2</sup> *Ibid.*



démonstrations s'appuient sur des extraits de romans ou de poèmes.

Le second ouvrage théorique est celui de Jean-Michel Adam et André Petitjean. Il s'intitule *Le Texte descriptif* (1989). Il s'agit d'un prolongement du modèle de Hamon, sous une forme plus linguistique. À la fin de ce travail, nous donnerons une idée de son cadre théorique, et nous présenterons quelques approfondissements intéressants par rapport au modèle de Hamon. Enfin, une idée novatrice de cet ouvrage sera utilisée pour une dernière analyse du *Palace*.

### **1.3 Objectifs**

Ce travail comporte plusieurs objectifs qui passent principalement par la méthode de l'analyse littéraire. Tout d'abord, il s'agira de voir si le modèle descriptif (dégagé des deux ouvrages) permet d'éclairer davantage le sens du texte de Claude Simon : l'emploi de nouveaux outils d'analyse littéraire fournit-il de nouvelles pistes de sens pour *Le Palace* ? Inversement, il s'agira de voir si ce corpus, qui est un texte limite en matière de lisibilité, permet d'améliorer le modèle descriptif utilisé dont le corpus d'étude concernait principalement des textes réalistes. Par exemple, certaines descriptions du *Palace* sont démesurément longues et induisent une *profondeur descriptive* inédite. Puis, nous réfléchirons sur les possibilités de formaliser schématiquement les descriptions simoniennes, afin de rendre compte des mécanismes internes de la description simonienne.

Cependant, ce désir de généralisation, par des constantes quasi mathématiques, qui vient d'une pensée structuraliste, ne peut viser à la perfection. Ce travail sera aussi l'occasion de montrer les limites du modèle descriptif en adoptant une posture humble qui saura reconnaître ses limites.

## 2. LE PRINCIPE DESCRIPTIF

Dans cette partie, l'objectif est de donner une idée du mécanisme de la description selon la définition de Philippe Hamon. Cette tâche n'est pas simple, puisque cette définition est clairsemée en de nombreux fragments qui se trouvent à différents endroits de son ouvrage. Si l'on devait se limiter à une courte définition pour rendre les idées de Philippe Hamon sur la description, dans une forme condensée, on devrait se contenter de ceci :

Déclinaison (actualisation) de paradigmes latents, un système descriptif (S.D.) est un jeu d'équivalences hiérarchisées : équivalence entre une dénomination (un mot) et une expansion (un stock de mots juxtaposés en listes, ou coordonnés et subordonnés en un texte)<sup>3</sup>

L'idée principale du critique se trouve dans cette phrase : la description repose sur l'équivalence de deux éléments fondamentaux. Une dénomination *résumante* et une expansion *résumable*. Ce premier terme peut être dit « supérieur » parce que le système descriptif repose fondamentalement sur le principe de hiérarchie et que ce terme se trouve à la tête de celui-ci en tant que formule condensée de la description : tels certains arbres généalogiques mythiques dont les ramifications se rejoignent sur un ancêtre commun, il est possible de faire remonter l'ensemble d'une description à un mot. Par exemple, si l'on décrit une maison, l'ensemble descriptif qu'on appellera dorénavant *expansion descriptive* pourra se résumer en une forme *résumante* qui correspond au terme « maison ».

Par ailleurs, cette forme *résumante* peut être explicitée ou non, et cette situation influence la nature de la description : si le terme n'est pas explicité, le lecteur sera davantage sollicité dans un rôle actif, dans la mesure où il devra déduire lui-même ce terme essentiel à la compréhension de sa lecture. Cette absence peut aussi avoir un impact non négligeable sur la lisibilité de l'œuvre.

D'autre part, les endroits « descriptifs » d'un texte sont connus pour être peu

---

<sup>3</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 1993, p. 127.

associés à la lecture passionnante<sup>4</sup>. En effet, le descriptif n'implique pas la même lecture que le narratif. Ce point sera étudié ailleurs, dans ce travail.

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, la même idée produit plusieurs concepts, et la dénomination porte deux autres noms supplémentaires qui montrent davantage le principe de hiérarchie : d'une part, le terme *régisseur-synchrétique*, qui met l'accent sur la nature supérieure de cette unité (régisseur) et la fonction de condensation de l'expansion descriptive (synchrétique) ; d'autre part, le terme *pantonyme*, qui rattache le descriptif à l'opération linguistique d'hyponymie.

## ***2.1 Structure de la description***

Sur cette première définition, essentielle pour comprendre le modèle de Hamon, quelques enrichissements peuvent être apportés. Concernant la dénomination, quatre situations sont possibles. La première a déjà été évoquée, c'est quand la dénomination est implicite parce qu'elle n'est pas donnée textuellement par le texte. Ensuite, d'une manière indirecte encore, il peut s'agir d'un mot vide (*asémentème*) comme un déictique (ex : tout ça, elle, etc.) et il faut interpréter ce qui le remplit. Troisièmement, le cas classique où c'est un *lexème*, c'est-à-dire un mot, comme celui de « maison » évoqué ci-dessus. Enfin, il peut s'agir d'un *métalexème*<sup>5</sup> (ex : paysage, description, portrait), qui est un terme thématique qu'on peut rattacher à un métadiscours du descriptif.

L'expansion, quant à elle, est associée au luxe textuel de la description. Elle concerne toutes les ramifications du pantonyme actualisées dans le texte. Elle possède une structure systématique qui est stable. Hamon distingue deux composantes dans l'expansion, qui peuvent être implicite ou non, et qui entretiennent un lien particulier avec le pantonyme : elles se nomment la *nomenclature* et le *prédictat*. La nomenclature correspond à « la somme des parties dénombrables »<sup>6</sup> du pantonyme, le principe de hiérarchie est donc fondamental dans ce concept. Tandis que le prédictat, lui, correspond à « la somme des qualités » du pantonyme, et des qualités de ses parties (le prédictat porte sur la nomenclature). On constate donc que les deux termes entretiennent un lien propre

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>6</sup> *Ibid.*

et logique avec le pantonyme. Voici deux exemples de description assez différents qui serviront d'outils pour mettre en lumière ces nouveaux concepts.

Chez lui, le grand nez des Fouan s'était aplati, tandis que le bas de la figure, les maxillaires, s'avançaient en mâchoires puissantes de carnassier. Les tempes fuyaient, tout le haut de la tête se resserrait, et derrière le rire gaillard de ces yeux gris, il y avait déjà de la ruse et de la violence<sup>7</sup>

À sept heures, on servit le dîner. Les hommes, plus nombreux, s'assirent à la première table, dans le vestibule, et les dames à la seconde, dans la salle à manger, avec le marquis et la marquise. Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélangé du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles ; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table ; et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans les corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumets montaient ; et, en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait, d'un coup de sa cuillère, sauter pour vous le morceau qu'on choisissait. Sur le grand poêle de porcelaine à baguettes de cuivre, une statue de femme, drapée jusqu'au menton, regardait immobile la salle pleine de monde<sup>8</sup>

Le premier exemple est un portrait de Buteau Fouan, un personnage de Zola. Dans le cas d'un portrait, c'est le nom propre du personnage qui joue le rôle de pantonyme de la description. La nomenclature correspond à autant de parties de Buteau Fouan que le texte mentionne : le nez, les maxillaires, les tempes, le haut de la tête, les yeux. Dans le cas présent, la nomenclature est surtout physique, mais il aurait été possible d'avoir des parties moins tangibles comme un trait de caractère du personnage (ex : sympathique) ou une information sur ses relations (ex : ayant six enfants et une épouse). L'autre catégorie est celle du prédicat, elle concerne la caractérisation de ces parties nomenclatives qui peut se faire de différentes façons : au moyen de métaphore, de comparaison, d'adjectif, etc<sup>9</sup>. Ici, le prédicat porte indirectement sur le pantonyme, puisqu'il le caractérise à travers les parties de la nomenclature :

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>8</sup> FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, Paris, le Livre de poche, 1999, pp. 115-116.

<sup>9</sup> D'ailleurs, il serait intéressant de systématiser toutes les possibilités formelles du prédicat.

« le nez » → « grand nez des Fouans » + « aplati »  
« les maxillaires » → « s’avançaient en mâchoires puissantes de carnassier »  
« les tempes » → « fuyaient »  
« tout le haut de la tête » → « se resserrait »  
« ses yeux gris » → « le rire gaillard » + « de la ruse et de la violence »

En revanche, la frontière peut souvent être imprécise entre la nomenclature et le prédicat. Ce ne sont pas des catégories « imperméables » : la nomenclature n’est pas uniquement du côté de la synecdoque, c’est-à-dire qu’elle ne représente pas seulement les parties du pantonyme ; elle peut être aussi du côté de la métonymie : par exemple, dans le cas où le rapport entre les parties repose sur leur contiguïté. Ce dernier mécanisme peut rendre problématique la notion de « partie » puisque ce type de lien brouille davantage la clarté du lien de hiérarchie entre le pantonyme et les termes de la nomenclature.

Le second exemple est une description issue de *Madame Bovary*, qui porte sur un dîner chez le marquis auquel assistent Charles et Emma. C’est le rituel social d’un dîner cérémonieux qui constitue le pantonyme de cette description, et il est mentionné dans son ouverture. Ce système descriptif s’organise de la manière suivante : la nomenclature est constituée des éléments qu’on peut rattacher à cette pratique sociale. C’est une sorte de programme qui peut être plus ou moins développé textuellement<sup>10</sup> : l’heure du dîner, la disposition des invités par sexe, « l’air chaud » qui frappe Emma lors de son entrée, « les bougies des candélabres » avec leur flamme, les « cloches », les « cristaux à facettes », les « bouquets », les « serviettes », les « petits pains », les « homards », les « fruits » et leur « corbeille », etc. L’unité « petit pain » permet de poser une première limite à ce système. On peut légitimement s’interroger sur la validité de cette partie de la nomenclature, parce que l’ensemble « petits pains » contient un adjectif qui devrait avoir une fonction de caractérisation. Linguistiquement, il faudrait donc les scinder afin de rester cohérent, mais la question de la frontière entre la nomenclature et la prédication est un problème. Nous pensons qu’il serait faux de chercher le niveau zéro de prédication pour les termes de la nomenclature : l’ensemble « petits pains » a suffisamment d’autonomie pour ne pas être scinder par la logique du système présenté : ce sont des

---

<sup>10</sup> Cela veut dire qu’il y a une partie de ce programme qui n’est pas actualisé par le texte mais qui existe virtuellement.

syntagmes plus ou moins figés.

Le prédicat porte sur ces parties du pantonyme qui subissent une caractérisation visible à quelques endroits : la logique de la répartition des convives, la nature de « l'air chaud », le fait que les « cristaux à facettes » sont « couverts d'une buée mate » et s'échangent des « rayons pâles », l'arrangement des « bouquets », la caractérisation des « assiettes », l'arrangement des « serviettes » mais aussi leur façon de contenir « les petits pains », le portrait du maître d'hôtel, etc. D'ailleurs, ce dernier élément de la prédication nous semble lourdement intéressant, puisqu'il montre qu'il est possible qu'un système descriptif englobe un autre système descriptif. L'exemple du portrait du « maître d'hôtel » est d'autant plus pertinent que sa subordination au premier système descriptif est manifeste : « le maître d'hôtel » est une partie de ce dîner et fait lui-même l'objet d'une description plus ou moins fournie<sup>11</sup>.

## ***2.2 Frontière entre le narratif et le descriptif***

Ce que nous venons d'aborder nous permet de faire le lien avec le point suivant qui concerne les rapports entre le descriptif et le narratif, surtout à partir du cas intéressant de la description *homérique* que nous allons expliquer plus tard dans cette partie. L'idée de Philippe Hamon est qu'il ne faut pas imaginer de frontière étanche entre ces deux pôles, c'est l'un des reproches qu'il fait à la théorie sur le descriptif :

Le descriptif, donc, n'est pas davantage du côté des objets par opposition aux actions, du côté du substantif, ou de l'adjectif, et le récit plutôt du côté du verbe, selon des distinctions superficielles un peu naïves<sup>12</sup>

Cette citation réfute donc un biais fréquent de la théorie sur le descriptif, celui de lui interdire le domaine de l'action (et du verbe, qui est la traduction, sur le plan linguistique, de l'action). Plusieurs raisons permettent de soutenir que cette idée est juste.

D'abord, la première raison est celle de l'existence de listes d'actions. En effet, il n'est pas impossible de trouver un *effet de liste* mêlé à des verbes comme dans l'exemple suivant : « Son âme alors pense, raisonne, infère, conclut, juge, prévoit, fait précisément

---

<sup>11</sup> Il serait intéressant de se questionner sur la forme la plus minimale du descriptif.

<sup>12</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 91.

tout ce qu'elle ne faisait point »<sup>13</sup>. La liste est une forme textuelle fondamentale de la description. La liste est également au cœur du mécanisme de l'isotopie : cette dernière crée des ensembles d'unités réunies sous un critère commun (c'est-à-dire une liste). La liste peut aussi bien être présente dans le tout cohérent que construit le pantonyme et la nomenclature (liste des parties d'un corps, des parties d'une maison, etc.), que dans des ensembles homogènes créés par le prédicat (prédicat dysphorique/euphorique). Par ailleurs, ces listes supposent la présence de nombreuses unités qui auraient pu se trouver dans la liste mais qui n'ont pas été actualisées par le texte. Elles existent en puissance. Intuitivement, il va de soi que les nomenclatures sont constituées de mots de type substantival et le prédicat par des mots de type adjectival ; mais un verbe n'est pas incompatible avec l'hyponymie (qui est le principe sous-jacent du pantonyme) et peut donc également être décliné en nomenclature. Dans l'exemple cité ci-dessus, l'ensemble des verbes de la liste renvoient à un pantonyme implicite qui se traduirait par une activité mentale.

La deuxième raison consiste en l'argument inverse des théories descriptives traditionnelles, c'est-à-dire la « non-étanchéité » des frontières entre le descriptif et le narratif. Le terme description, par son histoire, fait penser à une « unité isolable » et indépendante : en effet, Hamon souligne que dans l'enseignement, la découpe de cette unité discursive dans les œuvres littéraires était souvent cohérente<sup>14</sup>, et c'est ce qui expliquerait l'existence de nombreuses anthologies scolaires se basant sur des descriptions. Mais pour lui, il s'agit plutôt d'une « "dominante" » construite par certains types particuliers de textes »<sup>15</sup>. Le concept de *dominante* vient de Jakobson : « la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure »<sup>16</sup>. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il préfère parler de « descriptif » au lieu de « description » : ce deuxième terme suppose un tout indépendant, alors que le premier nuance cette idée. Les deux « tendances textuelles » sont, selon lui, « deux types

---

<sup>13</sup> LA BRUYERE (Jean), *Les Caractères*, Paris, 10/18, 1963, p. 246.

<sup>14</sup> Au sens de « cohésion » (« Force d'attraction qui fait se tenir solidement entre elles les molécules d'un corps ». *cnrtl*), c'est-à-dire qu'on peut l'extraire d'une œuvre en gardant le tout uni.

<sup>15</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>16</sup> JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145.

structurels en interaction perpétuelle », c'est-à-dire que l'une ne va pas sans l'autre, même si cela est dans des proportions très variables.

### **2.3 Description homérique**

La troisième raison est liée à la deuxième : il s'agit de l'existence d'un certain type de description très intéressante que Hamon appelle « description homérique ». Elle vient de l'auteur grec qui porte le même nom ; et Hamon signale qu'elle avait, par ailleurs, déjà été étudiée par Lessing dans son *Laocoon*. Il s'agit d'une description où l'absence narrative est moins évidente ; en fait, les dimensions narrative et descriptive paraissent s'y équilibrer. Hamon en donne cette définition claire :

[Description] où les données simultanées du réel ou les éléments accumulés d'une nomenclature passent, sur la scène du texte, par un mouvement de personnage qui les prend en charge dans la successivité 'naturelle' d'un ordonnancement motivé. Cela consiste par exemple en ce que, au lieu de passer directement en revue les différentes pièces de l'armement d'un guerrier, l'auteur nous présente ce guerrier s'habillant pour partir au combat et revêtant, successivement, les différentes pièces de son armement, conformément à l'ordre 'naturel' de n'importe quel programme d'habillement (le baudrier, par exemple, viendra *après* la cuirasse)<sup>17</sup>

Théoriquement, on peut dire que ce type de description mélange l'axe paradigmatic des unités actualisées ou seulement présentes virtuellement (du côté du descriptif) et l'axe syntagmatic des unités qui ne peuvent être permutées (du côté du narratif) ; c'est donc une synthèse de ces deux « types structurels » qui sont complémentaires.

#### **2.3.1 Un cas de description homérique**

Par ailleurs, il serait erroné de croire que ce type descriptif ne se trouve que dans des textes d'une époque archaïque. En guise d'exemple, voici un cas plus contemporain qui nous permettra aussi d'en parler moins théoriquement et plus concrètement, et de montrer les spécificités de ce texte en rapport avec cette étiquette de description homérique<sup>18</sup>:

---

<sup>17</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 26.

<sup>18</sup> Nous nous inspirons de l'analyse de Hamon pour cet exemple.



1. Tout à coup il se sentit saisir le bras.

Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible.

Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. Cela lui montait vers la poitrine. C'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille. En moins d'une seconde, on ne sait quelle spirale lui avait envahi le poignet et le coude et touchait l'épaule. La pointe fouillait sous son aisselle.

Gilliatt se rejeta en arrière, mais put à peine remuer. Il était comme cloué. De sa main gauche restée libre il prit son couteau qu'il avait entre les dents, et de cette main, tenant le couteau, s'arc-bouta au rocher, avec un effort désespéré pour retirer son bras. Il ne réussit qu'à inquiéter un peu la ligature, qui se resserra. Elle était souple comme le cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit.

2. Une deuxième lanière, étroite et aiguë, sortit de la crevasse du roc. C'était comme une langue hors d'une gueule. Elle lécha épouvantablement le torse nu de Gilliatt, et tout à coup s'allongeant, démesurée et fine, elle s'appliqua sur sa peau et lui entourait tout le corps.

En même temps une souffrance inouïe, comparable à rien, soulevait les muscles crispés de Gilliatt. Il sentait dans sa peau des enfoncements ronds, horribles. Il lui semblait que d'innombrables lèvres, collées à sa chair, cherchaient à lui boire le sang.

3. Une troisième lanière ondoya hors du rocher, tâta Gilliatt, et lui fouetta les côtes comme une corde. Elle s'y fixa.

4. L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliatt ne jetait pas un cri. Il y avait assez de jour pour qu'il pût voir les repoussantes formes appliquées sur lui. Une quatrième ligature, celle-ci rapide comme une flèche, lui sauta autour du ventre et s'y enroula.

Impossible de couper ni d'arracher ces courroies visqueuses qui adhéraient étroitement au corps de Gilliatt et par quantité de points. Chacun de ces points était un foyer d'affreuse et bizarre douleur. C'était ce qu'on éprouverait si l'on se sentait avalé à la fois par une foule de bouches trop petites.

5. Un cinquième allongement jaillit du trou. Il se superposa aux autres et vint se replier sur le diaphragme de Gilliatt. La compression s'ajoutait à l'anxiété ; Gilliatt pouvait à peine respirer.

Ces lanières, pointues à leur extrémité, allaient s'élargissant comme des lames d'épée vers la poignée. Toutes les cinq appartenaient évidemment au même centre. Elles marchaient et rampaient sur Gilliatt. Il sentait se déplacer ces pressions obscures qui lui semblaient être des bouches.

6. Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse. C'était le centre ; les cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu ; on distinguait au côté opposé de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient.

Ces yeux voyaient Gilliatt.

Gilliatt reconnut la pieuvre<sup>19</sup>

Cet extrait est constitué de deux systèmes descriptifs qui se croisent (les deux pantonymes qui constituent leur base sont : le corps de Gilliatt et le corps de la pieuvre). Bien qu'ils soient simultanément actualisés dans le texte, ils fonctionnent très différemment et leur architecture repose sur une construction particulière. Par architecture, nous entendons les composantes de base de la description qui sont la nomenclature, le prédicat et le pantonyme. Concernant le pantonyme, il est similaire dans les deux systèmes, il s'agit de la description d'un corps. En revanche, la distinction se passe à un autre niveau, ils varient significativement dans leur nomenclature.

La nomenclature de Gilliatt est dense, de nombreuses parties de son corps sont citées (1§ : « le bras », « la poitrine », « le poignet », « le coude », « l'épaule », « sa main gauche », « ses dents » ; 2§ : « le torse », « sa peau », « le corps », « les muscles », « sa chair » ; 3§ : « les côtes », « du ventre ») ; il y a même parfois des parties plus inattendues et précises (2§ : « le sang » ; 5§ : « le diaphragme »). C'est donc une liste considérable. Elle n'est pas exhaustive mais tend vers une complétude. Mais le système descriptif (S.D.) de Gilliatt est plutôt simple, parce que chacune de ces parties se trouvent faiblement caractérisées par un prédicat qui est quasi nul.

En revanche, le S.D. de la pieuvre est beaucoup plus complexe, en raison d'une actualisation de la nomenclature qui est plus mystérieuse : ses parties ne sont présentes textuellement qu'à travers des métaphores "peu poétiques" et les contours entre nomenclature et prédicat sont extrêmement flous. Si l'on devait s'en tenir à une nomenclature stricto sensu, ces parties seraient peu nombreuses (6§ : tentacules, yeux), alors que le prédicat, lui, est largement développé dans cet extrait.

Maintenant, nous aimerions aborder un point important que Philippe Hamon n'évoque pas : il s'agit d'une réflexion sur la place de la métaphore dans le modèle descriptif. Comme nous l'avons évoqué, les parties de la pieuvre sont présentes indirectement dans le texte sous la forme de métaphores, et ce phénomène complexifie la

---

<sup>19</sup>HAMON (Philippe), *Du Descriptif, op. cit.*, pp. 145-146. Comme dans l'analyse de Hamon, nous avons numéroté des alinéas qui font sens avec la séquentialité du récit (par exemple, l'apparition d'un nouveau tentacule sur Gilliatt).

frontière entre la nomenclature et le prédicat : la métaphore est du côté du prédicat puisqu'elle ajoute une caractéristique à une partie de la nomenclature (le comparé, qui est textuellement absent mais implicitement là) en utilisant le procédé de l'analogie qu'elle partage avec la comparaison. Selon le principe de l'analogie, deux objets séparés par la réalité sont rapprochés au moyen d'un point commun qu'ils partagent (ex : la forme). En revanche, et à cause de son mécanisme, la métaphore joue aussi un rôle dans les fonctions de la nomenclature, parce que son dispositif implique que l'unité qui soit caractérisée (le « comparé », qui joue le rôle de partie de la nomenclature en étant une partie du pantonyme) est absente textuellement, c'est-à-dire sur l'axe syntagmatique, et remplacée par l'unité « caractérisante » (le « comparant », qui est par nature du côté du prédicat) et qui prend les fonctions descriptives. Ce remplacement est important et fait un parasitage des rôles des acteurs descriptifs, puisque, de cette façon, une seule unité en présence dans le texte cumule deux rôles descriptifs (celui de nomenclature et celui de prédicat). Le mot « tentacules », qui n'est cité qu'à la fin, peut se confondre avec les comparés qui sont absents dans les autres paragraphes. À la place, c'est le comparant qui est actualisé textuellement (1§ : « la pointe », « la ligature » ; 2§ : « une deuxième lanière » ; 3§ : « une troisième lanière » ; 4§ : « les repoussantes formes », « une quatrième ligature », « ces courroies visqueuses » ; 5§ : « un cinquième allongement », « ces lanières », « ces pressions obscures » ; 6§ : « une viscosité ronde et plate » qui correspond à la tête du céphalopode).

Par ailleurs, en raison de la répétition des comparant (ex : « lanière »), on remarque que ces métaphores ne misent pas uniquement sur la fonction poétique jakobsonienne<sup>20</sup>. En fait, ces comparants possèdent une autre fonction : ils permettent de retarder la désignation du pantonyme « pieuvre » et d'en parler de biais, par l'entremise d'un jeu de « devinette »<sup>21</sup> qui contribue à des effets de lecture typiquement narratif. Le critique définit ainsi le mécanisme de la devinette qui est à l'œuvre dans ce texte :

Mise en équivalence, d'une part d'une définition-description (une suite de prédicats, l'énumération des parties d'un même tout), d'autre part d'un terme réponse, le terme *pieuvre*. Conformément à

---

<sup>20</sup> Les autres comparants, tels « pointe », « ligature », « allongement » ne montrent pas l'enjeu de faire des parallélismes pittoresques et surprenants, et leur rôle est autre.

<sup>21</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 147.

l'ordre de l'acte d'énonciation de la devinette : (1) définition-question -> (2) dénomination-réponse, le terme 'pieuvre' est donné *in fine*, en clause de l'énoncé<sup>22</sup>.

Mais il est important de mentionner le fait que l'analyse de la dimension descriptive et de ses effets est loin d'être exhaustive avec les éléments relevés ici. En effet, tous les aspects du descriptif n'ont pas encore été abordés, et c'est pourquoi nous n'avons pas évoqué d'autres éléments significatifs.

Nous allons à présent envisager l'autre dimension de ce texte, le narratif, dans le but de montrer combien cet extrait imbrique les deux « types structurels », suivant la logique de la description homérique. Nous utiliserons l'analyse de Philippe Hamon pour cette tâche puisqu'il explique le caractère narratif de l'extrait par quelques raisons précises.

En premier lieu, Hamon parle d'une « accumulation » du texte qui vient du principe d'addition contenu dans les deux systèmes descriptifs. L'actualisation de la liste « nomenclative » de Gilliat correspond à un recouvrement progressif de son corps. En parallèle, l'actualisation de l'autre liste, celle de la nomenclature problématique de la pieuvre, correspond à une prise du céphalopode de plus en plus grande sur Gilliat. Nous ajouterons à cette analyse que, dans ce deuxième cas, un autre type d'accumulation est à l'œuvre : elle se passe sur l'espace d'énonciation où l'addition de cette nomenclature réduit au fur et à mesure le mystère qui entoure la devinette. Cette « accumulation » entraîne, par principe, une orientation qui est propre à la dimension narrative.

En second lieu, les actions sont « circonstanciées » (tel tentacule de la pieuvre s'attaque à tel membre de Gilliat), et cet ancrage des unités descriptives dans un contexte empêche la permutabilité de ces unités entre elles. Cette dernière peut être vue comme une constante des textes à dominante descriptive : les unités des listes « nomenclatives » peuvent changer de place, sans que ce changement ait un impact sur le texte. Par exemple, dans l'exemple mentionné plus haut, celui du dîner d'aristocrate auquel assiste Emma Bovary, si l'on intervertissait l'unité descriptive qui concerne le portrait du maître d'hôtel, avec celle sur l'organisation des serviettes, cela ne changerait en rien le sens du passage.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

À l'inverse, dans notre extrait, il serait impossible d'échanger les actions concernant le premier tentacule de la série, avec celles du quatrième. Cela perturberait la logique de la gradation de la douleur. Dans le premier paragraphe, la douleur est à ses balbutiements : il s'agit plutôt d'informer sur son effet (1§ : « c'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille ») voire de montrer sa force (elle immobilise le bras et l'épaule de Gilliatt). Il n'est question de la douleur qu'à partir du passage du deuxième tentacule (2§ : « une souffrance inouïe »). Enfin, la quatrième action fait mention d'une souffrance double, qui est physique (4§ : « un foyer d'affreuse et bizarre douleur ») et psychologique (4§ : « L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliatt ne jetait pas un cri »).

De plus, la non-permutabilité des unités descriptives de cet extrait peut également s'expliquer par leur emmêlement avec la narration : dans le premier paragraphe, Gilliatt a le bras immobilisé par le premier tentacule, mais il tente avec le reste de son corps de se défaire du céphalopode ; or, il n'aurait pu agir ainsi, si ce passage avait été transféré plus loin, à un moment où Gilliatt était davantage immobilisé par la pieuvre. L'ordre du texte suppose aussi une accumulation de sa passivité face à la pieuvre. Si l'on permutait le premier paragraphe avec le quatrième, les actions ne s'enchaîneraient donc plus avec logique.

Soulignons un phénomène qui se trouve dans le premier paragraphe, et qui était présent dans l'extrait *Madame Bovary* : l'englobement d'une description dans une description (1§ : « quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant »). Ce sous-système descriptif remplit le mot vide « quelque chose », qui renvoie au premier tentacule par plusieurs prédicats qui portent sur la partie de la pieuvre, indépendamment des effets de sa prise qu'on retrouve à tous les endroits de la description. Il s'agit de donner, pour l'introduire, une idée du céphalopode suffisamment imprécise pour que la devinette persiste.

Philippe Hamon avance d'autres raisons pour expliquer le caractère narratif de cet extrait. La présence de « signaux officiels du récit »<sup>23</sup> va dans ce sens. D'abord, les verbes du texte sont souvent au passé simple, le temps du récit (1§ : « il éprouva », « Gilliatt se rejeta », « s'arc-bouta », etc.). À cela s'ajoute un « balisage chronologique »<sup>24</sup> sur lequel

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>24</sup> *Ibid.*

le texte est construit (1§ : « en ce moment », « en moins d'une seconde » ; 2§ : « en même temps » ; 6§ : « brusquement »). Et pour finir, le premier terme de l'extrait (1§ : « tout à coup ») est un mot qui a la fonction de marquer un événement saillant, de mettre en relief dans le continuum de l'histoire un moment, c'est-à-dire qu'il signifie « récit ».

En dernier lieu, Hamon ajoute encore deux éléments à son analyse. D'abord, il avance un argument en rapport avec un certain vocabulaire qu'on rencontre dans l'extrait. En effet, selon lui, « une certaine tonalité "paroxystique" dans l'emploi du vocabulaire du "danger" [...] souligne un enjeu de type narratif ». Ensuite, il s'intéresse à l'aspect intertextuel du texte en rapprochant un passage de cet extrait d'un genre narratif, le récit de vampirisme (2§ : « Il lui semblait que d'innombrables lèvres, collées à sa chair, cherchaient à lui boire le sang »).

## ***2.4 Une autre définition du narratif***

### **2.4.1 Le concept d'« intrigue »**

Il nous semble qu'on peut ajouter à l'analyse de Hamon quelques idées fort pertinentes qui viennent d'ailleurs et qui portent sur le concept d'*intrigue* : en effet, cet extrait contient des mécanismes qui entraînent une lecture passionnelle pour le lecteur : il y a une « intrigue ». D'ailleurs, dans son ouvrage, Hamon fait allusion à ce concept, qu'il place toujours du côté du narratif par rapport au descriptif :

Une description accentue donc la relation du lecteur à quelques opérations fondamentales de la langue (la dérivation, l'équivalence, la hiérarchie, la classification), suscite un statut de lecteur (le descriptaire) sollicité dans une activité spécifique, et, notamment, « débrayé » *des attentes et du suspens proprement logico-narratif du récit*<sup>25</sup>

Il [le personnage du descripteur] est du côté de la classification écrite plutôt que du côté de la parole, il classe, organise et régit son propre texte plutôt que *du côté du suspense et de l'intérêt romanesque*<sup>26</sup>

Dans ces deux citations de Hamon, on retrouve l'idée selon laquelle tout ce qui se rattache à l'*intrigue* est identifiable comme narratif et non assimilable au descriptif. Après

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82. Nous soulignons dans le texte.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons dans le texte.

avoir posé ces considérations, il nous semble important de développer ce concept d'intrigue qui a été largement théorisé ailleurs. Nous nous référons à la publication récente de Raphaël Baroni<sup>27</sup>, et nous renvoyons à cet auteur pour une réflexion plus fournie sur ce concept. Tout d'abord, il convient de ne pas confondre ce concept avec son faux synonyme qui est l'histoire. Pour reprendre une situation du livre de Baroni, si quelqu'un critique une histoire en disant « je n'ai pas aimé, il n'y avait pas d'intrigue », il ne s'agit pas d'une absence d'histoire mais d'autre chose. Le concept d'intrigue serait à rapprocher de celui d'« intérêt romanesque », formule reprise à Hamon. Il faut comprendre derrière ce terme tous les mécanismes proprement textuels qui permettent de soutenir la lecture en entretenant l'intérêt du lecteur : le suspense, la curiosité, le mystère, c'est-à-dire des jeux sur l'information narrative. Ces différents moyens ont été conceptualisés par Baroni<sup>28</sup>, et nous nous baserons sur ses réflexions.

#### 2.4.2 Curiosité

Deux concepts de Baroni nous paraissent indispensables pour étudier cet extrait, celui de « curiosité » et celui de « suspense ». Dans un premier temps, il s'agira d'en donner une idée théorique, sans prétendre à l'exhaustivité, et pour cela nous utiliserons les réflexions du poéticien ; puis, dans un second temps, elles seront appliquées à l'extrait analysé dans cette partie, celui des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo qui met en scène Gilliatt et la pieuvre. Le premier concept est celui de curiosité. Baroni donne cette définition :

La curiosité serait, quant à elle, tributaire d'un effacement seulement partiel dans le discours d'un événement crucial apparaissant précocement dans la structure événementielle. Le texte devrait évoquer cet événement de manière à ce que l'interprète réalise qu'une information importante ne lui a pas été révélée. La curiosité est donc fondée sur une incertitude concernant « ce qui s'est passé », et le texte doit à la fois dissimuler des éléments cruciaux et laisser transpirer certains indices qui visent à exciter l'intérêt du destinataire<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> BARONI (Raphaël), *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, coll. « Slatkine érudition », 2017, pp. 25-45.

<sup>28</sup> BARONI (Raphaël), *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 108.

La dynamique de la curiosité est centrée vers le passé, ou le présent (c'est ce qu'il ajoute ailleurs, en approfondissant sa définition) ; et les questions emblématiques que le lecteur se pose lorsqu'il est confronté de ce mécanisme sont « que s'est-il passé ? » ou « que se passe-t-il ? ». La définition de la curiosité contient la mention d'un « événement » qui appelle le lecteur à une réflexion sur la situation présente ou passée, et non futur (comme nous verrons pour le suspens).

Dans l'exemple de description homérique qui est analysé dans cette partie, il y a bien un événement au sens où l'entend la définition de la curiosité. Il s'agit de l'apparition masquée de la pieuvre qui constitue un danger pour Gilliatt. Le procédé de la curiosité est créé au moyen du traitement de cet événement au niveau énonciatif : c'est l'obscurcissement volontaire de cette information qui provoque l'effet de devinette qui a été évoqué précédemment.

Le mécanisme se tient pendant tout le passage où les parties qui se réfèrent à la pieuvre sont masquées par un voile textuel. En l'occurrence, les tentacules sont remplacés par des pronoms ou par des métaphores qui permettent de soutenir la présence textuelle de la pieuvre sans révéler son identité (1§ : « quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant », « cela », « on ne sait quelle spirale », « la pointe », « la ligature » ; 2§ : « une deuxième lanière » ; 3§ : « troisième lanière » ; 4§ : « les repoussantes formes », « quatrième ligature », « ces courroies visqueuses » ; 5§ : « un cinquième allongement », « ces lanières », « ces pressions obscures » ; 6§ : « une large viscosité ronde et plate », « tentacules »). On constate une certaine quantité de métaphores utilisées (qui sont d'ailleurs caractérisées par des prédicats sous forme de comparaison). Enfin, le terme le plus explicite intervient en fin de texte, juste avant la reconnaissance retardée de la pieuvre. On remarque que cet obscurcissement sur le plan de l'énonciation est largement construit par le descriptif qui place une liste de métaphores dont la fonction est de maintenir le mystère pour le lecteur.

Il est possible de faire un parallélisme entre la quantité d'informations « accordées »<sup>30</sup> au lecteur et celle du personnage de l'énoncé : c'est une focalisation interne sur le personnage de Gilliatt. La reconnaissance de la pieuvre se fait presque en

---

<sup>30</sup> Il s'agit d'un mécanisme volontaire de diffusion de l'information par le narrateur.



même temps pour tous les deux : sur le plan de l'énoncé, c'est-à-dire pour Gilliatt, lorsqu'il peut suffisamment voir le céphalopode ; sur le plan de l'énonciation, c'est à l'actualisation textuelle du mot « tentacule », qui est un indice significatif dans la reconnaissance du pantonyme, et précède légèrement en termes d'espace textuel la reconnaissance par Gilliatt. En somme, le lecteur est quasi synchronisé avec Gilliatt, dans la réception de l'information : Gilliatt, d'abord, ne voit pas la bête ; le lecteur, lui, ne décrypte pas le pantonyme avec les premiers indices. L'intérêt romanesque se trouve donc aussi dans ce principe de la devinette qui structure le texte, et qui ajoute une dimension ludique pour le lecteur. Il est placé en position de joueur devant anticiper préalablement à l'actualisation effective de la lecture. Enfin, notons que l'effet obtenu par ce mécanisme d'obscurcissement du pantonyme est le parallèle entre les figures de la pieuvre et du monstre de récit fantastique. Cela rapproche ce texte d'un autre genre narratif, par un nouveau lien intertextuel avec le roman fantastique.

### 2.4.3 Suspens

Le second concept est celui du « suspens » que le poéticien définit de cette manière :

Le suspens serait enfin créé par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important (bon ou mauvais) pour un ou plusieurs des personnages principaux et il ne requerrait par conséquent aucune forme d'obscurité mais, au contraire, un certain respect de la chronologie<sup>31</sup>

Il ajoute à cette définition une idée importante : le suspens est un mécanisme narratif qui oriente l'interprétation du lecteur vers le futur (d'où « le respect de la chronologie » qui est nécessaire), et dont le pendant est cette question emblématique « que se passera-t-il ? » où le verbe s'y trouve conjugué au futur.

Dans l'extrait de Victor Hugo, cet événement déclencheur du suspens est le combat avec la pieuvre, il commence dès l'incipit du texte (1§ : « Tout à coup il se sentit saisir le bras. »). En effet, à ce stade du texte et si l'on respecte la linéarité de la lecture, cet événement ouvre la virtualité d'un « résultat important » concernant le sort de Gilliatt qu'on peut formuler sous la forme de la question « va-t-il s'en sortir ou non ? ». Cette virtualité n'est pas seulement binaire : on peut concevoir des nuances où Gilliatt s'en

---

<sup>31</sup> BARONI (Raphaël), *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 108.

sortirait mais serait blessé légèrement, gravement, voire mortellement. Ces virtualités sont des anticipations que le lecteur va construire avant la lecture effective qui valide ou infirme les anticipations. Baroni souligne d'ailleurs l'importance de ne pas négliger le rôle actif du lecteur dans sa lecture.

Par ailleurs, il est utile de réfléchir sur « l'événement initial » dans la perspective d'une sémantique de l'action. En l'occurrence, il s'agit d'un combat qui est un acte généralement interdit par la société (puisqu'il peut nuire à son bon fonctionnement). Notons toutefois qu'il ne s'agit pas d'un duel entre deux hommes, mais entre un homme et un animal (monstrueux), ce qui permet de nuancer la portée sociale de cet acte. Intuitivement, il semblerait que toutes les actions qui sortent d'un certain savoir-vivre créent des virtualités ayant une valeur narrative : ce qui fait le sel d'une histoire, ce qui intrigue, c'est bien ce qui sort de l'ordinaire et du cadre. L'extrait déroule donc une scène de combat qui intrigue le lecteur jusqu'à son dénouement, celui-ci désire connaître son résultat et ses effets sur le reste de l'histoire.

L'effet d'accumulation qui a été analysé plus haut trouve une fonction précise ici. Son rôle est de renforcer le suspense en donnant des (faux) indices sur l'issue du combat qui orienteront l'interprétation du lecteur vers un résultat négatif plutôt que positif : plus on avance dans le texte, plus la pieuvre étend sa prise sur Gilliatt, plus celui-ci est immobile, comme si les virtualités convergeaient vers un résultat suggéré qui est la victoire de la pieuvre.

Dans le même ordre d'idées, la gradation de la douleur de Gilliatt qui a été relevée, construit le même effet : dans le premier paragraphe, le passage, sous la forme d'une comparaison, a une valeur informative sur le type de douleur physique infligée à Gilliatt (1§ : « c'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille ») ; dans le deuxième paragraphe, le volume textuel consacré à ce type d'informations augmente significativement. Par ailleurs, il concerne toujours une qualification de cette douleur physique sous la forme d'une analogie et elle entre dans une hyperbole (2§ : « une souffrance inouïe, comparable à rien, soulevait les muscles crispés de Gilliatt. Il sentait dans sa peau des enfoncements ronds, horribles. Il lui semblait que d'innombrables lèvres, collées à sa chair, cherchaient à lui boire le sang. ») ; le troisième paragraphe fait défaut

au système proposé : il suggère à peine la souffrance de Gilliatt et le volume textuel concerné est court (3§ : « [...] et lui fouetta les côtes comme une corde ») ; dans le quatrième paragraphe, comme dans le deuxième, la douleur occupe un espace textuel considérable par rapport au reste, qui se traduit par une hyperbole, mais il ajoute un aspect supplémentaire, parce qu'il s'agit d'évoquer aussi la souffrance psychologique (4§ : « L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliatt ne jetait pas un cri. [...] Chacun de ces points était un foyer d'affreuse et bizarre douleur. C'était ce qu'on éprouverait si l'on se sentait avalé à la fois par une foule de bouches trop petites. »). Enfin, le cinquième paragraphe, qui concerne le dernier tentacule agrippant Gilliatt, offre au récit de la douleur un espace textuel moins grand que le deuxième et quatrième paragraphes mais plus grand que le premier et troisième, et les dimensions physiques et psychologiques sont présentes (5§ : « La compression s'ajoutait à l'anxiété ; Gilliatt pouvait à peine respirer. [...] Ces lanières, pointues à leurs extrémités, allaient s'élargissant comme des lames d'épée vers la poignée. »).

Que faut-il retenir de l'analyse ci-dessus ? Le système proposé d'une gradation de la douleur au fur et à mesure de la lecture semble s'avérer par quelques arguments. D'abord, l'avancement dans la lecture s'accompagne d'informations plus riches sur la douleur de Gilliatt (4§ et 5§ évoquent une double dimension psychologique et physique, alors que 1§, 2§ et 3§ se contentent du plan physique). Puis, et c'est un argument moins convaincant mais tout de même notable, l'espace textuel attribué à ce type de contenu est significatif : en effet, l'espace sur le plan de l'énonciation semble plus généreux à la fin qu'au début du texte. Mais notons que les zones textuelles les plus larges se trouvent aux deuxième et quatrième paragraphes, puis au cinquième. En revanche, le premier et le troisième se révèlent assez courts. Le récit de la souffrance de Gilliatt s'agrandit donc à certains endroits inquiétant de plus en plus le lecteur sur le sort du protagoniste, ce qui renforce le suspens et rend la lecture passionnelle.

Il faut noter aussi que Philippe Hamon démontre le caractère narratif de ce passage, par un certain type de vocabulaire du « danger » qui est hyperbolisé. Selon nous, il s'agit du seul endroit où Hamon se penche sur la « tension narrative »<sup>32</sup> de ce passage.

---

<sup>32</sup> « La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la 'force' de ce que l'on a coutume

Le dernier argument de l'intérêt romanesque, sur lequel nous nous sommes davantage attardés, montre de façon pertinente la dimension narrative de cet extrait. Il permet également de mettre en relief combien le narratif et le descriptif sont complémentaires dans cet extrait, notamment dans le cas de la curiosité qui se trouve construite à l'aide des mécanismes descriptifs. Le but de cette partie était de battre en brèche la facilité théorique selon laquelle il y aurait une frontière forte et étanche entre la description et la narration<sup>33</sup> ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle Hamon souhaite parler de « descriptif ». Le moyen employé pour cela a été d'analyser dans le détail le genre particulier de la description homérique. Elle se situe à mi-chemin entre narratif et descriptif, sans laisser penser à un rapport de dépendance de l'un à l'autre.

Pour clôturer cette partie, nous pouvons donc poser une distinction entre trois pôles qui répondront aux enjeux de généralité nécessités par la théorie. Cette distinction est la suivante : les textes à dominante descriptive, les textes à dominante narrative et entre ces derniers, les textes du type de la description homérique qui représente un cas de syncrétisme. Il nous reste cependant à résoudre une difficulté : il s'agit de savoir relever les frontières textuelles de la description afin de pouvoir segmenter les différents types de textes. Ce sera le contenu de la partie suivante.

---

d'appeler une intrigue ». On remarque d'ailleurs le lien solide qu'elle entretient avec le récit (par opposition à la description), puisqu'elle le « structure » (BARONI, 2007 : p. 18).

<sup>33</sup> L'existence de ces termes va dans le sens d'une croyance en des unités fortement indépendantes l'une de l'autre, et ne pouvant tout au plus, que s'englober.



### 3. GRILLE D'ÉTUDE DE LA DESCRIPTION

#### 3.1 Signaux du descriptif

Cette partie présentera les différents moyens permettant de construire une grille d'analyse pour les descriptions de Claude Simon. Le but de cette partie est donc de construire une boîte à outils méthodologique. Ces moyens sont issus de l'ouvrage théorique de Hamon.

Nous avons repris à Hamon le terme « signal » qu'il utilise dans son texte. Celui-ci contient l'idée selon laquelle le texte enverrait une information sur sa nature. Il s'agira donc dans cette partie d'évoquer ces signaux, c'est-à-dire des marques du descriptif qui sont textuellement notables. Celles-ci sont cumulatives, parce qu'elles peuvent s'additionner pour signaler davantage le caractère descriptif du texte. De plus, elles sont de plusieurs types : certaines peuvent se trouver à n'importe quel endroit de la description, alors que d'autres peuvent être présentes de manière constante au début ou à la fin de la description. On dira que ces dernières possèdent un rôle supplémentaire : en plus de signaler le descriptif, elles jouent le rôle de marques démarcatives, ce qui veut dire qu'elles signalent les bords de la description.

#### 3.1.1 Effets de la description

L'ensemble de ces moyens crée cet effet descriptif qui est la base sur laquelle repose le S.D.. Celui-ci peut impliquer d'autres effets : celui de *liste*, qui est engendré par ces multiples listes visibles par-dessus le texte ; celui de *synonymie*, entre les occurrences du prédicat, ou bien entre les parties de la nomenclature ; celui d'une *particularisation croissante*<sup>34</sup>, qui individualise de plus en plus le pantonyme à force de la caractériser. Il existe également un autre effet sur lequel nous allons davantage nous attarder, parce qu'il nous semble fondamental pour donner une idée de fonctionnement du système descriptif. Cet effet est celui d'un luxe lexical et d'un savoir important sur le monde. Il se traduit par une mise à l'épreuve du stock de vocabulaire du lecteur face à celui de l'auteur et qui, à

---

<sup>34</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 67.

l'excès, peut provoquer ce que le théoricien appelle un *effet de sidération*<sup>35</sup>, c'est-à-dire un état où le lecteur, ennuyé par un trop grand luxe lexical, choisit de survoler le passage descriptif.

Ce dernier effet cité permet de parler d'une caractéristique fondamentale du descriptif : il crée un nouveau type de lecture pour le lecteur. Ce type de textes appelle le lecteur à utiliser d'autres activités de lecture que celle de la séquence narrative où ces activités peuvent se traduire par le verbe cognitif « comprendre ». De manière schématique, la séquence descriptive, sollicite le lecteur plutôt à « reconnaître » un savoir, ou bien s'il est inconnu, à l'« apprendre ». Cette communication proche d'une communication pédagogique entraîne, selon le théoricien, un mécanisme important qui est « une compétition de compétences »<sup>36</sup> entre le lecteur et l'auteur. Ce phénomène est proche d'un jeu pour le lecteur : il confronte le stock virtuel de vocabulaire qu'il a emmagasiné grâce à son expérience, à celui de l'auteur qui est actualisé par le texte. Le lecteur se demande s'il pourra reconnaître toutes les unités lexicales que l'auteur actualise en texte, dans les ensembles prédictifs et nomenclatifs. A défaut, il les apprendra et enrichira son lexique virtuel.

D'ailleurs, c'est une constante, ces unités sont plus complexes dans les textes ou parties de texte à dominante descriptive, que dans ceux à dominante narrative. Par « complexe », nous voulons dire que les problèmes de lisibilité sont plus grands, à cause d'un vocabulaire trop spécifique (termes techniques), trop vieux (archaïques), etc. Ce type d'unités complexes a plus de chance d'apparaître dans les séquences descriptives puisque cet endroit textuel sollicite chez le lecteur sa « compétence lexicale et encyclopédique »<sup>37</sup>.

Pour finir, nous nous contenterons de mentionner un dernier effet important qui est engendré par le système descriptif, mais qui ne sera développé que dans une partie ultérieure du travail : c'est l'*effet de schéma*<sup>38</sup> qui est lié à celui de liste.

### 3.1.2 Prétérition

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

Penchons-nous à présent sur les marques textuelles éventuelles de la description qui ont été relevées par Hamon, afin de les enrichir, si besoin est, par des remarques. La première de ces marques est la prétérition qui est définie par le théoricien de cette façon :

Elle se présente souvent comme la lexicalisation d'un 'manque', d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit<sup>39</sup>

On constate que cette figure de rhétorique repose sur une contradiction entre une intention déclarée (ne pas décrire) et une action effectuée (la description). Par ailleurs, elle pourrait être rapprochée avec raison, sans pourtant être confondue, avec le mécanisme narratif de la curiosité : tous les deux se fondent sur un jeu à propos de la quantité d'informations délivrées. Voici quelques exemples de prétéritions :

Il aperçut quelque chose d'*inexprimable*. Une espèce de long haillon se mouvait dans l'oscillation des lames. Ce haillon ne flottait pas, il voguait ; il avait un but, il allait quelque part, il était rapide. Cette guenille avait la forme d'une marotte de bouffon avec des pointes ; ces pointes, flasques, ondoyaient ; elle semblait couverte d'une poussière impossible à mouiller. C'était plus qu'horrible, c'était sale<sup>40</sup>

Qui *eût consulté* Conseil eût appris de ce brave garçon que l'embranchement des mollusques se divise en cinq classes [...]. Si après cette nomenclature un esprit rebelle *eût confondu* l'argonaute, qui est 'acétabulifère', c'est-à-dire porteur de ventouses, avec le nautilaire, qui est 'tentaculifère', c'est-à-dire porteur de tentacules, il *aurait été* sans excuses<sup>41</sup>

Dans le premier exemple livré, la marque textuelle de la prétérition a été mise en évidence par les italiques, il s'agit du terme « inexprimable » qui contient le suffixe -able qui « renvoie à une impossibilité »<sup>42</sup>, celle de l'expression en l'occurrence. Cet adjectif porte sur le mot « quelque chose », qui est une des formes du pantonyme (le mot vide) : seul, il est vide de sens, mais il est le centre où converge la description qui suit. Cette autre description de la pieuvre est construite avec la même logique que la description

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>40</sup> HUGO (Victor), *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 353. Nous soulignons dans le texte. Cet exemple est repris à Philippe Hamon. Cependant, dans son ouvrage, la citation ne dépasse pas le terme « inexprimable ».

<sup>41</sup> VERNE (Jules), *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 300. Nous soulignons dans le texte. L'exemple est également issu de l'ouvrage de Hamon.

<sup>42</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 123.



analysée plus haut : elle est constituée de plusieurs métaphores (« haillon », « guenille », « pointes ») qui constituent une expansion complexe où prédicat et nomenclature se confondent. De plus, ces métaphores sont elles-mêmes objets de prédicats. Cette expansion, qui remplit le terme vide « quelque chose », est en contradiction avec l'adjectif « inexprimable » par son existence même : la série de prédicats caractérisent et donnent une forme plus ou moins concrète à ce « quelque chose ».

L'autre exemple vaut plutôt pour la démonstration d'une autre forme de la prétérition qui me semble moins exemplaire. Elle est mise en relief par l'italique et est représentée par les modes de l'hypothèse (dans ce cas-ci, le conditionnel). Le personnage feint une communication qui aurait pu avoir lieu si une condition avait été remplie (consulter Conseil), mais en explicitant la communication manquée, il l'actualise et la livre au lecteur. Ce dernier exemple permet de donner une idée de la diversité des formes que peut prendre une prétérition, Hamon énumère celles-ci :

Par des préfixes (in-descriptible, in-estimable, in-nommable, in-dicible), par des suffixes renvoyant à une impossibilité (-able ; -ible), par les temps et modes de l'hypothèse (subjonctif, conditionnel), par des particules négatives (sans), par le lexique du manque ('le temps me manque pour'), et par des verbes modaux (vouloir, pouvoir, savoir, devoir) eux-mêmes<sup>43</sup>

Enfin, on constate que la prétérition ne joue pas uniquement le rôle de signallement d'une description, ce que d'autres exemples auraient pu faire apparaître : sa position textuelle est significative. Elle se trouve souvent au début de la description, ce qui veut dire qu'elle donne aussi des informations sur les démarcations de la description ; C'est un signal introductif. On verra qu'il existe d'autres marques descriptives qui jouent ce rôle.

### 3.1.3 Temps

La deuxième marque descriptive textuellement visible porte sur le temps des verbes de la description. Tout d'abord, on peut, en première approximation, rattacher le passé simple au narratif : l'aspect dit « accompli » qui lui est associé signifie que son action est perçue globalement. À l'inverse, l'imparfait est rapproché du système

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 123.

descriptif, et son aspect exprime une action « non-accomplie ». On comprend ici que ce temps puisse se rattacher à la description puisqu'il met en relief la permanence de l'univers fictif, c'est-à-dire du décor ; alors que l'aspect narratif concerne des actions ponctuelles. Cette distinction scolaire est reprise par le théoricien Harald Weinrich, dans son ouvrage *Le Temps*, où il la reproduit sous la forme *premier plan* et *arrière-plan* : « L'Imparfait est dans le récit le "temps de l'arrière-plan" le Passé simple le "temps du premier plan" »<sup>44</sup>. Mais ces appellations posent un problème : elles supposent une relation hiérarchique entre les deux « types structurels ». Ensuite, cette distinction semble trop clivée pour le modèle plus relatif que nous avons choisi et dans lequel il n'était pas question de discuter de la présence/absence de la narration ou de la description, mais plutôt de leur dosage respectif. D'ailleurs, Weinrich semble aller dans ce sens quand il dit : « Dans la répartition de ces deux temps dans le récit, il n'y a pas d'autre loi constante que le principe de leur mélange intime [...] »<sup>45</sup>. Il faut donc garder à l'esprit le fait qu'il est possible de trouver, dans des textes à dominante descriptive, la présence de ces deux temps. Mais cette distinction est très pertinente pour débusquer des traces du descriptif dans un texte.

Plus concrètement, dans l'extrait de *Madame Bovary* qui a été analysé précédemment, on remarque un clivage net entre une première partie constituée des premières phrases du texte qui contiennent des verbes au passé simple (ex : « servit » ; « s'assirent » ; « se sentit »), et le reste du texte où les verbes sont à l'imparfait (« allongeaient » ; « se renvoyaient » ; « étaient » ; « tenaient » ; « dépassaient » ; « s'étagaient » ; « avaient » ; « montaient » ; « faisait » ; « choisissait » ; « regardait »). Cette disposition nous amène à penser avec fondement que la seconde partie du texte est largement dominée par le descriptif. En revanche, la présence des verbes au passé simple dans la première partie ne signifie pas que le texte est dépourvu de descriptif. La mention précise de l'heure du dîner et la remarque concernant la disposition des invités par sexe donnent des informations sur le pantonyme (le rituel social d'un dîner codé). De plus, le troisième verbe au passé simple suit la même logique, parce qu'il permet de décrire l'atmosphère des lieux ressentie par Emma. Le passé simple ne fait donc pas barrage au

---

<sup>44</sup> WEINRICH (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 115.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 115

descriptif dans ces exemples ; cependant, il permet de considérer que le début du texte est plus « narratif » que le reste.

Enfin, l'imparfait n'est pas le seul temps qui connote le descriptif, puisqu'un certain présent, dit « d'attestation »<sup>46</sup>, peut l'être aussi.

### 3.1.4 Lexique

La troisième marque du descriptif concerne le lexique du S.D.

D'abord, il y a un *effet de liste* qui se caractérise par l'existence de listes présentes en filigranes. Celles-ci sont constituées de termes homogènes : par exemple, dans le cas de description du combat de Gilliatt et de la pieuvre, la nomenclature formait une liste de termes en rapport avec le corps humain.

Deuxièmement, le lexique montre une certaine proximité du texte avec une tendance adjectivale, qui est parfaitement réalisée par les mots de type adjectival, mais qui peut se traduire par d'autres formes étiquetées « prédicat ». La tendance à caractériser correspond à l'expansion descriptive qui est l'un des deux piliers de la définition de la description. Ce deuxième indice des traces du descriptif dans le lexique correspond à l'effet de luxe lexical : en effet, la description est l'endroit où l'auteur fait l'étalage de son savoir sur la langue et le monde.

Enfin, ce luxe lexical peut se traduire aussi par des termes rares (ex : archaïsme, terminologie) : si l'on reprend la description du combat entre Gilliatt et la pieuvre, nous avons mis en évidence le terme « diaphragme », qui faisait partie de la liste nomenclative du corps de Gilliatt où ce terme se démarque aussi par sa connotation terminologique. Par ailleurs, des ensembles de mots, qui forment des listes nomenclatives, peuvent être entièrement terminologiques et donc cumuler la terminologie et l'*effet de liste*, comme dans cet exemple de Zola :

Et quand ils sortirent du petit bois, ils firent quelques pas sur des gradins de rocher, où s'accroupissait tout un peuple ardent de plantes grasses. C'était un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom, entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte, extraordinairement grandis, à peau nue et glauque, à peau hérissée de duvets immondes, traînant des membres infirmes, des jambes avortées, des bras cassés, les uns ballonnés comme des ventres obscènes, les autres avec des échine grossies d'un pullulements de gibbosités, d'autres

---

<sup>46</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 65.

dégingandés, en loques, ainsi que des squelettes aux charnières rompues. Les *mamillaria* entassaient des pustules vivantes, un grouillement de tortues verdâtres, terriblement barbue de longs crins plus durs que des pointes d'acier. Les *échinocactus*, montrant davantage de peau, ressemblaient à des nids de jeunes vipères nouées. Les *échinopsis* n'étaient qu'une brosse, une excroissance au poil roux, qui faisait songer à quelque insecte géant roulé en boule. Les *opuntia* dressaient en arbres leurs feuilles charnues, poudrées d'aiguilles rougies, pareilles à des essaims d'abeilles microscopiques, à des bourses pleines de vermine et dont les mailles crevaient. Les *gasteria* élargissaient des pattes de grands faucheurs renversés, aux membres noirâtres, pointillés, striés, damassés. Les *cereus* plantaient des végétations honteuses, des polypiers énormes, maladies de cette terre trop chaude, débauches d'une sève empoisonnée. Mais les *aloès* surtout épanouissaient en foule leurs cœurs de plantes pâmees ; il y en avait de tous les verts, de tendres, de puissants, de jaunâtres, de grisâtres, de bruns éclaboussés de rouille, de verts foncés bordés d'or pâle ; il y en avait de toutes les formes, aux feuilles larges découpées comme des cœurs, aux feuilles minces semblables à des lames de glaive, les uns dentelés d'épines, les autres finement ourlés ; d'énormes portant à l'écart le haut bâton de leurs fleurs, d'où pendaient des colliers de corail rose ; de petits poussés en tas sur une tige, ainsi que des floraisons charnues, dardant de toutes parts des langues agiles de couleuvres<sup>47</sup>

Dans cette description d'un jardin (c'est le pantonyme), il y a une liste composée à partir d'une nomenclature de noms de plantes que nous avons mise en relief dans le texte, et chacune de ces plantes fait l'objet d'un prédicat plus ou moins développé. Ces termes sont plutôt éloignés du lexique commun d'un lecteur moyen, parce qu'ils font partie de la terminologie botanique. Ce sont donc des passages du texte potentiellement illisibles. Toutefois, ils démontrent la richesse lexicale de l'auteur du texte, puisque celui-ci montre ainsi qu'il connaît des termes rares et sait les utiliser. En résumé, le lexique peut devenir une marque importante du caractère descriptif d'un texte par la présence de mots rares qui peuvent poser des problèmes de compréhension au lecteur (ex : les mots terminologiques), par celle d'une caractérisation importante dans le texte, ou par celle d'un *effet de liste* provoqué par l'isotopie de certains termes qui constituent des listes homogènes et peuvent être mis en lien avec les constituants de base de la description (pantonyme, nomenclature et prédicat).

---

<sup>47</sup> ZOLA (Emile), *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de poche, 1985, pp. 220-221. Nous soulignons dans cet extrait repris à Philippe Hamon.

### 3.1.5 Figures rhétoriques

La quatrième marque du descriptif porte sur la présence plus ou moins grande de certaines figures de style. Outre la prétérition, déjà évoquée *supra*, Hamon étudie les figures de substitution telles que la synecdoque et la métonymie.

D'abord, l'analogie, qui renvoie à la comparaison et à la métaphore, contribue à l'expansion descriptive parce qu'elle ajoute une caractérisation au pantonyme ou à ses parties, par le biais de la nomenclature. Avec les adjectifs, les propositions relatives et les autres formes *caractérisantes*, cette figure fait partie des moyens utilisés par l'un des éléments fondamentaux de l'architecture de la description, le prédicat. La description du jardin ci-dessus est un exemple remarquable puisque cette figure y foisonne.

En effet, ce ne sont pas les exemples qui manquent, comme en témoigne cette métaphore filée qui porte d'abord globalement sur les plantes du jardin (« un *peuple* ardent de plantes grasses » ; « un jaillissement de *bêtes* sans nom » ; « de *monstres* tenant de l'*araignée*, de la *chenille*, du *cloporte* » ; « à *peau* nue et glauque, à *peau* hérissée de *duvets* immondes » ; « *membres* infirmes » ; « des *jambes* avortées » ; « des *bras* cassés » ; « comme des *ventres* obscènes »<sup>48</sup> ; « des *échines* grossies » ; « ainsi que des *squelettes* aux *charnières* rompues ») ; puis, elle se précise sur des plantes particulières qui sont nommées (« Les *mamillaria* », qui sont composés de « *pustules* vivantes » et d'« un grouillement de *tortues* verdâtres » ; « Les *échinocactus* [...] ressemblaient à des *nids* de jeunes *vipères* nouées » ; etc.).

On constate que la pléthore de comparants présents dans ce texte se rattache à deux listes, l'une en rapport avec le corps humain, l'autre aux animaux : ce qui permet de soutenir l'idée que l'*effet de liste* peut exister aussi dans un prédicat. Par ailleurs, cette marque des textes à dominante descriptive, la présence d'analogies, « signale » le descriptif mais n'est pas indispensable, et un texte avec cette dominante peut s'en passer tout en restant fortement descriptif : c'est le cas de l'exemple vu plus haut de la description du dîner cérémonieux de *Madame Bovary* où l'on ne relève qu'une seule analogie dans le texte (elle prend la forme d'une comparaison : « les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêques »). Dès lors, cette marque permet de signaler le descriptif, mais elle permet aussi de différencier les textes descriptifs entre eux, et dans

---

<sup>48</sup> Certains éléments de la métaphore filée prennent la forme d'une comparaison.

l'optique d'une analyse descriptive d'un texte, il paraît intéressant de mesurer la présence de cette figure.

Ensuite, Hamon se penche sur la synecdoque et la métonymie, qui sont des figures à mettre en lien avec l'autre élément fondamental de l'architecture de la description, la nomenclature. Celle-ci se définit comme « la somme de ses parties dénombrables »<sup>49</sup>, ce qui coïncide avec la définition de la synecdoque. Dans l'exemple du jardin, la série nomenclative (« les mamillaria », « les échinocactus », « les échinopsis », « les opuntia », « les gasteria », « les cereus » et « les aloès ») possède un lien *synecdochique* avec le pantonyme (ce jardin) : chaque plante est une de ses parties. Dans l'exemple de *Madame Bovary*, moins évident à ce niveau, les différents éléments (l'heure du dîner, la disposition des invités, l'atmosphère olfactive, et l'importante disposition de tous les objets : les bougies, les assiettes, etc.) sont les parties d'un même tout (le dîner aristocratique). Enfin, lors d'un portrait, c'est-à-dire une description physique, les parties potentielles suivantes qui peuvent faire l'objet d'une description (le nez, les oreilles, la taille, le caractère, les habitudes, les relations sociales, etc.) se rattachent à la personne entière qu'on peut résumer par le nom propre.

### **3.1.6 Scènes, personnages et structures récurrents**

Dans cette partie Hamon évoque des constantes qui signalent le descriptif et qui relèvent plutôt du contenu, comme certains personnages ou certaines scènes. Mais ce n'est pas incompatible avec la forme, puisque cela peut se traduire par des structures-types.

#### *3.1.6.1 Certains personnages*

La présence de personnages *descripteurs*, c'est-à-dire un personnage qui assume un rôle descriptif, peut devenir une marque du caractère descriptif d'un texte. Hamon donne trois exemples de type : « le savant austère », « l'esthète émerveillé » et « le spectateur enthousiaste ». Ce profil pourra se combiner avec une autre caractéristique

---

<sup>49</sup> HAMON(Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 127.

comme la thématique justificatrice de la description parlée, qui sera développée plus loin, pour signaler davantage la description.

### 3.1.6.2 Certaines scènes

Il est pertinent d'avancer avec Hamon qu'il existe des scènes particulières qui *signifient* la description et qui le restent de manière plus ou moins constante. De façon générale, en se situant à un niveau au-dessus de celui des scènes, l'introduction du nouveau est un moteur important de la description. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

Tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet, tend à introduire du « nouveau » dans un texte, donc à déclencher « naturellement » une description<sup>50</sup>

Ce « nouveau » est donc le fruit de certaines actions précises qui font que certaines scènes appellent la description. Quelques exemples se signalent dans les extraits qui ont été étudiés ci-dessus. Dans la description de *Madame Bovary*, le « nouveau » se trouve dans la participation d'Emma Bovary à un diner inédit pour elle<sup>51</sup>. Dans l'extrait de *La Faute à l'abbé Mouret*, il s'agit aussi d'un déplacement vers un « nouveau » lieu, le jardin. Enfin, dans la description homérique que nous avons abordée, c'est la pieuvre qui joue le rôle d'élément inconnu, et donc nouveau, dans la scène de combat de Gilliatt.

## 3.2 Thématiques justificatrices

Il nous a semblé intéressant de rapprocher d'autres idées de Hamon, qui sont traitées dans une autre partie de son ouvrage, mais qui s'avèrent avoir une grande proximité conceptuelle avec celle de la partie précédente. Elles concernent trois mécanismes structurels stables qui signalent la description. Il s'agit des trois *thématiques justificatrices* qui permettent de construire trois descriptions différentes qu'on nommera, en suivant Hamon : « description optique », « description parlée » et « description-travail ». Il les définit comme des « façon[s] [...] de naturaliser l'insertion d'une liste, d'une description, dans un énoncé »<sup>52</sup>. De manière générale, ces mécanismes tendent à

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>51</sup> C'est le personnage qui montre des traces de focalisation dans l'extrait : notamment avec la troisième phrase qui concerne l'atmosphère des lieux et qui ne laisse pas de doute sur le focalisateur de cette sensation verbalisée.

<sup>52</sup>

HAMON (Philippe), *Du Descriptif, op. cit.*, p. 185.

déléguer la description aux personnages plutôt qu'au descripteur (c'est-à-dire le narrateur descriptif). De plus, ils jouent un rôle démarcatif très fort, puisqu'ils ont tendance à encadrer le passage descriptif, et donc à signaler son début et sa fin. Ils ont aussi en commun une caractéristique structurelle : ils contiennent, de manière constante dans les trois cas, un *syntagme narratif stéréotypé*<sup>53</sup> qui sert à faire la transition entre le récit et la description.

### 3.2.1 La description optique

Ce premier mécanisme se concentre sur le regard du personnage. Il s'agit de « déléguer la déclinaison [d'une nomenclature] à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau ». Ce type de description explicite une observation pour justifier le descriptif qui suit et il s'agira, lors de l'analyse d'une description de ce type, de relever les éléments se rapportant au « VOIR ».

Par ailleurs, cette observation doit aussi être naturalisée, c'est-à-dire être rendue vraisemblable. Cela se fait au moyen de la modalisation qui se manifeste dans le syntagme narratif stéréotypé précédant la description, et que le théoricien représente par ce schéma :

Vouloir voir → savoir voir → pouvoir voir → VOIR → DESCRIPTION

La description est donc « naturalisée » par le « voir » qui est lui-même naturalisé par les multiples modalisations. Comme dans le cas du « VOIR », il s'agira donc de relever les traces textuelles de cette modalisation du « VOIR ». Dans les faits, cela peut se traduire par certaines scènes : un personnage peut monter sur un lieu élevé pour avoir une vue panoramique et accroître son « pouvoir voir » ; ou bien son intérêt pour son observation peut être motivé par son métier ou ses goûts, et de cette façon, c'est son « vouloir voir » qui est justifié. Par exemple, la description de *Madame Bovary*, focalisée sur Emma, trouve une modalisation dans l'intérêt d'Emma pour ce dîner distingué, qui justifie la pause descriptive par un « vouloir voir » important du personnage.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 172. Philippe Hamon l'appelle aussi *syntagme narratif stéréotypé*.



La modalisation peut avoir besoin de certains objets, qui en deviennent presque des lieux communs parce qu'ils sont souvent utilisés dans cette fonction. Ceux-ci sont alors des marques textuelles de la « description optique ». Hamon livre le meilleur exemple possible, la fenêtre : elle ouvre plus ou moins un champ visuel au personnage et permet de justifier une observation ; elle permet aussi de justifier un « vouloir voir » puisque l'accoudement à une fenêtre implique un moment d'oisiveté du personnage, ainsi qu'une attitude contemplative.

### 3.2.2 La description parlée

Dans ce cas, la description passe par la bouche d'un personnage. Cette *vraisemblabilisation* de la description est fondée sur le « DIRE ». Les traces de ce « DIRE » sont facilement repérables textuellement parce que ce sont les formes de prises de paroles des personnages : dialogues, monologues, discours de pensées verbalisées, etc. Cette thématique est également l'objet d'une modalisation qui a pour but de le justifier et peut se résumer aussi par un schéma :

Vouloir dire → savoir dire → pouvoir dire → DIRE → DESCRIPTION

Il s'agira de relever les traces de cette modalisation du « DIRE » qui peuvent prendre différentes formes. Par exemple, le texte pourra justifier l'utilisation d'un vocabulaire technique par le personnage, en le caractérisant comme spécialiste dans un domaine (savoir dire). Ce type de description est à mettre en rapport avec la partie sur les types de personnages descriptifs présente ci-dessus : *l'habit ne fait pas le moine*, mais au moins, il en *vraisemblabilise* la description. De plus, ce type de description est clairement délimité, puisqu'elle est encadrée par le temps de la tranche de parole.

Par ailleurs, la tendance descriptive à introduire du « nouveau » peut aussi se manifester dans cette thématique, mais à travers un moyen propre à ce genre de description : il arrive souvent que la description découle d'un dialogue organisé par deux acteurs qui constitue un « couple stéréotypé » de ce genre de description : l'un ignorant l'information et l'autre la connaissant. Dans cette mise en scène destinée à faire passer une description, celui qui questionne incarne ce « nouveau »<sup>54</sup> et interroge celui qui sait

---

<sup>54</sup> En fait, il est lui-même nouveau dans le domaine concerné puisqu'il ne sait pas définir.

sur une information qu'il n'a pas, et celui-ci lui répond, selon Hamon, « en commentant un référent quelconque et en déclinant une nomenclature »<sup>55</sup>, c'est-à-dire en faisant une description.

### 3.2.3 La description-travail

Ce type de description a pour objet le travail et se justifie « par la mise en scène d'un personnage de travailleur »<sup>56</sup>. Le théoricien la définit de cette manière : « La description prend alors la forme d'une série d'actions, d'un programme identifiable qui sera plus ou moins exhaustivement parcouru »<sup>57</sup>. La notion de programme nous paraît importante puisqu'elle désigne le type d'activité qui est au cœur de la description. D'une part, il convient de s'entendre sur ce qui représente un travail ou non, et cette attribution dépend d'une donnée sociale ; d'autre part, sur ce qui rentre sous cette formule de programme, c'est-à-dire qui peut être concerné par ce type de définition. Par exemple, la description du dîner somptueux, dans *Madame Bovary*, constitue un programme. Mais ces réflexions appelleraient une étude trop considérable et excentrée de l'objectif initial.

Selon Hamon, cette description et la description homérique reposent fondamentalement sur un même mécanisme : « la liste [y] est entièrement neutralisée et naturalisée par l'utilisation d'un schéma narratif »<sup>58</sup>. La « description-travail » est donc mêlée aussi à la séquence narrative, ce qui implique que ses unités ne sont plus permutable comme le montre cet exemple :

Go ahead, cria le commandant Farragut.

À cet ordre, qui fut transmis à la machine, au moyen d'appareils à air comprimé, les mécanismes firent agir la roue de la mise en train. La vapeur siffla en se précipitant dans les tiroirs entrouverts. Les longs pistons horizontaux gémirent et poussèrent les bielles de l'arbre. Les branches de l'hélice battirent les flots avec une rapidité croissante, l'*Abraham Lincoln* s'avança majestueusement au milieu d'une centaine de ferry-boats et de tenders chargés de spectateurs qui lui faisaient cortège<sup>59</sup>

Il serait problématique de commencer par l'avancée de *L'Abraham Lincoln*, puis de parler des mécanismes de démarrage. Ce type de description possède une direction qui

---

<sup>55</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 186.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>59</sup> VERNE (Jules), op. cit., p. 53.

impose un début et une fin déterminés. En revanche, le contre-exemple est possible et les unités peuvent être davantage permutable si la description prend la forme d'une « simple énumération »<sup>60</sup> d'unités de ce type et si l'organisation interne est réduite. On constate également que ce type de description exacerbe une caractéristique générale de la description qui sera développée dans la partie suivante : davantage ici qu'ailleurs, la description est réécriture d'autres textes de savoir proches du genre textuel du mode d'emploi. Enfin, les frontières de cette description sont aisément identifiables puisqu'elles sont en correspondance avec le début et la fin du « programme » concerné par la description.

### ***3.3 Organisation interne de la description***

#### **3.3.1 le « ‘etc.’ descriptif »**

Cette partie est consacrée aux mécanismes internes de la description. Ces mécanismes lui donnent sa structure, et jouent un rôle important sur différents plans. Tout d'abord, ils permettent de contrôler la tendance fondamentale et naturelle du descriptif à être tourné vers le continu plutôt que le fini. Hamon appelle cette tendance « le dépli métonymique » ou « l'‘etc.’ descriptif »<sup>61</sup>. En effet, la description telle qu'elle a été définie ici est à rapprocher de la forme textuelle de la liste, qui est une forme plutôt paradigmatique ; dans la description, les unités potentielles ne sont pas toutes actualisées textuellement par le texte, mais existent en puissance. L'organisation interne corrige cette « dérive incontrôlable des lexiques en expansivité indéfinie »<sup>62</sup> : en effet, ces listes présentes dans la description peuvent s'étendre continuellement grâce à toutes les unités potentielles qui n'ont pas été actualisées dans le texte, ou bien grâce aux détails, qui peuvent subdiviser chaque élément en une multitude de S.D. Par exemple, la description de *Madame Bovary* s'arrête sur de nombreux éléments caractéristiques d'un dîner cérémonieux (ex : l'atmosphère olfactive, la disposition des places, surtout les objets présents, les attitudes du personnel, etc.) mais il existe encore de nombreux aspects de ce

---

<sup>60</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, op. cit., p. 191.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>62</sup> *Ibid.*

diner qui sont là en puissance, c'est-à-dire pas actualisés en texte ; ou encore, chacun de ces éléments peut être détaillés et faire l'objet d'une sous-description. Il y a donc une infinité d'unités qui ne sont pas actualisées par le texte mais qui auraient pu avoir leur place dans la description.

### 3.3.2 Grilles du descriptif

Face à cette tendance évoquée du descriptif, des mécanismes ont la tâche de :

Conjurer le problème majeur de l'énoncé descriptif : "téléphoner" sa fin, toujours indécidable *a priori*, transformer la liste (extensible à l'infini) en "tableau" (régé par un ordre), mettre des lisières à la liste, pour ne pas décourager le lecteur, pour faire que ce dernier puisse toujours contrôler le dépli métonymique et ne tende pas à "sauter" une unité aux contours aussi flous.<sup>63</sup>

Il s'agit de cet *effet de schéma* évoqué ci-dessus, dans la liste des effets du texte descriptif. Il contrecarre la tendance naturelle de la description à l'incomplétude (le « "etc." descriptif »), et donne l'impression que le texte est traversé par un ou plusieurs ordonnancements qui créent plutôt une impression d'ordre et de complétude dans la description. Ces ordonnancements sont des classements empruntés ailleurs et qu'on applique au texte.

Dans le cadre d'une analyse de la description, l'étude de ces mécanismes de rangement, que nous appellerons *grilles*, nous apparaît essentielle puisqu'ils lui donnent sa cohérence. Ces grilles ne sont pas toujours clairement explicitées par les textes et peuvent être plus difficilement visibles ; mais elles sont aussi, le plus souvent, cumulables. Hamon utilise plusieurs fois le terme « taxinomie » pour parler de ces grilles, et il traduit ce terme, très économiquement, comme « une découpe rationalisée ». Ces taxinomies ne viennent pas de la description qui les actualise, mais d'un « extra-texte » : ce sont des classements des choses du monde réalisés préalablement au texte descriptif, mais que celui-ci utilise : « la description, donc, est méta-classement, est texte de classement classant et organisant une matière déjà découpée par d'autres discours »<sup>64</sup>. Hamon donne quelques exemples de taxinomies comme le corps (« découpés par le discours médical-anatomique en "membres" »<sup>65</sup>), le repas (« découpés par "l'étiquette" »

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>65</sup> *Ibid.*

et le savoir-vivre en ‘’menu’’ »<sup>66</sup> (Hamon)), la maison (en différentes pièces), la société (en classes), etc. Ces taxinomies brisent l’illusion que l’énoncé descriptif représenterait « à chaud » la réalité : en fait, il la représente à travers des représentations déjà construites ailleurs.

De nombreuses grilles traversent les extraits de ce travail. Dans celui de *La Faute de l’abbé Mouret*, il y avait une liste de noms scientifiques de plantes qui correspond à une certaine taxinomie scientifique déjà existante qui a découpé sous ces étiquettes différentes plantes grasses. Ensuite, dans l’exemple du combat de Gilliatt contre la pieuvre, la nomenclature de Gilliatt est en rapport avec une taxinomie du corps évoquée. Ces deux extraits sont aussi l’occasion d’un autre type de taxinomie qui concerne plutôt le texte : en effet, ils actualisent une taxinomie de type ordinal qui structure le discours (*La Faute de l’abbé Mouret* : « les uns », « d’autres », « d’énormes », « de petits » ; *Les Travailleurs de la mer* : « la ligature », « une deuxième lanière », « une troisième lanière », « une quatrième lanière », « un cinquième allongement », « ces lanières », « les cinq lanières », « trois autres tentacules »). Il peut donc y avoir plusieurs grilles sur un texte et les effets de leurs interactions constituent un point d’analyse à ne pas négliger. Le champ d’extension de ces grilles est donc vaste et il s’agit en fait, de manière générale, de la faculté d’organisation des choses et des mots.

Il existe aussi un type de modèle de classement qui est constitué par « des cases fixes [...] et donc à saturation prévisible »<sup>67</sup>. Dans ce cas, les cases de la grille sont relativement bien fixées et énumérables. Hamon cite quelques exemples comme les points cardinaux (souvent présents dans la description optique), les cinq sens ou les saisons. Il évoque aussi le cas extrême des « paires corrélatives » qui suivent le modèle « AB » et réunissent simplement deux éléments.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 55.

## 4. LA DESCRIPTION DU JOURNAL

Extrait :

« Et à part cela rien de changé, mais c'était pourtant bien le lendemain puisqu'il (l'étudiant) n'était pas encore sorti ni même rasé, ce dont il eut confirmation lorsqu'il aperçut [1] le journal qu'il avait trimballé toute la journée de la veille plié dans sa poche (et même pas lu, une fois la manchette et le sous-titre parcourus d'un coup d'œil machinal, l'achat lui-même purement machinal puisqu'il avait déjà pu lire à l'étalage du kiosque non seulement cette manchette-là mais encore les diverses variantes qu'en présentaient celles des autres journaux qu'il aurait encore tout le temps de relire un peu partout pendant le restant de la journée) et sans doute sorti et jeté sur la table en même temps que le contenu de ses autres poches avant de se coucher, le papier sali, ramolli par l'humidité, déjà pelucheux, les bords des feuilles crénelés de petites déchirures, les coins rebroussés comme des pétales fanés, recroquevillés, la manchette aux gros caractères (c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : ¿ QUIEN HA MUER) elle aussi flétrie pour ainsi dire, ou plutôt passée, fanée, sans éclat ni résonance, non seulement à force d'avoir été lue et relue de sorte qu'elle n'apparaissait plus maintenant que comme une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens, mais encore, lorsque celui-ci surgissait de nouveau... ([...] [2] tout en continuant d'une main à sécher ses cheveux avec la serviette il saisit de l'autre le journal par un coin, le souleva, le tint en l'air le temps de le laisser se déplier ou plutôt s'ouvrir à demi, à la façon d'un livre, pas tout à fait complètement, puis le reposa sur la table où il se tint un moment, en V renversé, comme un toit, jusqu'à ce que la main l'aplatît, [3] le gros titre lisible entier à présent — et plus seulement alors une suite incompréhensible de capitales imprimées, mais des mots, et les mots eux-mêmes formant une phrase et la phrase elle-même équivalent, ou traduction, ou représentation, au moyen de signes conventionnels, d'un fait, d'un événement — le papier à présent taché de gris foncé là où (le coin supérieur gauche) les doigts mouillés l'avaient tenu, puis tapoté pour l'étaler : cinq ou six taches rondes, plus légères, irrégulièrement dispersées, qui disparurent rapidement, le coin, lui, plus imprégné d'eau, demeurant sombre)... lorsque le sens des lettres capitales surgissait de nouveau, la nouvelle elle-même déjà vidée de tout valeur, désuète, futile, comme celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi pour envelopper la botte de poireaux : rien que de la mauvaise encre d'imprimerie, déjà pâlie, sur un morceau de mauvais papier à demi déchiré, la dépouille, le flasque et plat résidu, la flasque et plate oraison funèbre des événements morts, et dans la bouche un goût amer, comme au lendemain d'une cuite, [4] de sorte que finalement il le replia, prenant soin de le faire de façon que le titre se trouvât cette fois à l'intérieur, puis cherchant une corbeille à papier où le jeter. Mais il n'y en avait pas. Il le lança donc sur la table, le surveillant un moment du coin de l'œil derrière lui dans la glace tandis qu'il commençait à se savonner, mais, soit qu'il fût trop

longtemps resté plié dans l'autre sens, soit qu'il fût trop épais pour rester ainsi sans être dans une poche ou maintenu par quelque chose, le folio supérieur commença à bailler et se soulever, se rouvrant lentement par un mouvement imperceptible mais continu de volet autour de sa charnière : il revint alors vers la table, posa le cendrier dessus, l'observa un moment. Il ne bougeait plus. »

#### ***4.1 Frontières de l'extrait***

Cette description se développe de la page 143 à la 147, et elle est amputée d'une partie volumineuse (plus ou moins une page) qui concerne la description, sans rapport, d'une scène remémorée. Cette description marginale n'a pas de lien avec la description qui occupe cette analyse, sinon qu'elle la scinde textuellement en deux parties. Cette dernière remarque démontre l'importance du rôle démarcatif que remplissent le pantonyme (le journal) et sa nomenclature, puisque l'absence de cette dernière permet d'isoler cette partie textuelle. La fin de la description se signale lorsque la nomenclature du journal prend fin.

#### ***4.2 Le caractère descriptif de l'extrait***

Plusieurs marques textuelles permettent de décrire, conformément à notre définition, ce passage comme descriptif. Tout d'abord, la description de notre extrait est introduite par un syntagme postiche qui joue un rôle démarcatif en signalant l'imminence d'une description. Il y a une justification qui est de type visuel et ce VOIR n'est pas modalisé. Il ne s'agit donc que de la notation d'une observation : « lorsqu'il aperçut le journal ». Ce syntagme postiche mentionne d'ailleurs le pantonyme de la description : le journal.

#### ***4.3 Nomenclature***

L'une des preuves du caractère descriptif de l'extrait concerne la présence de tous les constituants de base du système descriptif. Le pantonyme (le journal) apparaît à l'incipit de l'extrait et il doit être relié à une nomenclature dense. Le prédicat fera l'objet d'une autre partie. Concernant la nomenclature, elle est constituée des différentes parties du journal ; la voici, en suivant l'ordre d'apparition :

[P.143] N1 → « la manchette » ; N2 → « le sous-titre »

[P. 144] N3 → « l'achat » ; N1 → « cette manchette-là » ; N4 → « le papier » ; N5 → « les bords des feuilles » ; N6 → « les coins » ; N1' → « la manchette aux gros caractères » ; N7 → « c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : ¿ QUIEN HA MUER » ; N1'' → « une suite de lettres »

[P. 145] N8(N6) → « un coin »

[P. 146] N1''' → « le gros titre » ; N1'''' → « une suite [...] de capitales imprimées » ; N9 → « des mots » ; N10 → « la phrase » ; N11 → « un fait » ; N12 → « un événement » ; N4 → « le papier » ; N13 → « cinq ou six taches » ; N8(N6) → « le coin » ; N14 → « le sens des lettres capitales » ; N15 → « la nouvelle » ; N16 → « l'[...] encre d'imprimerie » ; N4 → « un morceau de mauvais papier » ; N17 → « des événements » ; N1'''''' → « le titre »

[P. 147] N18 → « le folio ».

#### 4.3.1 Les explications de la nomenclature

Cette formalisation de la nomenclature du texte nécessite quelques explications concernant des modifications apportées au modèle de Hamon. Comme toutes ces parties textuelles ne sont pas uniquement reliées par le pantonyme, d'autres types de lien ont été explicités dans le schéma de la nomenclature. Par exemple, N1' (« la manchette aux gros caractères ») répète N1 (« la manchette ») sous une forme plus développée. Ces deux parties ont un même référent mais une forme différente. Ce paramètre est traduit dans ce schéma sous la forme d'une apostrophe qui est ajoutée à la partie précédente. Le même phénomène se passe en N1'' (« une suite de lettres »), N1''' (« le gros titre »), N1'''' (« une suite [...] de capitales imprimées ») et N1'''''' (« le titre ») puisqu'ils peuvent être substituables, sur le plan du référent, par N1 (« la manchette »).

Ensuite, il convient de se pencher sur le cas de N7 (« c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : ¿ QUIEN HA MUER »). N7 est intéressant à ce propos, parce qu'il est également relié à N1 (« la manchette »), mais par un lien d'un autre type. Celui-ci est de nature *synecdochique*, parce que N7 est une partie de N1. Ajoutons que N1' (« la manchette aux gros caractères ») et N7 témoignent aussi de la manifestation



d'un autre phénomène, qui est propre à l'écriture de Claude Simon et qui se retrouve souvent dans son texte. Par exemple, dans le passage suivant tiré de l'extrait : « la phrase elle-même équivalent, ou traduction, ou représentation ». Dans les deux cas, il s'agit d'une sorte de reformulation du propos, mais où l'on actualiserait textuellement l'ancienne et la nouvelle forme. En effet, le narrateur reformule ce qu'il dit (« ou traduction, ou représentation »<sup>68</sup> et « c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : ¿ QUIEN HA MUER ») mais conserve tout de même la « mauvaise » formulation initiale (« équivalent » ; « la manchette aux gros caractères »). Ce trait d'écriture possède des liens considérables avec la description : il repose sur une utilisation de l'axe paradigmatique. Plusieurs unités d'un même paradigme occupent la même case à remplir sur le plan de l'axe syntagmatique. Cet espace « vraisemblablement » unique dans le texte est manifesté par la reformulation qui prend la forme d'une alternative (« ou » ; « c'est-à-dire ») et qui rend visible l'artificialité textuelle. Ce procédé peut être rattaché à l'esthétique du Nouveau Roman, puisqu'il s'agit d'un facteur de *contestation du récit*.

La *contestation du récit* est issue des travaux de Jean Ricardou, elle correspond à une caractéristique du Nouveau Roman de la période du *Palace*<sup>69</sup>. Avec *l'euphorie du récit*, elle représente l'un des deux domaines de la *courbe de fiction* : « celui de *l'euphorie du récit*, où domine la composante référentielle ; celui de la *contestation du récit*, où domine la composante littérale »<sup>70</sup>. Le procédé de Simon contribue donc à afficher davantage cette dimension « littérale ». D'un autre côté, ce procédé montre des similitudes avec le fonctionnement même de toute description, qui est aussi l'endroit d'un jeu sur l'axe paradigmatique. En effet, une description déploie toujours plus ou moins un paradigme (en l'occurrence, celui du journal) sur l'axe syntagmatique (il faut entendre : « dans un texte ») qui construit différentes cases pour recevoir ces unités.

Revenons au commentaire de ce passage : N8 (« un coin ») possède un lien *synecdochique* avec N6 (« les coins »), il renvoie à une de ses parties. Cependant, à l'inverse de l'exemple précédent, la partie n'est pas à côté d'une forme désignant le tout.

---

<sup>68</sup> D'ailleurs, la reformulation se trouve « au carré » dans cet exemple.

<sup>69</sup> « [Le] *Premier Nouveau Roman* [...] opère une *division tendancielle de l'Unité diégétique* et ouvre, de la sorte, une période *contestataire*. Le récit est contesté » (RICARDOU 1978 : p. 139).

<sup>70</sup> RICARDOU (Jean), *le Nouveau Roman*, *op. cit.*, 1978, p. 31.

C'est pourquoi la relation avec l'unité absente est formalisée par des parenthèses, ainsi « N8(N6) », où N8 est une partie de « N6 » qui est textuellement absent à cet endroit.

#### ***4.4 Dimension temporelle***

Parmi ces marques, l'aspect temporel est également intéressant. Un outil narratologique développé par Gérard Genette peut servir à cette analyse. Il s'agit de la « vitesse du récit », qui se définit comme « le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages »<sup>71</sup>. Ce rapport donne lieu à quatre types d'interactions possibles qu'il appelle « mouvements narratifs »<sup>72</sup>, dont l'un est pertinent dans l'analyse des descriptions. On s'intéressera donc au « mouvement narratif » nommé « pause » qui se traduit par les formules suivantes « TH = 0 ; TR = n », où TH, le temps de l'histoire est nul, et TR, le temps du récit, est un nombre relatif. Notons d'ailleurs que ce concept narratologique trouve une résonance chez Hamon<sup>73</sup> : en effet, il présente un modèle fondé sur l'opposition entre le « temps de l'aventure » (= TH) et le « temps de la lecture » (=TR) qui donne lieu à trois interactions possibles : le résumé (TA > TL), le dialogue (TA = TL) et la description (TA < TL). Un TR important serait donc un critère favorisant l'apparition du descriptif.

Le texte se segmente à partir d'une opposition pertinente fondée sur les rapports entre le TH et TR : quatre segments sont discernables, qui peuvent être rangés dans deux colonnes basées sur les relations entre ces deux concepts. Le premier ensemble, qui correspond à la pause, est représenté par deux segments : le morceau [1], qui va de la page 143 (à partir de « lorsqu'il aperçut [...] »), jusqu'à la page 144 (« [...] celui-ci surgissait de nouveau ») ; et le morceau [3], qui est contenu dans la page 146 (à partir de « le gros titre lisible [...] », jusqu'à « [...] au lendemain d'une cuite »). Cette découpe est visible dans l'extrait ci-dessus.

Ils sont constitués d'un développement de l'histoire nul (TH = 0), et d'un temps du récit important (TR = n). Les quelques verbes de l'extrait sont le plus souvent à

---

<sup>71</sup> GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « poétique », 1972, p. 123.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>73</sup> HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 89.

l'imparfait ([1] : « présentaient », « pouvait en voir », « n'apparaissait plus », « surgissait » ; [3] : « surgissait »), et au plus-que-parfait ([1] : « avait trébuché [...], pas lu [...], sorti et jeté », « avait déjà pu lire » ; [3] : « l'avaient tenu, puis tapoté »). L'emploi du plus-que-parfait, qui fait référence à un événement qui s'est passé précédemment, sera développé ailleurs. Il faut aussi mentionner l'occurrence d'un présent d'attestation, typique du descriptif, qui est utilisé dans une comparaison ([3] : « qu'annonce »). Par ailleurs, la liste des verbes à l'imparfait pourrait s'enrichir considérablement d'occurrences implicites : « le papier [était] sali, ramolli par l'humidité, déjà pelucheux, les bords des feuilles [étaient] crénelés de petites déchirures, les coins [étaient] rebroussés comme des pétales fanés, recroquevillés »<sup>74</sup>. Dans cet exemple, les différentes caractérisations sont de type épithétique, mais leur conversion hypothétique en attribut, formalisée par les verbes que nous avons rajoutés entre crochets, se fait par un verbe à l'imparfait. La présence de ce dernier temps semble donc implicite à certains endroits, puisqu'il est le plus valable pour remplir cette case.

Le critère temporel permet de définir ces deux parties de l'extrait comme étant à forte dominante descriptive. Le temps de l'histoire est arrêté, et il ne se passe rien. Mais une légère exception est visible ([3] : « cinq ou six taches rondes, plus légères, irrégulièrement dispersées, qui disparurent rapidement »), où figure un passé simple qui ouvre une petite fenêtre au temps de l'histoire, pour raconter l'évolution d'un détail. Cette dernière remarque nous invite à nous pencher sur un problème théorique formulé par Genette au sujet de ses « mouvements narratifs ». Théoriquement, le poéticien reconnaît un cinquième mouvement, qui suivrait l'équation « TR > TH ». Contrairement à la pause, TH se trouve ici pourvu d'une valeur non nulle, mais faible. Ce mouvement désignerait « une sorte de scène ralentie »<sup>75</sup>. Sur le plan pratique, le théoricien ne reconnaît pas cette possibilité à l'intérieur de son modèle (qui est constitué de quatre mouvements), parce qu'elle est absente de la tradition littéraire. Or, cette trace d'un temps qui passe dans notre extrait, même de quelques « secondes » (l'assèchement d'un peu d'eau qui se traduirait grossièrement par TH = 0,01), donne du poids à ce concept écarté par Genette.

Le second ensemble est également constitué par deux segments : le morceau [2], qui se trouve à la page 145 (à partir de « tout en continuant [...] », et jusqu'à « [...] la

<sup>74</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962, p. 144.

<sup>75</sup> GENETTE (Gérard), *Figures III*, *op. cit.*, p. 130.

main l'aplatît ») ; puis le morceau [4], qui est page 146 (à partir de « de sorte que finalement [...] ») et 147 (jusqu'à « [...] il ne bougeait plus »).

Cet ensemble se définit par un TH qui possède une plus grande valeur qu'avant : une série de verbes qui traduisent des actions y figurent, et ils impliquent un temps implicitement écoulé, celui qui est nécessaire à la réalisation de ces actions. Par ailleurs, dans ces segments, le fait que la plupart des verbes se trouvent au passé simple ([2] : « saisit », « souleva », « tint », « le reposa », « reposa », « se tint » ; [4] : « replia », « lança », « commença », « revint », « posa », « observa ») démontre la présence du narratif. Mais l'aspect temporel ici permet mal de montrer le côté descriptif de ces deux segments, puisqu'il y a peu de place pour l'imparfait. Il s'agira donc de définir le descriptif des segments [2] et [4] par d'autres marques textuelles.

Tout d'abord, le segment [2] participe *a minima* au développement de la nomenclature car nous retrouvons quelques termes en rapport avec le pantonyme : « journal » et « coin ». L'extrait est caractéristique de l'écriture de Claude Simon, qui est fondée, comme nous l'avons vu, sur un mécanisme paradigmatique. Il s'agit de la reformulation « le temps de le laisser se déplier ou plutôt s'ouvrir à demi »<sup>76</sup> où il y a la présence textuelle de deux unités d'équivalence paradigmatique (« se laisser déplier ») et (« s'ouvrir à demi »), alors que le texte ne peut en actualiser vraisemblablement qu'une seule, sous peine de briser l'illusion de la narration. La présence des deux unités affiche la « trame » du texte. Nous avons mis en lien ce geste d'écriture avec la description à cause de l'essence paradigmatique qui se trouve à l'origine les deux procédés. Enfin, un autre élément du descriptif est sans doute constitué par les traces de caractérisation (« pas tout à fait complètement », « en V renversé ») qui sont à mettre en lien avec la tendance adjectivale de la description. Cette caractérisation se manifeste particulièrement sous la forme de deux comparaisons (« à la façon d'un livre », « comme un toit ») qui qualifient la disposition du livre.

Ensuite, le segment [4] s'insère aussi dans la nomenclature, parce qu'il contient les termes « titre » et « folio ». On pourrait d'ailleurs ajouter celui de « corbeille à papier », si l'on imagine un lien nomenclatif plus souple, puisque ce terme correspond bien au paradigme du pantonyme dans une relation métonymique plutôt que

---

<sup>76</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, *op. cit.*, p. 145.

*synecdochique*. Il contient aussi une analogie, sous la forme d'une longue métaphore (qui déplie TR donc), qui porte encore une fois sur l'ouverture du journal : « se rouvrant lentement par un mouvement imperceptible mais continu de volet autour de sa charnière ». Ces présences de figures d'analogie constituent des preuves du descriptif : elles correspondent à l'expansion textuelle, qui se trouve au fondement de la définition de la description.

#### **4.5 Organisation interne**

L'ensemble du texte de l'extrait paraît fort confus. Il n'y a aucun paragraphe et la linéarité du texte est souvent mise à mal : on remarque que les segments [1] et [3], pourtant séparés dans la narration, se recoupent puisque les derniers mots du premier sont plus ou moins repris par le second ([1] : « lorsque celui-ci surgissait de nouveau » ; [3] : « lorsque le sens des lettres capitales surgissait de nouveau »).

Ces deux paragraphes, qui présentent une continuité, vont retenir notre attention à ce point de l'analyse. On peut dire que l'ensemble des parties nomenclatives repose sur une opposition fondée sur la manière de se représenter le « pantonyme-objet » : le journal. Ces parties se partagent selon qu'on considère l'objet uniquement dans son aspect matériel ([1] : « le papier », « les bords de la feuille », « les coins » ; [3] : « le papier », « le coin », « la mauvaise encre d'imprimerie », [4] : « le folio ») ; ou bien, qu'on le prend comme un texte, c'est-à-dire comme l'objet d'une signification ([1] : « la manchette », « le sous-titre » « ¿ QUIEN HA MUER », « une suite de lettres » ; [3] : « le gros titre », « une suite incompréhensible de capitales imprimées », « des mots », « la phrase », « un fait », « un événement », « la nouvelle »). Cette opposition structure le texte et organise l'ensemble de la nomenclature en deux catégories qui renvoient à deux modalités de représentation d'un objet tel que le journal. D'autre part, la diffusion de ces catégories n'est pas aussi tranchée. En effet, la logique de cette actualisation est plutôt similaire à celle des rimes croisées : si A est la première catégorie, et B la seconde, alors nous avons le modèle suivant :

[1B] « la manchette », « le sous-titre »

[1A] « le papier », « les bords de la feuille », « les coins »

[1B] : « la manchette aux gros caractères », « ¿ QUIEN HA MUER », « une suite

de lettres » ;

[2A] : « le journal », « un coin »

[3B] : « le gros titre », « une suite incompréhensible de capitales imprimées », « des mots », « la phrase », « un fait », « un événement »

[3A] : « le papier », « cinq ou six taches », « le coin »

[3B] : « le sens des lettres capitales », « la nouvelle »

[3/4A] : « la mauvaise encre d'imprimerie », « « un morceau de mauvais papier », « le titre », « une corbeille à papier », « le folio ».

Ce type d'organisation de la description rejoint un point des théories de Hamon sur les taxinomies. Le théoricien évoquait notamment le cas d'une taxinomie rudimentaire où il ne serait question que d'une paire corrélatrice de type « A vs B ». On constate donc que ce type d'organisation, a priori simple, peut être complexifié, comme c'est le cas dans le texte présent.

#### **4.6 Prédicat**

Il y a une certaine cohérence dans le prédicat des segments [1] et [3] : ils sont globalement dysphoriques. Ces deux segments représentent des endroits du texte où le prédicat est important. Cependant, la connotation dysphorique diffère un peu selon les deux catégories qui ont été dégagées.

La première catégorie (A), celle qui concerne la matérialité du journal, renvoie à l'usure du journal, à sa destruction matérielle. Les trois occurrences de N4 (« papiers ») fonctionnent sur ce principe : « le papier sali, ramolli par l'humidité, déjà pelucheux » ; « le papier à présent taché de gris foncé » et « un morceau de mauvais papier à demi déchiré ». Les deux premières concernent une usure plutôt lente, alors que la dernière évoque franchement une dégradation. Ailleurs, on lit que « les bords des feuilles » sont « crénelés de petites déchirures » et l'ensemble des prédicats de ces deux segments fonctionnent sur le même thème : les « coins » pliés, les « taches » d'eau sur le journal.

Le cas de la catégorie B varie un peu, mais il peut également être associé globalement à la connotation dysphorique. Dans celle-ci, le principe est celui d'une signification constamment battue en brèche, où le prédicat renvoie au manque de sens.

Avant de l'insérer dans son prédicat, le texte applique ce principe à N1'' (« la manchette aux gros caractères ») qui est littéralement amputée dans le texte en N7, puisqu'on nous dit qu'une seule moitié est visible. L'inscription n'étant pas complète, son sens est détérioré, et cette incomplétude annonce l'esprit du prédicat<sup>77</sup>. La suite est plus explicite, puisque « la manchette », ou ce qu'il en reste, est comparée à N1'''' (« une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvue de sens »). Cette comparaison témoigne du mouvement de déconstruction de la signification à l'œuvre dans la catégorie B : le texte est ramené à sa matière première, les lettres.

Dans le segment [3], N15 (« la nouvelle »), terme qui renvoie au texte dans son aspect significatif, est « déjà vidée de toute valeur, désuète, futile, comme celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi pour envelopper la botte de poireaux ». La signification induite par le terme « nouvelle » se trouve agressée par une série d'adjectifs qui la détruisent. Ensuite, la comparaison montre à nouveau l'un des mécanismes de cette déconstruction : un mouvement de rétrogradation vers la catégorie A, puisque la valeur de l'information qu'apporte la nouvelle est si nulle que le journal est renvoyé à l'état d'objet d'emballage. La même logique est à l'œuvre ci-dessus dans N1''''', où N1'' (« la manchette ») devient N1'''' (« une suite de lettres prises au hasard [...] »), un mouvement de déconstruction de la phrase vers les lettres. Plus loin, on franchit un pas supplémentaire quand N15 (« la nouvelle ») est caractérisée par la synecdoque : « rien que de la mauvaise encre d'imprimerie, déjà pâlie, sur un morceau de mauvais papier à demi déchiré ». Dans cette dernière figure, il n'est même plus question du niveau de la lettre, il s'agit d'un niveau encore plus bas, celui de la matière (« encre d'imprimerie » et « papier »).

Enfin, N15 est suivie par trois autres figures : « la dépouille, le flasque et plat résidu, la flasque et plat oraison funèbre des événements morts », dont le sens est mystérieux mais qui au moins renoue avec le sens, puisque la dernière métaphore semble évoquer la thématique de la « nouvelle ».

---

<sup>77</sup> Ce phénomène semble déjà en route lorsque le texte nous dit, à la première occurrence du terme « la manchette », que celles des autres journaux étaient similaires. Cette sérialité évoquée, qui conteste l'intérêt possible de l'énoncé, et l'adjectif « machinal » qui est joint à l'acte de lecture de cet énoncé, constituent une autre altération de la signification.

#### 4.6.1 Une interprétation

Après avoir explicité les structures de la nomenclature et du prédicat, il semble pertinent de proposer une interprétation de cet ensemble. Les analyses ci-dessus ont montré que le texte est construit sur une opposition qui permet de ranger la nomenclature en deux catégories. Il ne serait pas trop téméraire d'avancer que ces deux catégories rappellent une opposition fondamentale de la linguistique : celle entre le signifiant et le signifié. Le journal ressemblerait donc à un signe composé des deux dimensions : premièrement, le signifiant qui renvoie à son aspect matériel ; puis, le signifié qui renvoie à son aspect significatif.

Par ailleurs, le prédicat fabrique une destruction dans le cas de la catégorie A (l'usure du journal), et une déconstruction, ou destruction textuelle (l'éclatement des unités qui font sens) dans le cas de la catégorie B. Et dans ce dernier cas, le mouvement de déconstruction se fait par un renvoi au signifiant : l'ensemble qui fait sens est renvoyé à sa matière ([1] : « ¿ QUIEN HA MUER », après l'amputation, est comme « une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens » ; [3] : « la nouvelle » est « celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi pour envelopper la botte de poireaux », c'est-à-dire un morceau de papier, ou bien « rien que de la mauvaise encre d'imprimerie »). Le système à l'œuvre se schématise de la manière suivante :

Catégorie A : signifiant → (destruction) → usure

Catégorie B : signifié → (déconstruction) → signifiant

Ce principe marcherait parfaitement sans une exception majeure qui se trouve dans le segment [3] :

Le gros titre lisible entier à présent — et plus seulement alors une suite incompréhensible de capitales imprimées, mais des mots, et les mots eux-mêmes formant une phrase et la phrase elle-même équivalent, ou traduction, ou représentation, au moyen de signes conventionnels, d'un fait, d'un événement

Nous avons affaire ici au phénomène inverse du précédent. Il ne s'agit pas de déconstruire, mais de construire : on passe de la première étape « une suite incompréhensible de capitales imprimées » (à mettre d'ailleurs en lien avec le précédent « une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens »), à l'étape



finale « un événement », qui est un objet textuel significatif. En revanche, cet extrait est tout de même très utile pour expliciter les différentes étapes entre les deux pôles : passage du signifiant au signifié (et inversement dans le cas de la déconstruction).

L'ensemble des éléments décrits étayent l'interprétation selon laquelle le mouvement général de destruction/déconstruction signifierait l'incapacité de réaliser l'acte de lecture, qui est une activité de construction du sens. Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par la clause du texte :

Et dans la bouche un goût amer, comme au lendemain d'une cuite, [4] de sorte que finalement il le replia, prenant soin de le faire de façon que le titre se trouvât cette fois à l'intérieur, puis cherchant une corbeille à papier où le jeter.

L'incapacité de lire s'accompagne d'une sensation désagréable, qui est elle-même accompagnée d'un geste de réponse : la volonté de jeter le journal. Ce dernier geste est dans l'esprit du mouvement de destruction de l'objet journal, mais il s'agit surtout du renoncement à la lecture de celui-ci. Par ailleurs, ce dernier passage ouvre une autre voie à l'interprétation, par son emplacement textuel : il se situe à la fin de la partie fortement descriptive de l'extrait. En imaginant un brouillage des niveaux de l'énonciation et de l'énoncé, ce passage témoigne d'une brusque sortie de la description. Sur le plan de l'énonciation, ce passage du texte est tout juste précédé de la partie à dominante descriptive qui se termine et laisse plus d'espace au narratif (segment [4]). Sur le plan de l'énoncé, ce passage montre le personnage dégoûté par son observation du journal et voulant s'en débarrasser.

Entre les deux niveaux, il n'y a qu'un pas. En effet, cette idée semble avoir un sens dans l'énoncé et dans l'énonciation : la fin d'une description est formalisée par une sensation désagréable et un geste de rejet. Il ne faut pas oublier que la description est problématique en termes d'intérêt romanesque : c'est une zone textuelle que le lecteur peut passer, sans trop compromettre le développement de l'histoire.

#### **4.6.2 D'autres aspects du prédicat**

Il reste quelques points importants à aborder concernant le prédicat. Tout d'abord, la présence d'une métaphore filée qui survole l'opposition des catégories (matériel/textuel), qui a été étudiée précédemment. En effet, elle porte sur des parties

appartenant aux deux catégories dégagées : « les coins rebroussés comme des pétales fanés, recroquevillés, la manchette aux gros caractères [...] elle aussi flétrie pour ainsi dire, ou plutôt passée, fanée ». D'une part, par le biais d'une comparaison, le pli des « coins » du journal (comparé) est associé à celui des « pétales fanés » (comparant) ; d'autre part, par le biais d'une métaphore, « la manchette aux gros caractères » est « flétrie [...], passée, fanée ».

Ensuite, il s'agit de déterminer la place, dans le modèle de Hamon, prise par un segment problématique : [1] « qu'il avait trébuché toute la journée de la veille plié dans sa poche [...] avant de se coucher ». Ce passage possède une valeur narrative notable parce qu'il témoigne d'actions ayant eu lieu dans la trame principale, c'est-à-dire au *premier plan* : par exemple, le lieu de l'achat du journal et son utilisation de la veille font partie de l'histoire. Ce contenu apporte une information sur le déroulement de celle-ci. Cependant, en même temps qu'il est narratif, ce passage sort de la narration en cours, puisqu'il ne se situe pas sur le temps principal de l'extrait qui est celui de l'observation du journal, lors d'une nuit chaude. L'utilisation systématique du plus-que-parfait démontre cette sortie du temps « principal », son rôle est de signifier le passé dans le passé.

Ajoutons à cela que la tournure sous la forme d'une proposition relative, et l'utilisation des parenthèses ressemblent au mécanisme adjectival qui annonce le prédicat. La proposition relative qui porte sur le journal tend à le définir et à le caractériser comme un journal particulier. Pour résoudre ce problème, nous proposons de dire qu'il s'agit d'un syntagme narratif ayant une valeur descriptive : son contenu est centré sur le journal, il sert à apporter des informations sur celui-ci. Dans le cas présent, il s'agit d'un jeu sur l'axe temporel : parmi toutes les actions qui ont potentiellement et vraisemblablement pu se produire avant l'instant atteint par l'histoire, la description en fait ressurgir certaines qui ajoutent des informations sur le pantonyme. Enfin, il faut noter que ce syntagme peut faire l'objet d'une modalisation : des marques servent à nuancer la véracité du propos. C'est le rôle que joue le « sans doute », situé en fin de ce syntagme : il montre l'indétermination et le caractère hypothétique de ce qui suit.

#### 4.7 Conclusion

Le modèle descriptif de Hamon a plutôt bien résisté à l'analyse d'un extrait du *Palace* de Claude Simon, puisqu'il a permis d'en dresser la « carte d'identité » et de fonder une interprétation de lecture. Cependant, il a fallu ajouter quelques modifications, qui sont plutôt des explicitations. C'était notamment le cas pour la schématisation de la nomenclature où certains liens ont été formalisés : par exemple, le cas de deux formes différentes qui renvoient à un même référent, ou celui d'un lien *synecdochique* entre deux parties de la nomenclature.

Ensuite, l'apport du concept de « vitesse du récit » de Gérard Genette s'est montré fort pertinent. Il a permis de dégager une segmentation cohérente fondée sur le critère du dosage respectif du narratif et du descriptif. Il a donc pu mettre en évidence le caractère plus narratif de certains passages.

Concernant l'organisation interne, l'analyse a mis en évidence une opposition binaire dans la représentation de l'objet descriptif journal. En effet, l'ensemble de la nomenclature pouvait se ranger dans deux cases, de manière pondérée, selon qu'on considère le journal comme objet matériel ou objet de sens. De plus, le prédicat reposait sur un mouvement cohérent qu'on pourrait qualifier « d'altération », et qui concernait ces deux catégories : dans le cas de A, il y avait altération de la matière ; et dans le cas de B, il y avait altération du sens.

Les considérations sur l'organisation interne et le prédicat ont d'ailleurs permis d'étayer quelques interprétations de lecture : d'une part, le rapprochement du journal et du signe linguistique ; d'autre part, le thème de l'incapacité de lire qui se trouve à plusieurs niveaux du texte. Dans l'énoncé, le personnage associe la lecture à une sensation physiologique de dégoût, qui est suivie d'un rejet brusque du journal. Ensuite, la connotation dysphorique du prédicat, qui tourne autour du thème de l'altération, est aussi une traduction de cette réaction. Enfin, au niveau des structures, les entraves posées dans la linéarité de la description (par la description d'un souvenir sans rapport avec la scène ou par des syntagmes plus narratifs) illustrent la thématique du dégoût puisqu'elle fait vivre au lecteur le trouble du personnage.

## 5. DESCRIPTION DE L'ÉTUI

### 5.1 Frontières de l'extrait

Le passage qui fait l'objet de cette analyse commence à la page 165 par « restant à contempler l'étui vide [...] », et se termine à la page 168 « [...] (pensa-t-il en reposant l'étui) »<sup>78</sup>. Le choix de cette borne initiale pour la description est justifié par la présence d'une thématique visuelle qui se trouve incarnée dans le verbe « contempler ». Ce verbe se situe à l'intérieur d'une dominante narrative du texte qui précède directement la description, et signifie aussi la transition vers la description. Inversement, la borne qui détermine la fin de la description correspond à une autre transition, qui va de la dominante descriptive à la dominante narrative du texte. En fait, l'acte de reposer le l'étui fonctionne comme un syntagme postiche qui signale la fin du descriptif. D'ailleurs, il possède une valeur métaphorique où l'éloignement de l'étui signifie le terme de la dominante descriptive.

### 5.2 Structure fondamentale de la description

L'extrait s'accorde bien à la définition minimale de la description. La dénomination *résumante* est identifiée à l'incipit du texte (il s'agit de l'étui à cigarillos), tandis que l'expansion *résumable* correspond principalement à une nomenclature extrêmement dense (dont certaines parties peuvent même englober des S.D. de moindre importance) ainsi qu'un prédicat qui porte sur le pantonyme et la nomenclature.

### 5.3 Dimension temporelle

La temporalité de cet extrait constitue également un argument important en faveur de son caractère descriptif. Entre les bornes choisies pour segmenter cette partie du texte, on dénombre quarante-et-une occurrences de verbe à l'imparfait, pour trois verbes au passé simple. Cela représente une part importante de temps de l'*arrière-plan*, si l'on veut bien nous laisser reprendre prudemment la formule de Weinrich.

---

<sup>78</sup> Les pages concernées (pp. 143, 144, 145, 146 et 147) se trouvent en annexe.

Concernant le rapport de l'imparfait et du passé simple avec le descriptif et le narratif, nous avons opté dans la partie théorique pour une logique de la nuance. L'idée qu'il n'y aurait que des textes à dominante descriptive « purs », constitués uniquement par des verbes à l'imparfait, et que des textes à dominante narrative « purs », constitués uniquement par des verbes au passé simple, est invraisemblable. Dans les faits, il s'agit plutôt d'un dosage respectif qui contribue à renforcer la dominante. En revanche, la répartition des verbes dans notre extrait frise la caricature : un tel nombre d'occurrences à l'imparfait confirme la dominante descriptive du texte.

Au niveau aspectuel, l'imparfait est doté de la valeur d'une permanence : par exemple, dans « un second timbre était collé sur le premier perpendiculairement à lui »<sup>79</sup>, le verbe pose une caractéristique qui perdure. Elle vaut en effet de manière constante et pour un temps long. Il s'agit en fait de cet *arrière-plan*<sup>80</sup>, qui se confond avec le descriptif, et qui correspond au temps des choses qui durent ; à l'inverse du *premier plan* dynamique, qui est celui de l'éphémère et des transformations narratives.

La *pause* (TR = n ; TH = 0), concept de Genette, trouve un sens dans ces réflexions. L'important volume textuel consacré à la description de l'étui constitue un arrêt de l'histoire ou une *pause*. Toutefois, la possibilité rejetée par Genette semble encore trouver sa place ici. En effet, le passage qui suit directement la clôture choisie pour cet extrait signale rétrospectivement la durée effective de la contemplation de l'étui : « cela l'avait occupé un bon bout de temps pendant lequel il avait au moins oublié l'existence du journal et des gros titres puisqu'il entendit sonner [...] la demie »<sup>81</sup>. Ce passage est à mettre en parallèle avec celui du haut de la page 162 qui évoque le son du carillon pour signaler l'heure. De cette façon, le TR trouve une correspondance dans l'action de la contemplation de l'étui, qui a sa durée signifiée (TH).

Enfin, il faut mentionner la présence de quelques verbes au passé simple qui nuance cette prédominance du descriptif (sur le plan temporel) et intercale des courts passages narratifs sur lesquels nous reviendront dans la suite.

---

<sup>79</sup> SIMON (Claude), *op. cit.*, p. 167.

<sup>80</sup> Appellation dont nous regrettons la mise en hiérarchie des deux types structurels du récit qu'elle implique.

<sup>81</sup> SIMON (Claude), *op. cit.*, p. 168.

#### **5.4 Thématique justificatrice**

Une justification se trouve dans la partie narrative qui précède la description, elle sert à naturaliser son apparition. Comme nous l'avons vu, le verbe « contempler » annonce sur quel mode se fera celle-ci : le visuel. Par ailleurs, si ce terme rejoint sur le plan significatif une partie de celui de « voir », il dit quand même davantage que ce dernier. Le verbe « contempler » se définit ainsi : « Considérer avec une assiduité qui engage les sens (visuel, auditif) ou l'intelligence un objet qui est ou peut être digne d'admiration »<sup>82</sup>. Elle suppose aussi une idée de plaisir ou d'envie, parce que l'objet concerné par ce type de regard « peut être plus ou moins digne d'admiration ». Il y a donc deux choses derrière ce verbe : d'une part, la justification de la description visuelle par le biais d'une observation ; ensuite, la justification de cette justification descriptive, par le biais du surcroît de sens contenu dans ce verbe qui témoigne du plaisir ou de l'envie qui accompagne ce regard.

D'ailleurs, cette dernière justification prend des racines ailleurs dans l'histoire. D'abord, par un « VOULOIR-VOIR » qui est plutôt éloigné de la description car il se manifeste à la page 159 par une envie de lire implicitement évoquée (« et rien à lire non plus »). Puis, autre part, par un « NON VOULOIR-VOIR » qui traduit un rejet de la lecture du journal, et qui est tout aussi excentré par rapport à la description, puisqu'il se trouve à la page 162 (« sortir le journal de sa poche de sa veste et d'essayer de le lire, et alors ([...]) son cœur se soulevant, s'insurgeant, envahi par une espèce de nausée »). Ce dernier élément s'associe tout de même au « VOULOIR-VOIR » du verbe « contempler », parce qu'il témoigne à la fois d'un désir d'éloignement du journal, qui est la cause d'un trouble physiologique, et d'un désir de lire, conformément à l'élément relevé à la page 159.

#### **5.5 Nomenclature**

Le descriptif de cet extrait consacré à un étui à cigarillos est plus aisément perceptible, parce que cette dominante recouvre presque tout le texte (nous parlerons plus loin des quelques exceptions). L'une des spécificités de ce S.D. est qu'il pousse à l'excès

---

<sup>82</sup> Définition du terme « contempler », dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales (cnrtl)*. Récupéré le 12/11/19 de <https://www.cnrtl.fr/definition/contempler>.

la nomenclature. Elle est constituée d'une architecture complexe due au nombre important de parties qui la représentent. Le texte présent est donc une occasion de tester le modèle de Hamon, et si c'est nécessaire, nous apporterons des clarifications et des approfondissements. D'ailleurs, l'établissement de la nomenclature constitue le fer de lance de cette analyse.

Dans l'esprit du modèle général de Hamon, nous pouvons résumer sous ce schéma les parties du pantonyme :  $N1 + N2 + Nn = P$ . Si l'on applique au début de ce texte, le schéma employé dans l'analyse précédente, les choses se présentent de cette façon :

N1 → « FLOR DE TABACO » ; N2 → « un tampon » ; N3 → « le fond » ; N4 → « une couronne de médaille » ; N5 → « lettres » ; N6 → « un galon » ; N7 → « les arêtes » ; N8 → « lettres » ; N9 → « une banderole » ; N10 → « les extrémités » ; N11 → « des deux côtés » ; N12 → « l'étiquette » ; N13 → « HABANA » ; N14 → « lettres » ; N15 → « caractères » ; N16 → « FABRICA DE CIGARROS PUROS » ; N17 → « un cartouche rose » [...].

Ce schéma ne reprend que les termes nomenclatifs de la première page (sur cinq). On devine facilement le chaos que représenterait le schéma complet de la description, tant les parties fourmillent et les appellations de ces parties ne présentent pas de lien évident avec le pantonyme (ex : « HABANA », « un cartouche rose »). Ce diagramme entrave la mise en évidence de certaines informations importantes. En effet, dans ce texte, c'est surtout l'existence d'une hiérarchie complexe qui importe. Il convient donc de mieux la montrer en construisant un modèle qui inclus d'autres ensembles regroupés sous un critère justifié. Pour réaliser cette tâche, il faut mettre en place une logique de niveau. Ce type de structure a l'avantage de montrer l'ampleur de la « profondeur » de la description. De plus, elle permet de mettre en évidence des sous-ensembles.

### **5.5.1 Premier niveau**

Les critères qui fondent la mise en hiérarchie de cette description sont multiples. Pour illustrer celui que nous estimons être le principal, et qui se trouve au cœur du premier niveau, voici un exemple : « l'étiquette vert pomme, encadrant le mot HABANA tracé en

lettres noires »<sup>83</sup>. L'unité « HABANA » illustre un ensemble d'unités important : celui des inscriptions. Notées en capitales, elles se trouvent à de nombreux niveaux de cette nomenclature.

L'autre unité de l'exemple, « l'étiquette vert pomme », représente la principale logique de mise en hiérarchie de ce texte. Cette unité se présente comme une zone d'englobement. Elle joue le double rôle d'englobant et d'englobé. D'une part, elle correspond à un élément de l'étui, au même titre que l'unité « HABANA » ; d'autre part, ce type d'unité possède un fort potentiel descriptif dans cette nomenclature, puisqu'elle s'apparente à un cadre pouvant contenir « n » élément(s). En fait, la logique est celle d'une *zone délimitée* sur l'étui. En disant « l'étiquette vert pomme », on qualifie un élément de l'étui, en même temps qu'on attire notre attention sur cette zone comme un espace potentiellement descriptif. Il s'agit d'un lien englobant-englobé (de type métonymique donc) qui se répète de nombreuses fois dans cette description.

Le premier niveau de cette description s'inspire de cette idée. Les six unités qui remplissent ce niveau sont des parties englobées seulement par l'étui. Pour les unités du type de « HABANA », ce sont des parties à rattacher à la zone qui les englobe (l'étui, N1, N2, etc.). En l'occurrence, « HABANA » est englobé par N4 (« l'étiquette vert pomme »), ainsi que le signale le verbe « encadrant ». Par ailleurs, nous verrons que les inscriptions peuvent également se décomposer en parties suivant une logique qui leur est propre. L'ensemble constitué par le premier étage est donc fondé sur les six grandes zones délimitées sur l'étui. Ce niveau peut se schématiser de la manière suivante :

N1 → « un tampon ovale »

N2 → « un galon bleu »

N3 → « une banderole rose »

N4 → « l'étiquette vert pomme »

N5 → « un large timbre vert sombre »

N6 → « un second timbre »<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>84</sup> Nous avons choisi intentionnellement de laisser une partie du prédicat dans la formalisation des parties de la nomenclature, afin de faciliter leur reconnaissance dans un texte qui répète souvent certains mots (cf. N5 et N6 où il y a la répétition du mot « timbre »).



### 5.5.2 Autres niveaux

Après avoir dégagé les six parties supérieures de cette nomenclature dense, il convient de donner aussi une forme au reste. Chaque niveau créé aura des justifications en rapport avec ce principe de hiérarchie. La description est schématisée en arbre descriptif qui occupe les annexes 1, 2 et 3. Le schéma effectif est trop volumineux pour être contenu dans une seule page. C'est pourquoi l'annexe 1 porte sur N1, N2, N3 et N4 ; l'annexe 2 sur N5 ; et l'annexe 3 sur N6. D'autre part, nous avons choisi de doter chaque partie de nomenclature d'une notation unique qui informe sur sa place dans le schéma. Il s'agit de la traduction sous la forme d'une formule du type : « NnNn », où les lettres majuscules désignent le niveau de la partie de nomenclature (en l'occurrence deux « N » signifient deuxième niveau, trois « N » troisième niveau, etc.) ; les lettres minuscules, qui sont à remplacer par un nombre, désignent l'ensemble (et le sous-ensemble) concerné ; par ailleurs, ces dernières renvoient aussi à la place occupée dans le sous-ensemble, en suivant autant que possible l'ordre d'actualisation textuelle. Pour prendre un exemple, « N1N2N4 » se réfère à une partie de nomenclature de troisième niveau, faisant partie de l'ensemble N1 et du sous-ensemble N2, et se trouve à la quatrième place de ce sous-ensemble.

#### 5.4.2.1 N1, N2, N3 et N4 (annexe 1)

Deuxième niveau :

Dans N1 (« un tampon ovale »), N2 (« un galon bleu ») N3 (« une banderole rose ») et N4 (« l'étiquette vert pomme »), les sous-ensembles correspondent à ce qui est englobé à l'intérieur de ces quatre zones délimitées. N1 englobe l'inscription « FLOR DE TABACO » (N1N1) et un motif décoratif (N1N2). N2 n'a que l'inscription « FLOR DE TABACO » (N2N1). N3 est constitué par la troisième occurrence de l'inscription « FLOR DE TABACO » (N3N1). De plus, ce dernier est désigné dans une de ses parties : les « extrémités » (N3N2).

N4 se distingue des trois premiers. D'abord, parce qu'il ne contient pas l'inscription « FLOR DE TABACO » ; ensuite, parce qu'il est notablement plus dense en parties de nomenclature. Il est constitué de cinq inscriptions : N4N2 (« HABANA »), N4N3 (« FABRICA [...] PUROS »), N4N5 (« SUPERIORES VUELTA [...] 520 »), N4N6 (« une signature ») et N4N7 (« le paraphe »). Ces deux dernières inscriptions font

l'objet d'une précision sous la forme d'une unité équivalente qui est notée au moyen de la même formule à laquelle on ajoute une apostrophe : N4N6' (« Cifuentes ») et N4N7' (« J. T° »). L'opération se répète dans le cas de N4N6, avec N4N6'' (« Cifrientes »). N4 englobe également la zone délimitée N4N4 (« un cartouche rose »). Enfin, N4 est désignée dans une de ses parties constitutives avec laquelle elle est dans un rapport de type  $\pi$  : N4N1 (« des deux côtés »).

Troisième niveau :

Cet étage est caractérisé par la présence de trois « N ». Il est principalement constitué par des parties issues d'inscription. La logique derrière un sous-ensemble d'inscription est particulière. Elle repose sur l'idée linguistique que le niveau de la lettre se trouve sous celui du mot. De cette manière, N2N1 (« FLOR DE TABACO ») est composé de N2N1N1 (« en lettres blanches ») ; N3N1 (« FLOR DE TABACO ») de N3N1N1 (« en lettres d'or ») ; N4N2 (« HABANA ») de N4N2N1 (« en lettres noires ») ; N4N3 (« FABRICA [...] PUROS ») de N4N3N1 (« en caractères »). N4N4N1 (« SUPERIORES de [...] 520 ») est différent parce qu'il correspond à un contenu englobé par N4N4 (« un cartouche rose »).

#### 5.4.2.2 N5 (annexe 2)

Deuxième niveau :

Le critère qui fonde ce premier sous-ensemble est du type englobant/englobé. Ce sous-ensemble représente tout ce qui est contenu dans N5 (« un large timbre vert sombre ») : les deux inscriptions N5N1 (« REPUBLICA DE CUBA ») et N5N2 (« SELLO [...] PROCEDENCIA »), les deux cartouches N5N4 (« le cartouche de gauche ») et N5N5 (« l'autre cartouche »), et enfin les angelots N5N3 (« des angelots »). Remarquons que la forme N5N4/5 (« deux cartouches ovales ») se distingue par la notation « 4/5 ». Ce tour correspond à une forme syncrétique qui renvoie à deux unités différentes de la nomenclature.

Troisième niveau :

Ce niveau s'exerce sur les trois éléments N5N3 (« des angelots »), N5N4 (« le cartouche de gauche ») et N5N5 (« l'autre cartouche »). Tout d'abord, N5N3N1

(« feuilles d'acanthes ») est lié à N5N3 par un rapport *synecdochique* : Il est d'ailleurs explicité qu'il s'agit du bas de leur corps.

Ensuite, N5N4 et N5N5 ont un fonctionnement similaire : d'une part, parce que ce sont des zones englobantes placées l'une à côté de l'autre ; d'autre part, parce qu'elles sont constituées par un contenu de type iconographique. Le procédé possède alors une dimension *métadéscriptive* puisqu'il s'agit de faire la description d'un objet ayant déjà une valeur descriptive : une image. Le premier cartouche (N5N4') représente N5N4N1 (« une branche de chêne »), N5N4N2 (« une branche d'olivier »), N5N4N3 (« un faisceau de lecteur »), N5N4N4 (« un bonnet phrygien ») et l'important N5N4N5 (« l'écu ») qui approfondira la description. Ce dernier a un potentiel descriptif puisqu'il a le double rôle d'objet de l'image et de nouveau cadre.

Le second cartouche (N5N5'), lui, est composé des éléments iconographiques N5N5N1 (« un champ de tabac »), N5N5N2 (« des hommes ») et N5N5N3 (« une colline »).

Quatrième niveau :

Comme nous l'avons dit précédemment, ce niveau est principalement provoqué par l'ajout d'une nouvelle zone susceptible d'englober des images, l'écu. Les trois premières parties découlent d'une segmentation de l'écu, qui se trouve divisé en trois zones. Dans un premier temps, elles sont réunies sous une forme syncrétique qui les résume N5N4N5N2/3/4 (« trois zones ») ; puis, elles sont reprises sous une forme propre à chacune : N5N4N5N2' (« en haut »), N5N4N5N3' (« la partie inférieure gauche ») et N5N4N5N4' (« celle de droite »). D'autre part, l'écu se compose également d'une partie abstraite. Il s'agit de N5N4N5N1 qui désigne le « T ».

Ce niveau énumère donc ce qui est contenu dans N4N5N4 (« l'écu ») : les trois zones qui sont d'abord évoquées sous une forme syncrétique (N5N4N5N2/3/4) puis de façon séparée (N5N4N5N2', N5N4N5N3' et N5N4N5N4') ; le « T » qui est une partie abstraite et géométrique et qui formalise la séparation de ces zones (N5N4N5N1).

Par ailleurs, ce niveau concerne aussi N5N4N1 (« une branche de chêne ») et N5N4N2 (« une branche d'olivier ») dans le cas d'un embranchement particulier. En effet, l'unité N5N4N1/2N1 (« les tiges ») constitue une partie pour deux unités supérieures : les deux branches (N5N4N1 et N5N4N2). Le partage de cette partie est noté dans la formule au moyen du « / ».

Pour finir, ce niveau contient d'autres éléments iconographiques qui partagent un lien *synecdochique* de type  $\pi$  avec des objets iconographiques du niveau précédent : N5N5N1N1 (« les larges feuilles ») est une partie de N5N5N1 (« le champ de tabac ») ; et N5N5N3N1 (« plusieurs palmiers ») qui précise N5N5N3 (« une colline»). N5N5N2 (« des hommes ») représente une exception puisqu'il est lié à N5N5N2N1 (« un vaste chapeau ») par un lien métonymique. En général, ce lien entre une personne et ses habits est récurrent dans les descriptions.

Cinquième niveau :

Cet étage ne concerne plus que le contenu de N5N4N5 (« l'écu »). Il s'agit principalement des éléments iconographiques qui occupent l'espace des trois zones de l'écu. La première zone mentionnée, N5N4N5N2' (« en haut »), regroupe cinq objets iconographiques : N5N4N5N2N1 (« une bande horizontale »), N5N4N5N2N2 (« le soleil »), N5N4N5N2N3 (« une mer »), N5N4N5N2N4 (« deux îles ») et N5N4N5N2N5 (« une clef »). N5N4N5N2N3 (« une mer ») fait l'objet d'une reformulation que nous avons noté N5N4N5N2N3' (« les flots »), conformément à notre système. La seconde zone, N5N4N5N3' (« la partie inférieure gauche »), ne représente qu'un élément : N5N4N5N3N1 (« trois bandes »). Et la troisième zone, N5N4N5N4' (« celle de droite »), montre quelques éléments iconographiques réunis sous un terme générique qui résume la thématique de l'image. Nous avons choisi d'en faire une partie intermédiaire entre la dernière zone et ses éléments iconographiques : N5N4N5N4N1 (« un paysage montagneux »).

Pour terminer, il faut mentionner N5N4N5N1 (« un T ») qui semble plus abstrait mais suit tout de même cette logique de nomenclature. Il est segmenté en deux parties qui sont d'abord présentes sous la forme syncrétique N5N4N5N1N1/2 (« deux droites »), puis se réalisent sous deux formes indépendantes : N5N4N5N1N1' (« la barre supérieure ») et N5N4N5N1N2' (« la barre verticale du T »).

Sixième niveau :

Ce niveau concerne la troisième zone de l'écu, il est constitué des objets iconographiques du « paysage montagneux ». Ce dernier est surtout une formule *résumable* qui se trouve dans un rapport d'équivalence avec l'énumération des parties qui

le composent et qui occupent ce sixième niveau (N5N4N5N4N1N1 « une crête foncée », N5N4N5N4N1N2 « haut palmier », N5N4N5N4N1N3 « la seconde crête » et N5N4N5N4N4 « l'horizon ») ; ce qui revient en fait à dire qu'il s'agit d'un système descriptif au sens strict. De façon moins évidente, la même logique est applicable aux différents étagements de la nomenclature : ce sont des S.D. englobés par une description plus large, du moins s'ils sont suffisamment développés. La question du degré minimal d'un S.D. a déjà été évoquée. Peut-on appeler « description » la présence textuelle d'un terme *résumant* et d'un seul terme *résumable* ? D'ailleurs, est-il correct de dire qu'il est *résumable* ? Ce qui sous-tend véritablement ces réflexions, c'est la frontière entre la description *stricto sensu* et les figures de style comme la synecdoque et la métonymie. Par ailleurs, il faut admettre qu'il n'y a pas de niveau au-delà de l'unité « étui ». Ce dernier marque le sommet de la pyramide et la porte d'entrée de la description.

Septième niveau :

Il s'agit du dernier niveau de N5. Il ne porte que sur quelques éléments du « paysage montagneux » qui peuvent être divisés en parties. C'est le cas de N5N4N5N4N1N2 (« haut palmier ») qui occupait le sixième niveau. Celui-ci est constitué de N5N4N5N4N1N2N1 (« au feuillage abondant ») et de N5N4N5N4N1N2N2 (« le tronc »). C'est aussi le cas de N5N4N5N4N1N3 (« la seconde crête ») qui est lié à sa partie N5N4N5N4N1N3N1 (« des deux pics »).

#### 5.4.2.3 N6 (annexe 3)

Deuxième niveau :

L'espace que délimite N6 (« un second timbre ») ne contient qu'une seule inscription : N6N6 (« PRECIO [...] CIGARRO »). Ensuite, il y a deux parties qui sont dans un rapport de type  $\pi$  avec N6 : N6N3 (« le fond du timbre ») et N6N5 (« un arrière-plan indistinct ») qui sont des éléments constitutifs de N6. Enfin, il y a trois unités qui partagent un rapport métonymique avec N6, parce qu'elles se trouvent englobées par celui-ci : N6N1 (« une sorte de nasse »), N6N2 (« un disque central ») et N6N4 (« motifs décoratifs embrouillés »). Il faut signaler que la construction de N6N1 est particulière. En effet, il est construit dans le sens inverse de l'habitude (du tout vers les parties), c'est-à-

dire que l'ordre d'actualisation textuelle commence par l'unité la plus précise N6N1N1N1, et remonte jusqu'à N6N1, en passant d'abord par N6N1N1.

Troisième niveau :

N6N2 (« un disque central ») constitue une zone d'englobement dense, puisqu'elle encadre cinq éléments : les deux inscriptions N6N2N1 (« TABACALERA ») et N6N2N2 (« initiales S.A. ») ; et trois motifs iconographiques N6N2N3 (« petites perles »), N6N2N4 (« un nouveau blason »), N6N2N5 (« un aigle »).

Ensuite, N6N4 (« motifs décoratifs embrouillés ») est développé par sa partie N6N4N1 (« minces rubans »). L'inscription N6N6 (« PRECIO [...] CIGARRO ») est décomposée au niveau en-dessous par N6N6N1 (« en lettres bleu-gris »). D'autre part, le deuxième élément de la construction inversée se trouve à cet étage : N6N1N1 (« une succession de huit »).

Le quatrième niveau :

Ce niveau concerne surtout des unités englobées par trois zones délimitées. Le lien est donc de type métonymique. Tout d'abord, N6N2N4 (« un nouveau blason ») voit son contenu explicité par N6N2N4N1/2 (« signes ou animaux héraldiques (château, lion) »). N6N4N1 (« minces rubans ») est constitué de l'inscription N6N4N1N1 (« RENTA DE TABACOS »).

Les autres unités ne sont pas similaires. Il y a N6N2N5 (« un aigle ») qui est développé par des membres du corps, c'est-à-dire des unités partageant un lien *synecdochique* de type  $\pi$  : N6N2N5N1 (« les deux ailes »), N6N2N5N2 (« la tête »), N6N2N5N3 (« le bec crochu »), N6N2N5N4 (« les serres ») et N6N2N5N5 (« la queue »). Puis, il y a N6N1N1N1 (« motifs finement calligraphiés ») qui constitue la partie la plus précise de la construction inversée.

Le cinquième niveau :

Ce niveau ne contient que N6N4N1N1N1 (« en lettres minuscules ») qui fonctionne de façon similaire à N6N6N1 (« en lettres bleu-gris ») : il s'agit du niveau de la lettre, qui se trouve sous celui des mots de N6N4N1N1 (« RENTA DE TABACOS »).

## 5.6 Prédicat

Un élément qui caractérise le prédicat de cette description est la prédominance de la thématique chromatique. Sur ce sujet, on trouve dans le texte vingt-quatre occurrences qui prennent une forme adjectivale. Cette caractéristique peut être mise en lien avec le mode visuel de la description. Ce vaste ensemble des prédicats de couleurs peut s'organiser en deux types cohérents fondés depuis un critère concernant l'effort terminologique du paradigme chromatique (c'est-à-dire, en d'autres termes, les difficultés de lecture). Il y a d'un côté les couleurs *simples*, au sens où elles sont fortement lisibles puisqu'elles font partie du vocabulaire de base (p. 164 : « jaune », « vert », « bleu », « rouge », « noir », « blanche », « bleu », « rouge », « rose », « noires », « rouges », « rose » ; p. 165 : « noir », « vert » ; p. 166 : « vert ») ; et de l'autre, les couleurs plus *complexes*, qui sont formées par métonymie, composition ou nuance, et qui font un pas plus ou moins grand vers la terminologie (p. 164 : « jonquille », « or », « or », « vert pomme » ; p. 165 : « vert sombre » ; p. 167 : « gris bleu », « orangé pâle » ; p. 168 : « bleu-gris »)<sup>85</sup>.

La deuxième caractéristique de ce prédicat est constituée par la récurrence d'un modèle de construction prédicative. Elle concerne les inscriptions sur l'étui de cigarillos qui forment un ensemble important de la nomenclature de cette description. On constate que, pour chacune de ces inscriptions, le prédicat appliqué peut porter sur trois types complémentaires : sur les couleurs (A), sur la taille (B) et sur la situation spatiale (C). C'est à travers ces trois cases que la construction du prédicat s'effectue pour les douze inscriptions (dans l'ordre linéaire) :

1. « FLOR DE TABACO » → A (« en noir ») et C (« dans un tampon ovale »)
2. « FLOR DE TABACO » → A (« blanches »), B (« petites ») et C (« sur un galon bleu »)
3. « FLOR DE TABACO » → A (« d'or »), C (« sur une banderole rose »)
4. « HABANA » → A (« noires »), C (« l'étiquette vert pomme ») et un prédicat

---

<sup>85</sup> Une étude plus poussée de la dimension chromatique d'un texte devrait prendre en compte des couleurs qui ne sont pas explicitement représentées dans le texte, mais qui sont tout de même évoquées implicitement par le biais de la mention d'objets associés par stéréotype à une couleur : le vert et le brun pour le « palmier », le bleu pour la « mer », et le rouge pour le « bonnet phrygien ». De plus, dans l'esprit de ce raisonnement, on pourrait avancer que le « brun » est une couleur prédominante de cette description à cause de certains objets : le « cigarillo », les « deux branches », les « palmiers » et le « champ de tabac ».

hors de ces catégories (« ornées »)

5. « FABRICA [...] » → A (« rouges ») B (« plus petits ») et C (« et immédiatement au-dessous »)
6. « SUPERIORES de [...] » → C (« dans un cartouche rose »)
7. « SUPERIORES VUELTA [...] » → A (« en noir sur le fond vert ») et C (« encore plus bas »)
8. « REPUBLICA [...] » → B (« en grosses ») et C (« le timbre vert sombre »)
9. « SELLO [...] » → C (« au-dessous »)
10. « TABACALERA [...] » → C. (« le pourtour [du disque], en haut »)
11. « S.A. » → C (« le pourtour [du disque], en haut ») et C (« [TABACALERA] suivi »)
12. « RENTA [...] » → B (« minuscules ») et C (« minces rubans tressés »)
13. « PRECIO [...] » → A (« bleu-gris ») et C (« un arrière-plan indistinct »)<sup>86</sup>

Ce schéma montre combien le modèle « A et/ou B et/ou C » structure le prédicat associé aux inscriptions, puisque ce moule est appliqué de manière plus ou moins constante. La mise en mention des inscriptions en capitales donne de la cohésion à cet ensemble. Il faut noter que ce type d'objet constitue une exception typographique dans le texte de Simon : les inscriptions sont isolées sur la page et interrompent de ce fait le paragraphe par un passage à la ligne. Or, en dehors de ce cas, il n'y a aucune place pour des alinéas, sinon en fin de chapitre.

Enfin, le sort fait à l'analogie constitue une caractéristique de ce prédicat. Nous avons vu que la quantité d'occurrences de cette figure, par rapport au volume textuel, donne un caractère spécifique aux descriptions. Or, dans cette description aux embranchements nombreux, la place du *prédicat analogique* est minime. En fait, le texte contient cinq métaphores qui se situent aux lisières de la description, et cette configuration nous semble soulignée leur caractère marginal. Le début (p. 164) contient les trois comparaisons suivantes :

---

<sup>86</sup> Nous avons volontairement omis la « signature calligraphiée ». En effet, cette inscription ne possède pas deux choses qui caractérisent les autres inscriptions et qui représentent des marques qui lient cet ensemble : d'une part, elle n'a pas leur police, qui est sous forme de capitales ; et d'autre part, elle n'a pas l'isolation typographique au moyen d'un espacement. Ce détail signifiant permet d'écarter cette inscription.



1. « L'étui vide [...] violemment colorié comme un uniforme de général »<sup>87</sup>
2. « FLOR DE TABACO se répétait comme un leitmotiv »
3. « La couronne de médailles [...] qui formaient comme un nuage d'or d'où s'échappaient des éclairs fléchés et zigzagant »

Et deux comparaisons qui se trouvent à la fin, c'est-à-dire à partir du milieu de la page 167 :

4. « Une succession de huites formant une sorte de nasse ou comme des filets de pêcheurs disposés symétriquement de part et d'autre d'un disque central »<sup>88</sup>
5. « La calligraphie de huites entrelacés se détachant comme une dentelle sur le fond »

Il faut d'ailleurs noter que certaines de ces figures ne jouent pas qu'un rôle « poétique » (en faisant des rapprochements inédits), mais remplissent aussi un objectif de lisibilité, en explicitant des comparés difficiles à concevoir. C'est le cas de « la succession de huites », dont le comparé n'est pas suffisant pour se construire une image claire de ce qui est représenté ; les comparants viennent en renfort pour cette explicitation. C'est le cas également de « la couronne de médailles ». Ce que nous voulons surtout souligner, c'est qu'une partie considérable du texte s'écoule donc sans aucune forme d'analogie. Cet élément soutient l'idée qu'il s'agit d'une description objective, qui se fait sans état d'âme. Alors que la description précédente laissait des traces de subjectivité (notamment le dégoût du journal qui entraîne une impossibilité de le lire), celle-ci se contente d'énumérer les éléments de l'étui, sur un modèle à peine caricaturé : « il y a A, puis B. Dans B, il y a C et D ».

Pour développer cette idée d'une quête d'objectivité dans la description, il convient de faire référence à un article de Roland Barthes qui s'est penché sur cette question. Dans « Littérature objective », Barthes étudie exclusivement les descriptions d'Alain Robbe-Grillet. Toutefois, il nous a semblé que les considérations du théoricien

---

<sup>87</sup> La comparaison contient d'ailleurs elle-même une métaphore puisque le verbe « colorier » remplace un hypothétique comparé « colorer ». De la même manière que pour la paire « contempler » et « voir », « colorier » dit « colorer » et autre chose.

<sup>88</sup> Ce passage englobe aussi une deuxième figure : en fait, il s'agit de deux comparants pour un même comparé.

montrent des similitudes sérieuses avec le texte sur l'étui. Selon cet article, la description robbe-grilletienne possède des spécificités qui en ferait un modèle d'objectivité.

Tout d'abord, elle se caractérise par la domination totale du sens la vue pour décrire, qui permet d'en effacer l'humain : « l'objet n'est plus ici un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles : il est seulement une résistance optique. [...] ici, l'objet n'existe pas au-delà de son phénomène ; il n'est pas double, allégorique »<sup>89</sup>. Cette première caractéristique trouve un écho dans l'extrait de cette partie. Nous avons d'ailleurs mis en évidence le rôle prépondérant du visuel comme thématique justificatrice de cette description<sup>90</sup>. Ajoutons à cela que l'idée d'épurer les descriptions de subjectivité renvoie aux stéréotypes<sup>91</sup> de la description scientifique selon Nina Hopkins Butlin. En effet, à l'intérieur de celles-ci « on s'attend [...] à la suppression de la subjectivité de la part de l'auteur(e) »<sup>92</sup> ; alors que dans la description littéraire : « on considère le texte littéraire comme le lieu privilégié de la subjectivité autoriginaire »<sup>93</sup>. Cette remarque permet de soutenir que cette description se situe en rupture du récit traditionnel.

La description de Robbe-Grillet a aussi la particularité de ne remplir aucune de fonction dans le récit. Elle est gratuite et génère sa propre finalité : « on lui [la description] donne le droit de prendre de notre temps, sans souci des appels que la dialectique du récit peut lancer à cet objet indiscret ». Cette dernière caractéristique entraîne la présence d'objets descriptifs moins courants (comme l'étui à cigarillos), sans que ce caractère inédit ait une influence négative sur le volume textuel de la description :

---

<sup>89</sup> BARTHES (Roland), « Littérature objective », dans BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 30.

<sup>90</sup> Nous développerons encore dans la prochaine partie ce mode d'appréhension de l'étui.

<sup>91</sup> Nous parlons de « stéréotype » parce que l'article de Butlin consiste à démontrer qu'il s'agit de deux pôles théoriques qui ne sont pas représentés textuellement de façon cloisonnée. Dans les faits, les textes actualisent des formes mixtes plus ou moins influencées par les deux pôles.

<sup>92</sup> BUTLIN (Nina Hopkins), « Autour des papillons : La description scientifique et la description littéraire », dans *Initial(e)s*, n°14, 1994, p. 67.

<sup>93</sup> *Ibid*, pp. 67-68.

Tous ces objets sont décrits avec une application en apparence peu proportionnée à leur caractère sinon insignifiant, du moins purement fonctionnel. [...] L'objet reste là, il a la même liberté d'étalement qu'un portrait balzacien.<sup>94</sup>

Une autre similitude concerne le rejet du prédicat, notamment de type « analogique » : « ce que Robbe-Grillet vise à détruire, c'est donc l'adjectif : la qualification n'est jamais que spatiale, situationnelle, en aucun cas analogique »<sup>95</sup>. Le prédicat, l'une des unités constitutives du descriptif, est réduit à son strict minimum et l'analogie est neutralisée. Ce point a aussi été rencontré dans notre cas. Le prédicat de cette description est très limité par rapport à la nomenclature. De plus, selon Butlin, ce point relève également de la description littéraire : « On s'attend à une richesse d'expressions figurées, à la construction d'un sens polyvalent et instable, à peu de termes purement techniques, et à une sensibilité esthétique très élevée de la part de l'auteur(e) »<sup>96</sup>. Cette deuxième citation de Butlin renforce l'idée que la description de l'étui bouleverse les formes littéraires traditionnelles.

Enfin, Barthes évoque l'idée intéressante selon laquelle les descriptions modernes renverseraient la place du lecteur. Dans le cas de la description classique, le lecteur assiste à un spectacle stable : en ce sens, la description a un TH nul où les différents éléments descriptifs existent dans « un lieu immobile ». Dans le cas de la description moderne, le lecteur est sollicité par la description qui joue un rôle dynamique : « elle fixe le voyeur à sa place, et déboîte le spectacle, l'ajuste en plusieurs temps à sa vue ; on l'a déjà remarqué, les toiles modernes sortent du mur, elles viennent au spectateur, l'oppressent d'un espace agressif »<sup>97</sup>. Il nous semble que ce genre d'agression se trouve dans le texte de Simon. Le mécanisme labyrinthique qui est provoqué par la profondeur descriptive tend à perdre le lecteur au point où il ne sait plus où il se trouve dans la description.

Toutes ces caractéristiques sont contenues dans le texte sur l'étui. La proximité entre celui-ci et les descriptions robbe-grilletiennes semble donc établie. Si nous suivons Roland Barthes, ces spécificités renforcent le caractère objectif d'une description. Par

---

<sup>94</sup> BARTHES (Roland), « Littérature objective », dans BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, pp. 29-30.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>96</sup> BUTLIN (Nina Hopkins), « Autour des papillons : La description scientifique et la description littéraire », dans *Initial(e)s*, n° 14, 1994, pp. 67-68.

<sup>97</sup> BARTHES (Roland), « Littérature objective », dans BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 34.

ailleurs, les considérations de Nina Hopkins Butlin soulignent le caractère contestataire derrière l'idée d'une description objective. En effet, selon le contenu de cet article, la description de cet extrait affiche des ressemblances avec la description scientifique, et semble dépourvue de quelques traits importants de la description littéraire (traditionnelle).

Toutefois, nous allons nuancer le caractère objectif de ce texte. L'une des constantes générales d'écriture de ce texte, qu'on retrouve aussi dans cet extrait, contredit un peu l'hypothèse d'une objectivité sans condition. Cette constante consiste, nous l'avons développé précédemment, à reformuler quelque chose qui vient d'être dit tout en conservant sur l'axe syntagmatique les deux formes alternatives. Le mécanisme devrait se heurter au fait qu'il n'y a qu'une case pour accueillir textuellement l'une de ces deux unités de manière vraisemblable, mais la solution vient du fait que le *Palace* utilise la mise entre parenthèses comme nouvelle forme pour compenser. Cette pratique qu'on retrouve quelquefois dans cette description est pleine de subjectivité, parce qu'elle traduit la plupart du temps les doutes du personnage quant à sa perception (p. 165 : « Cifuentes (ou Cifrientes) » ; p. 166 : « deux îles (ou deux rochers ?) », « huit cueilleurs dans le champ de tabac (ou plutôt, à y bien regarder [...] ») ; p. 167 : « le dessinateur (ou le photographe »), « ce dernier timbre (ou bande de garantie) »). Certains de ces exemples montrent que le doute est présent explicitement : notamment par le point d'interrogation ou par une justification du type « à y bien regarder ». En revanche, on notera qu'une des six occurrences de cette pratique (p. 166 : « une clef flottant sur les (ou suspendue dans l'air un peu au-dessus des) ») se distingue des autres. Celle-ci ne porte pas sur une alternative entre deux choses perçues, mais entre deux formules d'écriture différentes. Il s'agirait plutôt d'une reformulation de professionnel d'écriture.

En fait, nous pensons que les conséquences de ce mécanisme d'écriture sont en lien avec le mouvement de contestation du récit qu'évoque Jean Ricardou dans cette citation : « le Nouveau Roman met en cause, en effet, avec une virulence croissante, un phénomène d'envergure, insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines et peut-être l'objet d'un tabou idéologique clandestin : le RÉCIT »<sup>98</sup>. Selon lui, il s'agit

---

<sup>98</sup> RICARDOU (Jean), *le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1978, p. 25.

d'ailleurs d'un critère fédérateur du groupe d'écrivains. Toutes ces traces d'un « retravail » du texte tendent à afficher sa matérialité, c'est-à-dire sa dimension *littérale*. De cette façon, le texte tend considérablement vers le pôle de la *contestation du récit* issu du schéma évoqué de Ricardou. Ce mouvement se fait au détriment de l'illusion référentielle, c'est-à-dire l'autre pôle : *l'euphorie du récit*. Enfin, pour clôturer cette digression, il faut noter aussi que l'emplacement de ces parenthèses alternatives peut parfois faire sens. On observe que la plupart d'entre elles (quatre sur six) se concentrent dans la partie de la description qui traite des deux cartouches. Or, il s'agit d'un des endroits les plus précis de la description, notamment à cause des nombreux niveaux de nomenclature. Les limites de visibilité du personnage correspondraient à cette concentration en doute de sa perception.

### **5.7 Organisation interne**

Il existe plusieurs grilles ou modèles de classement dans ce texte. Le premier a déjà plus ou moins été évoqué dans cette analyse, il concerne la modalité de perception construite par le texte. Nous avons déjà dit que cette description était de type optique, comme le signale le verbe introducteur « contempler ». D'autres verbes de ce type sont présents dans ce texte (p. 165 : « déchiffrer » ; p. 166 : « on pouvait voir » ; p. 167 : « on ne pouvait pas le voir ») : ils supposent tous la vision. L'aspect sensoriel semble relativement cohérent : presque toute la description se fait sur ce mode visuel. En revanche, la fin de la description montre de notables changements avec des termes qui font allusion à d'autres perceptions : le toucher (p. 167 : « dentelle », « déchirer ») et le goût (p. 168 : « lécher »). Il faut ajouter à cela la suite directe de cet extrait qui évoque très explicitement une perception auditive<sup>99</sup>. Ce changement de pôle sensoriel se situe plutôt bien pour correspondre avec la clôture de la description.

Le deuxième axe taxinomique concerne le vocabulaire de la géométrie. Le texte emprunte de manière massive dans la « boîte à outils » des termes géométriques afin de ranger la nomenclature. Tout d'abord, il y a des termes qui se rapportent à des formes,

---

<sup>99</sup> « Cela l'avait occupé un bon bout de temps pendant lequel il avait au moins oublié l'existence du journal et des gros titres puisqu'il entendit sonner (le couple de notes hautes basculant deux fois) la demie » (SIMON 1962 : p. 168).

dont certains renvoient à des formes entières (p. 164 : « fléchés », « ovale », « entouré » ; p. 166 « un T » ; p. 167 : « huit », « disque central »). Dans cette optique, il faut ajouter aussi les quatre occurrences du verbe « encadrer » (p. 164 : « encadrant » ; p. 165 : « encadrant », « encadrant » ; p. 167 : « encadreraient ») qui évoquent la forme du cadre. Cette remarque est pertinente puisque ce texte est fondé sur une logique d'englobement des unités. Ensuite, la « boîte à outils » géométrique est constituée par des mots qui se trouvent un niveau en-dessous de ceux évoqués précédemment, parce qu'ils renvoient aux parties constituantes de formes pleines : la ligne (p. 164 : « zigzagant », « extrémités bifides », « côtés » ; p. 165 : « les deux grands côtés », « une ligne ondulée », « rayons », « verticaux », « la base » ; p. 166 : « trois zones », « deux droites », « bande horizontale », « barre verticale », « en diagonale » ; p. 167 : « perpendiculairement », « huit », « pourtour », « centre »). Enfin, il reste dans cet ensemble quelques formules typiques du vocabulaire géométrique (p. 166 : « au premier plan », « au milieu de », p. 167 : « symétriquement » ; p. 168 : « arrière-plan »). On constate donc le foisonnement des termes propres au vocabulaire de la géométrie pour décrire l'objet descriptif (l'étui). Ce choix de taxinomie entre en résonance avec l'axe sensitif de la vision. Par ailleurs, il donne aussi au texte un côté abstrait qui résiste à la lecture, notamment au moyen d'un certain discours mathématique qui trouve son point culminant dans certaines formules qui semblent avoir été importées de problèmes mathématiques (p. 165 : « les deux grands côtés » ; p. 166 : « divisé en trois zones », « deux droites formant un T » ; p. 167 : « disposés symétriquement de part et d'autre d'un disque central sur le pourtour duquel »).

La troisième chaîne taxinomique concerne la spatialité, qui est manifestée par un nombre considérable de marques. Le rôle principal de ces marques est l'organisation spatiale des parties qui composent le pantonyme. Cette organisation passe principalement par des marques qui placent ces parties les unes par rapport aux autres : elles correspondent souvent à des embrayeurs<sup>100</sup>. Voici un exemple qui reprend les nombreuses déterminations spatiales de la page 165 :

---

<sup>100</sup> En ce sens : « Les embrayeurs sont une classe de mots dont le sens varie avec la situation ; ces mots, n'ayant pas de référence propre dans la langue, ne reçoivent un référent que lorsqu'ils sont inclus dans un message » (DUBOIS 1994 : p. 175).

1. N4N4N1 (« SUPERIORES de [...] 520 ») → « encore plus bas » que → N4N5 (« SUPERIORES VUELTA [...] 520 »)
2. N4N7 (« le paraphe ») → « au-dessous » de → N4N6 (« une signature »)
3. N4N7 (« le paraphe ») « à demi caché par » → N5 (« un large timbre [...] »)
4. N5 (« un large timbre [...] ») → « qui faisait presque le tour de » → P' (« la boîte »)
6. N5 (« un large timbre [...] ») → « portant » → N5N1 (« REPUBLICA [...] »)
7. N5N1 (« REPUBLICA [...] ») → « dessinant » → (« une ligne ondulée »)
8. N5N1 (« REPUBLICA [...] ») → « et au-dessous » → N5N2 (« SELLO [...] »)
9. N5N1 (« REPUBLICA [...] ») → « se détachant sur » → (« un fond de rayons »)
10. (« un fond de rayons ») → « venaient buter à droite et à gauche contre » → N5N4/5 (« deux cartouches ovales »)
11. N5N4/5 (« deux cartouches ovales ») → « verticaux »
12. N5N4/5 (« deux cartouches ovales ») → « encadrés » par → N5N3 (« des angelots »)
13. N5N3N1 (« feuilles d'acanthes ») → « bas du corps » de → N5N3 (« des angelots »)
14. N5N4' (« le cartouche de gauche ») → « encadrant » → N5N4N5 (« un écu »)
15. N5N4N5 (« un écu ») → « entouré » par → N5N4N1 (« une branche de chêne ») et N5N4N2 (« une branche d'olivier »)

Le système d'organisation spatiale de la nomenclature de ce texte est surdéterminé. De façon systématique, l'apparition d'une nouvelle unité de nomenclature appelle une justification de l'espace occupé par rapport aux autres unités (la plupart du temps, il s'agit de l'unité précédente). Par exemple, l'apparition de l'inscription « SUPERIORES VUELTA [...] 520 » (N4N5) se fait au moyen du marqueur spatial « encore plus bas » qui ne peut être compris que mis en rapport avec l'unité qui lui sert de point de référence, c'est-à-dire l'autre inscription « SUPERIORES de [...] 520 » (N4N4N1). Un autre exemple est représenté par le cas de N5N4/5 (« deux cartouches ovales ») : il est situé de chaque côté de l'inscription de N5N1 (« SELLO [...] PROCEDENCIA »), qui est l'unité précédente.

On constate, dans ce schéma, la surdétermination de la situation spatiale de chaque

partie de la nomenclature. Certaines marques signifient explicitement la position : ce sont celles qui constituent la taxinomie (« encore plus bas », « au-dessous », « le tour de », « et au-dessous », « à droite et à gauche », « verticaux », « bas »). Mais elles ne font pas toutes partie de la liste spatiale, puisqu'elles ne sont pas toujours issues d'une marque spatiale venant de la « boîte à outils » du vocabulaire de l'espace. Et l'information spatiale peut aussi se traduire de manière plus implicite : « encadrant » suppose qu'une unité est englobée par une autre et précise la forme de cet englobement (cadre) ; « portant » est encore moins explicite que l'exemple précédent, parce qu'il ne traduit que l'englobement de N5N1 par N5.

D'un autre côté, ce texte est aussi l'occasion d'un « itinéraire » du regard qui guide l'actualisation des parties de la nomenclature. Globalement, on peut dire que des directions plus ou moins claires jalonnent la description. Depuis la « banderole rose » (p. 164) jusqu'au bas de la page 165, il y a un mouvement constant du haut vers le bas. Entre ces deux bornes, chaque unité de nomenclature insérée se trouve en-dessous de la précédente. Les termes traduisant cette direction abondent (p. 164 : « retombaient », « et immédiatement au-dessous », « et encore au-dessous » ; p. 165 : « puis encore plus bas », « au-dessous », « au-dessous », « le bas »). Le changement s'opère au bas de cette dernière page (p. 165), puisque d'autres mouvements se mêlent au premier. D'abord « gauche/droite », puisqu'on décrit le « cartouche de gauche » puis « l'autre cartouche » (à entendre : celui de droite). Puis, un double mouvement « haut/bas » et « gauche/droite », puisque les « trois zones » constitutives de « l'écu » sont actualisées dans l'ordre « haut/gauche/droite ». Il est troublant de constater combien ces premiers mouvements relevés ont des affinités avec le sens de lecture occidental (de gauche à droite et du haut vers le bas).

Les autres mouvements, qui sont appliqués aux contenus iconographiques, semblent plus difficiles à définir. Il y a bien quelques oppositions organisées (dans la troisième « zone », l'opposition « avant-plan/arrière-plan » ; et dans le cartouche de droite, l'opposition similaire « avant-plan/arrière-plan » qui est justifiée par la marque spatiale « au fond »), mais l'actualisation des contenus strictement iconographiques semble reposer sur la même logique que celle qui est à l'œuvre dans l'incipit du texte : la tabularité. En effet, le début du texte s'ouvre sur la triple présence de la garantie « FLOR



DE TABACO », qui s'actualise en trois endroits distincts (la troisième occurrence devient le repère initial du premier mouvement que nous avons décrit ci-dessus). L'absence d'information spatiale sur l'emplacement des trois éléments contraste d'ailleurs avec l'excès de ce type d'information dans le reste du texte. Enfin, la dernière partie du texte représentée à l'intérieur de la partie nomenclative N6 (« un second timbre ») ne renvoie pas non plus à des oppositions pertinentes. La transition avec le contenu se fait de manière vague. On sait seulement que N6 recouvre une partie du cartouche de droite. Ensuite, la succession de la nomenclature semble se faire sur le mouvement « côté/centre/côté », parce que l'on s'intéresse d'abord aux motifs de « huit » ; puis, au « disque central » qui se trouve entre les « huit » ; et finalement, on s'en retourne aux motifs de « huit ».

Pour terminer cette partie consacrée aux grilles de classement introduites dans la description, il reste à aborder la taxinomie de type ordinal qui présente un modèle décliné plusieurs fois. La première trace se situe dans l'incipit du texte. Elle a déjà été évoquée dans la partie précédente. Le modèle prend la forme schématique « il y a n.A », où le nombre d'occurrences de « A » n'est pas signalé mais le texte annonce qu'il y en aura plusieurs. Il s'ensuit les occurrences « A1 », « A2 », etc., avec des contextes différents. Dans cet exemple, « A » se traduit par la garantie « FLOR DE TABACO » qui est actualisée textuellement trois fois par une marque ordinale (« une première fois ») et ensuite deux fois par un adverbe (« puis ») qui prend une valeur ordinale.

Ensuite, les deux autres utilisations d'une grille ordinale peuvent s'expliquer grâce au même principe. Le modèle se schématise en une annonce du type « il y a A et B », où toutes les unités qui vont être développées sont préalablement annoncées. Alors, A est développé, puis B. La première utilisation de ce modèle se trouve dans la description des deux « cartouches ». On annonce A et B (« deux cartouches ovales ») puis on développe A (« le cartouche de gauche ») en premier, et B (« l'autre cartouche ») en second. Le deuxième exemple est contenu dans la description du « cartouche de gauche » : il s'agit de « l'écu ». De la même façon, on annonce un A, un B et même un C dans « trois zones », puis on développe respectivement A (la zone « au-dessus de la barre du T »), B (« la partie inférieure gauche ») et C (« celle de droite »).

## 5.8 Conclusion

Le modèle d'analyse descriptive de Philippe Hamon a nécessité quelques approfondissements et modifications au profit du détail de l'analyse de ce deuxième extrait. Dans ce passage, la nomenclature massive ne pouvait se passer d'une logique supplémentaire. Cette logique vient elle-même des idées de Hamon sur la description : il s'agit du principe de hiérarchie, qu'il considère comme un des éléments fondamentaux de la description.

Le premier avantage que l'on peut tirer de cette modification est celui d'un gain de lisibilité du schéma. Il faut aussi poser la question de l'utilité de construire un tel modèle, au-delà d'une plus grande compréhension du lien entre les parties. Il nous semble que l'apport le plus important est celui qui permet de cerner les zones très descriptives, sur le plan de la nomenclature. Par exemple, « la cartouche de gauche », qui contient lui-même « l'écu », fait l'objet d'une précision considérable. Ce phénomène est identifiable dans le schéma par une profondeur descriptive. Il s'agit là d'un autre paramètre visuel. Nous avons vu que le regard était plus ou moins dirigé dans le texte, mais il s'attarde en outre davantage sur certaines parties que sur d'autres. Malgré l'impression d'exhaustivité laissée par cette description, qui est due à la volonté manifeste de saturer un cadre de petites dimensions (l'étui), certaines zones tendent plus que d'autres vers la complétude. D'un autre côté, l'ajout de cette logique hiérarchique dans le schéma de nomenclature présente aussi l'avantage de montrer l'englobement entre les différentes unités. Toutefois, il convient aussi de reconnaître le caractère très arbitraire d'une telle construction. C'est pourquoi, il nous a paru important de justifier les choix de création de niveau. Ce modèle ne prétend pas être absolument accompli : il reste perfectible sur de nombreux points.

Ensuite, ce travail a également permis de faire la démonstration des différentes formes que prend la relation méreologique (ou métonymique). La principale relation de ce texte est fondée sur la relation métonymique englobant-englobé. Elle concerne l'englobement de zones délimitées. Des relations d'autres types sont également représentées : la relation *synecdochique* de type  $\pi$  (par ex. : le corps de l'aigle) ; la relation métonymique reposant sur la contiguïté spatiale (par ex. : le cas de l'homme et du chapeau) ; et enfin, la relation *synecdochique* particulière qui porte sur la hiérarchie linguistique entre le mot et la lettre.

Pour terminer, nous avons dit que la radicalité de ce texte laissait penser à une démarche de déconstruction du récit traditionnel au moyen du rejet des mécanismes de réalisme, ce qui correspond à l'image que l'histoire littéraire a donnée du Nouveau Roman dans son ensemble. Pour soutenir cette idée et celle d'un caractère objectif, nous avons montré les correspondances entre ce texte et les critères de la description moderne développés dans l'article de Barthes. Cependant, la présence de la thématique justificatrice pour naturaliser l'insertion d'une description, l'existence d'un arbre descriptif construit autour d'un pantonyme et la cohésion de la description (qui n'a pas le caractère interrompu de l'autre description) vont dans le sens d'une continuité avec la description traditionnelle.

## 6. DEUX CONTINUATEURS

Cette fin de travail est l'occasion de présenter un second livre écrit par Jean-Michel Adam et André Petitjean, qui s'intitule *Le Texte descriptif* (1989). Ce texte se situe dans la continuité des idées de Hamon. En effet, de nombreux points de son modèle sont récupérés. On retrouve ainsi les principaux fondements du descriptif de la théorie précédente : l'incomplétude du descriptif qui se caractérise par la locution « etc. »<sup>101</sup> ; la logique centripète de la description où une expansion descriptive renvoie à une dénomination *résumante*<sup>102</sup> ; la logique hiérarchique au fondement de la description<sup>103</sup> ; le principe de Jakobson de la dominante d'un texte appliqué au descriptif.

Toutefois, cette dernière notion est traitée à travers la dimension linguistique des auteurs. En fait, ils confrontent deux types d'interactions possibles entre deux *séquences*<sup>104</sup> différentes (narrative, descriptive, conversationnelle, instructionnelle, etc.). D'une part, l'*insertion* où les deux séquences ne font qu'alterner et restent relativement homogènes. D'autre part, la dominante qui implique plutôt un emmêlement des deux séquences où l'une prédomine sur l'autre (les auteurs mentionnent quelques genres textuels qui sont constants sur ce paramètre : la « description-recette » où « [séq. descriptive dominante (séq. instructionnelle dominée)] » ; et la « description d'itinéraire » où « [séq. instructionnelle dominante (séq. descriptive dominée)] ».

Une autre trace de continuité est la reprise de certains mécanismes descriptifs de Hamon : la dimension taxinomique qui se traduit par l'utilisation de savoirs différents du thème-titre pour organiser la description<sup>105</sup> ; les trois types de description (VOIR, DIRE et FAIRE) et leurs syntagmes tampons qui servent à faire le passage d'un type de

---

<sup>101</sup> Le schéma de l'annexe 7 inclus ces « etc. ».

<sup>102</sup> Selon les deux théoriciens : « Retenons qu'une description est toujours une collection d'éléments groupés autour d'un centre thématique que nous désignons comme le thème-titre » (ADAM et PETITJEAN 1989 : p. 111).

<sup>103</sup> ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif*, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1989, p. 100.

<sup>104</sup> Nous reviendrons sur cette notion indispensable de ce modèle.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 82. Pour leur part, les auteurs parlent de « grilles descriptives additionnelles [...] qui agissent comme des opérateurs de regroupement (mise en paquets) de l'information en fonction de listes à saturation prévisible, stéréotypées ».

séquence à l'autre<sup>106</sup> ; ainsi que la description homérique, qu'ils redéfinissent<sup>107</sup>.

Mais ce texte dessine aussi quelques différences qui sont dues à l'approche linguistique choisie par les auteurs. Celle-ci trouve une justification dans le profil d'Adam et Petitjean, puisqu'ils sont tous les deux professeurs de linguistique. Cette perspective pousse les auteurs à reformuler le concept initial de *système descriptif* en *séquence descriptive*. Cette dernière notion est la plus grande unité descriptive. Grossièrement, elle se confond avec ce qu'on appelle la « description ». Sa particularité est d'être divisée, dans le modèle des deux linguistes, en *macropropositions descriptives* (ou *Pd*) et *micropropositions descriptives* (ou *pd*). De plus, l'ouvrage s'intéresse alors à un éventail de types de textes plus large. En effet, les textes non-littéraires ne sont plus des exceptions : on retrouve de nombreux textes publicitaires, didactiques ou journalistiques. Cette diversité se traduit aussi à l'intérieur des types de discours : Hamon étudie le rapport du narratif et du descriptif ; tandis qu'Adam et Petitjean étudie le narratif, le descriptif, l'instructionnel, l'évaluatif et le conversationnel.

Dans ce travail, il nous a semblé pertinent de développer trois de leurs contributions au perfectionnement du modèle de Hamon, qui se situent dans l'esprit de nos réflexions structurales sur la description.

## **6.1 Éléments constitutifs de la description**

### **6.1.1 Opérations fondamentales**

Les trois éléments constitutifs du système descriptif, qui sont le *thème-titre* (le nouveau nom du pantonyme), la nomenclature et le prédicat, inspirent le modèle d'Adam et Petitjean<sup>108</sup>. Toutefois, et dans l'esprit de la perspective linguistique qui est celle des auteurs, ce modèle met l'accent sur des opérations, plutôt que sur des catégories. Cela a pour effet de distribuer différemment ces catégories. Tout d'abord, il faut évoquer les processus de *thématisation* et d'*aspectualisation* qui sont au cœur de ce modèle descriptif.

L'aspectualisation est le « développement de *parties* (PART), d'une part, et de *qualités-propriétés* (PROPR), d'autre part. Parties et propriétés du thème-titre ou d'un

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 166. Leur conception de la description homérique est abordée plus loin, dans une partie consacrée à la description d'action.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 109

élément sélectionné par thématization »<sup>109</sup>. Ce processus englobe, d'une certaine manière, les catégories de la nomenclature (*PART*) et du prédicat (*PROPR*). Ce modèle a donc l'avantage de montrer la proximité entre les deux catégories. En effet, elles concernent toutes les deux des développements d'un terme *résumant*, mais par deux moyens différents : dans le cas de la nomenclature, le lien est *synecdochique* (ou métonymique) ; dans le cas du prédicat, il s'agit d'un développement en rapport avec une *qualité-propriété*. Ces qualités-propriétés de la catégorie « *PROPR* » sont traduites textuellement au moyen de deux types qui varient selon la nature des termes : le premier est le *prédicat qualificatif*, ou PRq, qui se compose essentiellement d'adjectifs épithète ou attribut, ainsi que d'autres formes adjectivales (« être beau, gros, rapide, etc. »<sup>110</sup>) ; le second est le *prédicat fonctionnel*, ou PRf, qui est plutôt représenté par des verbes (« courir vite, tourner doucement et/ou silencieusement »<sup>111</sup>).

L'autre processus fondamental, la thématization, ne concerne que l'expansion descriptive parce que le thème-titre (ou pantonyme) implique déjà une thématization. Elle permet à tout *aspect* de ce dernier d'être thématisé à son tour. Cette opération crée un *sous-système descriptif*. Cependant, l'aspect thématisé reste dans un rapport hiérarchique avec le thème-titre puisqu'il lui reste subordonné. D'ailleurs, cette opération semble avoir des liens avec le principe de « profondeur descriptive » que nous avons dégagé dans nos analyses, parce que les thématizations successives entraînent l'ajout de niveaux sous le thème-titre.

Pour comprendre ces deux concepts, il faut aussi expliquer l'opposition entre deux unités de la séquence descriptive : la macroproposition descriptive (Pd) et la microproposition descriptive (pd). Cette opposition correspond à celle entre le thème-titre et les éventuelles parties thématisées. S'il est question d'une partie (*PART*) ou une qualité-propriété (*PROPR*) (ou d'un autre type de proposition) du thème-titre, il s'agit d'une Pd ; en revanche, si c'est une partie ou une qualité-propriété d'une partie

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>111</sup> *Ibid.*

thématisée, il s'agit d'une pd.

### 6.1.2 *Micropropositions indépendantes ou pdi*

Sous un autre angle, le concept de pd permet d'envisager le problème de la limite minimale du descriptif qui a été évoqué plusieurs fois au cours des réflexions de ce travail. En effet, les pd semblent également pouvoir exister sans être rattachées à un arbre descriptif et sans dépendre d'un thème-titre. C'est ce que disent Adam et Petitjean lorsqu'ils déclarent qu'il est important de « théoriser la différence entre simple présence de micropropositions et séquence complète »<sup>112</sup>. Cette idée qui semble assez peu traitée dans les réflexions des deux linguistes, nous a semblé pertinente pour analyser le comportement du descriptif chez Claude Simon. Pour plus de facilité, nous proposons d'appeler les pd de ce type *pdi* où le « i » signifie à « indépendant ».

Adam et Petitjean fournissent un exemple qui présente plusieurs pdi ajoutées à une séquence narrative minimale<sup>113</sup>

Il s'éloigne dans la nuit.

Un coup de feu éclate.

Gary Hemming s'est suicidé.



Il s'éloigne dans la nuit. La nuit *est étoilée*.

Un coup de feu éclate.

*Le célèbre alpiniste américain* Gary Hemming s'est suicidé.

Pour cet exemple, on peut avancer l'existence de deux unités qui sont concernées par une aspectualisation : celle de « la nuit » avec un PRq (« est étoilé ») ; et celle du nom propre « Gary Hemming » à travers une *reformulation*<sup>114</sup> (« alpiniste »), qui contient elle-même deux PRq (« célèbre » et « américain »).

### 6.1.3 D'autres étiquettes<sup>115</sup>

Toujours dans l'optique de développer le modèle initial, Adam et Petitjean intègrent des étiquettes supplémentaires qui permettent de qualifier d'autres unités. C'est le cas de deux nouvelles catégories qui reposent sur la macro-opération linguistique de la mise en relation : l'*assimilation* (ou *ASS*) et la *mise en situation* (ou *SIT*).

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>114</sup> Processus dont on verra le sens plus loin.

<sup>115</sup> L'annexe 7 présente un schéma général de ces différentes étiquettes.

L'assimilation a l'avantage de classer spécifiquement la figure de l'analogie<sup>116</sup>, qui a été étudiée dans ce travail. Elle regroupe donc les métaphores et les comparaisons descriptives sous la forme *Pd/pd ASS Méta* pour les premières, et *Pd/pd ASS Comp* pour les secondes. De plus, l'assimilation recouvre également un troisième cas de figure qui est celui de la *reformulation* (ou *Pd/pd ASS Ref*). Il s'agit du cas où les deux unités (celle qui est ciblée et celle qui reformule) renvoie au même référent. Par exemple, plus haut, nous avons vu que « alpiniste » constituait une *pd ASS Ref* de « Gary Hemming ». D'ailleurs, ce cas a souvent été rencontré dans les analyses des extraits de Claude Simon. Dans la première analyse, le terme « la manchette » avait diverses formulations (« le gros titre », « la manchette aux gros caractères », « une suite de lettres »).

La seconde opération est la « mise en situation », ou *Pd/pd SIT*. Son utilité est similaire à celle de l'assimilation, elle permet de classer quelques unités textuelles particulières qui n'avaient pas de statut dans le modèle précédent. Elle se divise en trois types qui partagent la caractéristique de construire un rapport métonymique avec le thème-titre (ou l'unité thématisée). Le premier est celui de l'espace, ou *SIT Loc*, qui concerne les syntagmes renvoyant à un lieu (« dans le Bas-Limoges, au coin de la rue de la Vieille Poste et de la rue de la Cité »<sup>117</sup>) ou en rapport avec la spatialité (« [un losange] séparé par une bande »<sup>118</sup>, « [un polygone] couvert d'une broderie »<sup>119</sup>). Le deuxième type est celui qui porte sur l'axe temporel, il prend la forme schématique *SIT Tps*. Ce type porte sur les syntagmes donnant une information d'ordre temporel (« il y a trente ans »<sup>120</sup>). Ces deux « mises en situation » ont pour résultat de « mettre un objet en relation (métonymique par excellence) avec d'autres objets (secondaires, extérieurs, contigus) »<sup>121</sup>, c'est là que se trouve le lien avec la métonymie. Enfin, il existe un dernier type qui fait explicitement référence à la métonymie, il s'écrit *SIT Méto*. Il semblerait que sa fonction soit de compléter le type de la nomenclature (PART). En effet, si celui-ci repose sur un lien *synecdochique*, celui-là est fondé par un lien métonymique. L'exemple

---

<sup>116</sup> Celle-ci regroupe la métaphore et la comparaison et est expliquée à partir d'une définition d'Apothéloz : « cette opération consiste à "rapprocher les faisceaux d'aspects de deux objets a priori étrangers l'un à l'autre" » (ADAM et PETITJEAN 1989 : p. 128).

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>121</sup> *Ibid.*



cité par Adam et Petitjean est celui des vêtements d'un personnage, qui ne représentent pas une partie de celui-ci.

## **6.2 Descriptif et action**

La deuxième contribution porte sur la mise en place d'une typologie plus complexes des liens entre la description et l'action. Nous avons vu que la tendance spontanée était de relier l'action et le récit. Or, dans les faits, les cas présentent une position plus nuancée. Hamon évoque le cas de la description homérique qui correspond à un mélange de narratif et de descriptif : l'élément de la description est décrit à travers une action du récit. Il avance aussi l'existence d'énumérations de verbes démontrant la présence d'un principe descriptif sous-jacent (*l'effet de liste*). En se basant sur ces considérations, Adam et Petitjean récupèrent ou reformulent certaines idées pour proposer un plus grand modèle des cas où le descriptif est mêlé à des actions. Ils développent quatre cas de figure partagés en deux groupes : les deux premiers font partie du premier groupe où l'action n'est pas l'objet décrit mais construit la description au moyen de PRf ; et les deux derniers font partie du deuxième groupe où l'action est l'objet de la description (correspond au thème-titre).

Le premier cas est constitué par des PRf qui servent à faire le portrait d'un personnage : « il s'agit le plus souvent de caractériser un personnage (ou un objet) en décrivant son comportement »<sup>122</sup>. Les PRf décrivent des actions qui se rattachent à une personne. Par ailleurs, ces actions ne sont pas singulatives, puisqu'elles renvoient à des constantes du comportement d'un personnage. À titre d'exemple, Adam et Petitjean proposent une partie du portrait de Giton :

Il parle avec confiance ; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. Il déploie un ample mouchoir et se mouche avec grand bruit ; il crache fort loin, et il éternue fort haut. Il dort le jour, il dort la nuit, et profondément ; il ronfle en compagnie<sup>123</sup>

Le deuxième cas est également construit à partir de PRf, mais il ne remplit pas la fonction de portrait d'une personne. En revanche, il présente des similitudes avec le précédent. Il se trouve souvent au début du récit et son rôle est de donner une idée de

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>123</sup> LA BRUYERE (Jean de), *Les Caractères*, Paris, 10/18, 1963, p. 137.

l'atmosphère d'un lieu ou d'une situation par les actions de plusieurs personnages. Ces actions ont souvent une valeur itérative qui rend compte d'un décor stable. Toutefois, dans l'exemple suivant qui est tiré de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, la scène semble dynamique :

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la « Ville-de-Montereau », près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer. [Enfin, le navire partit]<sup>124</sup>

Cette scène représente le départ d'un bateau où l'action globale a plutôt une valeur singulative. En fait, c'est le caractère stéréotypé de cette scène qui rend les PRf descriptifs. D'ailleurs, ce dernier exemple est fortement lié au prochain cas.

Avec le troisième cas, on rentre dans la description d'action (ou DA) proprement dite. Il s'agit d'une description qui a pour thème-titre une action. Les DA se déclinent en différents types, qui ressemblent de plus en plus à la séquence narrative. Il y a d'abord la description d'action non-ordonnée qui est illustrée par l'exemple suivant qui vient des *Choses* de Perec :

Ils connaissaient d'innombrables bonheurs. Ils se laissaient emporter au grand galop de chevaux sauvages, à travers de grandes plaines houleuse d'herbes hautes. Ils escaladaient les plus hauts sommets. Ils dévalaient, chaussés de skis, des pentes abruptes<sup>125</sup>

Dans cet extrait, le thème-titre correspond aux « innombrables bonheurs » qui sont énumérés dans la suite. Ce qui caractérise ce type de DA, c'est une absence de « souci chronologique »<sup>126</sup> où les différentes parties du thème-titre ne suivent pas un ordre. À l'inverse, l'autre sorte de DA se définit par un ordonnancement des parties. Ce dernier type ressemble beaucoup à la séquence narrative. En effet, la « progression temporelle » qui les caractérise est un élément souvent associé aux récits. Les DA ordonnées varient

---

<sup>124</sup> ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 155.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>126</sup> *Ibid.*

selon deux critères : le caractère stéréotypé et l'aspect verbal.

L'aspect verbal concerne simplement le fait d'avoir les verbes à l'imparfait ou au présent. L'effet de ce choix est important puisque les DA ordonnées à l'imparfait se confondent mieux avec la séquence narrative. Celles au présent renvoient à un discours scientifique. L'autre paramètre important concerne le caractère conventionnel de l'action qui a été théorisé par le concept de *script*. Ce concept issu des recherches sur l'intelligence artificielle dans les années 70 se définit comme « une séquence organisée d'actions routinières »<sup>127</sup>. En d'autres termes, il s'agit du cas où la succession entre les actions de la DA est déductible selon une « logique de l'action » qui est différente d'une « logique narrative ». La logique de l'action se traduit par « des contraintes logiques pour n'importe quel type d'action : impossible de terminer sans avoir commencé, impossible de dérober le contenu d'un coffre sans l'avoir ouvert, etc. »<sup>128</sup>. Le départ du bateau dans l'exemple de Flaubert ci-dessus relève de cette logique. L'arrivée des passagers et le chargement de la marchandise sont des actions qui se trouvent logiquement avant le départ du bateau. De façon plus stricte encore, le « tapage » des machines, la vapeur conséquente et le son de la cloche doivent se succéder rigoureusement, et débouchent sur l'action du navire qui part. Cet exemple permet de souligner l'aspect décloisonné de ces catégories. Effectivement, celui-ci est typique du deuxième cas puisqu'il présente l'atmosphère d'un lieu (l'ambiance du port) de façon animée en utilisant des PRf ; mais il renvoie aussi au troisième cas, et plus précisément à la DA (partiellement) ordonnée et conventionnelle, parce qu'il peut aussi être rapproché d'un thème-titre d'action du type « le navire part ».

D'un autre côté, une DA ordonnée et non-conventionnelle présente une similitude plus importante avec le récit, en raison de l'aspect anecdotique et indéterminé qu'ils partagent. En effet, dans sa définition « tensive » de la narration, Baroni apporte la caractéristique suivante : « les actions passionnantes, singulières, polémiques ou planifiées, qui constituent l'armature principale des récits, s'opposent en effet à celles ennuyeuses, répétitives, coopératives, ou automatiques, dont rendent compte les scripts dans la vie quotidienne »<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> BARONI (Raphaël), *La Tension narrative, op. cit.*, p. 167.

<sup>128</sup> ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 160.

<sup>129</sup> BARONI (Raphaël), *La Tension narrative, op. cit.* p. 175.

Il convient maintenant de faire un point sur les différences entre DA et récit. Selon le schéma dynamique<sup>130</sup> organisé autour des deux pôles de l'ÊTRE (pôle théorique de la description) et du FAIRE (pôle théorique du récit), les divers types de descriptions associés à l'action tendent plus ou moins vers le pôle du « FAIRE »<sup>131</sup>. Comme il a été mentionné plus haut, plusieurs paramètres de la DA peuvent accentuer la proximité avec la séquence narrative : par exemple, le choix de l'imparfait pour les temps de la DA et la mise en place d'une articulation temporelle entre les actions. Toutefois, dans le cas de ces DA extrêmement similaires au récit, Adam et Petitjean soulignent l'existence de différences fondamentales qui permettent de bien saisir la frontière entre descriptif et narratif. La première différence concerne une hiérarchie des actions : dans le cas des actions de la séquence narrative, elles sont principales ; dans le cas des actions de la DA, elles sont secondaires<sup>132</sup>.

La deuxième différence est le *principe de transformation*. Le récit se caractérise par ce principe qui suppose une « transformation de la *Situation initiale* (Pn 1) en *Situation finale* (Pn 5), transformation assurée par les macropropositions qui forment le noyau du procès narratif : début – processus – fin (Pn 2, Pn 3 et Pn 4) »<sup>133</sup>. Ceci correspond à la logique narrative qui a été évoquée plus haut.

Finalement, la troisième différence se rapporte à une hiérarchisation interne différente pour le narratif ou la DA. Le récit se caractérise par un schéma rigide où les unités sont placées sous la dépendance de la « Situation finale », qui représente la finalité du texte. Puis, les autres parties du récit (« Situation initiale », « Action », « Complication », etc.) occupent différentes places constantes à des niveaux plus ou moins inférieurs hiérarchiquement. Tandis que la DA a une structure descriptive où l'ensemble des actions se trouve à un même niveau dans la dépendance d'une « macro-action ». Par ailleurs, une action de DA peut faire l'objet d'une thématization et ouvrir un embranchement d'actions dans sa dépendance. Pour illustrer ce dernier point, voici un exemple d'Adam et Petitjean : pour une macro-action « aller chercher de l'argent à la banque », on réalise les différentes parties Pd 1 (« Monsieur Z entra à la banque »), Pd 2

---

<sup>130</sup> Ce schéma est dans l'annexe 8.

<sup>131</sup> ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 175.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 161.

(« Il retira de l'argent ») et Pd 3 (« il ressortit de la banque ») ; où Pd 1 est thématisée en pd 1' (« Monsieur Z s'arrêta devant la porte de la banque »), pd 1'' (« Il s'essuya les pieds »), pd 1''' (« Il ferma son parapluie ») et pd 1'''' (« Il entra »).

Enfin, le dernier cas d'association du descriptif et de l'action a déjà été abordé dans ce travail, il s'agit de la description homérique. L'intérêt d'un retour sur ce concept se trouve dans l'ancrage conceptuel que les deux théoriciens lui donnent en l'associant aux descriptions mêlées à l'action. Effectivement, « la description homérique est un cas particulier de DA. L'objet à décrire est progressivement dévoilé grâce au "travail" (au FAIRE) d'un acteur de la narration »<sup>134</sup>. Le centre de la description est bien un objet descriptif, mais une DA, qui joue le rôle d'une « action prétexte », se trouve au sommet de l'arbre descriptif. Nous avons choisi le terme d'« action prétexte » parce qu'Adam et Petitjean mentionnent une caractéristique constante de la description homérique : l'utilisation d'un script. Ce type de description est donc constituée à partir d'une macro-action stéréotypée qui sert de prétexte pour décrire un objet descriptif. Dans le cas de Homère, qui était abordé dans la définition de la description homérique de Hamon, la macro-action « s'habiller » sert à décrire les « différentes pièces de l'armement » ; dans le cas de la description des *Travailleurs de la mer* d'Hugo, la macro-action « se battre » sert à décrire la pieuvre.

Ce dernier exemple a d'ailleurs été repris par les deux théoriciens, mais leur analyse pose une interprétation en désaccord avec celle de Hamon. L'extrait du combat de Gilliat avec la pieuvre ne donne pas lieu à une séquence textuelle syncrétique où le narratif et le descriptif s'équivalent. Selon eux :

Le "dynamisme", l'"orientation", voire les "transformations" évoqués par Ph. Hamon ne suffisent pas à donner à cette description une composante narrative. Certes, *il se passe quelque chose* durant le temps de la description, mais le recours à une séquence d'actions ordonnées chronologiquement n'est que le moyen d'*insérer* de façon naturelle du descriptif dans du narratif. Le système du texte, sa structure séquentielle, reste dans l'ordre descriptif.<sup>135</sup>

Adam et Petitjean ne reconnaissent pas une égalité entre les deux types textuels. Selon eux, la part descriptive reste trop importante et la structure reste fondamentalement descriptive. En fait, ce type de description affiche une parenté importante avec la DA

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 168.

ordonnée et conventionnelle : il y a un script qui est un « prétexte » pour naturaliser la description d'un objet, ainsi qu'une progression temporelle. Une autre caractéristique de la description homérique est de contenir « certaines marques linguistiques caractéristiques du récit [...] Il s'agit principalement du *passé simple* et des *organiseurs temporels* du type "tout à coup", "soudain", etc. »<sup>136</sup>. Cette dernière remarque permet de faire la transition avec la dernière contribution qui sera abordée dans ce travail.

### 6.3 La présence du passé simple

Nous avons vu que la présence du passé simple dans une description connotait le récit et pouvait attester de la présence de narratif. En revanche, dans la perspective de la linguistique textuelle des auteurs, ce problème se pose différemment : relever la présence du narratif est vague, il s'agit plutôt de relever la présence d'une séquence narrative. La question de l'existence de propositions narratives qui ne dépendent pas d'une séquence narrative (dans la même logique que les pdi) est résolue ainsi par les auteurs : « la structure séquentielle narrative est tellement prégnante qu'elle ne peut pas être en position de dominée. Dès que la séquentialité est narrative, il y a forcément RÉCIT »<sup>137</sup>. Ce propos nous permet d'exprimer plus clairement l'avis des auteurs sur la description homérique, et plus précisément sur celle de Victor Hugo. Selon cette remarque, il n'est même pas question de dire que cet extrait est du type « [séq. descriptive dominante (séq. narrative dominée)] », puisque ce cas de figure est impossible<sup>138</sup>. Le caractère narratif n'est donc pas en position dominée. L'avis d'Adam et Petitjean est plutôt qu'il s'agit d'un simulacre de narratif où la trace du ce signal du récit, le passé simple, n'est « plus que la trace d'une cohérence qui *aurait pu* être narrative »<sup>139</sup>.

Ce phénomène qu'ils nomment une « narrativisation de surface » a des effets qui rappellent ceux du récit. En effet, avec la valeur perfective propre au passé simple, celui-ci a pour fonction de « créer des pivots événementiels (= noyaux), c'est-à-dire de porter au premier plan des événements successifs. [...] [II] permet à des événements de se greffer

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>138</sup> Contrairement à ce qu'ils semblent dire ailleurs : « les descriptions en FAIRE peuvent aisément donner lieu à des structures : [séq. descriptive dominante (séq. narrative dominée)] » (ADAM et PETITJEAN 1989 : p. 95).

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 168.

sur lui, marquant ainsi les points d'incidence d'une série d'événements »<sup>140</sup>. Le passé simple contribue donc à l'ordonnement des DA ordonnées en exacerbant la progression temporelle. Il renforce aussi la légitimité de certaines actions de la description qui prennent une plus grande importance dans le récit. Finalement, il semblerait qu'un facteur important qui fait tendre une description vers un récit, sans que celui-ci perde son caractère descriptif, soit l'introduction d'un axe temporel plus ou moins considérable. On l'a vu, le pôle théorique de la description est celui de l'ÊTRE, qui se caractérise par un  $TH = 0$ , c'est-à-dire un temps nul où l'ensemble des éléments décrits existent de manière simultanée, en vertu de « l'habituel fonctionnement tabulaire »<sup>141</sup> du descriptif.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 170.

## 6.4 Analyse d'un extrait du *Palace*

### 6.4.1 Nature des actions de l'extrait

Ces nouveaux concepts permettent de mettre en lumière d'autres manifestations du descriptif dans le texte de Claude Simon. L'extrait qui sera étudié dans cette partie se trouve entre les pages 81 (à partir de « Puis, il entendit hurler [...] ») et 84 (jusqu'à « [...] des images qui défilent »). Le choix de cette borne finale est justifié par le fait que la suite ouvre une séquence descriptive similaire aux analyses précédentes. Il s'agit d'un passage qui évoque un accident manqué, qui est en fait tiré d'une action plus globale « trajet en voiture » débutant plus en amont du texte. Le trajet en voiture englobe l'accident manqué, et celui-ci représente une alternative actualisée de l'action plus globale. Cette caractéristique manifeste la présence du narratif selon Adam et Petitjean :

Dans une DA, seul l'enchaînement donné est possible, envisageable. Dans le récit, par contre, une alternative est sous-jacente à chaque événement, du moins, le récit laisse entendre que des choix restent ou auraient été possibles [...]. Si l'on reprend l'exemple du vol, une fois le coffre ouvert, *un choix est possible* : soit voler le contenu, soit s'enfuir de peur de se faire arrêter ; le coffre peut être vide, les voleurs s'entretuer, etc.<sup>142</sup>

La macro-action « trajet en voiture » s'ouvre sur une alternative qui correspond au succès ou non du déplacement. Dans le cas d'un échec, il y a de nombreux éléments potentiels : crever un pneu, se perdre, changer de destination, ou bien faire un accident. Si l'un de ces éléments est réalisé, il peut faire l'objet de la même alternative « succès/échec ». En l'occurrence, un accident apparaît dans ce trajet sans être « réussi » puisqu'il est évité. L'action de ce passage n'est donc pas celle d'une DA, mais d'une séquence narrative. Il ne s'agit donc pas ici de parler de séquence descriptive globale<sup>143</sup>, parce que le cas présent n'est pas fondé sur une structure en arbre descriptif conformément au modèle descriptif. Nous voudrions plutôt faire référence à l'idée d'Adam et Petitjean qui évoquent l'existence du descriptif sous forme de pd sans lien avec un thème-titre. L'extrait choisi est d'un type que les deux auteurs n'ont pas théorisé, puisqu'ils n'apparaît pas dans le schéma général<sup>144</sup> rendant compte des différents types

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>143</sup> Toutefois, nous débuterons l'analyse de cet extrait en mettant en évidence une séquence descriptive.

<sup>144</sup> Celui en annexe 8.



de descriptions entre les pôles de l'ÊTRE et du FAIRE : la dernière description homogène (celle qui tend le plus vers le pôle du FAIRE) est la DA ordonnée ; tandis que les descriptions hétérogènes sont représentées par des mélanges variables entre descriptif et injonctif (« description-recette » et « description d'itinéraire ») mais se distinguent du narratif (il s'agit d'un autre embranchement du côté du pôle du FAIRE). À l'inverse, la partie narrative est dépourvue de type descriptif. On se souvient de la citation d'Adam et Petitjean où ils disaient qu'il n'y avait pas de cas de figure où le narratif se trouvait en position dominée. En revanche, il nous semble qu'il manque une case dans le schéma et dans le texte qui représenterait le cas des « pdi » : celui de [séq. narrative dominante (séq. descriptive dominée)] qui se trouverait juste avant celle du récit. Cette étiquette aurait pu convenir à ce texte. Cette réflexion semble néanmoins pertinente dans le cadre de notre analyse. Et nous démontrerons que le texte de Claude Simon relève d'un faible dosage de descriptif sur une base narrative.

#### **6.4.2 Dominante narrative et concept de dominante**

Selon Adam et Petitjean, le cas de la dominante est l'un des deux types d'interaction entre types textuelles différents (l'autre est celui de l'insertion). Le cas de l'insertion se définit comme la simple succession, sans vraiment d'interaction, de deux discours hétérogènes. La dominante, au contraire, implique un mélange subtil de deux séquences hétérogènes (l'une dominante et l'autre dominée). La notion de dominante se base sur la définition de Jakobson que nous avons évoquée au début de ce travail. Cet enchevêtrement de deux séquences ne correspond pas à une addition, puisque la dominante entraîne des modifications sur l'ensemble de la séquence.

La partie proprement narrative de cet extrait a été démontrée plus haut. Nous avons dit que la nature de l'action ne relevait pas d'une logique d'action mais d'une logique narrative qui est associée à l'actualisation d'une alternative. Ensuite, on constate la présence notable d'une progression temporelle qui se remarque à travers quelques points qui ancrent la continuité de l'action. Cet argument vaut aussi bien pour le récit que pour les DA ordonnées, puisque c'est une caractéristique présente dans les deux. Cependant, admettons qu'elle relève davantage du narratif que du descriptif, parce qu'elle repose sur le principe d'une linéarité où les unités sont consécutives, plutôt que sur une linéarité de « surface », c'est-à-dire qui impliquerait l'existence simultanée de toutes les

unités (processus en accord avec le pôle théorique du descriptif : l'ÊTRE). Ces points de repère sont très visibles dans le texte. Pour les mettre en évidence, nous reprenons la formule des deux théoriciens « pivots événementiels », mais en lui donnant une portée plus différente. Ils servent à baliser l'action de l'accident manqué en montrant la progression de cette *action narrative*.

Le cas de l'adverbe « puis » est intéressant. Il n'a pas la même valeur dans cet extrait et dans le texte sur l'étui. En effet, dans celui-ci, il signifie une succession textuelle des éléments descriptifs composant l'étui qui existent en simultanéité : par exemple, deux occurrences de l'adverbe précèdent l'inscription « FLOR DE TABACO »<sup>145</sup>. Elles servent à organiser les unités selon la linéarité de la lecture, mais ces unités existent en même temps. Il s'agit du « fonctionnement tabulaire »<sup>146</sup> de la description que nous avons évoqué. La successivité ne porte qu'à l'intérieur du discours, elle est simple. En revanche, dans l'exemple de l'accident manqué, elle est double : textuelle et temporelle. En effet, les différents « puis » structurent les différents contenus du texte, et servent de point d'ancrage irréversible du récit.

Nous utiliserons donc ces bornes « narratives » comme des « pivots événementiels » (noté « Pn ») de l'action de l'accident manqué. Ces organisateurs ne fonctionnent pas seuls, ils doivent être mis en lien avec les actions irréversibles et subordonnées à l'action de l'accident manqué. De cette manière, il est possible de construire un schéma où chaque « pivot » s'ancre au moyen d'un organisateur temporel et se constitue d'actions en rapport avec l'organisateur. Voici le schéma en question :

P1 : (p. 81) « Puis » → « il entendit hurler les pneus » + « il vit [le monument] »  
+ « cela glissa [...] sur le côté »

P2 : (p. 82) « à présent » → « elle se propulsait [...] à la façon d'un crabe »

P3 : (p. 82) « puis » → « quelque chose [...] le frappant [...] à droite »

P4 : (p. 82) « puis » → « le canon du fusil qui s'enfonçait dans ses côtes » + « le corps de l'italien [...] l'écrasant »

P5 : (p. 82) « puis » → (non P3) « léger de nouveau » + (non P4) « plus aucune pression du côté de l'Italien » + (non P1) « fini le hurlement des pneus » +

---

<sup>145</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, op. cit., p. 164.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 170.

« remplacé par le bruit du moteur » + « l'Italien en train de se réinstaller » + « [l'Italien] ramenant vers lui son fusil » + « l'étudiant jetant un coup d'œil vers l'Italien »

P6 : (p. 82) « maintenant » → « l'auto remontant [...] le boulevard »

P7 : (p. 83) « puis » → « [l'étudiant] se retournant »

P8 : (p. 83) « à présent » → « [l'étudiant] voyant s'éloigner [le monument] »

P9 : (p. 83) « et maintenant » → « il pouvait entendre [...] la voix de l'Italien »

Il convient de constater que cette successivité, qui est construite explicitement par le texte au moyen des connecteurs temporels, peut se doubler d'une successivité à l'intérieur des connecteurs (ex : P1, P3, P4 et P5). La plupart du temps, l'ordre des actions suit l'ordre d'énumération. Par ailleurs, ce schéma n'est pas représentatif du procédé général, puisqu'il peut exister des « pivots événementiels » de manière implicite. Les actions narratives de ce schéma ont été présentées le plus économiquement possible, dans l'esprit de l'exemple « Gary Hemming » d'Adam et Petitjean, afin d'éviter d'inclure les « pdi ». D'autre part, on remarque que ce schéma informe sur la focalisation : en effet, de nombreuses actions narratives sont centrées sur la figure de l'étudiant (P1, P3, P4, P6, P7, P8).

#### **6.4.3 Une séquence descriptive**

Le premier élément descriptif apparaît à l'intérieur du premier pivot événementiel, il s'agit du « quelque chose » qui renvoie au monument que la voiture risque d'écraser. Celui-ci s'avère plutôt dense au niveau de ses ramifications descriptives, au point de rendre possible un arbre descriptif. Toutefois, le cas présent se particularise par le fait qu'il est très nettement pris dans des actions « narratives ». En effet, en P1, le thème-titre « quelque chose » est l'objet du regard de l'étudiant ; puis, par une déformation sensorielle, il est l'acteur d'un mouvement de rapprochement vers la voiture ; et enfin, en P7, il est encore une fois l'objet du regard de l'étudiant depuis la fenêtre arrière du véhicule. En fait, ce « gros morceau » descriptif est une séquence descriptive introduite dans une séquence narrative. Sa structure semble similaire à la DA de type homérique, puisqu'elle est structurée depuis un axe temporel irréversible. De plus, l'accident manqué a l'apparence d'une « action prétexte » qui sert à parler du monument. Pour cet élément

descriptif, il semble donc pertinent de parler de séquence descriptive dominée qui prend la forme du modèle : « [séq. narrative dominante (séq. descriptive dominée)] ».

Dans cette séquence descriptive, on retrouve des marques d'annonces du descriptif. Les deux moments de l'extrait qui abordent le monument sont immédiatement précédés de verbes en rapport avec la vision ((p. 81) « il vit » ; (p. 83) « voyant à nouveau ») qui fonctionnent de la même façon que les syntagmes postiches annonçant le descriptif. De plus, le mot vide « quelque chose », qui remplit la fonction de thème-titre à l'intérieur du texte, est concerné par les opérations descriptives de l'aspectualisation et de la thématization. La séquence descriptive prend racines dans deux endroits de l'extrait (P1 et P7). Les annexes 4 et 5 rendent compte de cet arbre descriptif : la quatrième annexe porte sur le premier passage (de « il vit quelque chose fait [...] » (p. 81) à « [...] d'une locomotive » (p. 82)), et la cinquième annexe sur le deuxième (de « voyant à présent s'éloigner [...] » (p. 83) à « [...] du globe terrestre » (p. 83)).

Il ne s'agit donc pas ici de « pdi » qui ne rentreraient pas dans le système d'une séquence descriptive. Dans le premier schéma, on constate une particularité du descriptif dans ce contexte : une action peut être l'objet d'une thématization. L'unité « [cela] glissa brutalement sur le côté » joue un double rôle : sur le plan narratif, il s'agit d'une action narrative liée à P1 ; sur le plan descriptif, il s'agit d'un PRf qui ajoute une propriété au thème-titre et qui fait l'objet d'une thématization. En effet, nous avons considéré les PRf qui suivent (« traversant horizontalement le pare-brise de droit à gauche » et « réapparaissant à travers les vitres de gauche ») comme des parties (pd PROPR) de l'action précédente. Donc, une action narrative peut aussi jouer un rôle dans un arbre descriptif, et faire elle-même l'objet d'un mécanisme descriptif.

#### **6.4.4 Les pdi de l'extrait**

Comme dans l'exemple « Gary Hemming » d'Adam et Petitjean, le procédé des pdi s'intéresse aux unités qui ont été mises de côté lors de l'élaboration du schéma des actions narratives. Lorsqu'on passe de « Gary Hemming s'est suicidé » à « *Le célèbre alpiniste américain Gary Hemming s'est suicidé* », on peut dire qu'il y a ajout d'informations surnuméraires dont l'absence n'entrave pas la compréhension de la

proposition narrative. La séquence narrative, au contraire, présente la forme la plus économique en épurant les pdi. Le passage présenté ci-dessous reprend les « pivots » 3 et 4 :

[P3] puis quelque chose *de dur* le frappant *violemment, non pas à gauche comme il s'y attendait*, mais à droite, [P4] puis le canon du fusil qui s'enfonçait dans ses côtes, et le *fragile* corps de l'Italien, *qui pesait maintenant à peu près une tonne*, l'écrasant *dans l'angle de la banquette, lui-même pesant aussi à peu près une tonne*

En comparant ce passage avec les versions économiques que nous avons proposées ci-dessus, on constate que P3 et P4 contiennent de nombreuses informations supplémentaires qui ont été enlevées lorsque nous avons noté les propositions narratives. Nous avons mis en italiques ces informations supplémentaires. Par ailleurs, on constate que la forme épurée de la séquence narrative se limite à quelques éléments constants qui sont indispensables pour comprendre le sens de l'action : un sujet, un verbe, et éventuellement, un complément indispensable. Les pdi construisent une aspectualisation sur ces unités.

Concernant l'analyse de P3 : « de dur » est une pd PROPR de type PRq qui précise partiellement le sujet « quelque chose ». La mention de ce terme vide contribue à la construction d'un effet d'une perception en cours ; « violemment » est aussi une pd PROPR de type PRq, mais qui porte sur le verbe « frappant » ; enfin « non pas à gauche » est une pd ASS (Ref) sous forme négative, c'est-à-dire une reformulation négative du complément indispensable « à droite » ; et « comme il s'y attendait » est une pd PROPR de « non pas à gauche », ce qui thématise celui-ci.

Concernant l'analyse de P4 : Le premier sujet est dépourvu de pd ; alors que le second « le corps de l'Italien » possède deux pd PROPR oxymoriques qui sont « fragile » et « qui pesait maintenant à peu près une tonne ». D'ailleurs, ce dernier est l'objet d'une thématisation parce qu'on peut le réduire à « qui pesait une tonne », auquel on ajoute une pd SIT Tps (« maintenant ») et une pd PROPR de type PRq (« à peu près »). Ensuite, l'unité « lui-même pesant aussi à peu près une tonne » constitue une pd PROPR du C.O.D. « l' », qui se structure de la même façon que l'autre unité quasi similaire, à l'exception du « aussi » qui représente une pd PROPR supplémentaire. Et pour terminer, l'unité « dans l'angle de la banquette » constitue un complément qui n'est pas indispensable à la compréhension de la séquence narrative, et dont la fonction est

d'ajouter des précisions ; c'est pourquoi nous avons choisi de dire qu'il s'agissait d'une pd SIT Loc.

Parfois, certaines actions entières peuvent être effacées par la mise en schéma de la séquence narrative, comme dans ce passage qui suit directement le précédent :

[P5] puis léger de nouveau, et plus aucune pression du côté de l'Italien, et fini aussi le hurlement *démentiel* des pneus remplacé par le bruit du moteur *poussé à fond*, l'Italien en train de se réinstaller *tranquillement sur le siège*, ramenant vers lui son fusil, le dos du chauffeur *toujours penché sur le volant comme s'il l'embrassait*

Ce passage est constitué de nombreuses actions qui s'enchaînent dans l'ordre chronologique. Toutefois, l'unité « [le dos du chauffeur] toujours penché sur le volant comme s'il l'embrassait » est une action descriptive, non narrative. Elle caractérise l'atmosphère, de même que les PRf qui se trouvent au début du roman pour donner une impression animée du lieu. Il s'agit donc d'une pd PROPR de type PRf qui porte sur « le dos du chauffeur ». De plus, les unités « toujours » et « comme s'il l'embrassait » thématise cette unité.

Notons que cette théorie sur le descriptif trouve sa place dans ce travail parce qu'elle est souvent utilisée dans *le Palace* de manière étendue. Afin d'illustrer cela, nous citerons un autre extrait exemplaire qui fait l'objet de l'annexe 6 :

le garçon jetant un bref coup d'œil, *sauvage, mort, neutre*, à travers la glace, puis se détournant, disant de cette voix *impersonnelle, soumise et claironnante dont il annonçait les commandes* : « Si Señor ! », *le visage impénétrable, décharné*, tandis qu'il comptait les billets, et lui parlant de nouveau, *irrésistiblement, incoerciblement*, disant la date, l'année, le millésime *qui pour tous dans la ville n'était pas celui d'un cru, mais de quelque chose (pas de l'ivresse — ou alors beaucoup plus) qu'aucun vin, qu'aucun alcool ne peut jamais provoquer (le millésime dont l'énoncé devant un serveur et une putain constituait à lui seul une indécence — et alors peut-être ne le dit-il tout de même pas, parvint-il à se retenir — c'est-à-dire sa langue, ses lèvres, car apparemment ce fut comme s'il l'avait dit)*, le garçon disant [...] <sup>147</sup>

Une séquence narrative impose sa structure à l'ensemble par différentes actions non stéréotypées et ordonnées sur un axe temporel. Encore une fois, nous avons mis en italiques les pdi. Avant de parler du descriptif, il convient de signaler que cet extrait, ainsi

---

<sup>147</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, op. cit., p. 25.

que le précédent, possèdent un autre type de séquence qui sera brièvement traité plus tard : la séquence conversationnelle.

Le descriptif de cet extrait ne s'organise pas autour d'un arbre descriptif dépendant d'un thème-titre. Il est composé de nombreuses pdi imbriquées les unes dans les autres. Tout d'abord, « le millésime » est développé par deux pd PROPR de type PRq : « qui pour tous dans la ville n'était pas celui d'un cru » et « de quelque chose ». C'est alors « quelque chose » qui continue l'ancrage descriptif, puisqu'il est l'objet d'une pd ASS (Ref) d'abord négative « pas de l'ivresse », puis positive « ou alors beaucoup plus [que de l'ivresse] ». L'unité « quelque chose » est aussi l'objet d'une pd PROPR de type PRq : « qu'aucun vin [ne peut jamais provoquer] », lui-même objet de la pd ASS (Ref) « qu'aucun alcool ne peut jamais provoquer ». Puis, le texte opère un retour à l'unité « millésime » en insérant une pd PROPR de type PRq « dont l'énoncé devant un serveur et une putain constituait à lui seul une indécence ».

L'ensemble « et alors peut-être ne le dit-il tout de même pas » peut sembler problématique au premier abord, parce qu'il rompt la continuité avec les unités précédentes. En fait, il s'agit de d'une pd ASS (Ref) négative qui se réfère à l'action narrative précédente « [le garçon] disant la date, l'année, le millésime ». L'unité suivante « parvint-il à se retenir » suit la même logique, il s'agit d'une pd ASS (Ref) sans négation. D'ailleurs, parmi cette dernière unité, « se retenir » fait l'objet d'une thématization par les deux pd PROPR « sa langue » et « ses lèvres ». Cela semble la meilleure façon d'étiqueter l'ajout ultérieur à un verbe d'un complément non indispensable mais qui donne une précision. En fait, ce qu'il faut entendre, c'est une forme de reformulation plus complète : « retenir sa langue » et « retenir ses lèvres ». Enfin, « ce fut comme s'il l'avait dit » est une pd ASS (Ref) de l'action narrative « [le garçon] disant la date, l'année, le millésime ».

On retient de cette analyse que les pdi peuvent occuper un volume textuel considérable dans les séquences narratives du *Palace*. Ici, la grosse partie descriptive s'enclenche sur le terme « millésime ». On pourrait penser qu'il s'agit d'un arbre descriptif, parce qu'il y a une continuité entre les liens des pd jusqu'à l'unité « dont l'énoncé [...] ». Nous pensons que ce n'est pas le cas, puisque le descriptif se caractérise dans cet extrait par une absence notable de pd PART, ou bien de *nomenclature*, si l'on veut utiliser le concept de Philippe Hamon. La présence d'une nomenclature serait donc

un des critères de la séquence descriptive.

#### 6.4.5 Séquences conversationnelles

Le modèle d'Adam et Petitjean permet de rendre compte d'un autre type d'unité discursive qui apparaît souvent comme séquence dominée dans des séquences narratives (qui sont toujours dominantes). Nous avons rencontré ce type de séquence dans les deux derniers extraits. Cependant, nous nous limiterons à l'étude de l'extrait de l'accident manqué qui contient deux passages correspondant à cette thématique :

« L'étudiant pensant : ‘ Mais ça fait sans doute partie du tout. Ça aussi. Pas plus que des hommes libres ne peuvent continuer à balayer dans les rues les ordures des autres. Parce que s'il ne peut pas foncer sans se tuer à cent vingt à l'heure avec cette voiture qu'il ne sait pas conduire, ce n'était pas la peine qu'il risque sa peau pour entrer dans un garage et la réquisitionner. Alors il faut que cela aussi soit possible. Tout. Y compris le contraire des lois de la physique élémentaire. Venceremos. Bon’’ »

« [l'Italien] continuer à raconter comment il s'était débarrassé de ce maître d'hôtel *qui faisait probablement le double de son poids et qui avait réussi à le ceinturer par derrière — la même voix véhémement, convaincue et geignarde qui apparemment n'avait cessé de se faire entendre pour lui (l'Italien)* »<sup>148</sup>

Ces deux extraits représentent deux cas de figure différents de la séquence conversationnelle. Ils enrichissent, par leurs différences, la réflexion sur le descriptif. Pour mieux présenter ce concept, il convient de faire appel aux théories de Genette, qui ont fait le tour du problème des modalités de l'insertion d'un acte d'énonciation dans un récit.

Le premier exemple renvoie à ce qu'il nomme le discours rapporté et qui correspond au « recopiage »<sup>149</sup> à l'état brute des paroles du personnage. Mais, ce premier exemple semble plutôt impliquer un acte de penser du personnage, comme le suggère le verbe introducteur de l'énonciation « penser », et il faudrait plutôt parler de *monologue rapporté*. Malgré cette nuance, le procédé est similaire, puisque l'énonciation est rendue dans une forme pure (c'est-à-dire dépourvue des adaptations de la narration) qui est

---

<sup>148</sup> SIMON (Claude), *Le Palace*, op. cit., p. 83. Les parties descriptives de l'extrait ont été mises en italiques.

<sup>149</sup> GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., p. 190.



affichée par la mise entre guillemets. De plus, le caractère oral de ces paroles (syntaxe orale) va aussi dans ce sens. Sous cette forme, la séquence conversationnelle résiste fort au descriptif. À moins qu'elle n'englobe un récit, il est difficile d'en souligner le caractère descriptif. Concernant les modes d'interaction des séquences selon Adam et Petitjean, nous pouvons avancer que cette séquence conversationnelle est dans un rapport de simple insertion avec la séquence narrative globale (et le terme « pensant » à la même fonction qu'un syntagme tampon qui annonce le changement de séquence).

Au contraire, l'autre passage semble plus familier avec le descriptif<sup>150</sup>. Dans la terminologie de Genette, il s'agit d'un *discours narrativisé*. Ce concept se traduit par le traitement de l'acte d'énonciation comme « un événement parmi d'autres »<sup>151</sup>, ce qui implique que les paroles du personnage sont voilées et représentées par un terme qui les résume (ici, « raconter »). Toutefois, le sujet de ce que raconte « l'Italien » est plus ou moins précisé : il s'agit de la façon dont « il s'est débarrassé du maître d'hôtel ». L'appellation « discours narrativisé » prouve combien ce type de la séquence conversationnelle est en lien avec la séquence narrative dans la logique de dominante séquentielle. D'autre part, le descriptif est davantage remarquable dans ce passage. D'une part, à propos de l'énoncé, parce que « maître d'hôtel » est l'objet d'une double pd PROPR de type PRq : « qui faisait probablement le double de son poids » et « qui avait réussi à le ceinturer par derrière ». D'autre part, à propos des circonstances de l'énonciation, parce que la « voix » fait l'objet d'une thématization aussi, avec les pd PROPR de type PRq « véhémence », « convaincue », « geignarde » et « qui n'avait apparemment pas cessé de se faire entendre pour lui » (d'ailleurs, « lui » est reformulée par une pd ASS (Ref) par « l'Italien »).

---

<sup>150</sup> Nous avons mis le descriptif en italique dans ce passage.

<sup>151</sup> *Ibid.*

## 7. CONCLUSION

La fin de ce travail est l'occasion de revenir sur l'utilité d'un modèle structural du descriptif pour étudier *Le Palace*. Ce modèle a permis de dégager les spécificités des descriptions du texte de Claude Simon, et nous avons pu donner une idée de leur mécanique interne.

Tout d'abord, le texte sur l'étui se caractérise par un prédicat faible et une nomenclature exacerbée. Il se présente aussi comme une description « gratuite », au sens où elle n'a pas de fonction dans la narration, alors que ce genre textuel a l'habitude de contenir une finalité. Ensuite, il contient un pantonyme (un étui à cigarillos) atypique qui contraste avec le volume textuel qu'occupe son expansion descriptive : une grande description pour un petit objet. Comme nous l'avons dit, cette expansion volumineuse est principalement constituée d'une nomenclature dense qui donne l'impression que l'étui a été abordé exhaustivement, dans chacune de ses parties. Par ailleurs, ce texte montre que *le Palace* conserve de nombreux traits de la description traditionnelle. En effet, elle contient une rigoureuse organisation interne, elle se détache du segment narratif au moyen d'un syntagme tampon qui l'introduit, et elle forme un tout textuel uni (à l'inverse de la description du journal qui présente un morceau descriptif saccadé, contenant des attaques à sa cohésion). Cependant, il faut nuancer l'idée d'une description sans fonction. Il nous semble que cette citation d'Alain Robbe-Grillet nous aide à cerner le type de fonction que remplit cette description : « Tout l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire la place de l'homme dans ses pages — n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description »<sup>152</sup>. En fait, nous pensons que cette description elle-même constitue sa propre fin : elle est autotélique.

L'autre description de ce travail (celle du journal) possède une nomenclature et un prédicat différents. La nomenclature n'est plus monumentale et le prédicat joue un rôle notable. Le texte diffère également du précédent par sa construction générale. Nous avons évoqué qu'il avait un caractère saccadé. Celui-ci est le résultat de deux caractéristiques : l'insertion de contenu textuel qui n'a pas de rapport avec la description, sans faire de

---

<sup>152</sup> ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « double », 2013 [1963].

transition ; et l'introduction de zones plus narratives à l'intérieur de la description. Ensuite, le prédicat de cette description est contient un *effet de liste* puisqu'il possède une isotopie qui contribue à la construction d'une interprétation générale sur cette description. Notre interprétation cavalière met en relation le dégoût du journal par le personnage avec l'inachèvement de la description : celle-ci « se termine » sur l'action narrative de jeter le journal, qui signale en même temps le retour au narratif.

Ce travail était aussi l'occasion pour nous de mettre en évidence les manifestations descriptives qui se trouvent en-deçà d'un arbre descriptif. Celles-ci ne constituaient donc pas de séquence descriptive proprement dite. D'ailleurs, nous n'avons pas assez insisté sur l'importance de la présence de ce genre d'unités dans ce texte. Ce sont les théories d'Adam et Petitjean qui ont permis de démontrer l'idée que le descriptif ne se manifeste pas uniquement à travers des descriptions. Leur conception des textes divisés en séquences de différents types explique mieux le phénomène d'emmêlement des types narratif et descriptif. Cette remarque est d'autant plus pertinente que le cas de l'emmêlement est le plus fréquent dans les textes puisque les « corpus sont plus naturellement complexes »<sup>153</sup>, c'est-à-dire mixtes. Dans *Le Palace*, nous avons montré la tendance des séquences narratives à être brouillées par du descriptif, au moyen de « pdi ». C'est sans doute ce mécanisme qui donne au texte de Claude Simon des difficultés de compréhension. Comme nous l'avons vu, la lecture narrative et la lecture descriptive n'ont pas les mêmes effets sur le lecteur. Les unités indispensables à la chaîne narrative sont masquées par la multitude des « pdi ». C'est la raison pour laquelle l'action narrative devient plus compréhensible quand elle prend la forme d'un schéma épuré des « pdi ». Nos constatations nous ont donc permis de dégager deux cas structurels : d'une part, la présence d'une nomenclature avec un prédicat faible ou inexistant manifeste une tendance à « objectiver » la description ; d'autre part, l'absence d'une nomenclature avec la présence d'un prédicat implique la présence de « pdi ».

Il faut aussi mentionner les approfondissements de ce travail sur le modèle d'analyse que nous avons utilisé. D'abord, le texte sur l'étui a rendu nécessaire des paramètres supplémentaires pour la notion de nomenclature. L'ensemble constitué par la nomenclature de cet extrait possède un nombre considérable d'unités. Cependant, nous

---

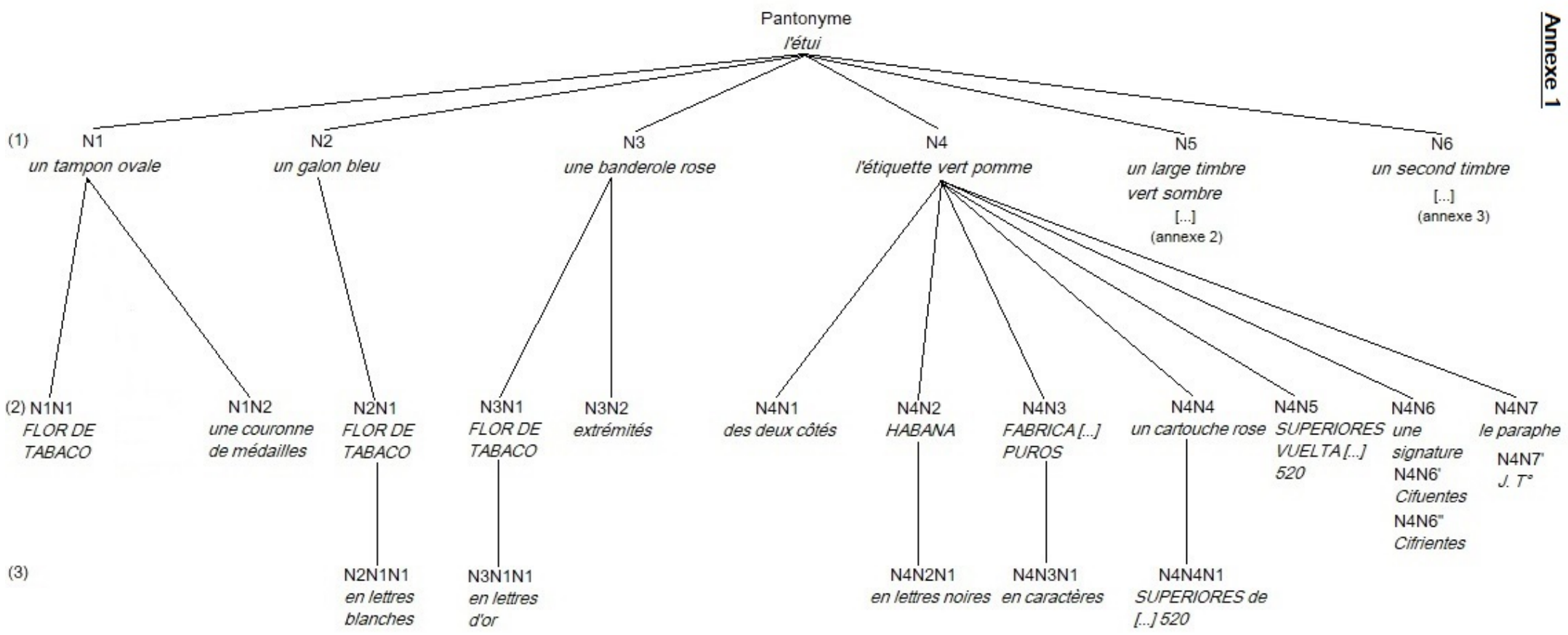
<sup>153</sup> ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 92.

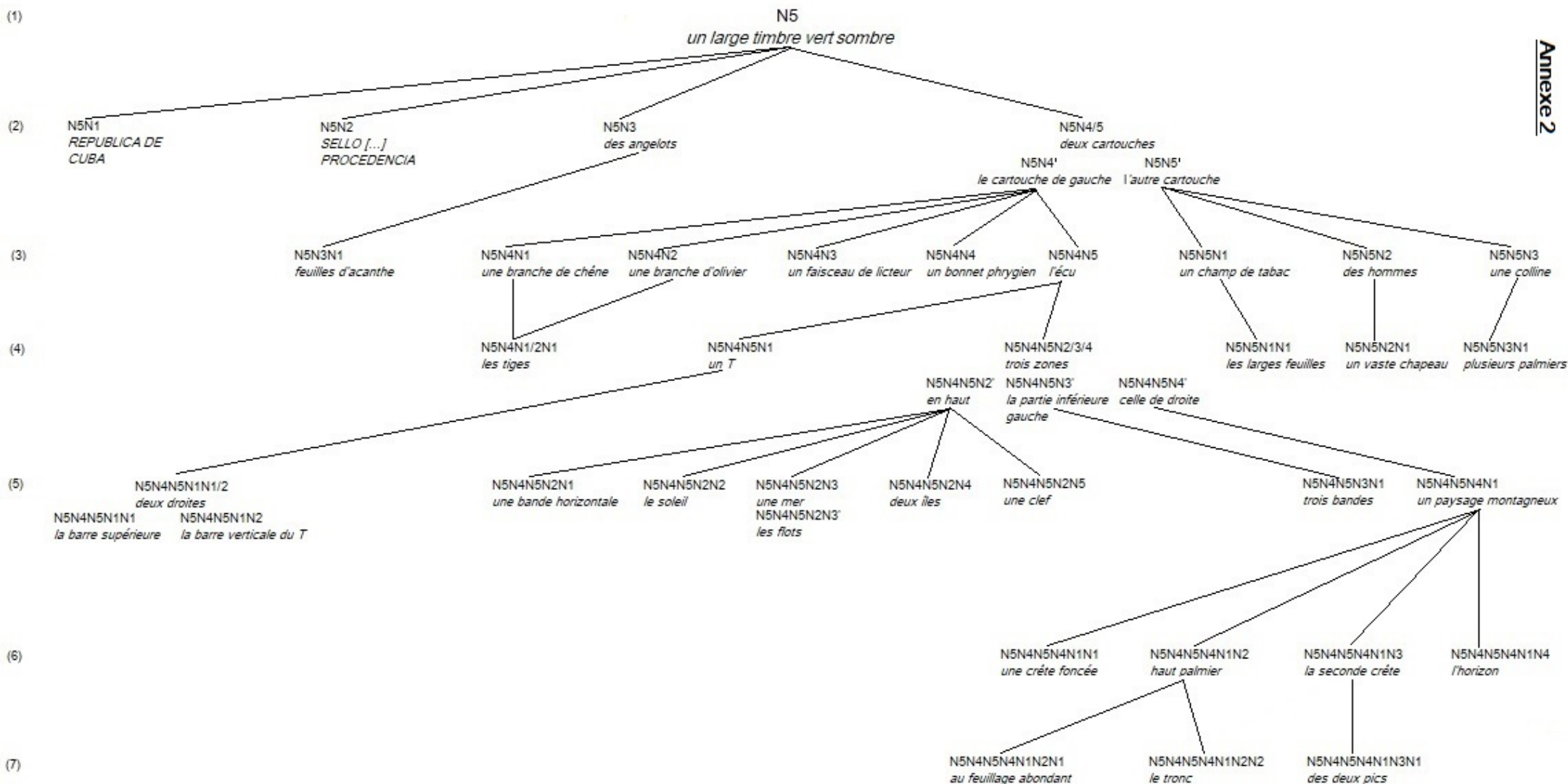
avons vu qu'il était possible de former des sous-ensembles fondés sur plusieurs critères hiérarchiques. Il convient de noter que l'idée d'une stratification supplémentaire se trouve déjà chez Adam et Petitjean. En effet, ces auteurs appliquent cette idée à l'ensemble de l'expansion descriptive.

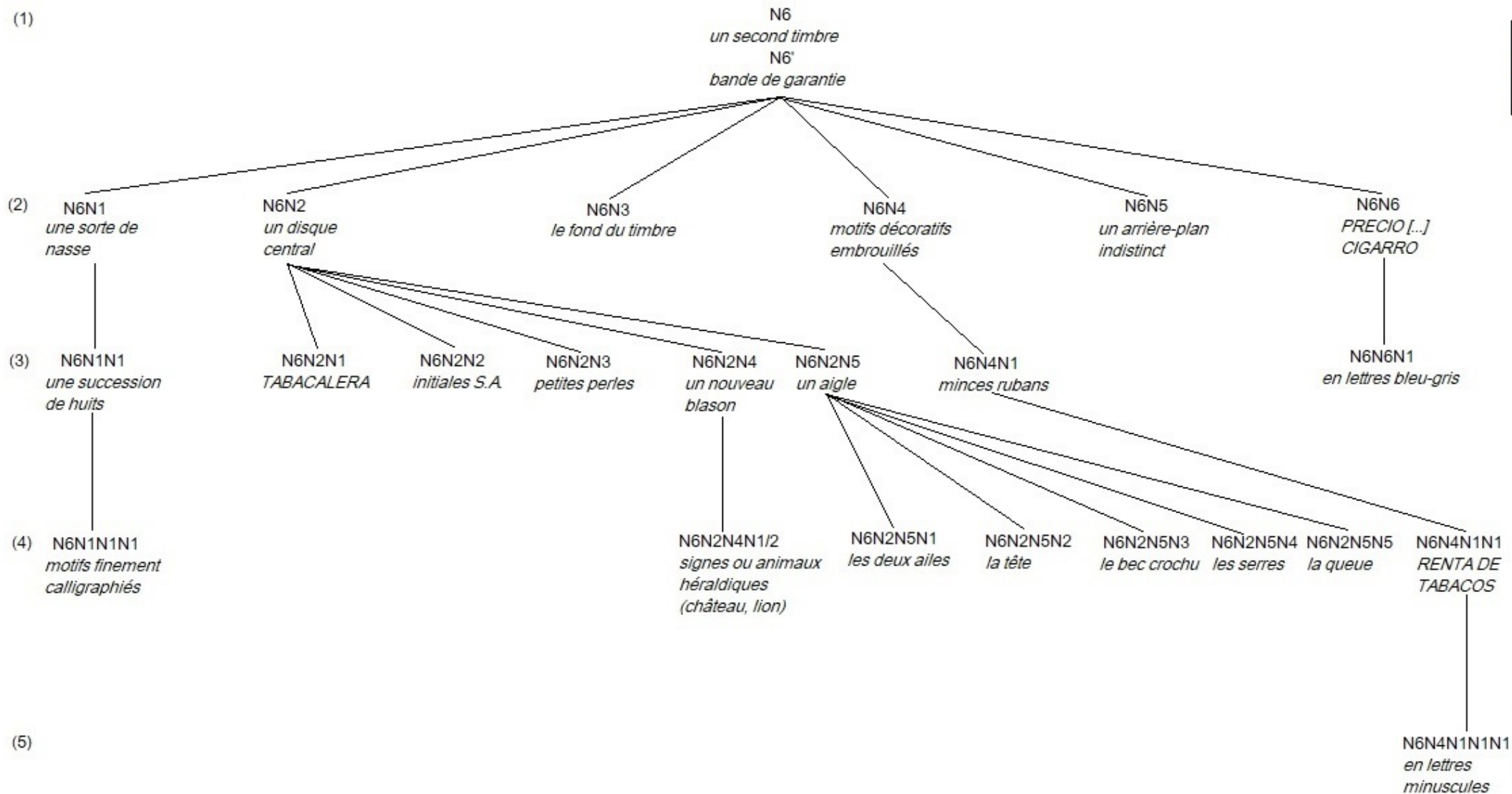
Ensuite, nous avons dû réfléchir davantage sur le comportement de certaines unités. L'exemple de la métaphore présente le cas intéressant d'une unité ayant un rôle dans le prédicat et dans la nomenclature. Le duo de poètes fournit également un complément théorique à ce sujet. Ils dégagent plusieurs étiquettes qui rendent compte d'une multitude de possibilités (reformulation, information temporelle ou spatiale, métaphore, métonymie, etc.), et qui enrichissent remarquablement les deux catégories originelles (nomenclature et prédicat).

Enfin, Adam et Petitjean ont pu apporter des contributions importantes aux réflexions de Hamon. Les cas syncrétiques du descriptif (théoriquement du côté de l'ÊTRE) et de l'action acquiert une typologie bien fournie. Ces auteurs ont apporté l'idée pertinente que le descriptif existe aussi sans dépendre d'un arbre descriptif. Nous avons d'ailleurs constaté que ce cas de figure est fondé sur la présence plus ou moins diffuse d'un prédicat dans le texte.

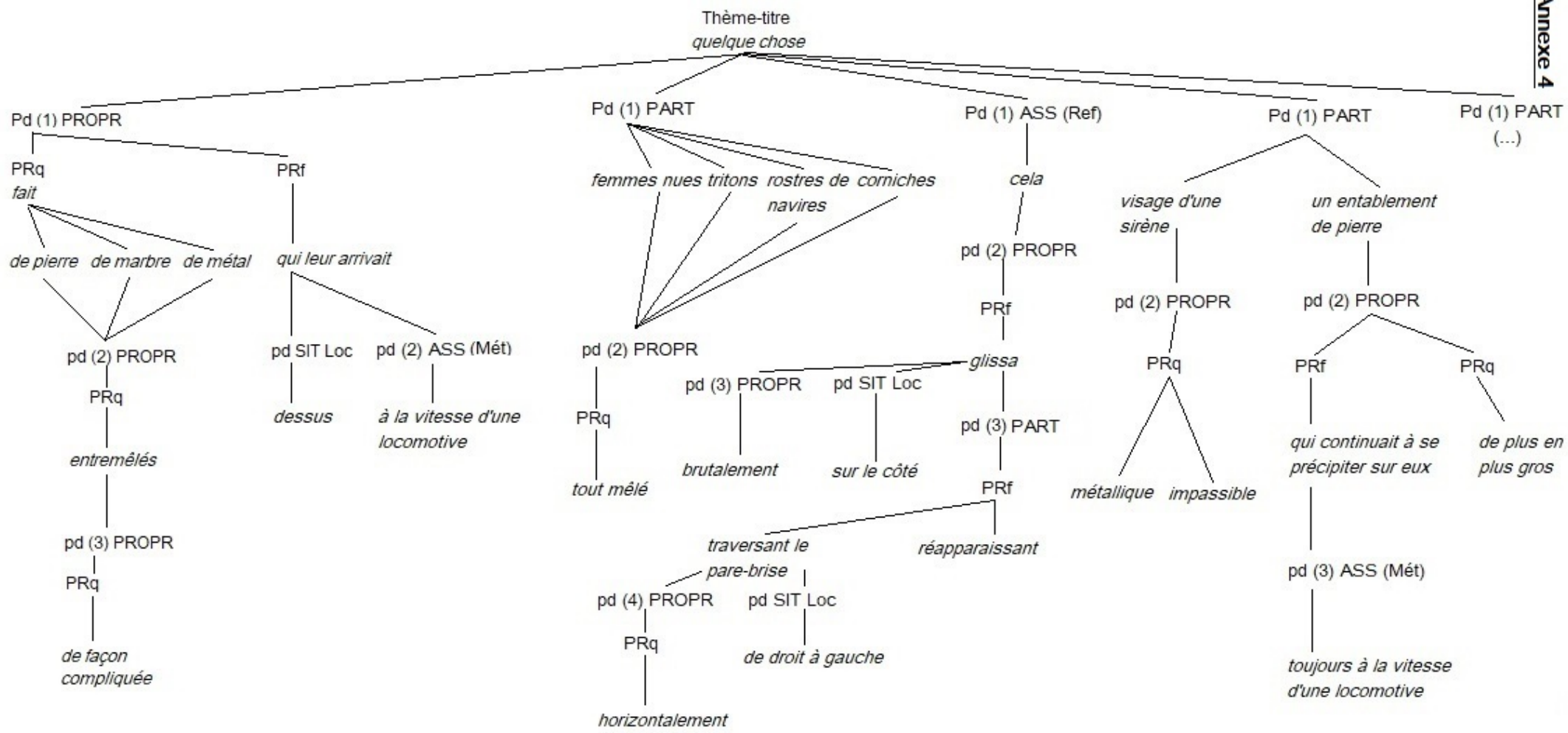


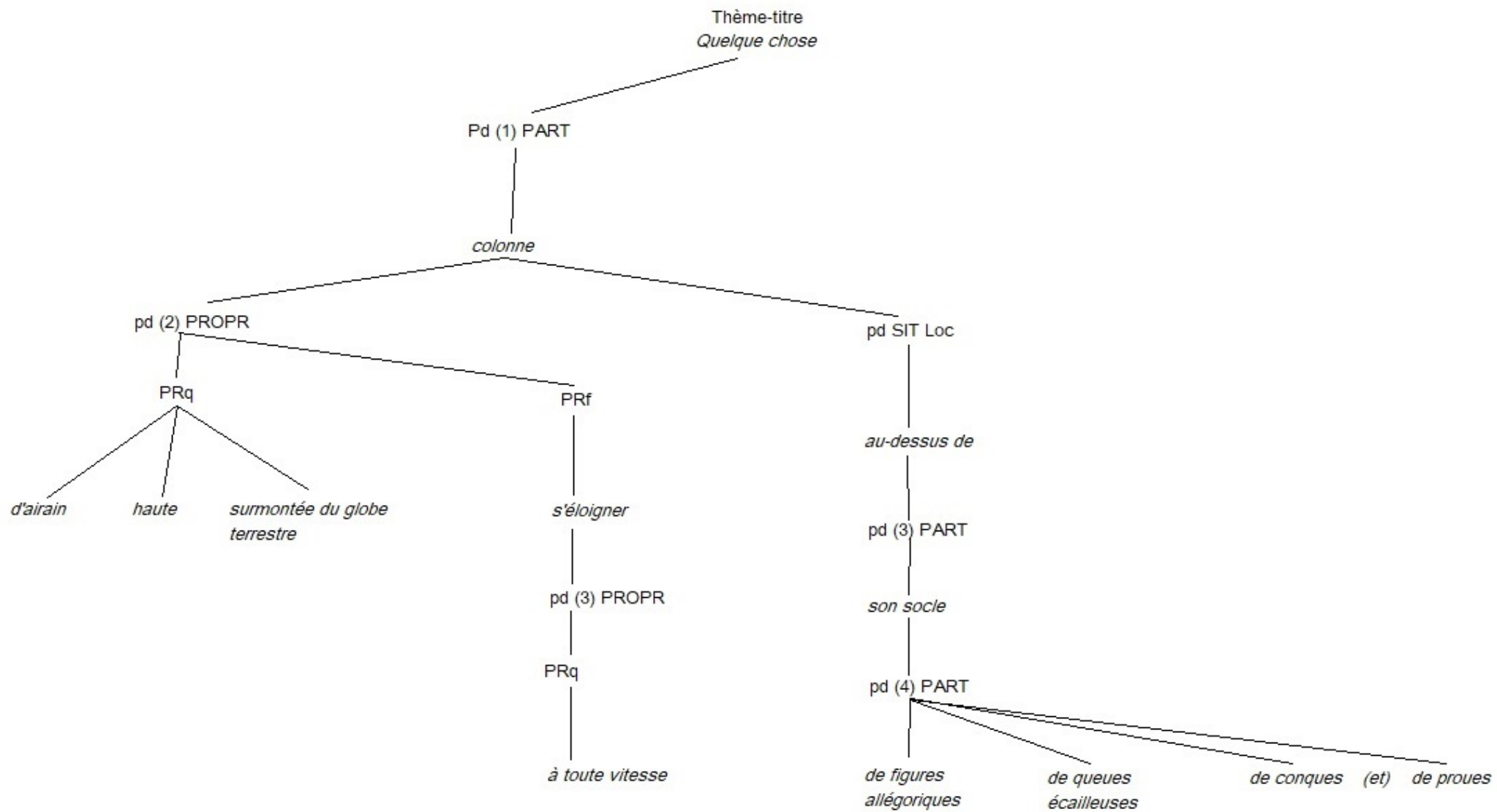


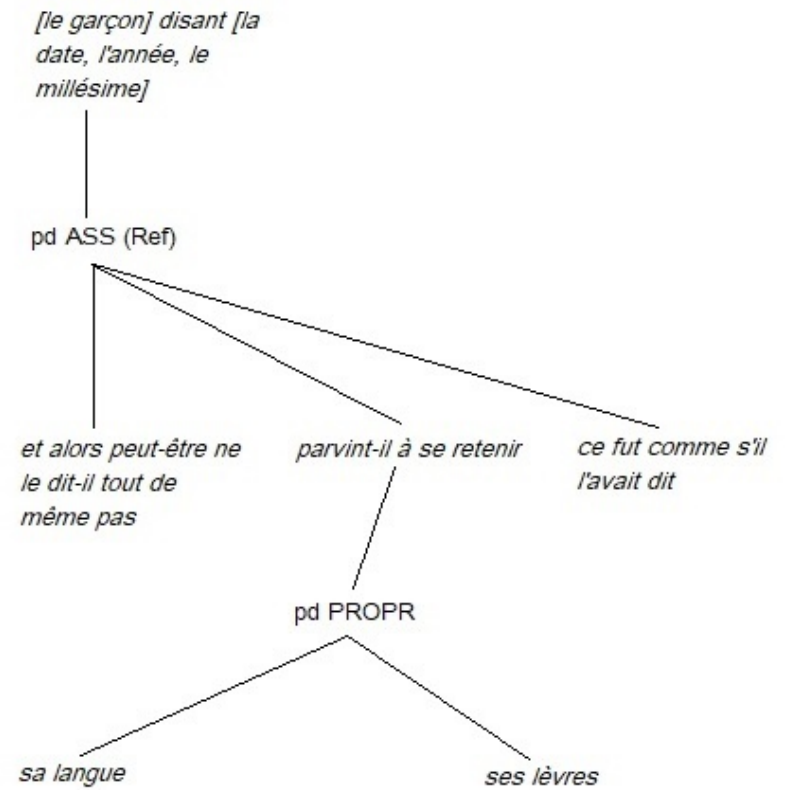
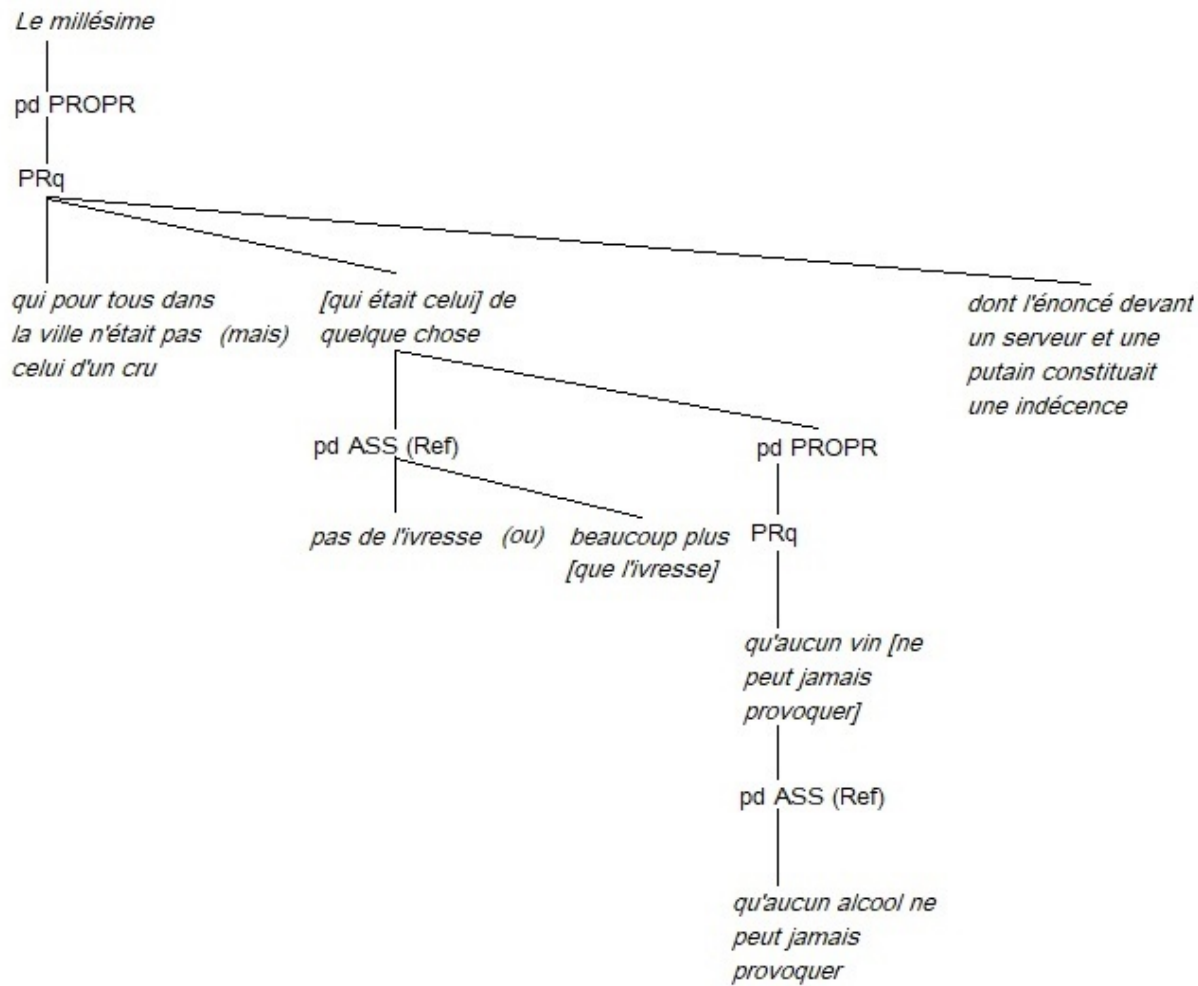












guistiques que sémiologiques : *l'aspectualisation*, d'une part, limitée, on l'a dit, au développement de *propriétés* et de *parties* ; *la mise en relation*, d'autre part, comprenant *l'assimilation* dont il a déjà été question et la *mise en situation* mentionnée seulement dans l'analyse de (26).

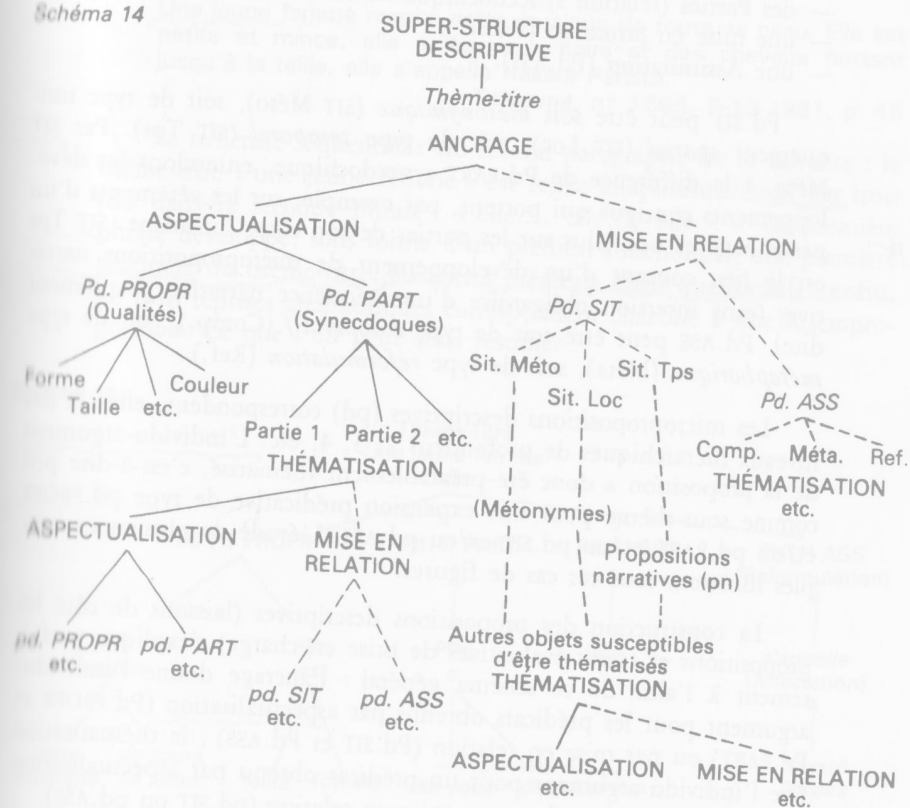
*L'aspectualisation* est au cœur du processus descriptif ; elle porte sur les **Parties** du tout que constitue l'objet du discours descriptif (thème-titre) : dans ce cas on parlera de macropropositions descriptives Pd. PART. Si, après thématization, il s'agit de développer une partie de partie ou d'un quelconque aspect, en d'autres termes, si l'unité apparue n'est pas directement (hiérarchiquement) liée au thème-titre, on parlera de microproposition descriptive : pd. PART. Cette première sorte de propositions descriptives est à considérer comme synecdochique par excellence : elle implique l'énumération (cas limite de la description) de *n* parties-éléments du thème-titre ou de sous-parties, éléments d'unités thématisées.

*L'aspectualisation* déclenche aussi les PROPRIÉTÉS ou QUALITÉS (couleur, dimension/taille, forme, nombre, etc.). Soit une macroproposition Pd. PROPR s'il s'agit d'une qualité-propriété du thème-titre, soit une microproposition descriptive pd. PROPR s'il s'agit d'une qualité-propriété d'une partie thématisée. Les propriétés peuvent être exprimées sous formes de prédicats qualificatifs (PRQ) : être beau, gros, rapide, etc., ou de prédicats fonctionnels (PRF) : courir vite, tourner doucement et/ou silencieusement, etc., appliqués à des individus-arguments de rang 1 (le thème-titre = Pd. PROPR) ou de rang 2, 3, 4, etc. (pd. PROPR).

*La mise en relation* donne lieu soit aux ASSIMILATIONS dont on a parlé plus haut (ASS. *comparaison*, ASS. *métaphore* et ASS. *reformulation*), de rang 1 (Pd. ASS reliée au thème-titre comme individu-argument de la macroproposition), soit à une mise en SITUATION qui ouvre, elle aussi, l'objet du discours sur un ensemble plus vaste. Ceci se développe sur la base d'une relation métonymique ; cette proposition SIT étant dominée par les catégories de l'espace (SIT Loc : « Dans le Bas-Limoges, au coin de la rue de la Vieille Poste et de la rue de la Cité », dans l'exemple balzacien (23)) ou du temps (SIT Tps : « Il y a trente ans », dans le même exemple) qui permettent de mettre un objet en relation (métonymique par excellence) avec d'autres objets (secondaires, extérieurs, contigus). Cette opération affecte soit directement le thème-titre (Pd SIT), soit une unité apparue après thématization et de rang 2, 3, 4 ou plus (pd SIT) : ainsi dans l'exemple détaillé par les schémas 11, 12 et 13.

Nous disposons, dès lors, d'un modèle théorique assez économique pour être manipulable (à la production comme en compréhension). L'expansion descriptive repose sur la *thématisation*, responsable du développement « en profondeur » des micropropositions descriptives. Ce processus est facultatif et, en principe du moins, infini ; il se laisse résumer en un schéma général suivant :

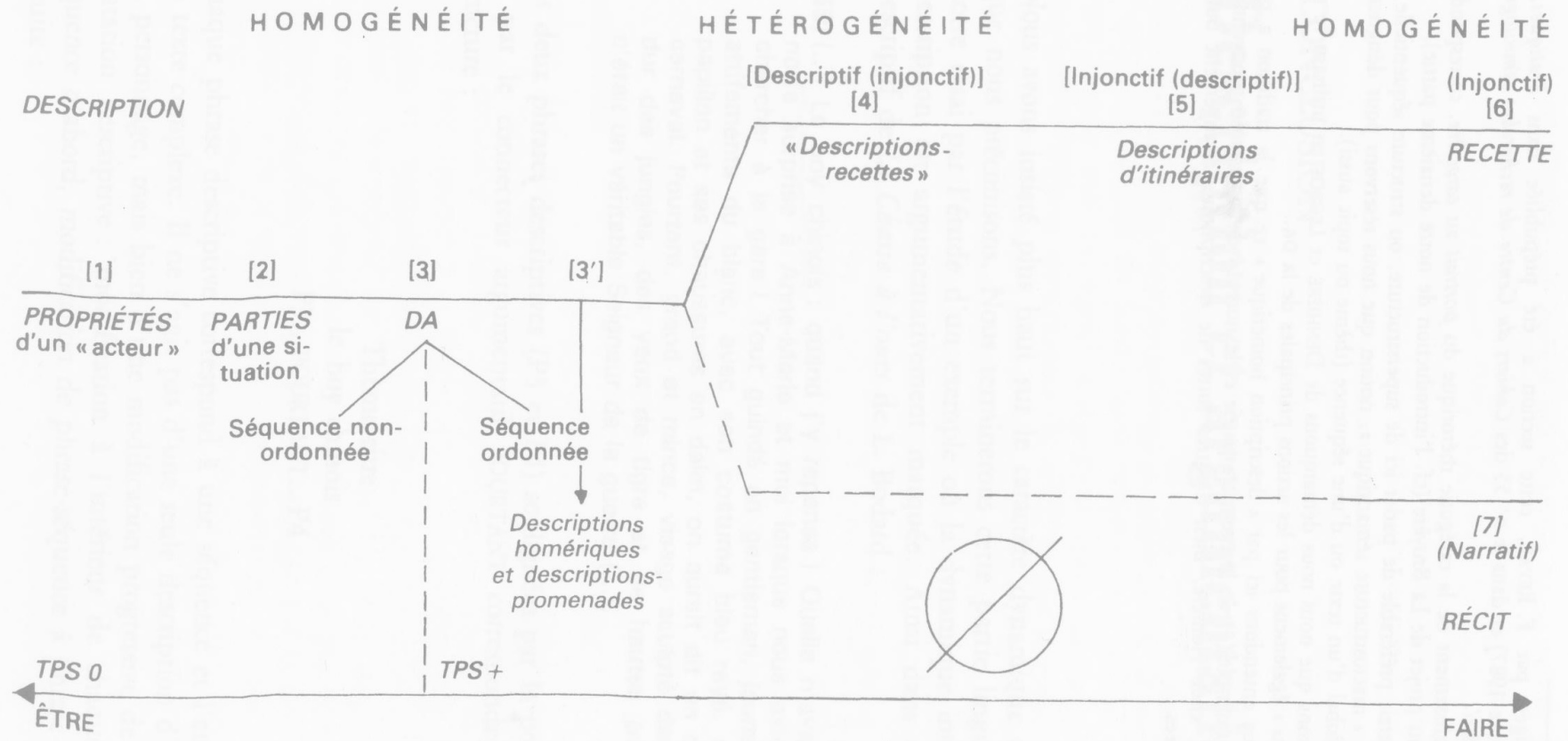
Schéma 14



Pour commenter ce schéma, soulignons d'abord le caractère ouvert (infini théoriquement, mais limité pra(gma)tiquement) de son expansion : les *ETC* notés plusieurs fois font ici partie de la structure. Ajoutons ensuite que, comme dans une séquence narrative, des (micro)propositions évaluatives peuvent toujours apparaître *en tous points de la séquence* (modalisations, marques d'une opération de prise en charge inhérente au fonctionnement de la proposition, comme on l'a vu plus haut).

Notons enfin que les traits tiretés soulignent le caractère facultatif et, de plus, cumulable avec les autres procédures, de SIT et de ASS (la mise en situation et l'assimilation).

Schéma 33



IV

DANS LA NUIT

Le monde entier était sans couleurs, pesant, humide : il ferait encore une de ces suffocantes journées de septembre. Quand on s'habillait le matin c'était comme si la sueur de la veille était encore dans les plis du linge, à moins que ce ne fût sa propre sueur que l'on revêtait en même temps que sa chemise, l'enfermant simplement, ce qui faisait qu'on changeait simplement de sueur, passant de celle de la nuit à celle du jour, la seule différence étant que cette dernière était blanche, ou plutôt grise, et vous collait encore plus étroitement à la peau. Et à part cela rien de changé, mais c'était pourtant bien le lendemain puisqu'il (l'étudiant) n'était pas encore sorti ni même rasé, ce dont il eut confirmation lorsqu'il aperçut le journal qu'il avait trimballé toute la journée de la veille plié dans sa poche (et même pas lu, une fois la manchette et le sous-titre parcourus d'un coup d'œil

## LE PALACE

machinal, l'achat lui-même purement machinal puisqu'il avait déjà pu lire à l'étalage du kiosque non seulement cette manchette-là mais encore les diverses variantes qu'en présentaient celles des autres journaux qu'il aurait encore tout le temps de relire un peu partout pendant le restant de la journée) et sans doute sorti et jeté sur la table en même temps que le contenu de ses autres poches avant de se coucher, le papier sali, ramolli par l'humidité, déjà pelucheux, les bords des feuilles crénelés de petites déchirures, les coins rebroussés comme des pétales fanés, recroquevillés, la manchette aux gros caractères (c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : *QUIEN HA MUER*) elle aussi flétrie pour ainsi dire, ou plutôt passée, fanée, sans éclat ni résonance, non seulement à force d'avoir été lue et relue de sorte qu'elle n'apparaissait plus maintenant que comme une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens, mais encore, lorsque celui-ci surgissait de nouveau... (mais le rideau de la fenêtre d'en face était toujours tiré, simplement d'un vert gris maintenant lui aussi, terne, alors que, la nuit, il lui avait semblé olivâtre, sans doute par l'effet de la lumière qui avait dessiné en ombres chinoises sinueuses et mouvantes le sinueux contour du bras levé, du sein, de la hanche et de la cuisse ondulant, s'étirant, se distendant sur l'étoffe brusquement tirée, fouettant l'air, de sorte que, sur le ventre un instant formé par le rideau, le flanc parut se creuser encore, la hanche s'effacer, le sein dont la pointe

## DANS LA NUIT

touchait sans doute presque le tissu puisqu'à ce point l'ombre était plus foncée s'étirant exagérément, puis (les anneaux coulissant, parvenant à l'extrémité de la tringle) tous les plis du rideau semblant se presser, se rassembler, se télescoper sur la gauche, l'ombre à ce moment-là un instant hachurée, ou plutôt tuyautée, le bas du rideau renvoyé alors sur la droite par un mouvement de balancement, un reflux, qui l'entraîna jusqu'à mi-hauteur, si bien qu'il découvrit progressivement les jambes à partir du bas, les deux genoux, le pubis, le noir triangle de crins broussailleux un instant visible, puis, le rideau revenant sur la gauche une troisième fois, moins tumultueusement, l'ombre ondulant encore faiblement, ses saillies tour à tour protubérantes ou effacées, puis s'immobilisant, le contour à peu près identique au contour du corps lui-même, comme calqué sur lui, puis tout s'était éteint — et plus de bruits insolites maintenant dans l'hôtel, sinon les habituels et prosaïques borborygmes de plomberie et de chasses d'eau : il s'éloigna de la fenêtre, se pencha au-dessus du lavabo et fit couler l'eau froide sur sa nuque ; au bout d'un moment il se sentit mieux, ferma le robinet, revint en s'essuyant la tête vers la table : tout en continuant d'une main à sécher ses cheveux avec la serviette il saisit de l'autre le journal par un coin, le souleva, le tint en l'air le temps de le laisser se déplier ou plutôt s'ouvrir à demi, à la façon d'un livre, pas tout à fait complètement, puis le reposa sur la table où il se tint un moment, en V renversé, comme un toit, jusqu'à ce que la main l'apla-

tît, le gros titre lisible entier à présent — et plus seulement alors une suite incompréhensible de capitales imprimées, mais des mots, et les mots eux-mêmes formant une phrase et la phrase elle-même équivalent, ou traduction, ou représentation, au moyen de signes conventionnels, d'un fait, d'un événement — le papier à présent taché de gris foncé là où (le coin supérieur gauche) les doigts mouillés l'avaient tenu, puis tapoté pour l'étaler : cinq ou six taches rondes, plus légères, irrégulièrement dispersées, qui disparurent rapidement, le coin, lui, plus imprégné d'eau, demeurant sombre) ...lorsque le sens des lettres capitales surgissait de nouveau, la nouvelle elle-même déjà vidée de toute valeur, désuète, futile, comme celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi pour envelopper la botte de poireaux : rien que de la mauvaise encre d'imprimerie, déjà pâlie, sur un morceau de mauvais papier à demi déchiré, la dépouille, le flasque et plat résidu, la flasque et plate oraison funèbre des événements morts, et dans la bouche un goût amer, comme au lendemain d'une cuite, de sorte que finalement il le replia, prenant soin de le faire de façon que le titre se trouvât cette fois à l'intérieur, puis cherchant une corbeille à papier où le jeter. Mais il n'y en avait pas. Il le lança donc sur la table, le surveillant un moment du coin de l'œil derrière lui dans la glace tandis qu'il commençait à se savonner, mais, soit qu'il fût trop longtemps resté plié dans l'autre sens, soit qu'il fût trop épais pour rester ainsi sans être dans une poche ou maintenu par quelque

chose, le folio supérieur commença à bâiller et se soulever, se rouvrant lentement par un mouvement imperceptible mais continu de volet autour de sa charnière : il revint alors vers la table, posa le cendrier dessus, l'observa un moment. Il ne bougeait plus. Mais dans la bouche toujours le goût amer, nauséux (à moins que ce ne fût simplement cette sacrée cochonnerie d'huile rance dans laquelle ils faisaient tout cuire ici, comme si c'était là le seul mode de préparation connu des aliments, poisson, légumes ou viande indifféremment précipités dans la même bassine remplie de ce liquide visqueux, noir et fumant dont l'Américain disait qu'il aurait réussi à corroder les engrenages d'un camion, si toutefois un camion avait auparavant consenti à l'ingurgiter), ce qui fit qu'une fois descendu il commanda d'abord une eau minérale dans l'espoir de décaper et remettre en route les engrenages de son cerveau, assis à la terrasse du bar de l'hôtel, à la même table où ils étaient tous quatre la veille, la seule différence étant que c'était le jour maintenant et que, quoiqu'il ne fit pas soleil, la tente était baissée, de sorte qu'il pouvait lire à l'envers et en transparence sur le rabat :

## BAR AMERICANO

et parallèlement, un peu au-dessous mais de l'autre côté de la placette et à l'endroit :

## RELOJERIA - BISUTERIA - OPTICA



## LE PALACE

plées) qui annonçait l'heure, puis un intervalle, puis le bronze frappé, majestueusement, deux coups, la note basse, grave, la vibration restant suspendue un moment dans l'air immobile, puis le silence et la nuit refluerent. Mais tout ce que faisait la fumée du petit cigare c'était lui brûler la bouche : il l'écrasa dans le cendrier, encore à peu près entier, et ensuite se tint de nouveau là, simplement vêtu de son pantalon, toujours assis sur la chaise, à peu près au centre du cube ripoliné de vert, s'efforçant de se refuser à penser ou à imaginer quoi que ce soit. Tout ce qu'il savait, c'était qu'il lui était impossible de se décider à éteindre et à se recoucher, se demandant seulement si parmi les actes auxquels il pouvait se résoudre (et apparemment il n'y en avait pas beaucoup hormis rester assis sur cette chaise) entraient celui de sortir le journal de la poche de sa veste et d'essayer de le lire, et alors (comme ces malades auxquels l'idée seule non pas même d'un plat, mais de manger, mâcher, déglutir est insupportable) son cœur se soulevant, s'insurgeant, envahi par une espèce de nausée tandis qu'il lui semblait voir se mélanger les titres aux grosses lettres :

QUIEN HA MUERTO QUIEN HA ASESINADO QUIEN  
HA FIRMADO EL CRIMEN

ravalant précipitamment une furieuse nausée, de sorte qu'il se dirigea (il s'était mis debout) non vers la chaise où il avait suspendu sa veste mais vers le lavabo, prenant toutefois la précaution de laisser couler l'eau un moment

## DANS LA NUIT

après qu'il eut tourné le robinet, ce qui ne l'empêcha pas de la recracher aussitôt, s'efforçant maintenant de refouler la gorgée de liquide tiède qu'il venait d'avalier et qui tentait de ressortir tandis qu'il s'engueulait pour avoir ouvert le robinet d'eau chaude, le refermait, tournait rapidement l'autre d'où rien ne jaillit ce qui, constatant-il en se baissant, n'avait rien d'étonnant puisqu'aucun tuyau n'y aboutissait, si bien qu'il ne prit même pas la peine de le refermer, pensant qu'il était après tout normal que dans un pays où l'eau froide coulait chaude on n'eût pas jugé utile de dépenser de l'argent pour installer un second circuit, s'éloignant maintenant au plus vite du lavabo et des relents d'égout, reprenant dans le cendrier le cigarillo maintenant tordu en accordéon, l'examinant, essayant maladroitement de le redresser et de recoller tant bien que mal les minces feuilles de tabac éclatées, puis approchant une allumette de l'extrémité écrasée et tirant avec acharnement trois ou quatre bouffées, un peu de fumée et beaucoup d'air passant en sifflant, puis quand il eut retiré l'allumette, rien que de l'air, alors il l'enleva de sa bouche, le tint un moment à hauteur de ses yeux, le contemplant avec attention, puis l'écrasa définitivement dans le cendrier, sa main, quand ce fut fait, se dirigeant sans marquer de temps d'arrêt vers l'étui resté sur la table, et s'en saisissant tandis que son autre main faisait coulisser le rabat du couvercle et le soulevait : mais il était vide. Un moment il espéra que le dernier avait pu glisser et

## LE PALACE

*D. Lute*  
se mettre de travers : il introduisit deux doigts à l'intérieur de l'étui, les écartant, se penchant, regardant à l'intérieur, puis retirant ses doigts, restant à contempler l'étui vide (comme un moment plus tôt il avait examiné le cigarillo écrasé), violemment colorié, jaune, vert, bleu, rouge, comme un uniforme de général, et où la garantie

### FLOR DE TABACO

se répétait comme un leitmotiv : une première fois dans un tampon ovale, en noir sur le fond jonquille de l'étui, entouré d'une couronne de médailles sans doute obtenues lors de successives expositions internationales et qui formaient comme un nuage d'or d'où s'échappaient des éclairs fléchés et zigzagant, puis courant en petites lettres blanches sur un galon bleu bordé de rouge couvrant toutes les arêtes de l'étui, puis (cette fois en lettres d'or) sur une banderole rose dont les extrémités bifides retombaient, après s'être enroulées en vrilles des deux côtés de l'étiquette vert pomme, encadrant le mot

### H A B A N A

tracé en lettres noires et ornées — et immédiatement au-dessous, en caractères plus petits et rouges :

### FABRICA DE CIGARROS PUROS

et encore au-dessous (maintenant il s'était mis à lire complètement, avec application, systématiquement — à tout prendre cela valait mieux que le journal) dans un cartouche rose :

## DANS LA NUIT

### SUPERIORES de la VUELTA ABAJO

CALLE DE LA INDUSTRIA N° 520

puis, encore plus bas (et il dut retourner l'étui, l'étiquette vert pomme étant placée à cheval sur les deux grands côtés de celui-ci), et de nouveau en noir sur le fond vert :

SUPERIOR VUELTA ABAJO SEGARS MANUFACTURED IN HAVANA

INDUSTRIA STREET N° 520

la mention certifiée par une signature calligraphiée dans les entrelacs de laquelle on pouvait déchiffrer le nom : Cifuentes (ou Cifrientes) J. T°, le paraphe compliqué qui s'étalait au-dessous à demi caché par un large timbre vert sombre qui faisait presque le tour de la boîte, portant en grosses lettres les mots :

### REPUBLICA DE CUBA

dessinant une ligne ondulée, et au-dessous la mention :

SELLO DE GARANTIA NACIONAL DE PROCEDENCIA

se détachant sur un fond de rayons qui venaient buter à droite et à gauche contre deux cartouches ovales, verticaux, encadrés par des angelots joufflus et ailés dont le bas du corps se terminait en feuilles d'acanthé, le cartouche de gauche encadrant un écu entouré d'une branche de chêne et d'une branche d'olivier dont les tiges s'entrecroisaient sur la base d'un faisceau de

licteur qui disparaissait derrière l'écu pour reparaître au-dessus, coiffé d'un bonnet phrygien, l'écu divisé en trois zones par deux droites formant un T : en haut, (au-dessus de la barre supérieure) une bande horizontale où était représenté le soleil se levant sur une mer au milieu de deux îles (ou deux rochers ?) entre lesquels était dessinée une clef flottant sur les (ou suspendue dans l'air un peu au-dessus des) flots, la partie inférieure gauche (c'est-à-dire à gauche de la barre verticale du T) rayée de trois bandes vertes en diagonale, celle de droite enfermant un paysage montagneux composé d'une crête foncée, au premier plan, sur laquelle poussait un haut palmier au feuillage abondant dont le tronc passait juste au milieu des deux pics que formait la seconde crête fermant l'horizon, et dans l'autre cartouche ovale on pouvait voir représenté un champ de tabac dont les larges feuilles dissimulaient jusqu'à mi-corps des hommes en manches de chemise et coiffés d'un vaste chapeau, occupés sans doute à la cueillette, le champ de tabac limité, au fond, par une colline sur laquelle poussaient plusieurs palmiers semblables à ceux qui étaient représentés sur le blason : il en comptait cinq (un isolé sur la gauche, les quatre autres groupés en bouquet sur la droite), et huit cueilleurs dans le champ de tabac (ou plutôt, à y bien regarder, sept cueilleurs seulement, le buste courbé, les bras tendus ou à moitié repliés, le septième personnage, au premier plan, le buste droit et les bras le long du corps, paraissant

poser pour le dessinateur (ou le photographe, si, comme il semblait, le dessin avait été exécuté d'après une photographie), ressemblant plutôt à un contremaître ou à un chef d'exploitation ; mais peut-être y en avait-il encore d'autres (d'autres palmiers, d'autres cueilleurs) : il ne pouvait pas les voir car un second timbre était collé sur le premier et perpendiculairement à lui, de sorte qu'il couvrait en partie le paysage représenté dans le médaillon, ce dernier timbre (ou bande de garantie) seulement décoré de motifs finement calligraphiés dessinant en gris bleu une succession de huites formant une sorte de nasse ou comme des filets de pêcheurs disposés symétriquement de part et d'autre d'un disque central sur le pourtour duquel on pouvait lire, en haut, le mot TABACALERA, suivi des initiales S.A., le reste du pourtour du disque orné de petites perles et le centre occupé par un nouveau blason décoré de signes ou d'animaux héraldiques (château, lion) et qui semblait constituer pour ainsi dire le corps d'un aigle dont les deux ailes stylisées l'encadraient à droite et à gauche tandis qu'au-dessus se dressait la tête, le bec crochu, prêt à déchirer, et qu'en bas dépassaient des deux côtés les serres puissantes et la queue en forme de palmette, la calligraphie de huites entrelacés se détachant comme une dentelle sur le fond proprement dit du timbre, orangé pâle orné de motifs décoratifs embrouillés qui, si l'on y regardait bien, étaient formés de minces rubans tressés sur lesquels se répétaient en lettres minuscules les mots

## LE PALACE

RENTA DE TABACOS formant un arrière-plan indistinct où se détachait en lettres bleu-gris la triple indication :

PRECIO DE LA CAJA

PRECIO DEL PAQUETE

PRECIO DEL CIGARRO

aucun chiffre ne figurant en face de chacune des références, ce qui n'avait d'ailleurs pas d'importance puisque de toute façon on ne pouvait pas en acheter (c'était l'Américain qui lui avait donné l'étui), la seule chose que vendaient à présent les boutiques de tabac étant ces cigarettes roulées dans des feuilles de papier grossier qu'il fallait dérouler à moitié et lécher pour les coller, de sorte que lorsque c'était fait la moitié du tabac à peu près était tombée, ce qui n'avait non plus pas grande importance étant donné la qualité du tabac, et en tout cas (pensa-t-il en reposant l'étui) cela l'avait occupé un bon bout de temps pendant lequel il avait au moins oublié l'existence du journal et des gros titres puisqu'il entendit sonner (le couple de notes hautes basculant deux fois) la demie, pensant qu'il n'avait pas entendu le quart, fouillant cette fois dans la poche de son veston opposée à celle où se trouvait le journal, y prenant le paquet de cigarettes, l'ouvrant, déroulant l'une d'elles, faisant tomber les brins de tabac noir et desséché dans le creux de sa paume, les versant dans l'étui vide maintenant, puis le posant sur la table, prenant le cigarillo écrasé dans le cendrier, le décortiquant et achevant de briser

## DANS LA NUIT

les feuilles en petits morceaux qu'il plaça par pincées dans la feuille de papier à cigarette pliée en deux. Il s'était mis au-dessus de la table, de sorte qu'il réussit à ne pas trop en perdre, balayant soigneusement le surplus éparpillé sur le plateau de la table en un petit tas qu'il poussa du côté de la main jusqu'au bord, fit tomber dans la paume de son autre main placée en coupe au-dessous et versa à son tour dans l'étui vide : quelques brins restaient collés sur ses paumes moites ; il les frotta, saisit avec précaution la cigarette roulée et mouillée qu'il avait posée sur le bord de la table, la porta à sa bouche en ayant soin de la maintenir bien horizontale, l'alluma, tira quelques bouffées, puis se leva, alla jusqu'au commutateur, éteignit, retira son pantalon, le lança au hasard dans l'obscurité en direction de la chaise et cette fois revint s'allonger sur le lit, entendant peu après sonner les trois quarts, la fumée de la cigarette lui brûlant cette fois les lèvres pour de bon, la cigarette (c'est-à-dire ce qui en restait alors et qu'il tenait à présent précautionneusement entre l'extrémité du pouce et de l'index arrondi) lui brûlant en même temps les doigts de sorte que sa main sursauta vivement, la tache rouge décrivant un arc de cercle dans le noir puis (lorsqu'elle rencontra le carrelage) une courte ligne droite, laissant derrière elle une traînée de braises incandescentes, rougeoyant encore quelques instants, puis disparaissant, lui toujours étendu sur le lit, et pas un bruit, ni la girouette, ni une auto au-dehors,

» C'est pour ça qu'on a besoin d'armes. C'est pour ça qu'on a besoin de tellement d'armes ici.

» Qu'est-ce que tu veux dire ?

» Toutes les armes au front. Toutes les armes pour le front. C'est dans tous les journaux, non ?

» Qu'est-ce que tu veux dire ?

» Mais tous les journaux disent aussi que l'arrière c'est plein de radis.

» Pourquoi est-ce que tu me dis ça ?

— Oh merde. Allez. On va se coucher ! » L'Italien debout maintenant. L'Américain et le chauve relevant tous les deux la tête, le regardant, l'Italien répétant : « On va se coucher. Montons. »

Et plus tard impossible de dormir quoiqu'il s'efforçât de rester parfaitement immobile dans l'espoir de réussir à ne pas suer, et suant malgré cela, quoiqu'il n'eût même pas de drap sur lui (celui de dessous ne tardant pas à être bientôt aussi humide que la chemise qu'il avait portée pendant la journée, et aussi froissé — quoiqu'il fût persuadé de n'avoir pas bougé une seule fois — que s'il avait été couché sur un écheveau de cordes) — mais ce n'était pas sa sueur qu'il croyait (qu'il lui semblait qu'il pouvait) entendre sourdre et ruisseler lentement dans le noir, le silence, épiant le mystérieux suintement quelque part, tout autour de lui, la ville recouverte par les ténèbres d'où semblait émaner (comme à travers le brutal et lourd silence qu'engendre la couverture jetée sur la cage) le souffle d'une imperceptible et

monumentale respiration (les imperceptibles, invisibles et mystérieux frémissements d'aile, les inaudibles et plaintifs soupirs qui troublent leur sommeil d'oiseau, leurs rêves d'oiseau traversés par leurs nocturnes terreurs), et rien à lire non plus (sauf le journal resté plié en quatre dans sa poche — mais il savait par cœur tout ce qu'il contenait, et sans même avoir eu besoin de le lire), quand il comprit qu'il lui fallait renoncer à l'espoir de dormir, étendu maintenant depuis combien de temps dans le noir étouffant, l'énigmatique et menaçant silence comme si ce n'était pas simplement la nuit, l'obscurité, qui avaient remplacé le jour, mais une sorte de marée, de lave tiède et opaque qui se serait lentement répandue dans les rues, les avenues, s'élevant peu à peu à partir du sol comme l'eau dans un bief, escaladant les façades au fur et à mesure que la lumière se retirait, les submergeant à la fin, obstruant, interdisant le passage à l'air lui-même puisque maintenant il avait même cessé d'entendre le grincement sporadique de la girouette, quelque part, sur un toit proche, comme si l'imperturbable et flasque brise qui venait de la mer avait elle-même cessé, s'était à son tour découragée, renonçant à s'infiltrer, si bien qu'à la fin il se leva (son corps se leva) dans l'espoir (du moins ce fut officiellement l'argument que son corps lui fournit et que son esprit admit, bien qu'il n'en crût rien) de trouver à la fenêtre le moyen de remplir ses poumons avec autre chose que du coton gorgé d'eau, mais de l'autre côté de la cour la fenêtre de l'Américain était éclairée, de sorte

## LE PALACE

voir, intact, dressant son architecture rocailleuse, boursoufflée, sur laquelle couraient d'un balcon à l'autre les bandes d'étamine apposées (à la façon de ces tampons en surcharge sur les timbres, transformant d'une brève formule et le sens et la valeur de ce que s'était efforcé de symboliser le graveur dans une luxuriance de chiffres, d'allégories et d'ornements guillochés) comme d'emphatiques et naïves proclamations s'étalant en lettres rouges et noires sur toute la longueur de la façade, d'orgueilleuses et magiques formules de conquête et de possession — le frémissant voile de pigeons ondulant, fléchissant, retombant, s'affaissant enfin, la muraille froide et nue de la banque réapparaissant de nouveau, géométrique, carrée, et se détachant dessus, le visage peint en train de lui sourire, et lui se demandant depuis combien de temps elle était assise là (pas sur le siège immédiatement voisin du sien — elle en avait laissé un d'intervalle) avec sous la soie brillante et noire sa jeune et lourde chair comme un mystérieux bouillonnement, un secret — lui souriant avec cette expression à la fois humble, engageante, niaise, mercantile, jusqu'à ce qu'il se détournât, sortant de sa poche une liasse de quelque chose (pas du papier : plutôt comme de minces et pelucheux morceaux de buvard, et, apparemment, pas de l'argent non plus, c'est-à-dire qu'il était impossible d'y lire un chiffre, de distinguer autre chose qu'une sorte de moisissure crasseuse, verdâtre ou brune), et appelant le garçon, le regardant surgir de l'autre côté du bar, fiévreux, con-

## INVENTAIRE

sumé, disponible, cependant que la main qui tenait les billets montrait le verre vide, essayant en même temps de calculer l'âge qu'il (le garçon) pouvait avoir (et il conclut : à peu près le même que le sien), et alors ne pouvant s'empêcher, se retenir, faisant un geste en direction de l'esplanade, la banque babylonienne, disant : « Bon. C'est ça qu'ils ont construit à la place ? », le garçon jetant un bref coup d'œil, sauvage, mort, neutre, à travers la glace, puis se détournant, disant de cette voix impersonnelle, soumise et claironnante dont il annonçait les commandes : « Si Señor ! », le visage impénétrable, décharné, tandis qu'il comptait les billets, et lui parlant de nouveau, irrésistiblement, incoerciblement, disant la date, l'année, le millésime qui pour tous dans la ville n'était pas celui d'un cru, mais de quelque chose (pas de l'ivresse — ou alors beaucoup plus) qu'aucun vin, qu'aucun alcool ne peut jamais provoquer (le millésime dont l'énoncé devant un serveur et une putain constituait à lui seul une indécence — et alors peut-être ne le dit-il tout de même pas, parvint-il à se retenir — c'est-à-dire sa langue, ses lèvres, car apparemment ce fut comme s'il l'avait dit), le garçon disant ou plutôt hurlant de nouveau : « Si Señor ! », le regardant sans le voir de ses mêmes yeux morts, ardents, la fille disant à ce moment au serveur quelque chose qui sans doute le concernait, lui (lui avec sa poignée de billets crasseux toujours dans la main, ses vêtements confortables, ses propos indécents), mais trop vite pour qu'il pût comprendre (il pouvait encore lire les

rangée de palmiers immobiles semblables à de lourds plumeaux de bronze, la ville tout entière déserte et vide sous la débauche de lumière des globes électriques, comme si elle avait été coulée d'un bloc (maisons, palmiers, trottoirs, chaussées) dans une sorte de lave, de métal encore brûlant, la pluie nocturne déjà évaporée, le sol, semblait-il, fumant légèrement comme les flancs de ces volcans où rampent des vapeurs, l'air nocturne lui-même brûlant, la longue avenue bordée de palmiers parsemée de papiers sales, de détritiques, les deux files de palmiers et de lampadaires alternés se ruant en s'écartant de chaque côté de la voiture puis (l'étudiant se retournant, regardant par la vitre arrière) s'enfuyant, verticaux, figés et vertigineux, rapetissant à toute vitesse, engloutis, aspirés tout là-bas au fond de l'étouffante nuit de bronze semblable à quelque obscur sanctuaire, quelque crypte immense et vide où luttaient contre les ténèbres de perpétuelles, fastueuses et inutiles illuminations à la lueur desquelles il pouvait voir voler puis retomber comme un sillage d'oiseaux affolés et infirmes, et à un moment l'un d'eux (proclamation, affiche ?) jaillit, s'éleva de sous les roues arrières, traversa presque à la verticale la glace, battant des ailes, véhément, froissé, défroissé, puis sauvagement refroissé par une main invisible et furieuse, disparaissant vers le haut, puis réapparaissant (à un mètre en arrière maintenant), se maintenant un moment à la même distance, suspendu, aspiré par la traînée de vide, comme collé sur un mur d'air

noir, les grosses lettres majuscules nettement visibles :

VENCE

puis basculant dans un remous, s'affaissant imperceptiblement pour remonter aussitôt tandis que la même invisible main le redéployant tout entier lui faisait en même temps subir une demi-rotation de sorte que le mot complet fut lisible pendant une fraction de seconde, incliné à quarante-cinq degrés environ :

VENCEREMOS

avant qu'un nouveau remous s'en empare, le tordant, le tirant à présent violemment vers le haut en le secouant de droite et de gauche comme un serpent, convulsé, sinueux, puis tout ridé, puis planant un instant tandis qu'il rapetissait, semblait lui aussi s'enfoncer maintenant dans les profondeurs de la nuit parmi les autres détritiques soulevés, retombant de droite et de gauche en molles glissades, et s'affalant. Puis il entendit hurler les pneus et tournant brusquement la tête vers l'avant il vit quelque chose fait de pierre, de marbre et de métal entremêlés de façon compliquée et qui leur arrivait dessus à la vitesse d'une locomotive, femmes nues, tritons, rostres de navire, corniches, tout mêlé : cela glissa brutalement sur le côté, traversant horizontalement le pare-brise de droite à gauche, réapparaissant à travers les vitres de gauche, l'étudiant s'attendant à le voir filer et disparaître sur le côté alors qu'au contraire il pouvait distinguer nettement maintenant l'impassible visage

métallique d'une sirène et un entablement de pierre qui continuaient à se précipiter sur eux, de plus en plus gros, toujours à la vitesse d'une locomotive, la voiture se déplaçant toujours aussi vite, avec cette différence qu'elle se propulsait à présent à la façon d'un crabe : non pas le capot en premier, mais un de ses flancs, — le hurlement des pneus lui déchirant à ce moment les oreilles, puis quelque chose de dur le frappant violemment, non pas à gauche comme il s'y attendait, mais à droite, puis le canon du fusil qui s'enfonçait dans ses côtes, et le fragile corps de l'Italien, qui pesait maintenant à peu près une tonne, l'écrasant dans l'angle de la banquette, lui-même pesant aussi à peu près une tonne, puis léger de nouveau, et plus aucune pression du côté de l'Italien, et fini aussi le hurlement démentiel des pneus remplacé par le bruit du moteur poussé à fond, l'Italien en train de se réinstaller tranquillement sur le siège, ramenant vers lui son fusil, le dos du chauffeur toujours penché sur le volant comme s'il l'embrassait, l'étudiant jetant un coup d'œil vers l'Italien, attendant qu'il dise quelque chose au chauffeur, mais rien, l'auto remontant maintenant, de nouveau à fond de train, le boulevard planté de platanes qui descendait vers le port (en fait à aucun moment elle n'avait ralenti : elle avait simplement changé de direction, d'un coup, à angle droit, les roues, tandis qu'elles dérapaient vertigineusement sur le côté continuant à tourner à toute vitesse, le moteur emballé, le type cramponné au volant se conten-

tant paisiblement d'attendre sans lever son pied de sur l'accélérateur bloqué au plancher qu'elle veuille bien cesser de se déplacer latéralement pour de nouveau repartir vers l'avant), l'étudiant pensant : « Mais ça fait sans doute partie du tout. Ça aussi. Pas plus que des hommes libres ne peuvent continuer à balayer dans les rues les ordures des autres. Parce que s'il ne peut pas foncer sans se tuer à cent vingt à l'heure avec cette voiture qu'il ne sait pas conduire, ce n'était pas la peine qu'il risque sa peau pour entrer dans un garage et la réquisitionner. Alors il faut que cela aussi soit possible. Tout. Y compris le contraire des lois de la physique élémentaire. Venceremos. Bon », puis se retournant de nouveau, voyant à présent s'éloigner à toute vitesse au-dessus de son socle de figures allégoriques, de queues écailleuses, de conques et de proues, la haute colonne d'airain surmontée du globe terrestre, et maintenant il pouvait de nouveau entendre la voix de l'Italien en train non pas d'engueuler le chauffeur comme il l'avait vaguement espéré, mais de continuer à raconter comment il s'était débarrassé de ce maître d'hôtel qui faisait probablement le double de son poids et qui avait réussi à le ceinturer par derrière — la même voix véhémence, convaincue et geignarde qui apparemment n'avait pas cessé de se faire entendre pour lui (l'Italien) continuant sans doute quelque part, toute seule, pendant tout le temps qu'ils avaient passé à descendre du train, discuter avec les policiers, monter en voiture, manqué de s'écraser sur le monument, et qui non



pas reprenait à présent mais plutôt réapparaissait à la surface (l'étudiant ne l'écoutant plus — mais apparemment l'Italien (ou la voix) ne s'en souciant pas, et continuant — quoiqu'il ne pût s'empêcher de l'entendre, de sorte que plus tard il devait se rappeler le tout (images et paroles) courant en quelque sorte parallèlement, comme dans ces films où une voix invisible dit un texte sans rapport avec la suite des images qui défilent :)

tout en haut, solitaire et presque invisible dans la nuit, le personnage d'airain debout sur son piédestal de mers et de continents (représentés allégoriquement par les figures de marbre ou de bronze au pied du monument, et, une deuxième fois, en réduction, sur la mappemonde) foulés au pied, semblable à comment appelle-t-on ces saints, ces ermites, stylites ou quoi, qui passaient leur vie méditant sur le sommet d'une colonne, vestige d'un temple en ruine dans le désert, regardant, lui, inlassablement, cette désertique étendue, mouvante, énigmatique, qu'il avait traversée, tel qu'on pouvait le voir (avec sa barbe d'airain, son court manteau, sa toque, son regard d'airain) sur les couvercles coloriés des boîtes de gants fruits confits et les timbres dentelés au format allongé où en camaïeu de différentes couleurs (10, 15, 20, 35 centavos, sépia, vert, vermillon, bistre, lilas) est représentée la scène, le débarquement, la plage bordée d'une végétation touffue de palmiers et de bananiers aux troncs inclinés et où un groupe de sauvages aux corps nus et admirables (les femmes aux cheveux liés en touffes, aux seins

jumeaux, aux visages virginaux et grecs, aux pubis glabres et bombés de statues) met genou à terre à la vue de la petite croix qu'il élève dans sa main droite et désigne de son index gauche pointé (à moins que ce ne soit à la vue des arquebuses, des lances et des épées dégainées du groupe de soldats couverts de plaques de métal qui se tient un peu en arrière de lui) tandis que des matelots arc-boutés contre le flanc d'une chaloupe achèvent de tirer celle-ci au sec : la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes aux identiques avenues de palmiers domestiqués, aux identiques nuits d'étuve, aux identiques et fatidiques colonnes jaillissant du milieu d'un entassement de figures allégoriques et surmontées du même aventurier de bronze verdi couvert de fientes de pigeons accumulées en croûtes blanchâtres :

Santa Cruz de Guanafusto

Santa Cruz de Cayamarca

Santa Cruz de Chapada

Santa Cruz de Madeira

Santa Cruz de Palma

Santa Cruz de la Sierra

Santa Cruz de la Zaraza

Santa Cruz de las Filipinas

Santa Cruz de Mudela

Santa Cruz de Napo

Santa Cruz de Tenerife

Santa Cruz de Rio Pardo

Santa Cruz de las Dos Bocas

## 8. BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, Paris, le Livre de poche, 1999, pp. 115-116.

HUGO (Victor), *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

LA BRUYERE (Jean), *Les Caractères*, Paris, 10/18, 1963.

SIMON (Claude), *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962.

VERNE (Jules), *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

ZOLA (Emile), *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de poche, 1985.

### Sources secondaires

#### 1. Livres

ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1989.

BARONI (Raphaël), *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, coll. « Slatkine érudition », 2017.

BARONI (Raphaël), *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

COHN (Dorrit), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 [1978].

DUBOIS (Jean) et alii., *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

GENETTE (Gérard), *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982 [1970].

HAMON (Philippe), *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 1993 [1981].

JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

RICARDOU (Jean), *le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1978.

dir., « Lire Claude Simon », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Les Impressions nouvelles, 1986 [1975].

dir., « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui : 1. Problèmes généraux », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, 10/18, 1972.

*Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « double », 2013 [1963].

WEINRICH (Harald), *Le Temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

## 2. Articles

ADAM (Jean-Michel) et REVAZ (Françoise), « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », dans *Langue française*, n°81, 1989, pp. 59-98.

BARTHES (Roland), « Littérature objective », dans BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, pp. 29-40.

« L'effet de Réel », dans *Communications*, vol. 11, n°1, mars 1968, pp. 84-89.

BLAIN (Raymond), « Le discours argumentatif dans tous ses états », dans *Québec français*, n°79, été 1990, pp.36-38.

BOUCHERON (Sabine), « La ponctuation dans le texte : parenthèse, sujets et linéarité dans l'incipit du *Palace* de Claude Simon », dans *Recherches linguistiques de Vincennes*, n°28, 1999, pp. 33-40 consulté le 3 janvier 2020 sur *Openedition* [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rlv/1212>.

BUTLIN (Nina Hopkins), « Autour des papillons : La description scientifique et la description littéraire », dans *Initial(e)s*, n°14, 1994, pp. 67-76.

FLITCH (Brian T.), « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », dans *La revue des Lettres Modernes*, n°94-99, 1964, pp. 199-216.

HAMON (Philippe), « Clausules », dans *Poétique*, n°24, décembre 1975, pp. 495-526.

LANCERAUX (Dominique), « Modalités de la narration dans le *Palace* de Claude Simon », dans *Littérature*, n°16, 1974, pp. 3-18.

REVAZ (Françoise), « Du descriptif au narratif et à l'injonctif », dans *Pratiques : linguistique, littérature*, n°56, 1987, pp. 18-38.

ZEMMOUR (David), « Le participe présent dans la route des Flandre : Écriture du souvenir et quête de l'instant », dans *L'Information Grammaticale*, n°76, 1998, pp. 42-45.