

La description

La description peut être perçue comme un ornement du discours, un procédé dont l'abus menace l'unité harmonieuse de l'œuvre par l'accumulation de détails et l'exhibition d'un savoir-faire rhétorique. Dans le roman, elle est nécessaire pour inscrire les personnages dans un espace-temps qui leur permet de passer pour réels mais, constituant une pause dans le récit, elle risque de ne pas paraître « naturelle » et de lasser le lecteur. Aussi le narrateur recourt-il à divers moyens pour justifier son insertion, varier son organisation, multiplier ses fonctions¹⁰.

L'insertion de la description

Dans le roman réaliste, la description peut être prise en charge par le narrateur, surtout quand elle présente le cadre dans lequel vont évoluer les personnages. Pour mobiliser l'intérêt du lecteur, le narrateur lui fait découvrir, tel un guide, un espace particulier. Dans *Le Père Goriot*, la pension Vauquer est située précisément dans l'espace parisien et décrite au présent comme si le narrateur balzacien invitait le lecteur à en faire lui-même la visite ; c'est aussi une manière d'authentifier les personnages qu'il va ensuite y faire paraître. La description initiale de Verrières dans *Le Rouge et le Noir* est censée reproduire la promenade d'un « voyageur » découvrant la ville ; de même, celle de Yonville au début de la deuxième partie de *Madame Bovary* semble être le fait d'un vrai promeneur (« Au bout de l'horizon, lorsqu'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil »). L'aspect statique de la description est ainsi masqué par une forme minimale de récit.

La description se fonde davantage dans le récit quand elle est *motivée*, justifiée par l'intervention d'un personnage qui la prend en charge en observant quelque chose ou quelqu'un, en expliquant quelque chose ou en accomplissant une action. La perception communiquée au lecteur peut alors être subjective, « fantastique » même comme dans cette première vision de la fosse par un personnage étranger au monde de la mine :

[...] au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques ; et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point.

Alors, l'homme reconnut une fosse.

(Zola, *Germinal*.)

L'organisation de la description

Une analyse formelle permet de dégager ses **trois constituants** :

- le *descripteur*, qui produit une description diversement focalisée selon qu'il est le narrateur ou un personnage ;
- les *indices introducteurs* de la description qui la situent dans l'espace, la justifient éventuellement par l'action d'un personnage, définissent un thème ;
- la *description proprement dite*, structurée par des connecteurs spatiaux et temporels.

L'analyse des **structures de la description** dégage d'abord « un système invariant de relations » qui établit un jeu d'équivalences entre :

- une *dénomination* (« un pantonyme » selon Ph. Hamon, « un thème-titre » selon J. Ricardou) qui désigne l'objet décrit ;
- et une *expansion* qui présente une liste des parties de l'objet décrit (la « Nomenclature ») et leur attribue des propriétés (des « Prédicats »).

Le thème-titre peut se trouver au début du texte narratif ou à la fin (c'est le cas dans l'extrait de *Germinal* cité plus haut).

L'analyse s'oriente ensuite selon deux axes :

- les éléments de la liste, par exemple l'ensemble des caractérisations constituant le portrait d'un personnage (axe métonymique) ;
- les qualifications attribuées aux parties de l'objet décrit, les isotopies, les connotations (axe métaphorique).

Les fonctions de la description

Dans le roman, la description remplit de nombreuses fonctions, qui peuvent se superposer :

- *Fonction mimésique*. Elle donne l'illusion de la réalité en inscrivant les personnages (fictifs) et leurs aventures dans un espace et un temps que le lecteur connaît ou accepte de tenir comme réels.
- *Fonction didactique*^u. Elle transmet les savoirs de l'auteur sur le monde (notamment dans le cas du roman naturaliste nourri de « documents ») ainsi que ses opinions, son idéologie.
- *Fonction narrative*. Elle contribue à la compréhension et à la progression du récit, par exemple en préparant l'action ou en décrivant ses effets, en présentant un personnage, en définissant une atmosphère (dramatique, poétique, etc.).
- *Fonction esthétique*. La description peut s'inscrire dans un mouvement littéraire et artistique : la description de la vitrine d'une boucherie dans *Le Ventre de Paris* ou des rayons d'un grand magasin dans *Au Bonheur des Dames* vaut à la fois comme un tableau et comme un manifeste naturalistes.

Rompant avec les conventions réalistes, le Nouveau Roman a donné une forme et une place particulières à la description. Elle peut concurrencer le récit au lieu de lui être subordonnée, elle peut le rendre incertain, déceptif, au lieu de le servir.

La temporalité romanesque

Le temps de l'histoire, des événements racontés, est différent de celui du récit. La durée de l'histoire s'évalue en années, mois, jours, etc., la durée du récit, définie par la longueur du texte qui raconte les événements, se mesure en pages et en lignes. Les relations qu'un roman établit entre ces deux temps déterminent l'ordre du récit, sa durée et sa fréquence.

L'ordre temporel du récit

Il est produit par les discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. Ces discordances sont inévitables, ne serait-ce que parce que le narrateur ne peut raconter en même temps des événements qui se sont déroulés simultanément.

- Un **retour en arrière** (une **analepse**) permet notamment de raconter le passé des personnages :

Son père, M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, compromis, vers 1812, dans des affaires de conscription, et forcé, vers cette époque, de quitter le service, avait alors profité de ses avantages personnels pour saisir au passage une dot de soixante mille francs qui s'offrait en la fille d'un marchand bonnetier, devenue amoureuse de sa tournure. (*Madame Bovary*.)

L'indice temporel (la date) et le plus-que-parfait (avec sa valeur d'antériorité par rapport au passé simple) sont ici les marques de ce genre d'analepses plus ou moins longues, fréquentes au début des romans « classiques ». L'analepse peut aussi porter sur une période importante de l'histoire : après un début *in medias res*, au milieu de l'histoire, qui lance d'emblée l'action et suscite ainsi l'intérêt du lecteur, *La Peau de chagrin* présente le récit que le héros fait de « la longue et lente douleur qui a duré dix ans » et qui explique la situation dramatique dans laquelle il se trouve.

- Les **anticipations** du récit (ou **prolepses**) sont plus rares (elles nuiraient à l'intérêt romanesque). Elles impliquent généralement une intervention du narrateur (qui constitue une *métalepse* – [voir ci-dessus p. 71](#)). À la fin des *Cloches de Bâle* (1934), après avoir raconté le congrès de l'Internationale socialiste qui, en 1912, décida de s'opposer au déclenchement d'un conflit en Europe, le narrateur se manifeste brusquement :

Je ne ris pas de cet immense peuple rassemblé dans Bâle, de cet immense espoir qui sera frustré. [...]

C'est épouvantable comme un train de banlieue le dimanche si on savait à quelle catastrophe il va. Par exemple, ce groupe de paysans badois...

Aragon, témoignant ici en tant qu'ancien médecin militaire, évoque alors le sort horrible d'un soldat allemand, victime d'un nouveau type de gaz asphyxiant le 2 août 1918 :

... C'était un Badois, ce gosse de la classe 19 [...] je vis qu'il avait quelque chose d'anormal au visage. Un instant il hésita, puis comme quelqu'un qui a très mal à la tête, il porta sa paume gauche à son visage et le serra un peu dans ses doigts. Quand sa main redescendit, elle tenait une chose sanglante, innommable : son nez. Ce qu'il était advenu de sa figure, pensez-y un peu longuement...

La vitesse du récit

Le rythme (le tempo) du récit est défini par le rapport qu'il établit entre la **durée de l'histoire**, mesurée en années, mois, etc., et la **durée du récit**, la longueur du texte qui raconte ces événements, mesurée en pages et en lignes. Il y a quatre rapports fondamentaux, qui déterminent quatre mouvements narratifs :

- La **pause** descriptive consacre un passage plus ou moins long du texte à une histoire de durée nulle (il ne se passe rien). Par exemple, quelques lignes de *Madame Bovary* décrivent la casquette du jeune Charles ou de longues pages présentent la pension Vauquer et ses habitants au début du *Père Goriot*.
- L'**ellipse** narrative, au contraire, passe sous silence une partie de l'histoire (la durée du récit est donc nulle), soit parce que le narrateur la juge sans intérêt, soit pour produire un effet (par exemple de surprise). Le lecteur trouve généralement dans la suite du récit des informations lui permettant de combler cette lacune du récit.
- La **scène** fait coïncider (de manière conventionnelle) le temps du récit et celui de l'histoire, donnant au lecteur l'impression d'assister aux événements. Les dialogues favorisent cette illusion en ralentissant la vitesse du récit.
- Le **sommaire** correspond à un rythme plus rapide, les événements y sont comme résumés. Un exemple extrême en est donné dans ce passage de *L'Éducation sentimentale* qui évoque plusieurs années de la vie du héros :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore.

La fréquence narrative

Elle distingue essentiellement deux formes de récit :

- Le **récit singulatif** raconte une seule fois ce qui s'est passé une seule fois. C'est le cas le plus fréquent.
- Le **récit itératif** raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Il est marqué dans l'exemple suivant par l'emploi de l'imparfait :

Le soir, quand Charles rentrait, elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou, et, l'ayant fait asseoir au bord du lit, se mettait à lui parler de ses chagrins : il l'oubliait, il en aimait une autre ! On lui avait bien dit qu'elle serait malheureuse ; et elle finissait en lui demandant quelque sirop pour sa santé et un peu plus d'amour. (Flaubert, *Madame Bovary*.)

Le récit répétitif raconte le même évènement plusieurs fois.

9. Roman et société : la question du réalisme

L'approche poétique du roman doit aussi se confronter à la question du rapport au réel, ancienne et inhérente à la littérature. L'imitation, la *mimèsis*, critiquée par Platon, est valorisée par Aristote dans son traité sur la *Poétique* (vers 340 av. J.-C.) : « le poète [...] raconte [...] des événements qui pourraient arriver ». Il y a dans toute œuvre de fiction une tension entre représentation et réalité. Cette problématique est devenue centrale avec l'évolution du roman vers le réalisme, à partir du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle.