

## Le décor romanesque

François Ricard

Volume 8, Number 4, novembre 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036525ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036525ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Ricard, F. (1972). Le décor romanesque. *Études françaises*, 8(4), 343–362.  
<https://doi.org/10.7202/036525ar>

# Le décor romanesque

Convenons d'abord d'une définition : on appellera *décor romanesque* l'ensemble des notations, descriptions ou évocations qui produisent autour de l'action et des personnages du roman l'image d'un monde physique composé de couleurs, formes, sons, odeurs, etc. Bien sûr, une telle définition, qui laisse de côté ce que d'autres ont pu aussi nommer décor, à savoir l'environnement historique, social ou culturel où le romancier situe ses créatures et leur existence, une telle définition, dis-je, pourra paraître arbitraire. Précisons donc qu'elle répond avant tout à des exigences méthodologiques et ne veut que délimiter un champ d'analyse. Car nous n'entendons nullement ériger le décor en une réalité autonome ni l'isoler en aucune façon de la totalité romanesque. Au contraire, notre étude vise justement à montrer par quels liens étroits il appartient à cette totalité et ne peut se comprendre qu'en relation constante avec elle, à l'instar de ces autres composantes que sont aussi l'intrigue et les personnages. L'exposé qui suit se veut donc une illustration, à partir de l'un de ses éléments constitutifs, de la cohérence romanesque.

Dans les études sur le roman, le décor fait figure de parent pauvre. Non que la critique l'ait absolument négligé, mais les recherches dont il a fait l'objet consistent géné-

ralement en approches dites « externes ». On tente de déceler certaines relations ou ressemblances entre les paysages du roman et la vie de l'auteur, ou bien on s'adonne à l'appréciation purement historique ou sociologique, qui mesure à certaines données tout à fait extérieures à l'œuvre le plus ou moins d'exactitude ou de vraisemblance du décor. L'image de l'Italie dans *la Chartreuse de Parme* correspond-elle à la réalité géographique et politique ? L'auteur de *René* a-t-il oui ou non vu le Niagara ? Où Victor Hugo a-t-il puisé sa connaissance du Paris médiéval ? De telles interrogations, qui concernent la genèse de l'œuvre, ont certes leur intérêt : intérêt historique ou biographique si l'on veut, et même, par certains côtés, intérêt proprement littéraire, dans la mesure où elles permettent d'évaluer la marge de déformation que l'écrivain fait subir à la réalité et de connaître les raisons de cette déformation. Mais là s'arrête leur pertinence. Elles ont donc une valeur préliminaire, sans plus, et ne renseignent aucunement sur le roman proprement dit, dans sa spécificité d'œuvre littéraire.

Cette attitude, par conséquent, doit être remplacée — ou dépassée — par l'approche « interne <sup>1</sup> », qui ne rapporte le décor d'un roman à rien d'autre qu'à ce roman lui-même, celui-ci étant envisagé comme une forme indépendante, actualisée et manifestée en chacune de ses composantes.

C'est Valéry qui, dans un article célèbre sur Proust <sup>2</sup>, a prétendu disqualifier le roman en lui reprochant son absence d'organisation et sa nature purement référentielle qui le rapprocherait de ce faux art qu'est le trompe-l'œil. La poésie, dit-il en substance, est le lieu de l'ornement, de la construction, donc de l'art, tandis que le roman ne procéderait que de l'observation et ne ferait que reproduire la vie, qui est elle-même contingence, désordre et

1. Cette distinction entre approches « externe » et « interne » est empruntée à R. Wellek et A. Warren, *la Théorie littéraire*, trad. Audigier et Gattégno, Paris, Seuil, 1971, p. 99-100, 193-195.

2. Cf. « Hommage à Marcel Proust » (*Variété*), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 769-774.

illusion. À cette grave accusation, Georges Blin et Claude-Edmonde Magny ont répondu longuement<sup>3</sup>. Leur argumentation, si on y regarde d'un peu près, consiste à reconnaître au roman ce que Valéry n'attribuait qu'à la poésie, autrement dit à le décrire comme étant lui aussi le produit d'une démarche qui corrige la vie, l'épure et la réorganise en nécessité. Tout comme le poète, le romancier « construit » ; les matériaux certes diffèrent, de même que les modes et les contraintes, mais l'art romanesque, à l'instar du poétique, veut « substituer un ordre à un autre qui est initial<sup>4</sup> » et s'écarte ainsi de la vie en la soumettant à un projet esthétique qui lui donne forme et abolit sa contingence. « Le roman, dit Georges Blin, ne mentionne que l'essentiel<sup>5</sup>. »

Ainsi sommes-nous justifié de proposer une étude « interne » du décor romanesque. En effet, le roman nous apparaissant une ordonnance nouvelle et singulière d'éléments d'abord disparates, le rôle du décor sera principalement de participer à cette ordonnance et de contribuer à sa réalisation, et non pas de renvoyer à quelque domaine extra-romanesque, en l'occurrence ce qu'on nomme la réalité extérieure. Donc, l'analyse du décor devra chercher avant tout à déterminer sa valeur « ornementale » (pour employer un terme d'inspiration valérienne<sup>6</sup>) ou, si l'on préfère un vocabulaire plus reconnu, sa *fonction constructive*, selon la définition qu'en donne J. Tynianov : « J'appelle fonction constructive d'un élément de l'œuvre littéraire comme système, sa possibilité d'entrer en corrél-

3. Cf. G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p. 10-11 ; C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 226-228.

4. P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, t. I, p. 1182.

5. *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 11.

6. Le mot « ornement » ne doit pas être confondu ici avec « parure » ou « décoration ». « L'ornement, écrit Valéry, réponse au vide, compensation du possible, complète en quelque sorte, annule une liberté » (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, t. I, p. 1184). C'est donc une autre façon de parler de la « construction ».

lation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier<sup>7</sup>.»

Cette précision nous fournit déjà un premier objet d'étude, à savoir : les rapports qu'entretient le décor avec ces autres données que sont les personnages d'une part, l'action romanesque d'autre part.

C'est en effet un rôle primordial de la description que de créer, autour des figures principales du roman, un cadre qui leur soit propre et à travers les aspects duquel se manifeste leur « personnalité ». On pense ici, bien sûr, à l'art balzacien qui traite l'entourage physique des êtres, leur chambre, leur maison, leur pays même, comme un réseau de signes renvoyant à l'intériorité de ces êtres et l'exprimant concrètement. Ainsi, décrire l'environnement d'un personnage permet de « rendre le lecteur sensible à la qualité d'une existence qui a modelé à son image l'espace dans lequel elle s'est accomplie. [...] La description [devient] une explication de caractères<sup>8</sup> ». Le décor s'écarte dès lors de sa mission purement réaliste ; l'intention de reproduire un quelconque « réel » passe au second plan, supplantée par le souci de composer un espace cohérent, qui traduise au moyen de métaphores visuelles appropriées un donné invisible propre au roman lui-même. Dans *Jean-Christophe* de Romain Rolland, par exemple, la longue évocation de l'Italie qu'on trouve au début du dixième volume n'a qu'un intérêt documentaire fort limité : bien plutôt, elle vise à créer le « décor personnel » de Grazia, c'est-à-dire à déployer un espace qui donne pour ainsi dire l'atmosphère du personnage, sa couleur, et qui soit le rayonnement visible de son intériorité. Peu importe que cette Italie corresponde plus ou moins exactement à l'Italie réelle ; ce qui compte, c'est qu'elle exprime fidèlement l'âme de Grazia, c'est que le lecteur, devant ce décor, éprouve une impression analogue à celle que lui procurerait la connaissance directe de l'intimité du personnage.

7. « De l'évolution littéraire », dans *les Formalistes russes, Théorie de la littérature*, trad. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 123.

8. M. Raimond, *le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 50.

Dans ses rapports avec l'action du roman, le décor joue aussi le même rôle. Le paysage dans lequel se déroule une scène ne sert pas uniquement de cadre ou d'accompagnement. Sa collaboration, encore ici, est beaucoup plus étroite. Car en plus de localiser la scène en question, donc de la rendre présente, il contribue éminemment à mettre en lumière sa signification. Songeons seulement au symbolisme des saisons et du climat, ou à celui du jour et de la nuit, et généralement à tout ce qui, dans le décor d'une scène, aide le lecteur à mieux saisir le sens et la portée des gestes et des paroles dont il est le témoin. Dans la deuxième partie de *l'Immoraliste*, par exemple, la signification de l'épisode ne nous est-elle pas livrée autant par le paysage à la fois sauvage et ordonné de La Morinière que par les explications et narrations qui composent le passage ? Est-il indifférent que l'action de *Maria Chapdelaine* débute au printemps ? Ou que, après une scène où il a touché le fond de l'angoisse, le curé de campagne de Bernanos aperçoive, comme à point nommé, l'aube paraître ? En fait, l'environnement physique participe à toutes ces situations : il dresse autour de l'événement un ensemble d'éléments concrets qui l'éclairent et en suggèrent toutes les implications même secrètes. Le sens, en plus d'être porté par l'événement lui-même, se répercute à l'entour et parvient aussi au lecteur à travers le paysage et les objets environnants.

Ces deux procédés qui consistent, le premier à doter les créatures romanesques d'un décor qui soit leur portrait, le second à « lier, dit Malraux, un moment décisif de la vie du personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure<sup>9</sup> », sont tout à fait courants. Ils appartiennent à tout le roman des *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècles, et chaque lecteur peut facilement les y reconnaître. Mais nous en parlons ici parce qu'ils illustrent bien ce que nous entendons par la « fonction constructive » du décor. On voit en effet que le décor est loin de ne détenir qu'une valeur référentielle, c'est-à-dire de rattacher simplement l'œuvre au monde ex-

9. Cité par J. Carduner, *la Création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968, p. 201.

térieur en le reproduisant. Bien au contraire, c'est au roman lui-même qu'il se rapporte et dans ce rapport qu'il trouve sa justification. En ce sens, sa nature est avant tout métonymique ou métaphorique : il institue autour des personnages et de l'action un cosmos nécessaire, cohérent, qui prolonge et représente dans le visible, comme fait un emblème ou une figure, certaines données invisibles qu'il rend ainsi plus insistantes et plus aisément perceptibles au lecteur. C'est donc dans cette relation interne qu'il faut sans cesse l'étudier. Considéré comme une sphère autour des êtres et des événements, le décor romanesque s'explique par les rayons qui le font dépendant du centre. Il constitue, certes, une image du monde, mais du monde réorganisé, recomposé selon une optique toute particulière qui est celle du roman lui-même. C'est en ce sens que A. Warren définit le roman, non un document, mais un *univers*<sup>10</sup> auquel le décor appartient entièrement.

On peut appeler « horizontales » les relations que nous venons d'indiquer entre le décor d'une part, et les personnages ou l'action d'autre part, puisqu'elles affectent des éléments qui au fond se situent au même niveau, étant tous également des *composantes* du système romanesque. Mais toutes ces composantes, et donc aussi le décor, en plus d'être liées les unes aux autres, entretiennent en même temps un autre rapport, beaucoup plus fondamental celui-là, qui les fait dépendre de ce qu'on nommerait avec plus ou moins de pertinence le centre romanesque. Il s'agirait alors, pour reprendre notre vocabulaire géométrique, d'une relation « verticale ».

On peut postuler — et en fait, non seulement on le peut, mais on le fait toujours, au moins implicitement — que tout roman possède son foyer organisateur, c'est-à-dire un point quelconque d'où part et où converge le faisceau relationnel qui le constitue, point dont découle et auquel se rapporte par conséquent la construction romanesque dans sa totalité aussi bien qu'en chacune de ses parties.

10. *La Théorie littéraire*, p. 300.

Le mot « point », que nous employons ici métaphoriquement, peut prêter à confusion. « Sens » conviendrait peut-être un peu mieux, en ce qu'il appelle une mobilité, une circulation continues qui correspondent moins approximativement à la réalité que nous tâchons d'évoquer, bien qu'il ne décrive guère plus que l'autre. C'est que ce centre — ou ce sens — échappe à toute définition précise, tout en étant parfaitement réel et effectif. Le mieux qu'on en puisse dire est probablement qu'il demeure à jamais insaisissable ; toujours sur le point de paraître mais s'éloignant dès qu'on croit le fixer, il sollicite le lecteur sous chaque épisode, sous chaque phrase et même sous chaque mot de l'œuvre, mais ne s'en dérobe pas moins à toute formulation définitive. On ne connaît en fait que sa fonction, qui est de gouverner le texte, de l'« informer », de lui donner sa cohérence, et c'est pourquoi nous l'avons aussi appelé foyer organisateur. Au fond, peut-être n'est-il que cette fonction même.

Cela dit, il est évident que la critique saurait difficilement progresser au sein d'une telle indétermination. On ne peut guère constater une organisation sans inférer la présence d'un élément organisateur : c'est là une manie irrésistible de l'esprit qui, devant l'action, recherche aussitôt l'agent et de la fonction veut atteindre à la nature. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le lecteur — le critique — assigne inévitablement au « point » dont nous parlons, à ce « sens », un visage plus défini. Il sera alors question de la « signification » de l'œuvre, de son « message », autant de mots et d'attitudes qui réduisent celle-ci à n'être qu'une allégorie. Et pourtant, ce saut semble obligatoire. Le lecteur, dès qu'il veut parler de l'œuvre, a besoin de la rapporter à un contenu central précis, aussi large et ouvert soit-il. L'important est donc de ne jamais perdre de vue le caractère fatalement approximatif, ou mieux : figuratif, de telles équivalences. Ne pas oublier que définir le « sens » de l'œuvre, attribuer à son foyer organisateur tel ou tel contenu, constitue toujours une entreprise périlleuse, car c'est se nourrir d'images, c'est-à-dire



voir et en même temps refuser de voir, atteindre la réalité tout en s'en détournant.

Quoi qu'il en soit, de tout ce que nous venons de dire il importe de retenir que non seulement la composante romanesque, en l'occurrence le décor, se rattache à ses voisines (action, personnages), mais aussi et surtout que toutes renvoient à un même point central qu'on appellera « foyer », « sens », « forme », peu importe, pourvu que soit préservée l'idée de sa fonction organisatrice essentielle. La valeur de chaque composante réside, par conséquent, dans son rapport direct à ce principe, qu'ainsi elle réalise et manifeste constamment. En d'autres mots, le décor romanesque — puisque c'est de lui qu'il s'agit ici — ne se comprend réellement que par la référence perpétuelle au cœur de l'œuvre, à ce « sens » qu'il porte et qui en fait un élément du système, une pierre de la construction globale.

Il est un type de roman dans lequel ce phénomène peut se vérifier avec une évidence particulière : le roman dit à conscience centrale unique<sup>11</sup>. Là, le foyer organisateur se trouve figuré d'une façon toute spéciale par la présence du personnage principal qui, tout au long de l'œuvre, ne cesse de détenir le privilège de conscience observatrice, par laquelle tout l'univers romanesque est perçu, interprété, sinon raconté. Pensons au *Lys dans la vallée*, à *l'Éducation sentimentale*, à *la Recherche du temps perdu*, à *Jean-Christophe*, à *l'Immoraliste* et même à *Nadja*, autant d'œuvres dont on peut dire qu'elles ont en commun le même genre d'organisation selon le point de vue du protagoniste, comme si le propos de l'écrivain était de nous restituer une image du monde conforme à celle-là même que s'en fait le personnage qui s'y meut. Cette orientation à partir et autour du héros laisse voir clairement ce dont nous parlions plus haut : que le roman possède un foyer organisateur et que, dès lors, la fonction de chaque élé-

11. Cf. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, p. 313-315, 319-321.

ment est, du fait de sa relation permanente à ce foyer, de l'explicitier et d'y renvoyer sans cesse. Certes, répétons-le, le personnage principal *n'est pas*, à proprement parler, ce « point » ; mais il l'illustre et le suggère, il en est la figure. C'est pourquoi le critique qui, pour comprendre un roman de ce type, en rapporte tous les éléments à la conscience du protagoniste, s'il saisit réellement par là la fonction constructive de chacun de ces éléments, ne doit cependant pas croire qu'il a rejoint le cœur ultime de l'œuvre. C'est ce qu'explique Maurice Blanchot<sup>12</sup> quand il note l'existence dans tout récit d'une « conscience subjective » pour ajouter aussitôt que ce « foyer vivant », intérieur à l'œuvre, bien qu'il se concrétise le plus souvent sous l'espèce d'un personnage, ne livre jamais dans cette concrétisation que son apparence, qu'une image de lui-même (« Et la voix qui parle dans un récit, est-ce toujours la voix d'une personne, une voix personnelle ? »). Mais la conscience centrale fournit tout de même un excellent instrument pour l'analyse<sup>13</sup>, à condition qu'on la considère surtout comme une donnée fonctionnelle ou constructive (et non comme un contenu, ce qui aboutirait à cette pratique littéraire douteuse qui a nom « commentaire psychologique ») et qu'on n'oublie pas son caractère second par rapport au « sens » de l'œuvre. Car l'analyse selon la conscience centrale implique que l'on conçoit le roman comme un ensemble d'éléments qui tous tiennent leur raison d'être et leur fin de la relation qui les unit au protagoniste, mesure de tout et unique réalité romanesque. Ainsi le roman entier — événements, personnages secondaires et décors — devient-il ce qu'Alain appelle « le tableau d'une vie intérieure<sup>14</sup> », univers essentiellement subjectif et intentionnel, où rien n'existe hors de sa référence au protagoniste et de sa répercussion en lui.

12. Cf. *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 240.

13. Evidemment, lorsqu'il s'agit d'œuvres pouvant entrer dans la catégorie des romans à conscience centrale.

14. *Système des beaux-arts*, p. 319.

Paul Valéry, dans un passage de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*<sup>15</sup>, donne sans le savoir une judicieuse description du genre de roman qui nous occupe ici, quand il écrit : « L'observateur est pris dans une sphère qui ne se brise jamais. » Puis : « L'observateur n'est d'abord que la condition de cet espace fini : à chaque instant il est cet espace fini. » Ces deux phrases, appliquées à notre propos, traduisent parfaitement la situation du décor romanesque. Elles établissent en effet un rapport de quasi-équivalence entre le décor (« sphère », « espace fini ») qui entoure le protagoniste (« l'observateur ») et ce protagoniste lui-même, indiquant que le paysage ou les objets « appartiennent » à ce dernier, de qui ils sont pour ainsi dire les prolongements ou, si l'on préfère, le périmètre. Leur présence dans le roman et leur aspect dépendent moins d'eux-mêmes que de cette conscience qui les perçoit, s'y projette et se les assimile, et c'est pourquoi le décor romanesque n'est au fond qu'un être psychique, subjectif, conditionné qu'il est jusque dans ses moindres détails par le point de vue de l'observateur<sup>16</sup>. Le lecteur, quand il lit telle description de paysage, ce n'est pas un paysage réel qu'il aperçoit, mais bien un objet intentionnel, tout entier coloré, modifié par la perception qu'il subit : simple image, pure représentation. De cette façon, on voit que la dernière proposition de Valéry que nous citons à l'instant peut très bien être convertie. Car si l'observateur est l'espace fini qui l'entoure, l'inverse est tout aussi vrai : le décor *est* le personnage, ou, plus précisément, il est sa conscience à tel moment<sup>17</sup>.

Nous voilà donc revenus, après ce long détour explicatif, à notre point de départ : le décor romanesque se

15. Dans *Œuvres*, t. I, p. 1167.

16. On se servirait également, pour mieux éclairer cette dépendance, de la notion de « réalité psychique » exposée par C. G. Jung, *l'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, « P. B. P. », 1969, p. 51-53.

17. Alain écrit : « Nos pensées ne se soutiennent que par la perception de l'ordre extérieur » (*Système des beaux-arts*, p. 316); et il ajoute un peu plus loin : « Ces remarques expliquent assez des descriptions de lieux... » (p. 317).

définit avant tout par sa « fonction constructive », c'est-à-dire par le rapport qu'il entretient avec un système auquel il participe, le roman, et c'est justement ce rapport qui le fait tel qu'il est. Pour plus de clarté, nous dirons que le décor tient sa qualité romanesque de sa *relativité*, notion qu'il nous faut explorer aussi complètement que possible.

Relatif, nous avons déjà vu que le décor l'est dans la mesure où il s'associe à l'action et aux personnages du roman : relativité que nous avons dite « horizontale ». Nous devons maintenant considérer la relation du décor avec le héros romanesque, qui diffère des autres personnages en ce qu'il occupe le cœur et toute l'étendue de l'œuvre et que chaque élément de cette dernière renvoie à lui et l'exprime. Autrement dit, voir de quelle façon le décor se conforme à l'organisation romanesque globale (centrée sur le héros) et y contribue. Mais on devine aussitôt que cette relativité, que ce lien entre décor et conscience centrale, jouera sur plus d'un plan.

Le premier, et aussi le plus simple, est celui de la perception. Ici se découvre ce que nous appellerons la « relativité sensorielle », selon laquelle nul paysage, nul objet n'apparaît s'il n'entre dans le champ d'observation du protagoniste. Ce que celui-ci ne perçoit pas, littéralement, n'existe pas. Cet aspect de la description romanesque, qu'un Georges Blin a excellemment mis en évidence dans l'œuvre de Stendhal, est devenu pratiquement une loi du genre aux *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècles, alors que le romancier, de plus en plus, se propose d'exprimer le monde non pas selon une vue objective et extérieure (le regard de Dieu), mais « à travers la vision même que le personnage a de lui-même et du monde où il se meut<sup>18</sup> ». C'est pour une part ce que veulent traduire, entre autres, l'opposition établie par Jean Pouillon entre « vision avec » et « vision par derrière<sup>19</sup> », la découverte par André Vial de la technique

18. P. A. Lesort, « Le lecteur de roman », *Esprit*, avril 1960, p. 658.

19. Cf. *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 74-84.

dite du « personnage-témoin » chez Maupassant<sup>20</sup>, ou des expressions comme « réalisme subjectif » et « réalisme du point de vue ». Autant de façons de dire que la description n'est pas faite à partir d'un poste d'observation supérieur et étranger au personnage, mais qu'elle obéit toujours à la perspective du héros. Ce dernier est en fait l'unique critère de la réalité : le décor ne surgit que s'il l'aperçoit, et qui plus est, nous est décrit depuis la position de cet observateur et selon l'angle sous lequel il peut le voir.

Mais la relativité sensorielle va plus loin. En effet, non seulement un décor n'apparaît que s'il est perçu par le personnage, mais il apparaît tel précisément que celui-ci le perçoit, c'est-à-dire déformé, interprété par sa subjectivité. Sans penser au roman, Valéry décrit bien ce phénomène quand il dit : « La personnalité des sens, leur docilité différente, distingue et trie parmi les qualités proposées en masse celles qui seront retenues et développées par l'individu<sup>21</sup>. » Tout décor se voit donc filtré par la sensibilité particulière de l'observateur et certains aspects qui correspondent mieux à sa compétence sensorielle sont ainsi dégagés, privilégiés par la description. Le monde de *Jean-Christophe*, par exemple, se compose surtout de bruits, de musiques, d'échos sonores; celui de *l'Immoraliste* est fait de saveurs et de parfums; celui du *Lys dans la vallée* de formes mouvantes et de couleurs, et celui de *Menard, maître-draveur* se peuple partout de voix et d'appels. On voit par conséquent que la description romanesque porte beaucoup moins sur le paysage lui-même que sur une « image » intérieure; c'est en fait un univers décanté, modifié et recréé par une sensibilité. Tel décor, plutôt que de reproduire une quelconque « réalité », renvoie d'abord à un observateur — le protagoniste — en nous renseignant sur sa situation spatiale et sur son idiosyncrasie sensible.

Cette relativité sensorielle, on en conviendra, n'a rien d'abscous : le lecteur de roman le moins attentif

20. Cf. *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 537.

21. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, t. I, p. 1164.

saura aisément la reconnaître. Nous y insistons cependant parce que, déjà, elle illustre le caractère second du décor romanesque. En constater la présence c'est voir s'amorcer entre la « réalité » et cette représentation qu'est le paysage du roman une distance, un décalage qui annonce l'entrée dans le romanesque et le pur verbal. Cette déformation qu'entraîne la mise en perspective constitue le premier signe de l'imaginaire, dont l'invasion va d'ailleurs se précipiter à mesure que nous poursuivrons cette exploration de la relativité.

Car celle-ci intervient maintenant sous une autre forme, que nous appellerons relativité psychologique. Guère différente de la première dans son mécanisme, cette relativité affecte toutefois le décor d'une façon beaucoup plus radicale, puisqu'elle détermine ses « niveaux », qui sont les diverses manières pour le décor de participer à l'univers romanesque, ou mieux : les différents degrés d'existence, les différentes intensités dont le dote ici et là la conscience romanesque. Chacun de ces « niveaux » s'explique par certaines données psychologiques et conséquemment se traduit dans le texte par un ensemble de traits stylistiques assez précis. Tout cela, évidemment, demande à être éclairé.

Pour ce faire, le mieux est de nous servir d'exemples concrets. Nous tirons donc de *Jean-Christophe* les deux textes suivants, qui offrent l'un et l'autre des décors de nature. Disons tout de suite que le premier est de niveau dit « objectif » tandis que l'autre relève du niveau « subjectif », nous réservant pour la suite de donner la signification de ces termes. Précisons en outre que le choix de cette œuvre n'a rien de vraiment concerté, puisqu'on trouverait aussi bien des exemples d'égale pertinence dans un nombre considérable de romans des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Le paysan enjamba la haie et entra dans les champs. Christophe fit comme lui. Ils s'éloignèrent à travers les labours. [...] Christophe avait le cœur serré, comme l'animal traqué. [...] Au revers d'une colline boisée, ils aperçurent dans le lointain les feux rouges de la ligne de chemin de fer. [...] À mesure qu'ils descendaient dans la vallée, ils s'enfonçaient dans les

brouillards. Ils eurent à sauter deux ou trois petits ruisseaux. Ils se trouvèrent ensuite dans d'immenses champs de betteraves et de terre labourée... 22

Le soleil s'enfonçait dans les champs. Le sentier serpentait presque au ras de l'eau. L'herbe abondante et molle pliait sous les pas, avec un grésillement. Des aulnes se penchaient sur le fleuve, baignés jusqu'à mi-corps. Une nuée de mouche-rons dansaient. Un canot passait sans bruit, entraîné par le courant paisible aux larges enjambées. Les flots suçaient les branches des saules avec un petit bruit de lèvres. La lumière était fine et brumeuse, l'air frais, le fleuve gris-argent... 23

Le lecteur aura tout de suite senti la différence qui sépare ces deux textes. L'un et l'autre mettent en scène des paysages, et pourtant ceux-ci ne retiennent pas l'attention de la même manière. On a nettement l'impression que ces deux décors, littérairement parlant, ont des façons différentes d'exister et d'occuper l'espace de notre lecture. Tandis que dans la première citation, le décor apparaît comme une simple circonstance de l'événement, dans la seconde il *est* en quelque sorte l'événement et remplit à lui seul le champ du récit.

Le décor objectif, en effet, est composé de notations brèves, plus ou moins détachées les unes des autres et qui jouent dans les phrases narratives le rôle de circonstanciels ou de compléments d'objet. Ce n'est qu'en isolant du texte ces notations puis en les rassemblant par une synthèse artificielle qu'on peut *voir* ce décor. Autrement, il ne nous intéresse pour ainsi dire pas : seule compte l'action. Jamais les objets ne sont vraiment décrits : ils ne paraissent que l'instant où cette action les traverse ou les utilise, pour ensuite s'effacer aussitôt. En un mot, ce sont de purs accessoires, sans autre importance que celle que leur prête momentanément l'événement en train de se dérouler. Mais le décor subjectif, lui, a un tout autre statut. Il remplit entièrement le texte : sujets, objets,

22. R. Rolland, *Jean-Christophe*, édition définitive en un volume, Paris, Albin Michel, 1966, p. 625 (« La révolte »).

23. *Ibid.*, p. 25 (« L'aube »).

circonstanciels, verbes, le paysage est partout. Qui plus est, il *vit* et il *dure*. Toute action, ici, a cessé : le décor occupe seul toute la place, et jusque dans ses moindres nuances il est observé, contemplé, décrit avec une complaisance qu'on croirait inlassable.

L'opposition entre les deux décors — entre les deux niveaux — est évidente. On poursuivrait encore longuement la comparaison, si cela ne risquait de déséquilibrer malencontreusement cette étude. Venons-en donc à l'essentiel : pourquoi cette différence ? Il ne faut surtout pas penser qu'elle soit arbitraire. En fait, elle relève directement de cette deuxième relativité que nous avons nommée la relativité psychologique.

Georges Blin écrit, dans son livre sur Stendhal : « Le mouvement est incolore, le pittoresque toujours statique<sup>24</sup>. » Cela signifie que la description romanesque obéit toujours aux dispositions du héros. Comme le dit par ailleurs Michel Raimond, « à quoi bon consacrer plus de quelques mots à l'évocation de la citadelle de Besançon que Julien aperçoit dans le lointain, puisque ses préoccupations l'empêchent de porter attention au décor ? Mais pour peu que son héros ait le loisir de regarder le monde, Stendhal ne répugne pas à brosser un tableau<sup>25</sup>. » On constate donc un rapport étroit entre la condition romanesque du décor et les dispositions intimes du personnage. Que celui-ci agisse, qu'il soit retenu par un projet et par des gestes extérieurs à accomplir, c'est-à-dire sollicité par une conjoncture qui exige de sa part résolution et acte, et le paysage demeure au second plan, il devient circonstance, car le contempler, ce serait arrêter le cours de l'action, perdre sur elle tout contrôle et risquer par le fait même de se mettre en péril. Au contraire, que le héros n'ait plus à lutter, qu'il s'abandonne au repos, et le décor, envahissant maintenant sa conscience délestée de toute préoccupation pratique, peut se déployer largement. Ainsi, dans les textes reproduits plus haut, les différences qui

24. *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 105.

25. *Le Roman depuis la Révolution*, p. 38.



séparent les deux évocations correspondent à deux états de conscience distincts de la part du spectateur, Christophe : tension dans le premier cas, apaisement et rêverie dans le second<sup>26</sup>. L'aspect du décor se conforme donc aux dispositions de l'observateur, ou mieux : les exprime.

On pourrait, de cette façon, établir un rapport dialectique entre conscience et décor, rapport qui s'énoncerait à peu près comme suit : à conscience active décor passif (objectif), à conscience passive décor actif (subjectif). Cela implique que le paysage ne saurait occuper le devant de la scène sans une sorte de mort du personnage, c'est-à-dire sans que ce dernier cesse d'agir et de se préoccuper de soi. Car alors seulement le décor peut se manifester d'une façon insistante, et, comme cela se voit dans notre second exemple, acquérir une certaine autonomie qui justifie sa description. Pourquoi l'appeler subjectif? Simple-ment parce qu'il n'est plus alors un monde extérieur, séparé de la conscience (comme c'est le cas pour le décor dit objectif), mais bien plutôt le prolongement, ou mieux : le contenu de cette conscience même. Quand apparaît un décor subjectif, c'est que le protagoniste a cessé de se refermer sur soi et sur son action pour au contraire s'abandonner, s'ouvrir au monde, lequel, d'obstacle qu'il était, devient reflet, image, et sollicite la conscience à se contempler et se reposer en lui. Il se produit ce que Lukacs nomme un « instant lyrique<sup>27</sup> », moment rare et précieux au cours duquel l'opposition ordinaire du moi et du monde se résout en une identification qui n'est pas sans rappeler le « non-moi mien » de la rêverie bachelardienne<sup>28</sup>. En fait, il ne faut pas s'imaginer que la description romanesque, telle qu'elle apparaît dans notre seconde citation, équivaille à une rupture de l'unité roma-

26. Noter, dans le premier texte, la mention : « Christophe avait le cœur serré, comme l'animal traqué ». En revanche, le second extrait est suivi, dans le roman, par ces mots : « O délicieux souvenirs, bien-faisantes images... »

27. *La Théorie du roman*, trad. Clairevoye, Paris, Gonthier, « Médiations », 1963, p. 57.

28. G. Bachelard, *la Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1968, p. 12.

nesque, en ce sens qu'elle procéderait d'un regard d'auteur. Bien au contraire, c'est par fidélité à l'optique du protagoniste que le romancier ne peut esquiver de telles descriptions, qui sont moins des tableaux du paysage extérieur que l'expression de la vie intérieure et des contenus de conscience de son personnage. Car celui-ci, momentanément, se laisse pénétrer par le monde et y projette sa vie, ce qu'il ne fait pas quand il *agit* et que le décor, par conséquent, reste au niveau objectif.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur tous les traits stylistiques propres à chacune de ces deux catégories de décors. Disons seulement, pour en donner une rapide idée, que la distinction se vérifie à plusieurs points de vue : statut syntaxique (voir plus haut), qualification, caractérisation et utilisation des métaphores ou comparaisons (à peu près absentes des décors objectifs, mais très développées dans les décors subjectifs), mouvement, animation et profondeur spatiale du paysage subjectif, immobilité et superficialité du paysage objectif, autant de contrastes qui se résumeraient par l'opposition entre « pittoresque » (caractéristique du décor subjectif) et « incolore » (qui s'applique au décor objectif)<sup>29</sup>. Enfin, signalons que chaque décor a aussi son temps propre : le décor objectif prend place dans le déroulement temporel normal, celui du travail, de l'action, « passage hâtif du mouvement entre des points qui ne doivent pas le retenir<sup>30</sup> », tandis que le décor subjectif allonge l'instant, le retire du cours ordinaire et de ses finalités et introduit dans l'écoulement une pause, qui fait que le temps, cessant momentanément de *passer, dure*.

Cette répartition des décors en deux catégories, ou niveaux, comporte bien sûr une certaine part — inévitable — de schématisation, et demanderait à être nuancée ou

29. Rappelons la phrase de G. Blin citée précédemment : « Le mouvement est incolore (quand le personnage agit, il ne voit pas), le pittoresque toujours statique (pour se manifester, le décor exige que le personnage s'arrête). »

30. M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968, p. 162.

complétée selon le roman étudié. Mais le principe dont elle découle a, croyons-nous, une portée assez générale. Il interdit de considérer le décor romanesque comme un élément indépendant ou comme une simple décoration ajoutée à l'œuvre; bien au contraire, tout décor renvoie toujours, par ses façons d'être et de paraître, à un centre qui l'interprète et le situe par rapport à lui-même, centre qui par ce moyen se trouve directement exprimé puisque tout a lieu en lui.

Un dernier type de relativité affecte également le décor, mais nous n'en dirons ici que quelques mots. Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler, faute d'un terme plus sûr, la « relativité thématique ». L'étudier, ce serait rechercher dans les paysages ou dans les métaphores descriptives les éléments qui, sur le mode associatif ou figuratif, traduisent certains schèmes propres au personnage et de ce fait éminemment récurrents à l'intérieur de l'œuvre. En se servant encore de *Jean-Christophe*, songeons par exemple au fleuve, qui reparaît si souvent dans les décors, soit comme image soit comme métaphore, et dont le lien avec le destin et l'âme du héros est on ne peut plus évident. Ou encore, pensons à la nuit dans le *Journal d'un curé de campagne*, à la forêt dans *Maria Chapdelaine*, à la mer dans *Mort à Venise*, à la montagne dans *Menaud, maître-draveur*, etc., autant de décors qui ne produisent pas seulement un environnement physique mais détiennent en même temps une puissante valeur symbolique que leur prête la conscience romanesque qui soupçonne en eux son propre mystère. C'est pourquoi de tels « thèmes », avant qu'on parle à leur propos d'« archétypes » ou de « mythes », doivent être abordés dans leur relation avec le sens de l'œuvre, c'est-à-dire, en l'occurrence, avec le protagoniste. On doit d'abord les voir comme des composantes romanesques, étudier leur place et leur rôle spécifique à l'intérieur même de l'œuvre, autrement dit mettre en évidence leur « relativité » ou leur « fonction constructive » interne. C'est ensuite seulement qu'on sera justifié de recourir à la référence externe et de les considérer comme des données

archétypiques ou mythologiques qui appartiennent à un système culturel plus vaste que l'œuvre singulière où ils ont momentanément trouvé leur actualisation. Mais alors, le roman qu'on avait d'abord étudié se résorbe et on se met à parler d'autre chose. Nous ne récusons aucunement cette critique par les archétypes, bien au contraire, car notre compréhension de la littérature y a beaucoup à gagner. Mais il nous semble qu'une telle critique, pour assurer sa pertinence, devrait être tenue par un aboutissement, après que l'œuvre particulière, avec patience et humilité, a été connue et explorée le plus complètement possible.

Ainsi, pour revenir au décor romanesque, les trois relativités que nous y avons découvertes sont en fait trois manifestations d'une même loi, d'après laquelle toute description, notation ou évocation de lieux se trouve toujours « en perspective » dans le roman, c'est-à-dire qu'elle n'éloigne nullement le lecteur du héros mais au contraire le situe sans cesse en lui, lui fait partager sa sensibilité, ses états d'âme et son être même le plus secret. C'est pourquoi il ne faut pas chercher dans le décor romanesque un quelconque document sur la réalité des choses — puisque l'univers dans lequel nous introduit le roman est essentiellement autre, construit et ordonné autour d'une conscience à laquelle chaque décor se prête, qu'il a pour fonction d'exprimer et à laquelle il renvoie inlassablement. Monde recréé, monde cohérent, univers qui, loin de se prétendre réel ou objectif, est, jusque dans ses moindres parties, personnalisé, particularisé par le sens qu'il a pour mission de porter.

Mais nous le répétons en terminant : ce sens, bien qu'il fonde tout, demeure à jamais informulé. Serait-il atteint que le roman aussitôt disparaîtrait, devenu inutile médiation. Il faut donc bien se rappeler que si, tout au long de cet exposé, nous utilisons comme centre de la relativité du décor la conscience du protagoniste, il ne s'agit là que d'une approximation. En réalité, le héros

romanesque n'est qu'un emblème : le sens réside toujours ailleurs, point inaccessible par rapport auquel le héros lui-même n'est que relatif. On concevrait donc plusieurs types d'approche différents, qui adopteraient comme figures du « sens », et donc comme foyers centraux de la relativité, d'autres données que le héros, par exemple la « signification <sup>31</sup> », le « problème <sup>32</sup> », la « figure <sup>33</sup> », etc. Toutes ces optiques sont au départ également valables, pourvu qu'on ne prétende pas rejoindre nécessairement par elles le sens ultime de l'œuvre, mais qu'on n'y voie que des images de ce sens et qu'on les utilise avant tout comme des instruments d'analyse. Au fond, le choix dépend de l'œuvre étudiée : il faut adopter le point de vue qui a le plus de chance de mettre en lumière la construction romanesque ou, si l'on préfère, ce que Georges Blin appelle la *nécessité* qui régit le roman et ordonne de façon cohérente chacune de ses parties <sup>34</sup>.

FRANÇOIS RICARD

31. Cf. C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, p. 228.

32. Cf. A. Gide, Préface de *l'Immoraliste*, dans *Romans, récits et sottises*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 367-368.

33. Cf. G. Boutet, « La géométrie de l'imaginaire », communication présentée au Colloque de littérature comparée, Aix-en-Provence, juin 1971.

34. *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 11.