Philippe Hamon (NÉ EN 1940)

Universitaire, membre du conseil de rédaction de la revue Poétique *(Paris), Ph. Hamon a publié plusieurs essais et articles sur les problèmes du réalisme, la littérature du XIXe siècle (Zola), et sur diverses questions de théorie littéraire. L'extrait suivant provient d'un essai qui traite de la description, et plus particulièrement d'un chapitre qui traite du « système configuratif », tant externe (comment une description s'introduit-elle et se termine-t-elle dans un récit ?) qu'interne (les structures et « grilles » qui l'organisent), des descriptions.*

[...] Récit et description dans le texte classique passent leur temps à se justifier mutuellement, selon ce qui apparaît autant comme une complicité que comme un conflit. Et cette complicité passe essentiellement par l'utilisation, souvent hypertrophiée dans certains genres réalistes, naturalistes, ou pédagogiques, d'une thématique justificatrice, sorte de thématique vide, ou postiche, qui tend à occuper prioritairement le cadre de la description elle-même [...].

LE REGARD DESCRIPTEUR

Une façon des plus commodes de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison 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. Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif ; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra « naturelle » et vraisemblable l'apparition. Mais toute « scène », tout « tableau » demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses et une régie : le *voir* du personnage suppose et réclame un *pouvoir voir*, un *savoir voir*, un *vouloir voir* de ce dernier. Le regard [...] assumant la description doit être lui-même justifié, car la description doit être sentie comme tributaire d'une compétence du personnage délégué à la vision, personnage focalisateur, et non de l'étendue du savoir du descripteur. D'où la tendance du texte, souvent, à hypertrophier cette thématique justificatrice, et à constituer, régressivement, en une sorte de « bourre » destinée à gommer et à boucher un hiatus textuel (la frontière entre le récit et la description), une sorte de syntagme narratif stéréotypé, sorte de syntagme-postiche sans fonctionnalité autre que celle « d'introduire » une description : vouloir voir → savoir voir → pouvoir voir → VOIR → DESCRIPTION.

Le descripteur, ainsi, délègue sa compétence à des personnages-truchements. Un certain nombre d'accessoires, de lieux, de postes et de postures sont alors réclamés. L'ampleur d'un panorama, par exemple, devra être jus-

V

La nuit tombait. Du ciel pâli, où brillaient les premières étoiles, une cendre fine semblait pleuvoir sur la grande ville, qu'elle ensevelissait lentement, sans relâche. De grands tas d'ombre emplissaient déjà les creux, tandis qu'une barre, comme un flot d'encre, montait du fond de l'horizon, mangeant les restes de jour, les lueurs hésitantes qui se retiraient vers le couchant. Il n'y avait plus, au-dessous de Passy, que quelques nappes de toitures encore distinctes. Puis le flot roula, ce furent les ténèbres.

— Quelle chaude soirée ! murmura Hélène, assise devant la fenêtre, alanguie par les souffles tièdes que Paris lui envoyait.

— Une belle nuit pour les pauvres gens, dit l'abbé, debout derrière elle. L'automne sera doux.

28

Émile Zola, *Une page d'amour* [1878], édition illustrée, Fasquelle, 1906, p. 203.

L'un des principes de base de l'esthétique naturaliste consiste à effacer autant que possible toute trace d'intervention de l'auteur-narrateur dans sa fiction. Pas de prétérition (« Mais comment décrire le spectacle qui... »), ni de prise de parole autoritaire (« Il faut maintenant, cher lecteur, vous décrire le paysage qui... ») pour « ouvrir » les tranches descriptives dans le roman.

En inventant systématiquement des « pauses » dans l'action des personnages (dans *Une page d'amour*, Hélène est clouée par une entorse dans son fauteuil, à sa fenêtre), en déléguant les descriptions à l'œil des personnages qu'il transforme en « porte-regards », l'auteur, tout en paraissant s'absenter de son œuvre, rend vraisemblable l'introduction dans la fiction des notes descriptives en attente dans le dossier préparatoire.

Ces notes, bien sûr, ne seront jamais – quoi qu'en dise le théoricien Zola – retranscrites telles quelles. L'entraînement de l'écriture en fait, la plupart du temps, des poèmes en prose plus que des tranches de vie.

tifiée par le fait que le personnage est monté à un lieu élevé (la « vue imprenable ») ; une lumière suffisante, naturelle (soleil, lune) ou artificielle (électricité…) devra être invoquée ; au besoin, la précision du détail dans le paysage décrit devra être justifiée par la mention du regard « aigu » du personnage, ou par le fait que le personnage précise et démultiplie sa vision par des instruments d'optique (lunettes, jumelles…) ; quant à la précision du vocabulaire descriptif lui-même, éventuellement « technique », il devra être justifié par la notation du savoir, de la compétence, ou de la spécialisation professionnelle du regardant, comme son désir de regarder devra être justifié par la mention d'un trait psychologique ou caractériel (désir de voir, de voyager, de s'instruire, goût esthétique pour les « beaux » paysages, volonté d'espionner, voyeurisme, tourisme, etc.). Cette motivation des thèmes de la thématique motivante tend, on le voit, à la régressivité : le panorama réclame un lieu élevé, le lieu élevé une montée du personnage, la montée un déplacement du personnage, etc.

Les premières lignes de *La Bête humaine* fourniraient un bon exemple de cette thématique justificatrice et introductrice de description :

En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté, et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle d'un tel poussier que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda (…). La fenêtre, au cinquième (…) donnait sur la gare (…) dans un ciel (…) traversé de lumière… [↦ description de la gare].

soit, en paraphrasant ce passage : déplacement ↦ poêle ↦ fenêtre ↦ lieu élevé ↦ lumière ↦ panorama, description.

Le fait que le spectateur (un chef de gare) soit en redondance avec le spectacle (une gare) permettra de justifier économiquement, en tant que compétence déjà acquise, la précision des termes techniques (le voir est justifié par un savoir) de la description. Et le fait que le personnage attende sa femme, en retard à un rendez-vous, justifie de surcroît l'arrêt, l'accoudement prolongé du focalisateur-introducteur de la description, qui est elle-même « attente » de récit. Le personnage attendu surviendra quand la description sera terminée, et non pas l'inverse.

La *fenêtre*, notamment, thématisation du pouvoir-voir du personnage, sera un élément privilégié de cette thématique postiche. Son « cadre » annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le « tableau » descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art : […]

De chaque côté, j'avais une fenêtre ouverte sur ces abîmes inexplorés. L'obscurité du salon faisait valoir la clarté extérieure, et nous regardions comme si ce pur cristal eût été la vitre d'un immense aquarium.

Jules VERNE, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, XIV.

Rien n'a toujours bougé dans le paisible et menaçant paysage que composent la corne du bois, le coteau, le chemin, le petit pont et les prés encadrés par le chambranle de la fenêtre.

Claude SIMON, *Leçon de choses*.

Ici s'incarnent les métaphores théoriques qui, d'Alberti à Zola, définissent, en des termes qui peuvent varier, l'œuvre d'art comme une fenêtre ouverte sur la création, comme une mise en spectacle illusionniste et réaliste du monde. Le miroir, qui *renvoie* au personnage son portrait, ou la *porte*, qui « encadre » telle scène d'intérieur ou tel portrait de personnage, ne sont, par exemple, que des variantes de la *fenêtre* qui encadre et introduit un paysage.

De même, la « description ambulatoire », discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours, de tranches anthropologiques ou encyclopédiques à recopier, succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile (voyageur, badaud, touriste), procédé d'introduction et d'enfilage de descriptions privilégié à la fois par la pédagogie (*Voyage du jeune Anacharsis*, *Le Tour de la France par deux enfants*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, etc.) et par le roman picaresque, n'est que la variation de la description « postée » (personnages « arrêtés », « fixés », « cloués » « pétrifiés » devant un spectacle) ; cette dernière est en effet assumée dans ses variations et dans sa mobilité impressionniste (voir les grandes descriptions de Paris, aux différentes heures et saisons, par Zola dans *Une page d'amour*) par un personnage immobile, « arrêté », assis, ou accoudé à une fenêtre. On comprend alors le rendement, en texte descriptif réaliste, du personnage du « nouveau », ce « nouveau » qui occupe l'incipit de *Madame Bovary* et d'à peu près tous les incipits des *Rougon-Macquart* : intrus pour les autochtones, ces derniers vont le regarder et le décrire (l'intrus est *objet* de description focalisé par l'autochtone) ; mobile, s'introduisant successivement dans des milieux ou des espaces qu'il ne connaît pas (et qu'il explore), il va décrire ces milieux par ses regards (l'intrus devient focalisateur, *source* de la description) : voir les Persans, Hurons, etc., des textes du XVIIIe siècle, les provinciaux arrivant à Paris des textes du XIXe siècle, les badauds surréalistes, etc. ; « comble » d'objet introducteur, générateur, vraisemblabilisateur de justification descriptive, le *Nautilus* de J. Verne, dont la devise est *Mobilis in mobile*. […]

Enfin, c'est non seulement la description qui doit justifier le descripteur, et inversement, mais c'est le fait même qu'il y ait description qui doit être justifié la parenthèse, la pause, le retard, l'arrêt que suppose l'introduction d'un paradigme lexical dans la syntagmatique transformationnelle d'un récit doit être également justifié par une pause, une attente, un retard, un arrêt des personnages. La *pose* (posture) de spectateur réclame une *pause* de l'intrigue,

l'oubli de l'intrigue un « oubli » du personnage, la « perte de vue » une perte du voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui « s'absorbe » dans le spectacle. À la limite, il devient un « on » anonyme, et peut n'être représenté métonymiquement que par un « regard ». Jouant contre le temps du récit, la description réclame pour se justifier la mention d'un « contre-temps ». Quelques exemples (nous soulignons la thématique de la pause, de l'attente, du dés-œuvrement qui justifie le hors-d'œuvre descriptif) :

Dans son *attente désœuvrée*, en passant devant la glace, il s'*arrêta*, se regarda [→ portrait].

ZOLA, *La Bête humaine*.

Le maire sortit à son tour, prit son chapeau (...) et s'*arrêta* quelques secondes sur le seuil de sa demeure. Devant lui (...) [→ description du paysage].

MAUPASSANT, *La Petite Roque*.

Arrivé au *bout* du sillon, il leva les yeux, regarda sans voir, en *soufflant* une minute [→ description du paysage].

ZOLA, *La Terre*.

Le dernier exemple, pris au début de *La Terre*, introduit après l'alinéa usuel (« bout du sillon » → passage à la ligne → alinéa) le paysage suivant, assez typique d'une certaine écriture descriptive XIXe siècle, où l'on remarque que l'effacement du spectateur (l'arrêt ; le regard « sans voir » ; la « perte de vue » ; les prétéritions du genre : « sans qu'on vît l'église ») va de pair avec certains tours stylistiques qui, soit présentent la nature dans un « être là » (« c'étaient... » phrases nominales) débarrassé de tout regard-support, soit la dynamisent par plusieurs procédés : tours pronominaux et mise systématique en position de sujet grammatical de la nature, notamment (la plaine [...] s'étendait ; les cultures étalaient ; se confondant, s'abaissant ; un petit bois bordait ; la route [...] s'en allait ; des villages faisaient ; un clocher émergeait) [...].

De telles constructions descriptives peuvent, selon les époques, devenir emblématiques de telle ou telle école littéraire, de telle ou telle conception des relations de l'homme avec la nature, de telle ou telle théorie éthologique ou écologique : dissolution mystique dans la nature, influence des milieux sur l'individu, communion du microcosme et du macrocosme, etc. Voire imposer telle ou telle thématique particulière, comme celle de l'attente (romans de Julien Gracq), ou tel procédé, comme ces descriptions d'Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie*, où l'ordre naturaliste : regarder → regard → objet regardé tend à se renverser : objet regardé → regard → (regardeur), ce dernier mis comme entre parenthèses, n'étant plus qu'un élément supposé, déduit, implicite, d'une description « optique ». Cette pause, ces arrêts du personnage focalisateur, éventuellement, peuvent être chiffrés. Nous venons de voir, dans un exemple de Maupassant *(La Petite Roque)*, comment la description d'un paysage était introduite par un personnage « arrêté quelques secondes » sur le seuil de sa « demeure ». Gervaise « s'oublie un instant » à contempler le boulevard, depuis sa fenêtre. Jean, à l'incipit de *La Terre*, s'arrête dans ses semailles pour « souffler une minute » au « bout » du sillon. Cet « instant », ces « quelques secondes », cette « minute » chiffrent à la fois une pause dans l'énoncé, un temps de l'aventure, mais aussi rythment et mesurent métaphoriquement un temps de lecture, celui que le lecteur met (approximativement) à lire la pause descriptive elle-même. Au lieu d'un temps, cela peut être une distance qui soit chiffrée ; le « bout du sillon », dans l'exemple de *La Terre*, aurait pu être défini ; un « détour de quelques kilomètres », dans une description ambulatoire peut n'être que le prétexte à introduire une description de lieu ou de milieu. À la limite, une description qui passerait d'un personnage à un autre par le truchement d'une écriture, par le truchement, par exemple « d'une lettre de trois pages décrivant un certain lieu » permettrait d'embrayer « littéralement » une quantité chiffrée de fiction (la lettre de trois pages) sur une quantité chiffrée « réelle » (trois pages du texte descriptif). [...]

Le regard ne sert pas uniquement à introduire (et à clore) une description, il permet d'en organiser la distribution interne en introduisant, dans la nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre. Une porte ou une fenêtre, par exemple, sont non seulement des « cadres », mais des « croisées », la vision déclenche une division, un paysage est non seulement décor, mais « cadastre », le contemplateur découpe l'objet contemplé en un *templum*, selon une grille qui en ventilera les parties, ceci en régime oral d'énonciation comme en régime d'énonciation différée (écrite). [...]

Prenons deux exemples, l'un déjà partiellement cité, de Maupassant *(La Petite Roque)*, l'autre de Chateaubriand, qui exploitent ces grilles optiques centrées sur un observateur pour réglementer le dépli d'un paysage (nous soulignons les opérateurs topologiques) :

1. (...) Le maire sortit à son tour, prit son chapeau, un grand chapeau mou, de feutre gris, à bords très larges, et s'arrêta quelques secondes sur le seuil de sa demeure. *Devant lui* s'étendait un vaste gazon où éclataient trois grandes taches, rouge, bleue et blanche, trois larges corbeilles de fleurs épanouies, l'une *en face* de la maison et les autres sur les *côtés*. *Plus loin*, se dressaient jusqu'au ciel les premiers arbres de la futaie, tandis qu'à *gauche*, par-dessus la Brindille élargie en étang, on apercevait de longues prairies, tout un pays vert et plat, coupé par des rigoles et des haies de saules pareils à des monstres, nains trapus, toujours ébranchés, et portant sur un tronc énorme et court un plumeau frémissant de branches minces.

À *droite*, derrière les écuries, les remises, tous les bâtiments qui dépendaient de la propriété, commençait le village, riche, peuplé d'éleveurs de bœufs.

Renardet descendit lentement les marches de son perron, et, tournant *à gauche*, gagna le bord de l'eau qu'il suivit à pas lents, les mains derrière le dos (...).

2. Le soleil approchait de son couchant. Sur le *premier plan* paraissaient des sassafras, des tulipiers, des catalpas et des chênes dont les rameaux étalaient des écheveaux de mousse blanche. *Derrière ce premier plan* s'élevait le plus charmant des arbres, le papayer qu'on eût pris pour un style d'argent ciselé, surmonté d'une urne corinthienne. *Au troisième plan* dominaient les baumiers, les magnolias et les liquidambars.

Le soleil tomba derrière ce rideau : un rayon glissant à travers le *dôme* d'une futaie, scintillait comme une escarboucle enchâssée dans le feuillage sombre ; la lumière divergeant entre les troncs et les branches, projetait sur les *gazons* des colonnes croissantes et des arabesques mobiles. *En bas*, c'étaient des lilas, des azaléas, des lianes annelées, aux gerbes gigantesques ; *en haut*, des nuages, les uns fixes, promontoires ou vieilles tours, les autres flottants, fumées de rose ou cardées de soie. Par des transformations successives, on voyait dans ces nues s'ouvrir des gueules de four, s'amonceler des tas de braise, couler des rivières de lave : tout était éclatant, radieux, doré, opulent, saturé de lumière (...).

À notre droite étaient des ruines appartenant aux grandes fortifications trouvées sur l'Ohio, *à notre gauche* un ancien camp de sauvages ; l'île où nous étions, arrêtée dans l'onde et reproduite par un mirage, balançait *devant nous* sa double perspective. *À l'orient*, la lune reposait sur des collines lointaines ; *à l'occident*, la voûte du ciel était fondue en une mer de diamants et de saphirs, dans laquelle le soleil, à demi plongé, paraissait se dissoudre. Les animaux de la création veillaient ; la terre, en adoration, semblait encenser le ciel, et l'ambre exhalé de son sein retombait sur elle en rosée, comme la prière redescend sur celui qui prie.

Dans les deux cas, un personnage focal, central, sert également de focalisateur au système descriptif. Dans les deux cas, il est rapidement supplanté par un impersonnel (« on apercevait » dans le texte de Maupassant ; « on eût pris », « on voyait » dans le texte de Chateaubriand), et cet effacement du spectateur devant le spectacle a pour corollaire une dynamisation de la nature, dont la nomenclature (« gazon », « futaie », « étangs », « saules », « remises », « écuries », « village » dans le texte de Maupassant, par exemple) est, soit mise en position de sujet grammatical des verbes (souvent pronominaux), soit métaphorisée (« pareils à des monstres », « nains trapus ») par des comparants animés.

Mais, surtout, il peut être intéressant de vérifier dans de tels textes si l'organisation de la nomenclature, organisation qui distribue le lexique selon des listes ordinales (premier, second, troisième plan) ou cardinales (devant, à gauche, à droite ; à l'orient, à l'occident), donc selon des « séries » organisées, ne recouvre pas, en fait, des systèmes logiques (ou idéo-logiques) d'oppositions, si la *sériation*, ou la distribution, ne recouvre pas une *structure* sémantique implicite. Ainsi, une série topographique du type : 1 à l'est → 2 à l'ouest → 3 au nord → 4 au sud, peut n'être qu'un cadre pseudo-sériel recouvrant une opposition achronique du type : [1-2-3]-*vs*-[4] ou : [1]-*vs*-[2-3-4], etc. Le texte de Chateaubriand, par exemple, ne fait en apparence que distribuer, qu'exploiter en trois paragraphes, trois systèmes topographiques : la perspective (le près et le loin) dans le premier paragraphe ; la verticalité (haut - bas) dans le second ; la latéralité (gauche - droite ; orient - occident) dans le troisième. Cependant le dernier paragraphe s'oppose sémantiquement aux deux premiers : les ruines, les fortifications, le camp introduisent l'humain et le bâti culturel dans cette végétation naturelle. De plus, ce dernier paragraphe, à regarder de près, synthétise les trois systèmes topographiques : collines lointaines à l'orient ; voûte fondue, soleil plongé et dissout à l'occident. Également il évite les listes de végétaux des deux permiers paragraphes, il introduit les animaux (par opposition aux végétaux), ainsi que la posture épidictique de louange, qui est comme le signal de la posture de l'énonciation descriptive (la prière, encenser le ciel *vs* retombée de rosée, le don et contre-don, l'adoration). Enfin, ce dernier paragraphe cumule le statisme des énumérations de plantes que contenait le premier paragraphe, et le dynamisme du second (glissant à travers, scintillait, divergeant, colonnes croissantes, arabesques mobiles, transformations successives) : thème du fondu, de la dissolution, du mirage, du dédoublement, du balancement. Globalement la description se construit comme spectacle, spectacle d'opéra (cf. les « plans », les « transformations »), où le troisième paragraphe (acte) se différencie des deux premiers. Une hiérarchie est alors donnée aux différents détails théoriquement simultanés d'un référent.

De même, si l'on prend le cadre topographique du texte de Maupassant, en retenant comme autant d'unités textuelles homogènes et différenciées les quatre unités introduites par les signaux : Devant lui... Plus loin... à gauche... à droite, et en classant les contenus sémantiques de ces quatre « cases », on voit que cette grille ne se contente pas de dérouler des variantes ou des synonymes d'un même thème, mais suggère une opposition thématique et logique [3]-*vs*-[1-2-4] :

1. Devant : végétal + culturel (gazon, corbeilles de fleurs, massif « tricolore » du maire),
2. Plus loin : végétal + naturel (ciel, arbres, futaie),
3. À gauche : végétal + naturel + culturel + anthropomorphisation,
4. À droite : humain + culturel (écuries, remises, bâtiments, éleveurs de bœufs).

La case 3 introduite par l'opérateur : « à gauche », à l'évidence, est mise en relief ; stylistiquement, c'est la phrase la plus longue de la description. D'autre part, l'opérateur « à gauche » servira de clausule pour « sortir » de la description (« Renardet descendit... tournant à gauche »). Il est donc répété. D'autre part encore, à l'intérieur d'un système axiologique où 1 et 4 sont pourvus de signes positifs (vaste gazon, large, épanouies ; riche), et 2 dépourvu de signes positifs ou négatifs, 3 est nettement pourvu de signes négatifs (gauche : sinistre ; rappelons que Renardet, le maire, est l'auteur du meurtre de la petite Roque). De plus, cette unité 3 cumule certaines

marques, ou médiatise ou synthétise certaines : la nature naturelle y est culturalisée, voir martyrisée, par un travail (le ruisseau est « élargi » en étang ; les « prairies » sont une domestication de la nature ; le pays est « coupé » par des rigoles ; les saules sont « ébranchés »), travail violent qui est une métaphore du viol et du meurtre de la petite fille, travail dont l'agent n'est pas mentionné. Enfin, le ruisseau porte un nom de végétal (« La Brindille »), les végétaux sont neutralisés par référence à l'absence de catégorie, ou à la catégorie du mixte (les « monstres »), et par le changement de catégorie, l'anthropomorphisation (« nains trapus », « frémissant », « plumeau »). La partie « gauche » est donc le lieu de la violence technologique et de la violence sémantique (c'est la seule partie du système descriptif à comporter des métaphores et des comparaisons) qui brouille les catégories, par opposition aux trois autres. Mise en relief, elle peut également servir d'indice, d'indicateur de tonalité (« sinistre ») pour la suite du récit : puisque la nature anthropomorphisée est négative, l'humain « naturalisé » (Renardet porte un nom de bête) sera aussi négatif. Là aussi, une hiérarchie, donc un ordre qualitatif, est donnée aux parties dissociées d'un paysage.

Cette tendance à l'organisation du référent selon des grilles et des « découpures » peut s'expliciter et se lexicaliser dans certains textes descriptifs (de paysages, comme de portraits, comme de natures mortes) ; ces textes signalant ainsi leur *templum* et leur armature logique organisatrice, construisent un certain type de description relativement indépendant des écoles et genres littéraires. Ainsi, nous pouvons, presque au hasard de nos exemples, rapprocher (nous soulignons) :

(...) On apercevait de longues prairies, tout un pays vert et plat, *coupé* par des rigoles et des haies de saules (...).

MAUPASSANT, *La Petite Roque*.

(...) Le pont de l'Europe, à droite, *coupait* de son étoile de fer la *tranchée* que l'on voyait reparaître et filer au-delà, jusqu'au tunnel des Batignolles (...).

ZOLA, *La Bête humaine*.

(...) Ce nez *partageait* vigoureusement une figure pâle en deux *sections* qui semblaient ne pas se connaître, et dont une seule rougissait pendant le travail de la digestion (...).

BALZAC, *La Vieille Fille*.

[...] Par là le topographique se transforme en logique, permet un travail idéologique du texte et, une fois de plus, nous retrouvons donc la propension du descriptif à se confondre avec une esthétique générale du discontinu, de l'émiettement synecdochique, de la mise en cadastre du réel et des lexiques, du « discret », du cloisonnement et du fragmentaire, du rangement dans des espaces (le « magasin ») et des cadres disjoints, esthétique qui

peut aller aussi bien du côté du brouillage final des espaces que du côté de la séparation étanche et « logique », du « marquetage » de ces mêmes espaces sémantiques. [...]

Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 185 et suiv.