

Ayşe E. Kiran (Ankara)

## Une approche descriptive pour une nouvelle de Yourcenar

✦ Кључне речи:  
*description, descriptif,  
 descripteur, descriptaire,  
 ekphrasis, focalisation, sujet  
 poétique.*

У овом раду проучавани су различити закони књижевних ликова с обзиром на опис њихових унутрашњих и спољашњих особености са предметима и местима која их окружују. Свезнајући описивач не додељује себи само улогу посматрача већ и усмерава читаочеву пажњу на посебан ниво израза као што су лексика и њене фигуре. Значајне црте описа су поглед (гледати), реч (рећи) и начин на који то изводе наратор и/или ликови.

### INTRODUCTION

Dans ce travail, notre principal ouvrage de référence sera *Introduction à l'analyse du descriptif*, publié en 1981. Malgré son âge, cette *Introduction* n'a pas été dépassée, puisqu'aujourd'hui quand nous étudions divers travaux concernant la description, nous repérons immédiatement ce titre. Ici, nous avons l'intention de faire l'analyse de la nouvelle de Marguerite Yourcenar, intitulée «Comment Wang-Fô fût sauvé» à partir des données de cet ouvrage.

Nous voudrions donner un petit résumé de la nouvelle: Ling aban-

donne tout ce qu'il a pour suivre le grand peintre Wang-Fô et mener une vie de nomade. Quand ils arrivent à la capitale, l'empereur les fait arrêter. Ling qui veut défendre son maître est décapité. Avant de faire torturer Wang-Fô et brûler ses yeux, l'empereur exige de l'artiste qu'il achève une de ses peintures de jeunesse. Il peint sur la peinture inachevée les nuages, les vents et la mer à la couleur de jade bleu. Se ranimant tout comme la peinture, Ling invite son maître à prendre le canot. Les deux s'éloignent dans l'infinité de la mer et de la peinture.

## 1. DESCRIPTION

*Petit Robert* (2002) définit le sens de la «description» comme: «Action de décrire; énumération des caractères de qqch (...). 2. Dans une œuvre littéraire passage qui évoque une réalité concrète». La «réalité concrète» ou bien selon les termes de la linguistique, le référent se transforme en un signe ou en une suite de signes linguistiques par la transformation de la description. La réalité de l'univers extralinguistique s'installe ainsi dans la réalité de l'univers linguistique d'une œuvre littéraire. La description n'est donc pas une figure de style, ni non plus un travail artistique qui manipule le signifiant et le signifié, en bref elle «ne détourne pas un sens» (Hamon 1981: 9). Elle demeure définie référentiellement (Hamon 1981: 28). Hamon préfère parler de *descriptif* plutôt que de *description* et considère le descriptif comme une «dominante» construite par certains types particuliers de textes» (Hamon 1981: 98).

Dans la nouvelle que nous essaierons d'analyser, la description constitue un monde fiable et un effet de réel qui persuadent tous deux son lecteur par un «stock lexical» (Hamon 1981: 44) qui ne lui est pas très familier. «Toute description se présente comme un ensemble lexical doté d'un statut permanent d'actant collectif [destinateur] (Hamon 1981: 169) et dont l'extension n'est pas seulement liée au vocabulaire disponible de l'auteur mais aussi au sujet qu'il traite. Les outils, les objet d'un peintre, le portrait d'un empereur, l'architecture, les ornements d'un palais chinois (ou extrêmes orientaux) sont peu évidents pour un lecteur occidental. «Le système descriptif est alors une explication (ex-plicare)» (Hamon 1981: 44) pour étudier et re-produire un nouveau monde crédible chez le lecteur.

Bien que souvent on saute ou on oublie vite les descriptions, elles sont «la mémoire

du texte» (Hamon 1981: 45) dans laquelle les personnages, les objets, les espaces et même le temps s'installent. Elle leur fournit une base, un cadre. Le stock lexical peut donner un effet de liste et ses termes peuvent aussi bien envoyer aux choses (noms communs) qu'aux qualités (adjectifs) d'un même objet ou personnage.

Exp. 1: «(...) ce sac aux yeux de Ling était rempli de *montagnes* sous la neige, de *fleuves* au printemps et du visage de la *lune d'été*» (Yourcenar 1982: 1139).

Exp. 2: «L'épouse de Ling était *frêle* comme un roseau, *enfantine* comme du lait, *douce* comme la salive» (Yourcenar 1982: 1139).

La connaissance des mots constituée par le stock lexical et la connaissance du monde ne s'ajustent pas toujours exactement. N'ayant suffisamment de connaissance ni sur l'art, ni sur l'architecture, ni sur la peinture orientale, un lecteur ordinaire fera confiance à la valeur sémantique de la description du texte créée par Yourcenar ou encore à ses propres connaissances, fût-ce insuffisantes ou erronées.

Une particularité du descriptif apparaît nettement dans la nouvelle: «*ekphrasis*». C'est l'endroit «où se concentrent souvent le maximum de métaphores, de synecdoques, de comparaisons, de personnifications» (Hamon 1981: 46). Une hyperbole apparaît dans l'énoncé « Comme si [Ling] portait la voûte céleste», les montagnes», «les fleuves», «la lune» (Yourcenar 1982: 1139). Dans l'exp. 2, figurent les comparaisons: «*frêle* comme un roseau»; «*enfantine* comme du lait»; «*douce* comme la salive».

Une autre particularité du descriptif est d'arrêter, de bloquer et de focaliser l'attention. En tant que lieu textuel, c' est un arrêt

mais «un arrêt facultatif» (Hamon 1981: 84) et il n'a donc pas souvent «de place très fixe» (Hamon 1981: 100).

### 1.1. Descripteur: Qui décrit?

Dans un récit, la description est prise en charge par le narrateur-descripteur ou par des personnages lucides (Ling le devient par exemple), «savants», «clairvoyants», «connaisseurs», en bref, par les observateurs comme Wang-Fô, Ling et l'empereur. Ils lisent des détails des signes, des indices, des symptômes divers de ces relations (v. Hamon 1981: 114).

Dans un récit, le destinataire est généralement doté de deux rôles: dans le rôle du narrateur, celui-ci raconte les événements, les transformations, les actes. Quand il regarde, voit, observe les objets, les personnages, les espaces il les transmet à un récepteur. Dans cas, il assume son deuxième rôle inséparable du premier, celui du descripteur. Il est rare de trouver dans un récit un narrateur qui raconte la suite des événements et leurs transformations et un descripteur distinct du premier.

#### 1.1.1. Descripteur extradiégétique

Le descripteur ne se délègue pas non seulement souvent lui-même, «en position du spectateur» (v. Hamon 1981: 70) mais il focalise de surcroît l'attention du lecteur sur un *niveau*<sup>1)</sup> particulier de l'énoncé (le lexique et ses figures) (Hamon 1981: 82). Une description dans un texte, est souvent le lieu d'une modalisation, voire d'une surmodalisation.

Exp. 3: L'alcool de riz déliait la langue de cet artisan *taciturne*, et Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un

*mur et les mots de couleurs destinées à le couvrir (...)* (Yourcenar 1982: 1140).

Textuellement, tout comme le narrateur, le descripteur est aussi une instance et il se présente comme un actant réduit à une simple voix sans corps. N'ayant pas non plus une identité précise et permanente, chez lui la suite modale qui constitue son identité, le /vouloir- pouvoir-savoir/ n'est pas assumé par lui-même et par ailleurs il n'est reconnu par aucun des personnages. Selon la terminologie d'Althusser et de Coquet il n'est qu'un «forme-sujet» (Coquet I 1984: 67). Il est un type d'actant dont l'identité est assimilée à une fonction unique (appuyée sur le couple modal ordonné /savoir-pouvoir/ ou /pouvoir-savoir/)» (Coquet I 1984: 67). Dans la nouvelle de Yourcenar l'actant descripteur a l'unique fonction de décrire. Avec la modalité de /savoir/ le forme-sujet descripteur semble jouer un rôle privilégié, parce que c'est lui qui transmet le savoir sur les mots et les choses de l'énonciatrice Yourcenar

Les descriptifs constituent dans les récits des «espaces» cognitifs plus ou moins importants (Hamon 1981: 118). Si on peut considérer le récepteur du descriptif comme «descriptaire», il lui incombe la tâche de décrire cet espace cognitif-descriptif. Notre descripteur se pose souvent comme savant sur les choses; il connaît bien les outils de la peinture chinoise (ou extrême orientale): pots de laque, d'encre de Chine, des rouleaux de soie et des papiers de riz (Yourcenar 1982: 1139). C'est une description réaliste et encyclopédique. Il est aussi savant sur son texte: il élabore une description prospective ou récapitulatrice qui correspondent aux indices cataphoriques ou aux signaux anaphoriques. Les exemples ci-dessous représentent des indices cataphoriques.

1) L'italique est employé par l'auteur.

Exp. 4: «Et la jeune femme pleura, car c'était un *présage* de mort» (Yourcenar 1982: 1139).

Exp. 5: «On disait que Wang-Fô avait le *pouvoir de donner la vie* à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux» (Yourcenar 1982: 1141).

### 360

Le descripteur est à la fois savant sur son énonciation et sur son énoncé; et il l'est aussi sur le monde qu'il commente (v. Hamon 1981: 42).

Exp. 6: «Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu'à mourir» (Yourcenar 1982: 1140).

Cette constatation ironique du narrateur-descripteur montre sa connaissance d'insérer une plaisanterie discrète dans sa description et sa capacité de transparaître sa romancière. Ici, ce n'est pas le narrateur-descripteur qui parle, c'est le sujet de l'énonciation, Yourcenar même qui fait un clin d'œil.

#### 1.1.2. Personnages descripteurs

Dans un récit, l'énonciateur peut aussi déléguer le rôle de décrire à ses personnages.

##### 1.1.2.1. Ling

La plupart du temps la modalité privilégiée de la description, qu'est le savoir joue un rôle important et le personnage commence à observer son milieu sous une autre lumière.

Exp. 7: «Alors, comprenant que Wang-Fô venait de lui faire un cadeau d'une âme et d'une *perception neuve* (...)» (Yourcenar 1982: 1141).

Exp. 8: «Ce soir-là, Ling *appris* avec surprise que les murs de sa maison n'étaient pas rouges, comme il *lavait cru* (...)» (Yourcenar 1982: 1140-41).

Contrairement au descripteur extradiégétique non-sujet, le personnage Ling est un sujet. À l'état initial, jusqu'à sa rencontre avec Wang-Fô, il était un sujet de quête agissant avec son vouloir (vouloir-pouvoir-savoir); il ne savait ni regarder son entourage, ni le décrire. Après avoir acquis «une *perception neuve*», il agira avec une connaissance qui lui manquait jusqu'alors. À partir de ce moment il a une «identité établie»; le savoir (savoir du jugement, savoir «théorique») occupe la position initiale, il règle son pouvoir et son vouloir (v. Coquet I 1984: 90-91). On appelle un tel sujet, sujet de droit. Étant aussi un sujet «déontique» (v. Coquet I 1984: 63), Ling reconnaît un sujet supérieur (Wang-Fô) par rapport à lui et agit selon ses /vouloir/s; l'énonciatrice l'appelle d'ailleurs «disciple»<sup>2)</sup> (Yourcenar 1982: 1141-46, 48). Cette relation dominant-dominé (Wang-Fô) le rend un sujet hétérogène. Dans ce statut il est doté de rôles: acteur cognitif-descripteur, acteur pragmatique qui agit, qui effectue les actes qui permettent à son maître d'accomplir ses peintures.

##### 1.1.2.2. Wang-Fô

Ayant adopté une certaine façon de vivre avec son talent de peintre, le vouloir et le savoir vont de pair. Il est donc à la fois un sujet de quête guidé par ses désirs (vouloir-pouvoir-savoir) et un sujet de droit qui adopte le savoir (savoir-pouvoir-vouloir). Revêtu de deux statuts, dans le premier il se pose comme un créateur, dans l'autre il apparaît comme un sage. Il est donc un peintre-sage.

2) «Personne qui reçoit, a reçu l'enseignement (d'un maître)» (Petit Robert 2002)

Il a une seule fois l'intention de se soumettre à quelqu'un, à l'empereur qui se croit supérieur à lui, mais étant un sujet autonome, il transforme sa peinture en un tableau vivant et il réussit à se sauver avec son disciple. Ici, deux descriptions sont remarquées: la première peinture inachevée représente «une description de la réalité» (Hamon 1981: 185) plus ou moins vraisemblable. La description de celle qui est *déjà* faite représente une deuxième description. L'achèvement de la première peinture se glisse du vraisemblable vers l'irréalité (deuxième description) et celle-ci s'anime. Le peintre-sage prouve sa supériorité et son autonomie. Contrairement à Ling, il est donc son propre destinataire. Rappelons qu'il est aussi le destinataire de Ling à qui il apprend à regarder le monde. Il le transforme d'un sujet de quête qui court après ses tentations en un sujet de droit qui sait et qui distingue ce qu'il voit et ce qu'il regarde.

Exp. 9: «(...) l'averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair, (...)» (Yourcenar 1982: 1140).

Aucun détail n'échappe à Wang-Fô. La tenue des soldats qui les arrêtent attire son attention:

Exp. 10: «(...) leurs manches n'étaient pas assorties à la couleur de leur manteau» (Yourcenar 1982: 1142).

### 1.1.2.3. Empereur

À l'état initial, l'empereur est aussi doté de deux statuts de sujet: dans son premier statut, il est un sujet de quête dont l'identité est définie par son vouloir: il veut tout (le palais, les peintures...) et surtout montrer ce qu'il est. Dans son deuxième statut, son identité est

régié par son non-savoir (non-savoir – non-pouvoir – non-vouloir). Ce type de sujet est appelé «sujet de la séparation» (v. Coquet I: 1984: 100). Le Han ne sait ni regarder ni apprécier la peinture de Wang-Fô, ni le monde dans lequel il vit, mais il envie le peintre qui sait dessiner un monde admirable et il finit par nier son identité.

Exp. 11: «Le royaume de Han *n'est pas* le plus beau des royaumes, et *je ne suis pas l'empereur*. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner *est celui où tu pénètres (...)*» (Yourcenar 1982: 1145–46).

N'ayant pas un supérieur à qui se soumettre, il est aussi un sujet personnel et autonome.

Il s'agit donc de deux sujets personnels et autonomes: Wang-Fô agit par le vouloir de peindre et par le savoir d'observer; il transforme, décrit le monde. L'autre vit par le désir de collectionner, de tuer, de torturer, de s'interner du monde. Ayant reconnu le monde artistique de Wang-Fô comme «royaume» et son pouvoir comme «empire», l'empereur du monde réel n'est plus sûr de sa dominance sur lui; il désire exercer son emprise. La psychanalyste turque Tevfika İfiz définit l'«emprise» comme «exercer un contrôle sadique»; et elle ajoute «celui qui veut exercer son emprise sur l'autre, a besoin de l'autre comme objet, mais il l'anéantit à son intérieur. (...), il ne lui reconnaît pas le droit de vivre» (Öztoğat 2004: 3).

Exp. 12: «Et, pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te *brûlerait les yeux*, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume. Et puisque tes mains sont les deux routes aux dix embranchements

qui te mènent au cœur de ton *empire*,  
j'ai décidé qu'on te *couperait tes mains*»  
(Yourcenar 1982: 46).

Dans son deuxième statut d'identité, le non-savoir l'empêche de distinguer le monde réel du monde peint, et surtout de reconnaître la réalité du monde et d'y vivre.

362

Exp. 13: «Le royaume de Han *n'est pas* le plus beau des royaumes et *je ne suis pas* l'empereur.» (Yourcenar 1982: 1145-46).

L'empereur qui n'apprécie pas la réalité extérieure à l'art, qui ne peut pas la dominer se déclare comme sujet de la séparation. Une autre tension se crée entre les deux personnages du point de vue des personnes qui l'entourent; l'un a plusieurs sujets, l'autre n'a qu'un seul disciple mais plusieurs admirateurs y compris le père de Han.

Exp. 14: «Je te *hais* aussi, vieux Wang-Fô, parce que tu as su te faire aimer. *Tuez ce chien*» (Yourcenar 1982: 1146).

Ils évaluent et conçoivent le monde par de différents points de vue: quand l'empereur découvre le monde extérieur à son palais, il avait seize ans. Il était incapable d'observer l'écart entre le monde réel et le monde transformé: Les descriptions de Wang-Fô transforme la réalité crue et cruelle en des chef-d'œuvres voilées et bienfaisantes. Ces descriptions iconiques ont été tellement convaincantes que le Han croyait percevoir le monde à travers les peintures à l'unique dimension et prenait le monde décrit pour le monde réel, comme un «sujet schizophrène», puisqu'il n'établissait «pas la grande distance entre le réel et le non-réel» (Coquet I 1984: 167). Et en plus, ce qu'il percevait ne concernait que lui-même. Personne ne partageait

cette évaluation. Le sujet qui évalue le monde uniquement avec ses critères personnels est appelé «sujet poétique» (v. Coquet I 1984: 178-182). À vingt ans n'assumant toujours pas son incapacité (non-savoir – non-pouvoir – non-vouloir), il accuse le peintre d'avoir menti. Ici il faut reconnaître que l'empereur, avec ses comparaisons, est un descripteur à la hauteur du narrateur-descripteur.

Exp. 15: «Tu m'as *fait croire* que la mer *ressemblait* à la vaste nappe d'eau étalée sur les toiles. Si bleue qu'une pierre en y tombant ne peut que *changer* en saphir, que les femmes *s'ouvraient* et se refermaient *comme des fleurs* (...). Tu as menti, Wang-Fô, vieil imposteur (...).» (Yourcenar 1982: 1145).

Lorsque le Han demande au peintre d'accomplir une peinture de jeunesse, il la décrit de la façon suivante:

Exp. 16: «(...) une peinture admirable où les montagnes, l'estuaire des fleuves et la mer se reflètent, infiniment rapetissées sans doute, mais avec une évidence qui surpasse celle des objets eux-mêmes, comme les figures qui se mirent sur les parois d'une sphère. (...) tu n'as pas terminé les franges du manteau de la mer, ni les cheveux d'algues des rochers» (Yourcenar 1982: 1146-47).

Le descripteur-narrateur évalue la peinture à travers Wang-Fô:

Exp. 17: «(...) l'image de la mer et du ciel (..) cette petite esquisse (...) attestait une fraîcheur d'âme (...) il y manquait quelque chose car (...) il n'avait pas encore assez contemplé les montagnes, ni de rochers baignant

dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule. Wang-Fô (...) se mit à étendre sur la mer inachevée de larges coulées bleues. (...) Wang commença par teinter de rose le bout de l'aile d'un nuage posé sur une montagne. Puis il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sérénité.» (Yourcenar 1982: 1147-48).

Alors que le Han décrit la peinture «admirable», le peintre la considère comme «image» et «petite esquisse» de jeunesse. Les deux descripteurs voient deux objets communs: montagnes et mer. Wang-Fô ne prête attention ni à «l'estuaire des fleuves», ni aux «algues», mais distingue les «flancs nus» des rochers. Selon l'empereur, le reflet des montagnes et les estuaires des fleuves sont «infiniment rapetissées (...) mais avec une évidence qui surpasse celle des objets eux-mêmes». Le peintre explique cette imperfection par son incompetence d'observation et de perception insuffisante «de la tristesse du crépuscule». Le Han qui sait bien créer des métaphores observe que le peintre n'a pas terminé «les franges du manteau de la mer, ni les cheveux d'algues des rochers». Wang-Fô commence par «étendre sur la mer inachevée de larges coulées bleues», puis teinter de rose un nuage, ensuite il ajoute à «la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sérénité.» Alors que Han décrit la peinture à partir de ses éléments concrets et reconstitue le paysage dans le niveau concret, Wang-Fô exprime le sentiment que le paysage et la peinture l'inspirent dans la dimension abstraite de la peinture. Contrairement à Han qui veut s'appropriier la peinture achevée, pour Wang-Fô qui aime «l'image des choses et non les choses elles-mêmes», «nul objet

au monde ne lui [semble] digne d'être acquis, sauf les pinceaux...» (Yourcenar 1982: 1139). Pendant que l'empereur cherche à obtenir un objet d'art achevé, le peintre crée «l'image des choses» dans laquelle il règne «en paix» (Yourcenar 1982: 1146).

#### 1.1.2. Les traits distinctifs de la description

Une description est constituée du regard (voir), de la parole (dire) et du faire du narrateur et/ou personnages; «Le voir, et ses normes esthétiques réglementant le statut des spectacles du monde vus par les personnages; le dire, et ses normes grammaticales et rhétoriques réglementant le statut des tranches de paroles sur le monde assumées par les personnages; le faire, et ses normes technologiques réglementant le statut des programmes techniques transformant le monde assumé par les personnages» (Hamon 1981: 127).

Parmi les personnages de la nouvelle, Ling voit le monde, mais apprend à le regarder grâce à Wang-Fô; quant à Han, nous l'avons déjà dit, il n'apprend jamais le regarder. Le peintre de par sa qualité, par définition, sait observer attentivement le monde qu'il représente. Quand le descripteur peint la tête tranchée de son disciple «pareille à une fleur coupée», il trouve une beauté dans la réalité cruelle.

Exp. 18: «[il] admira la belle tache écarlate que le sang de son disciple faisait sur le pavement de pierre verte» (Yourcenar 1982: 1146).

Bien que l'empereur ne sache pas regarder, il est très parlant dans ses descriptions. Ling s'exprime peu, il décrit son entourage jusqu'à ce qu'il devienne disciple du peintre à qui il laisse la parole. Seul Wang-Fô sait voir, dire et faire transformer le monde réel en œuvre d'art. Ling devenu fin observateur et

l'empereur sont des personnages du voir et du dire. Ils font des descriptions sans pouvoir transformer le monde. Chez Wang-Fô, la peinture n'est plus un objet «regardé» mais un objet «travaillé» et «décrit» par le langage (dire) (v. Hamon 1981: 199).

### 1.1.3. Focalisation

Dans le *Petit Robert*, le verbe «focaliser» signifie «concentrer un point (foyer)» (2002). Le terme métalinguistique «focalisation» n'y figure pas. Dans notre nouvelle, la plupart du temps, la focalisation est faite par le narrateur-descripteur et de temps en temps il semble mettre son objectif sur les épaules des personnages pour regarder et décrire.

La description, souvent, est un échangeur de focalisation entre une partie du texte centré sur un personnage et une partie sur un autre personnage (v. Hamon 1981: 181). Le descripteur varie les focalisateurs, il s'agit alors simplement d'une multiplication des points de vue. Par exemple Ling qui apprend à focaliser son regard, se concentre tour à tour sur l'éclair et sur les murs de sa maison.

Exp. 19: «Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair (...)» (Yourcenar 1982: 1140).

Exp. 20: «Alors comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves (...)» (Yourcenar 1982: 1141).

La vision du personnage change grâce à un éclair qui illumine le ciel et à une perception neuve. Ces trois lexèmes liés au champ lexical du /regard/ et de la /lumière/ montrent comment le regard et la perception de Ling sont transformés. Le voir du personnage acquiert un /savoir-voir/ qui lui donne une nouvelle capacité de description.

«La description [est donc] sentie comme» tributaire d'une compétence du personnage délégué à la vision, personnage focalisateur, et non à l'étendu du savoir du descripteur» (Hamon 1981: 187).

Le peintre observateur par définition est attentif à son entourage: il regarde Ling, sa femme, les visages, la tête des morts, le palais impérial, ses habitants et enfin sa peinture. Quant à Han, il ne focalise son regard que sur des peintures comme objet (d'art).

## 1.2. Éléments Descriptifs

### 1.2.1. Espaces

Lié intimement à l'espace, «le décor, c'est le milieu; et tout milieu, notamment un intérieur domestique peut être comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage» (Wellek et Warren 1971: 309). Et «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» (Hamon 1981: 181). Dans notre nouvelle les descriptions des espaces se focalisent surtout dans les corrélations englobé/englobant, intérieur/extérieur, horizontal/vertical.

Exp. 21: «Ils firent route ensemble (...), dans la cour (...)» (Yourcenar 1982: 1141).

(englobant/englobé/horizontal)  
L'entrée des personnages est ommise.

Exp. 22: «Les soldats entrèrent avec des lanternes (...) Soutenu par son disciple, Wang-Fô suivit les soldats (...) le long des routes inégales» (Yourcenar 1982: 1142).

(englobant/englobé/horizontal) La sortie des personnages est ommise.

Tableau 1

État initial	Descriptions	État final
«Ils firent route ensemble...» (englobant)	La description de la maison de Ling	Ling coucha respectueusement le veillard...» (Yourcenar 1982: 1141). (Englobé et intérieur)
?	Description de Wang-Fô, de Ling et de sa femme	«Ling ferma derrière lui la porte de son passé» (Yourcenar 1982: 1141). (extérieur et englobant)
«Ils atteignèrent les faubourgs de la ville impériale, (...)» (Yourcenar 1982: 1142). (englobant)	Description de l'auberge, des routes	«Ils arrivèrent sur le seuil du palais impérial, (...)» (Yourcenar 1982: 1143). (englobé)
«(...) Un eunuque souleva une tenture» (Englobé et extérieur)	Description du palais impérial	«Et il aida maître à monter en barque (...) Elle s'éloignait peu à peu». (englobé, extérieur et englobant)

365

Exp. 23: «Ils arrivèrent *sur le seuil* de palais impérial, (...) Un eunuque *souleva une tenture*» (Yourcenar 1982: 1143).

(intérieur/extérieur/horizontal)

Exp. 24: «Et il aida maître à *monter en barque* (...) Elle *s'éloignait peu à peu*» (Yourcenar 1982: 1148, 1149).

(vertical/horizontal; englobant/englobé/)

Dans les textes surtout narratifs, le descriptif est encadré par deux énoncés narratifs qui démarquent l'état initial et l'état final de la description. Dans notre texte la corrélation des termes ne sont pas toujours explicite, et l'auteur préfère même les ellipses (v. les exemples 21 et 22).

Même si les énoncés initiaux et finals ne sont pas d'égale précision, ils rythment les descriptions topographiques.<sup>3)</sup> La maison de Ling étant posée comme un espace donné, l'entrée des personnages est passée sous si-

lence. L'abandon de la ville (englobant) et de la maison (englobé) est exprimé d'une façon explicite: «Ling ferma derrière lui la porte de son passé» (Yourcenar 1982: 1141). L'arrivée des personnages à la ville impériale, au palais et leur départ avec une barque apparaissent explicitement.

### 1.2.2. Description des espaces

La description de la maison de Ling se fait à partir de l'extérieure vers l'intérieur: «les murs (...) avaient la couleur d'une orange prête à pourrir» (focalisation de Ling de l'extérieur); «dans la cour Wang-Fô remarqua la forme délicate d'un arbuste» (Yourcenar 1982: 1140) (focalisation de Wang-Fô entre l'extérieur et l'intérieur); «Dans le couloir, il suivit la marche hésitante le long de crevasse de la muraille (...)» (Yourcenar 1982: 1141). (focalisation de Wang-Fô sur l'intérieur). La description commence par Ling et finit par Wang-Fô.

Pour la description du palais impérial le descripteur suit la même méthode: de

3) On appelle la topographie la description des lieux, des monuments, des paysages.

l'englobant vers l'englobé, de l'englobé vers l'englobant. »Les faubourgs de la ville impériale (englobant); auberge dans les faubourgs (englobant et intérieur); «des routes inégales» (englobant et extérieur); «le seuil du palais impérial», (de l'englobant vers l'englobé), ses murs (extérieur); «innombrables salles (...) une salle» (englobé et intérieur) (Yourcenar 1982: 1143); «La mer est belle (...). Partons, pour les pays au-delà des flots» (englobant et extérieur) (Yourcenar 1982: 1149),

Dans cette nouvelle de onze pages, quatre pages et demie racontent la vie de Ling avec ses parents, sa femme, le commencement de l'amitié de Ling et de Wang-Fô, leur voyage dans le pays. Les derniers six pages sont consacrées aux événements, à la description du palais et à ses personnages. Cela montre aussi l'importance accordée au palais et à ses habitants.

Les deux personnages étant mobiles, les descriptions des lieux englobant et englobé (la maison et le palais) sont toujours faites d'une façon semblable, selon leurs focalisations et selon leur schéma descriptif. Les deux lieux englobants sont d'abord présentés par leurs murs: La maison de Ling a des murs qui ont «la couleur d'une orange prête à pourrir» (Yourcenar 1982: 1140); ceux du palais impérial sont «violets», et se dressent «en plein jour comme un pan de crépuscule» (Yourcenar 1982: 1143). Les deux demeures ont une ouverture vers l'extérieur: la maison a une cour dans laquelle se trouve un arbuste et un prunier. La salle du palais donne sur un jardin plein de fleurs sans parfum.

### 1.2.3. *Espaces de liaison: fenêtre, porte*

Les éléments spaciaux qui relient les différents lieux (englobant/englobé; intérieur/extérieur), les portes, les fenêtres peuvent avoir différentes significations. Une porte ou une fenêtre ne sont pas seulement des cadres «mais des ouvertures aussi; le descripteur s'en

sert pour découper l'espace observé. Dans la nouvelle de Yourcenar la fenêtre est avant tout un «échangeur de focalisation» (Hamon 1981: 232). Le regard de Ling se détourne de l'intérieur vers l'extérieur, vers le ciel. La fenêtre crevée devient donc un adjuvant de Wang-Fô grâce auquel il peut «faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair, et Ling émerveillé (...)» (Yourcenar 1982: 1140). C'est à partir de ce moment que Ling est doté de la modalité /savoir-pouvoir-vouloir/: il n'a plus peur d'orage, de fourmis; il distingue les couleurs et les gens qui sont faits pour «se perdre ou non à l'intérieur d'une peinture.»

La fermeture de la porte désigne à la fois la fermeture de l'espace familial pour s'ouvrir sur un espace étranger et la fin d'une partie de la vie.

Le seuil indique l'entrée du palais impérial et relie l'extérieur et l'intérieur ainsi que le passage des deux personnages (Wang-Fô et Ling) de la réalité à l'irréalité.

Une tenture soulevée par un eunuque expose la salle où le Han se trône et les jardins silencieux. Elle relie les espaces intérieurs habités par l'empereur et ses sujets. Cette salle où celui-ci règne est l'adjuvant du peintre et l'opposant de Han: Ling y est exécuté et s'est ré-animé (l'adjuvant du peintre, opposant de l'empereur); la peinture descriptive y devient un espace vraisemblable; et enfin elle permet aux personnages de se sauver de cet espace morbide).

### 3. PERSONNAGES

«Tout personnage dans un récit, l'effet de personnage» d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre d'effets descriptifs disséminés dans l'énoncé, ici un portrait «physique», là un portrait «moral», là une description d'état psychologique, là une description d'habitat». Dans une fiction le «personnage» est «une entité,

une unité sémiologique, beaucoup moins localisable, prélevable, séparable, beaucoup plus diffuse» (Hamon 1981: 111). La déclinaison insistante de «qualités», de particularités, des actes créent un «effet de personnage», un effet de caractère, un effet de personne individualisant et particularisant» (Spitzer 1970: 451). Nous repérons différents personnages disséminés dans la nouvelle grâce à leur noms propres, leurs appellations diverses, des périphrases présentatives, à leurs actions, à leurs paroles, aux vêtements, aux professions... Dans une narration le personnage est donc partout et nulle part. Il est forcément un sujet réajustable, «répété» et «modulé» (v. Hamon 1981: 111). La description focalisante est en même temps foyer «de constitution du «sens de personnage» (...); lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage». Le personnage est «lui-même l'élément focal, central de tout énoncé narratif «classique-lisible» (Hamon 1981: 111).

La description de Wang-Fô et de Ling est faite par le narrateur-descripteur, celle de l'empereur par l'intermédiaire du peintre. Elles sont «au service de la composition, de la lisibilité» (Hamon 1981: 20), des caractères, de l'intrigue et par cette fonction elles servent à hiérarchiser les personnages principaux et secondaires.

La description se présente parfois comme une suite d'attributs, d'épithètes (d'adjectifs, des noms), d'adverbes: l'épouse de Ling était *frêle* (...), *enfantine* (...), *douce*» (Yourcenar 1982: 1140).

Exp. 25: «*Le maître céleste* était assis sur un trône de jade, et ses *mains* étaient *ridées* (...) bien qu'il eût à peine *vingt ans*. Sa *robe* était *bleue* (...) et *verte*

(...). Son *visage* était *beau*» (Yourcenar 1982: 1143).

Dans une description, comme le signale Jakobson «au lieu de parler «directement» de la psychologie de x ou de caractère de x ou de la profession, on parle de ses nourritures, de ses vêtements, de son habitat, de ses habitudes, de ses goûts. La description peut être aussi des «listes d'action plus ou moins ordonnées qui sont réductibles à une qualification permanente». «Le posé qui est ici, liste analytique d'items<sup>4</sup>), renvoie à un présupposé synchrétique» (Hamon 1981: 57), à un état social et professionnel ou bien tout simplement à une particularité du personnage. Yourcenar a aussi recours à ce procédé.

Tableau 2 (sur la page suivante) révèle que Wang-Fô et Ling voyagent et bougent ensemble; Wang-Fô peint et enseigne: ses travaux sont intellectuels; ceux de Ling qui travaille beaucoup sont corporels. Contrairement à deux personnages mobiles et travailleurs, l'empereur immobile ne fait qu'observer en manifestant sa supériorité.

À l'état initial, le caractère frivole et mou de Ling est signalé par sa vie facile: «il fréquentait les maisons de thé pour *obéir à la mode* et *favorisait* modérément les acrobates et les danseuses» (Yourcenar 1982: 1140). Puisque Ling avait grandi «dans une maison d'où la richesse éliminait les hasards» (Yourcenar 1982: 1140), le lecteur peut attendre la description d'une maison splendide, richement décorée. Contrairement à toute attente, sa maison est modeste, et même, elle donne l'impression de pourrir comme ses habitants. Il s'agit alors de non-harmonie» (Hamon 1981: 137) entre l'habitat et l'habitant. Ling oublie même de verser des larmes après le

4) Item: qui forme un ensemble perçu et globalisant

Tableau 2

Descripteurs	Actions	États
Wang-Fô et Ling	«Ils avançaient pour contempler (...), regarder (...).»	/observateur/
Wang-Fô	«Wang-Fô troquait ses peintures contre une ration de bouillie»	/modeste/
	«Wang-Fô se pencha pour faire admirer Ling (...).»	«maître»
Ling	«Ling paya l'écot (...) offrit (...) un gîte»	/généreux/ et /accueillant/
	«Ling pliant sous le poids d'un sac plein»	/fort/ et /patient/
	Ling «broyait les couleurs», «mendiait la nourriture, veillait sur le sommeil», massait les pieds, «il partait à chasse»; quand Wang-Fô est découragé, il «lui montrait le tronc solide d'un vieux chêne»; quand il parlait beaucoup il «faisait semblant d'écouter». «Ling se coucha contre lui pour le réchauffer»; il «avait volé la veille»; «le disciple Ling arracha de sa ceinture un couteau ébréché»; «il aida le maître monter en barque.»	«disciple», /sacrifié/, /serviable/, /chasseur/, /consolateur/  /compréhensif/ /affectueux/ /voleur/ /courageux/ /habile/
Han	«faire un signe»; «Sur un signe du petit doigt de»	/dominant/, /supérieur/
	«L'empereur penché en avant»	/observateur/

368

suicide de sa femme. tant il était occupé de broyer les couleurs.

Au seuil du palais impérial, le tremblement des soldats le silence entretenu anno-cent un empereur redoutable. Les jardins sans fleurs odorantes, sans oiseaux, sans abeilles, le mur énorme qui sépare le jardin du palais et le reste du monde, montrent

que l'habitant suprême est coupé du monde (sujet de la séparation). «Le salon est, certainement, le meilleur endroit où placer [le] portrait» du personnage (Hamon 1981: 221). Les fiches biographiques s'y établissent presque naturellement. Le descripteur choisit la salle où trône l'empereur.

Tableau 3

profession	empereur
hobby	collectionneur et gardien des peintures de Wang-Fô
age	à peine vingt ans
visage	beau
cou	grêle
mains	ridées
doigts	minces
voix	basse et mélodieuse
vêtements	robe bleue et verte
caractère	rêveur, impitoyable, jaloux, rancunier

Le milieu influe sur le personnage, le « motive » dans son action, le pousse à agir. Décrire le milieu c'est décrire « l'avenir du personnage », dit Hamon (1981: 112). Dans le palais « tout se concertait pour l'idée d'une puissance et d'une subtilité surhumaines » (Yourcenar 1982: 1140). Le palais matérialise non seulement la puissance de Han mais aussi celle de Wang-Fô et de Ling. Sa souveraineté, sa cruauté n'ont de l'effet que sur ceux « qui ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture » (Yourcenar 1982: 1149). Cela démontre une fois de plus que le Han, sujet de la séparation demeurera disjoint de son objet de désir qui est de torturer et de tuer le peintre. Le Han exprime sa déception et sa méchanceté par la beauté irréelle des œuvres de Wang-Fô; si celles-ci correspondaient aux réalités quotidiennes, est-ce qu'il serait charitable et bienveillant? Alors que le milieu aisé de Ling humble le pousse à mener une vie irresponsable et sans souci, les villages pauvres, les auberges nus et froids, les paysages timides, les faubourgs dont les routes sont inégales le rendent observateur, responsable, courageux, protecteur et habile.

### 3.1. Détails

Un « détail » est toujours un indice qui vaut pour les événements ultérieurs du récit ou un indice peut rappeler un incident antécédent. Le « détail lui-même inséré dans une description est alors un procédé anaphorique rétablissant la cohérence du personnage » (Hamon 1981: 112). Selon Wang-Fô, ni Ling ni sa femme ne sont assez « irréels » pour qu'il fasse leur peinture en fonction de leur sexe. La femme peinte « en costume de fée parmi les nuages du couchant » (Yourcenar 1982: 1141) se suicide et devient irréelle. Ling, à son tour après être décapité, même s'il se ranime, il s'évanouit comme une « tache im-

perceptible » (Yourcenar 1982: 1141) dans la peinture irréelle. Un autre détail: le peintre « aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts » (Yourcenar 1982: 1141); la figure de mort se poursuit comme un fil dans le texte. L'association de la « mort » et de la couleur « verte » apparaît aussi sur la robe de Han qui « était bleue pour figurer l'hiver et verte pour rappeler le printemps » (Yourcenar 1982: 1143). Pour un lecteur attentif, le vert rappelle non seulement le printemps mais aussi le caractère impitoyable de celui-ci qui fait tuer Ling dont le sang faisait sur le pavement de *Pierre verte* une « belle tache écarlate ».

Dans la nouvelle se trouve deux indices indiquant les événements ultérieurs. Les gens disaient que Wang-Fô avait le pouvoir de donner vie à ses peintures. Ce bruit est concrétisé par l'animation de la peinture achevée qui sauve le maître et le disciple.

« L'effet-personnage d'un texte est donc une construction de plusieurs systèmes juxtaposés » (Hamon 1981: 113).

### 4. OBJETS

Dans cette nouvelle, les objets privilégiés sont les peintures de Wang-Fô. Elles sont décrites par le sujet de la séparation, l'empereur qui n'arrive pas à apprécier le monde réel et qui refuse d'y régner. Il s'est forgé un lieu conventionnel plein de beauté et de luxe qui ne lui suffit pas non plus. Pour lui « le seul *empire* sur lequel, il vaille la peine de *régner* est celui où [Wang-Fô] pénètre [...] (...) [Lui] seul *régne* [...] en paix sur des montagnes couvertes d'une neige *qui ne peut fondre* et sur des champs de narcisses *qui ne peuvent pas mourir* » (Yourcenar 1982: 1146). Il affirme avec ses paroles l'immortalité de l'artiste sans le savoir. La peinture fait vivre son peintre et perpétue son règne. Le mot « *régner* » lié au roi et à la monarchie établit

une ressemblance entre les deux hommes. L'un règne avec non-savoir et son pouvoir comme un sujet de la séparation, l'autre avec son savoir et son pouvoir comme un sujet de droit et un sujet de quête. Le pouvoir de Han n'est suffisant ni pour pénétrer dans ce monde irréel, ni pour y régner.

370

La perception de l'objet qui les distingue les rapproche aussi. Quand Wang-Fô «ajoute à surface de la mer de petites rides (...) le pavement de jade [devient] singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne [s'aperçoit] pas qu'il [travaille] assis dans l'eau» (Yourcenar 1982: 1146). Personne dans le palais se rend compte de la montée des eaux. Dans ce court moment, confondant le monde vraisemblable et le monde imaginaire, Wang-Fô assume aussi le statut du sujet schizophrène et «poétique» (Coquet I 1984: 184). Schizophrène parce qu'il confond le monde réel et fictif; poétique parce que seuls lui et Ling voient la montée des eaux dans la salle. Les autres n'ont aucune réaction devant ce changement dans l'espace.

Exp. 26: «Regarde, mon disciple, dit mélancoliquement Wang-Fô. Ces malheureux vont périr, si ce n'est déjà fait» (Yourcenar 1982: 1146).

Pour tenir ce type de discours, le sujet poétique postule généralement «l'existence d'un être double» (Coquet I 1984: 184). Malgré toute sa sagesse dans la perception du monde, il est habité par deux statuts: schizophrène et poétique. L'empereur ne réagit pas. Il retrouve son statut initial de sujet de la séparation devant «le rouleau achevé». Il est disjoint de Wang-Fô, mais conjoint avec la peinture achevée. Chacun des personnages continue à régner dans leur propre empire, comme si rien ne s'est passé de rien n'était.

## 5. CONCLUSION

Une lecture dans la lignée de Hamon fait admirer dans une nouvelle de onze pages des descriptions minutieusement élaborées. Elles sont toutes destinées à peindre les personnages, les espaces et les objets, et à élaborer une fin inattendue. Les descriptions nous font découvrir les statuts semblables et différents des personnages comme sujet. Han et Wang-Fô aux moments différents de la nouvelle, tour à tour, sont des sujets schizophrènes, des sujets poétiques ou bien des sujets de quête. L'empereur qui ne sait pas regarder aime une rhétorique travaillée. Nous remarquons aussi que Ling a changé de destinataire: la richesse de ses parents ou la mode ont laissé leur place à Wang-Fô et à l'art. Celui-ci devient un parent; la mode se transforme en art. L'infinitude et l'immortalité de l'art peut sauver son auteur abstraitement. Alors que l'art demeure dans sa matérialité, son créateur est quelque part dans l'irréalité.

Cette petite nouvelle qui touche profondément son lecteur montre que les descriptions n'y sont pas faites pour rien, elles sont aussi importantes que les schémas narratifs. Cette lecture prouve, par ailleurs que, les détails infimes et/ou répétés caractérisent le texte et son auteur. La description focalise l'attention d'un lecteur conscient sur les traits fondamentaux du texte et exige de lui plusieurs lectures minutieuses. Quand on lit un texte avec plaisir, on est parfois incapable d'exprimer la raison, le source de ce plaisir. Parmi plusieurs notions et outils d'analyse, ceux du descriptif assurent un moyen d'étudier et de comprendre le texte en profondeur, sous une autre lumière. L'apprentissage d'une lecture consciente du descriptif rend compte de son importance dans l'ensemble du texte et également de distinguer une bonne description d'une description faite dans l'intention de tirer à la ligne.

## резюме

### Σ Deskриптивный подход к одной новелле М. Юрсенар

(1) В настоящей статье при рассмотрении литературного описания мы в основном опираемся на пособия *Введение в анализ описания* Ф. Хамона и *Дискурс и его предмет 1-11* Жан-Клода Коке. Описание – это не риторическая фигура и далеко не литературно-художественная конструкция, управляемая означающим и означаемым. Короче, в результате литературного описания смысл не трансформируется, а остается референциально определенным. Внешняя действительность сдвинута в абстрактный мир языка.

371

Определенной спецификой в новелле отличается классическое описание (экфразис). Это – место, в котором нередко сконцентрировано максимальное количество метафор, синегдох, сравнений, персонификаций. Кроме того, назначение описания фиксировать, блокировать и направлять внимание. При повествовании функцию описания берут на себя либо рассказчик-повествователь либо прозорливые персонажи (например, Линг), люди толковые, проницательные, знатоки, короче – наблюдатели типа Ванг-Фо, Линга и царя.

Всезнающий повествователь выбирает для себя не одну лишь роль наблюдателя, но и направляет читательское внимание на определенный уровень выражения, на лексику и фигуры речи. В литературном произведении описание является местом модализации и даже сверхмодализации.

При повествовании рассказчик может отвести роль повествователя своим персонажам, таким как Линг, который учится наблюдать, Ванг-Фо, который умеет наблюдать, изображать, предлагать, а также царь, который любит наблюдать и воспроизводить. Следовательно, различные особенности описания – это взгляд (видеть), слово (говорить) и способ, к которому прибегают рассказчик и/или его персонажи.

### Bibliographie

- Coquet 1984–1985: **Coquet, Jean-Claude**. Le discours et son sujet 1 et 11, Klincksieck, 222 et 236.  
 Hamon 1981: **Hamon, Philippe**. Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette université, 265.  
 Öztokat 2004: **Öztokat, Nedret**. Cumhuriyet Dergi, 12.  
 Spitzer 1970: **Spitzer, Léo**. Études de style, trad. en français par J. Starobinski, Gallimard, 532.  
 Wellek, René, et Austin Warren 1971: **Wellek, René; Austin Warren**. La théorie littéraire, trad. en français par J.-P. Audgier et J. Gattégno, Seuil 381.  
 Yourcenar 1982: **Yourcenar, Marguerite**. Œuvres romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1243.