La Tour d'amour de Rachilde : raconter par la description[1]

Stéphanie Bédard

Université Laval

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la notion de narrativité en littérature. L'analyse de certains extraits du roman de Rachilde, paru en 1899 et qui s'intitule *La Tour d'amour*, nous permet d'examiner l'opposition qu'établit Philippe Hamon entre la description et la narration dans son ouvrage intitulé *Du Descriptif* (1993). Grâce à l'étude de Philippe Hamon, nous verrons que le problème de la description se situe dans le fait qu'elle est fréquemment associée à un attribut du personnage, à l'amplification lexicale, à un préalable au discours et à une temporalité suspensive qui peuvent être vus comme une entrave ou une voie parallèle à la narration. En regard de ces considérations, nous verrons que la description, dans les passages de *La Tour d'amour*, met en place un schéma narratif (Fontanille, 1998) qui entraîne le lecteur dans une lecture passionnelle et cognitive du récit (Baroni, 2006).

The premise of this article is a reflection on the notion of narrativity in literature. An analysis of many excerpts from Rachilde's novel, *La Tour d'amour*, published in 1899, allows us to expose many aspects tied to the concept of narrativity. Firstly, these predominantly descriptive excerpts from Rachilde's novel question the opposition established by Philippe Hamon in his study entitled *Du Descriptif* (1993), in which he examines the difference between description and narration. Thanks to Philippe Hamon's study, we observe that the problem with description lies in the fact that it is often associated to a character's attributes, lexical amplification, preliminary discussion and suspensive temporality that can be perceived as a restriction or parallel to narration. In light of these considerations, we notice that description, rather than hindering a narrative reading of *La Tour d'amour*, introduces a narrative outline (Fontanille, 1998) which lures the reader into a passionate and cognitive read of this Rachildian novel (Baroni, 2006).

1. Introduction

Alors que dans la deuxième moitié du XXe siècle les réflexions théoriques sur le récit et le concept de narrativité étaient encore à l'état embryonnaire, nombreuses sont aujourd'hui les études qui tentent de rationaliser le phénomène de la fiction narrative. À cet égard, notons la publication en 1966 du fameux numéro 8 de la revue *Communications* qui n'est pas étrangère à l'engouement que connaît le discours théorique contemporain pour le récit. Des textes

[1]Cet article a été rédigé sous la supervision de la professeure Andrée Mercier de l'Université Laval.

innovateurs tels que ceux de Vladimir Propp, de Roland Barthes, de A. J. Greimas, de Claude Bremond, de Gérard Genette et de plusieurs autres théoriciens ont contribué au fondement d'une « quasi-discipline ». Plus récemment, la parution en 2006 du volume 34 de la revue *Protée* nous a offert un nouveau cadre de réflexion théorique. Les auteurs qui ont participé à cette publication se sont interrogés sur l'actualité du récit, sur ses pratiques, sur ses théories et sur la lisibilité de ses modèles. Dans une même perspective, nous souhaitons offrir un espace de réflexion théorique qui questionnera le potentiel narratif du texte, tant au plan de ses structures internes que de ses expériences de lecture. À cette fin, nous entendons aller au-delà de la frontière érigée par les études traditionnelles, pour introduire dans notre propos un concept qui semble aux premiers abords s'opposer à une lecture narrative du récit. À rebours des théories plus structuralistes, nous analyserons la description, non plus comme une pratique opposée à la narrativité, mais bien comme un élément qui participe activement à la mise en place du narratif dans le récit. Pour ce faire, nous avons choisi des extraits romanesques qui présentent une dominante descriptive. L'analyse de passages de *La Tour d'amour* nous permettra de montrer que les aspects du descriptif dans ce roman du XIXe siècle sont indispensables à sa compréhension et à son action. En nous appuyant sur l'ouvrage intitulé *Du Descriptif*, proposé en 1993 par Philippe Hamon, nous montrerons d'abord en quoi la description semble faire obstacle à la narrativité du récit. Ensuite, nous verrons que les réflexions proposées par Jacques Fontanille et par Raphaël Baroni dégagent le narratif des strictes limites de l'action et illustrent notre hypothèse de recherche, à savoir que plusieurs aspects de la description énoncés par Hamon sont essentiels non seulement à la lecture de ces extraits rassemblés mais aussi à l'observation d'un potentiel narratif dans le récit rachildien.

2. La description comme obstacle au narratif

2.1 Le descriptif comme attribut du personnage

Dans son étude intitulée *Du descriptif*, Philippe Hamon explique que la description est souvent réduite à un simple attribut du personnage. Il donne pour exemple le rôle que joue le descriptif lors de la mise en œuvre d'une *prosopographie* et d'un *portrait*. Dans un récit, ces deux types de description participent plus activement à la mise en place des énoncés d'états que des actions des protagonistes. Tandis que la *prosopographie* constitue une description de l'apparence extérieure des personnages, le *portrait* consiste à faire correspondre à la fois les aspects physiques et moraux des protagonistes. Dans le récit, l'énumération d'états sert principalement à élaborer la psychologie des protagonistes. La description pose alors le problème central du « focal » (Hamon 1993, p. 33), c'est-à-dire du personnage dans ses rapports avec le descriptif. Par conséquent, nombre de théoriciens ne tiennent pas compte de l'analyse des protagonistes dans leurs études du récit. En regard d'une étude théorique plus structuraliste telle que la *Morphologie du conte*, de Vladimir Propp, la lisibilité globale du système des personnages est laissée de côté. On sait, comme le rappelle Denis Bertrand dans son étude intitulée « De l'analyse du récit à la narrativité », que la morphologie de Propp s'attache plus activement à l'analyse des « segments d'actions » (Bertrand 2000, p. 170) qui forment les trente et une fonctions du récit. Les instances descriptives qui sont mises en place dans le conte ne changent rien au déroulement de l'intrigue : « Ces fonctions sont identiques dans tous les contes quel que soit l'habillage figuratif qui les spécialise (décor, personnages, lieux, temps, etc.). Les personnages sont donc éliminés, ils ne sont que des supports de fonctions » (Bertrand 2000, p. 170). La description se voit dès lors

exclue de l'analyse structuraliste de Propp puisqu'elle est réductible à un attribut figuratif. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater que la description est d'abord appréhendée par les théoriciens de la narrativité comme une simple tendance du texte à l'expansion lexicale. Le descriptif tient alors davantage de l'*amplificatio*.

2.2 Le descriptif comme amplification

À partir de la réflexion de Philippe Hamon, nous pouvons observer que l'*amplificatio* et la *narratio* sont considérées dans les théories narratives comme deux concepts opposés. Tandis que l'*amplificatio* est définie comme « un concept qualitatif et quantitatif général qui recouvre tous les moyens de "gagner du texte" et de "faire du texte" » (Hamon 1993, p. 10), la *narratio* est perçue comme « un moment "obligé" et précisément localisé de tout discours, et non une entité rhétorique autonome » (Hamon 1993, p. 10). L'*amplificatio*, que le descriptif déploie dans un récit, est donc considérée comme un élément « hors-corrélation du texte » (Hamon 1993, p. 20) qui tient davantage d'une tendance du texte à la digression. Par conséquent, elle risque de compromettre la linéarité du récit et d'amener le lecteur à sauter certains passages du texte : « Une "liberté" excessive, symétrique de la "licence" amplificatrice de l'auteur, risque d'être octroyée à ce lecteur qui a la possibilité de s'absenter du texte, de le "sauter", de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité de lecture » (Hamon 1993, p. 17). Ainsi, la connaissance encyclopédique dont se sert l'écrivain pour construire un discours à dominante descriptive doit également être maitrisée par le lecteur. Le récit doit mener à cette « activité coopérative », telle que définie par Umberto Eco dans le *Lector in Fabula*, et qui « amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides […] » (Eco 1985, p. 7). Dans son activité herméneutique, le destinataire est amené à tenir compte « du système de règles fournies par la langue dans lequel le texte a été écrit » et par le fait même, à posséder « la compétence encyclopédique à laquelle cette langue renvoie » (Eco 1985, p. 99). Par conséquent, selon Eco, le lecteur doit avoir recours à « un lexique du format d'un dictionnaire [pour] aussitôt identifie[r] les propriétés sémantiques élémentaires des expressions, de façon à tenter des amalgames provisoires, au moins au niveau syntaxique […] » (Eco 1985, p. 99-100). Le destinataire doit également posséder les compétences intertextuelles que requiert le texte et être apte à déchiffrer les hypercodages rhétoriques, stylistiques et idéologiques. La description, par son *amplificatio*, entraîne le destinataire à effectuer ces actes cognitifs fondamentaux, sous peine de compromettre le déroulement du texte. En effet, certains lecteurs, qui ne possèdent pas le même bagage encyclopédique que l'auteur, viennent à considérer les passages descriptifs comme des éléments secondaires qui peuvent être retirés du récit. Dans cette optique, la description est perçue comme un moyen subalterne dans la structure véritablement signifiante du récit.

2.3 Le descriptif comme cadre contextuel

Dans son étude, Philippe Hamon souligne que la description est conçue comme une pratique préalable dans un véritable récit englobant. En effet, les instances descriptives ont souvent pour fonction d'introduire le lecteur dans un cadre contextuel avant de le plonger véritablement au cœur d'un programme narratif. À ce propos, Philippe Hamon ajoute :

> Le terme même de cadre (opposé au "sujet" de l'œuvre) qui désigne métaphoriquement, à l'intérieur de la grande métaphore générale de l'ut pictura poesis, la description, est significatif de ces fonctions décoratives, accessoires, adjuvantes, que la théorie assigne à la description (Hamon 1993, p. 21).

Dans une telle perspective, la description est principalement reliée aux concepts de *mimésis* et d'ornement du discours.

2.4 La description comme suspension temporelle

Le savoir-faire linguistique que l'écrivain met en place dans son discours descriptif donne l'impression d'un texte perpétuellement ouvert et en chantier. Le descriptif est alors perçu comme une instance secondaire qui peut être prélevée du texte puisque sa clôture ne dépend pas de sa position dans le cadre englobant du récit mais plutôt de l'étendue du « stock lexical » (Hamon 1993, p. 41) que possède l'auteur. De même, l'aspect lexical de la description pose le problème de sa temporalité : « En cela, le signe emblématique du descriptif paraît être le "etc." qui clôture, sans la clôturer, toute énumération. Une description, toujours, "téléphone" bien moins ouvertement sa fin qu'un système narratif, à indécision égale quant à sa durée » (Hamon 1993, p. 45). Ainsi, la description instaure un autre type de durée que Philippe Hamon qualifie de « luxurieuse » (Hamon 1993, p. 44). Elle semble suspendre le cours des évènements du récit. Dès lors, elle modifie la lecture du texte ainsi que l'horizon d'attente du lecteur. Il s'agit ainsi pour l'auteur de la description de jouer avec les attentes émotionnelles et esthétiques qui prédisposaient initialement un état de réception tel que posé par Hans Robert Jauss :

> Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit […] (Jauss 1987, p. 50).

Le caractère suspensif de la description déploie plutôt un nouveau pacte de lecture qui paraît alors davantage focaliser l'horizon d'attente du lecteur sur ce que Philippe Hamon nomme « les structures sémiotiques de surface » :

> Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus; dans une description, il attend des textes (Hamon 1993, p. 41).

Il est alors difficile pour le lecteur d'émettre un pronostic quant à un possible dénouement puisque la description joue contre le temps du récit.

La description, comme le montrent ces différentes observations, possède un caractère générique et sémantique trouble. En effet, elle se définit de façon référentielle par ce qu'elle décrit. Dans cette mesure, la plupart des traités de rhétorique ou de poétique se contentent de distinguer les « espèces » de la description selon les caractéristiques du référent qu'elle met en place. Les

instances descriptives sont alors davantage considérées comme de simples figures plus près de la rhétorique que du narratif parce qu'elles sont au service du langage plutôt que du récit proprement dit. L'étude de Hamon présente comme problématique le fait que la description soit davantage liée à une énumération d'états du personnage parce que plusieurs études ne tiennent pas compte du protagoniste dans leur analyse du récit. Puisque la description focalise principalement sur les attributs figuratifs du texte, elle est plutôt considérée comme une *amplificatio*, c'est-à-dire comme une tendance à l'expansion lexicale. Le stock de mots que déploie la description cause parfois problème au lecteur qui se voit obligé de suspendre le cours des évènements du récit pour porter davantage son attention sur la description. Il est alors amené à sauter impunément les passages du texte qui sont plus descriptifs. En regard de ces considérations, nous observerons comment ces différents aspects de la description sont loin de se dissocier de la narration du récit de *La Tour d'amour* et qu'ils y participent activement.

3. La description comme agent narratif dans *La Tour d'amour*

3.1 Le roman décadent : un récit descriptif

Publié en 1899 et réédité en 1994, le roman intitulé *La Tour d'amour* s'inscrit dans le courant naturaliste zolien. L'écriture de son auteure, Rachilde, est fortement influencée par le goût du détail qui caractérise l'esthétique naturaliste. D'ailleurs, Rachilde se sert de cette esthétique pour l'adapter aux thématiques décadentes qui caractérisent son époque. Régina Bollhalder Myer, dans son étude intitulée *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, explique que l'esthétique décadente tient à cet « oscillation entre perversion et raffinement. Le penchant pour l'érotisme dans les œuvres décadentes ne tient pas du hasard : il exprime clairement le conflit entre les sexes qui prime à cette époque » (Myer 2002, p. 12-13). Rachilde se nourrit donc d'un motif qui est récurrent dans les œuvres décadentes du XIXe siècle, c'est-à-dire la confrontation entre l'homme et la femme. La question des identités sexuelles s'articule ici plus précisément par une description extrêmement métaphorique. Dans ce roman, le narrateur, qui se nomme Jean Maleux, est engagé comme gardien dans le phare d'Ar-Men. Peu de temps après avoir aménagé dans ce phare, qui est situé dans l'île de Sein, Jean Maleux découvre que son patron, le vieux Barnabas, pratique une activité morbide. En effet, le vieil homme repêche les corps de femmes qui se sont noyées dans la mer. Il conserve les parties corporelles dans des bocaux et il les dispose dans son *Placard à femmes*. Jean Maleux porte alors un certain intérêt à l'activité fétichiste que pratique son patron. Il développe lui-même une obsession envers la mer et les images féminines qu'elle évoque. Tout comme Barnabas, Jean Maleux finit par sombrer dans la folie.

3.2 La description de la mer dans La Tour d'amour : construction et mise à l'épreuve

À la lecture de certains extraits du récit de *La Tour d'amour*, on observe que Rachilde se sert de la description pour figurer le rôle des gardiens de phare et pour mettre en place l'actant principal qui est la mer. À ce propos, voyons ce passage qui est représentatif de l'univers meurtrier auquel renvoie la mer : « La mer se redressait jusqu'au premier étage du phare, le cinglant de ses fouets de sel, même que nous avions mangé un poisson énorme, tombé sur le pas de notre porte. Après cette politesse, la vague se vengeait, et elle nous amenait des chrétiens!...» (Rachilde 1994, p. 69). Certains passages du roman préfigurent ainsi la force destructrice d'une femme personnifiée :

« En bas, la mer se roulait, chantant son chant de mort, étendant, de places noires en places noires, ses linges blancs, tout préparés pour la dernière toilette des hommes d'équipage » (Rachilde 1994, p. 47). La relation entre les gardiens de phare et la figure féminine qui est dégagée par la métaphore de la mer est des plus houleuses :

> La grande plainte de la mer monta, nous entourant de ses sanglots convulsifs (celle-là pleure toujours sans savoir pourquoi). Et elle m'impressionnait comme la lamentation d'une épouse trahie. On n'y peut rien, cependant, ça vous vexe. Elle se plaignait de mon absence la gueuse… Un congé de trois jours depuis six mois! Elle me reprochait ma fugue en me berçant avec des mots de colère. Ça m'endormait et me mettait de mauvaise humeur (Rachilde 1994, p. 104).

Plus loin, le récit met en scène une complexe métaphore qui présente la mer comme une femme dangereusement libidineuse qui s'attaque aux deux gardiens:

> – Je crois, mon fils, que c'est un beau jour.
> Il parlait tellement son langage, ce vieux loup des tombes!
> On sortit sur l'esplanade, tenant un bout du filin passé à l'intérieur de la salle basse dans un solide anneau. Malgré la précaution, on fut presque culbuté l'un sur l'autre.
> La mer délirante, bavait, crachait, se roulait devant le phare en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles. La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. Elle savait bien que ceux qui la regardaient lui appartenaient. On demeurait en famille n'est-ce pas?
> Des clameurs pitoyables s'entendaient du côté de la Baleine, plaintes qu'on aurait dites humaines et qui, pourtant, ne contenaient que du vent. Ce n'était pas encore l'heure de mourir. L'horizon demeurait noir, d'un noir de bitume fondu. [...] Ce serait le moment pénible pour nous, car les pauvres navires filent de ce temps-là, sans s'occuper des éclipses prédites (Rachilde 1994, p. 136-137).

Grâce à la représentation sexuelle que la description met en œuvre, la mer incarne un personnage féminin ardent et surtout très puissant auquel il est possible d'attribuer une fonction actantielle. Celle-ci fait sombrer les navires, elle livre les noyés à leur atroce destin et elle résiste de façon spectaculaire à l'intrusion des deux gardiens de phare dans son domaine. À l'aide du schéma de l'épreuve, l'analyse de la description rachildienne dégage bien la tension qui évolue entre le descripteur et le sujet qu'il décrit. Dans son étude intitulée *Sémiotique du discours*, Jacques Fontanille explique le schéma de l'épreuve à partir des travaux de Propp :

> Le schéma de l'épreuve est défini traditionnellement comme la rencontre entre deux programmes narratifs concurrents : deux sujets se disputent un même objet. […] la confrontation est tout simplement la mise en présence de deux actants et de leurs programmes : sans cette rencontre qu'assure le discours en acte, l'épreuve n'aurait jamais lieu. Pour pouvoir se disputer l'objet, les deux sujets doivent prendre position dans un même champ de présence de l'instance de discours. Parfois même, l'enjeu du conflit peut se limiter à cette seule confrontation : il s'agit alors seulement d'emporter la position, d'occuper seul le centre du champ de référence, sans qu'aucun transfert d'objet soit en cause (Fontanille 1998, p. 110).

Le schéma actantiel de l'épreuve, entendu comme positionnement de deux sujets mis en présence, convoque précisément la fonction « taxinomique » du descriptif. Cette fonction, comme le souligne Hamon, sert à la « mise en ordre d'un énoncé mais aussi une sorte de mise en figure ou de mise en espace d'un programme d'énonciation » (Hamon 1993, p. 53). Autrement dit, la description compare des éléments afin de les ordonner et de les hiérarchiser. Dans le dernier extrait observé, l'instance descriptive place et ordonne le « sujet qui décrit » (Hamon 1993, p. 118) ainsi que le « sujet décrit » (Hamon 1993, p. 114). En regard du schéma actantiel de l'épreuve, il y a bien une confrontation qui s'établit entre le pôle masculin (le sujet décrivant) et le pôle féminin (le sujet décrit). La tension narrative de cet extrait romanesque provient dès lors de l'affrontement entre les deux actants que sont Maleux et la figure féminine incarnée par la mer. La description agit ici comme une narrativisation de la relation entre le sujet masculin et le sujet féminin. Elle prend donc en charge le système narratif. Dans ce schéma actantiel de l'épreuve, le sujet féminin se présente comme un actant très puissant grâce à la description métaphorique qui le met en valeur.

3.3 La description de la mer dans La Tour d'amour : un schéma ascendant de tension

Il est important de préciser que l'ensemble actantiel est sous le contrôle de l'énonciation de cette description et de son orientation discursive. En effet, l'instance descriptive est construite de telle sorte que nous pouvons suivre le regard de Maleux. Cet extrait de *La Tour d'amour* est alors simultanément récit et description car le discours descriptif met en place la narration de ce que Maleux aperçoit : « La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes; et, à la lueur de la lanterne, on apercevait des choses qui donnaient envie de détourner les yeux » (Rachilde 1994, p. 136). Ainsi, la narration est celle de la découverte visuelle de la mer et de l'horreur que le gardien de phare ressent devant la révélation graduelle de la puissance du référent féminin. Puisque le système descriptif est aussi bien une « liste de choses, de mots que d'actions » (Hamon 1993, p. 98), nous observons dans cet extrait un mouvement ascendant d'actions. De la même façon, plusieurs lignes plus loin, le récit présente la mer telle une baleine qui prend des proportions énormes. Ses actions agissent comme une série d'indices narratifs :

> Il nous arrivait des montagnes d'eau du bout de la *Baleine*, des vagues s'irritant, se cambrant sur le rocher, l'escaladaient, prenant des proportions géantes et se couronnaient des flammes blanches de leur écume qui, les nuits d'orage, semblent éclairer (Rachilde 1994, p. 137).

Ces descriptions participent alors au programme narratif sous forme de schéma ascendant de tension qui conduit les deux actants de la confrontation à la domination de l'un d'eux. Dans ces extraits, la description permet à l'actant féminin de se positionner et de remporter le jeu de forces. En regard du schéma actantiel de l'épreuve établi par Fontanille, l'actant féminin occupe seul « le champ de références, sans qu'aucun transfert d'objet ne soit en cause » (Fontanille 1998, p. 110). Ajoutons que la description rachildienne participe activement au dénouement du récit. En effet, grâce au schéma actantiel qu'elle met en place dans ces passages romanesques, il est possible de poser un diagnostic sur la finalité du récit de *La Tour d'amour*. De fait, la mer, qui incarne un actant féminin très fort, fera sombrer Jean Maleux dans une folie obsessionnelle qui l'amène à vouloir « étrangler la mer, couper sa tête » (Rachilde 1994, p. 151).

3.4 Description et logique narrative des passions

Même si le descriptif contribue à la mise en place d'un schéma actantiel très clair dans le roman *La Tour d'amour*, il convient de postuler que les passages descriptifs ne sont pas construits uniquement en regard d'une logique actionnelle. L'étude de Raphaël Baroni, « Passion et narration », nous amène à considérer un autre aspect de la description rachildienne, c'est-à-dire la logique narrative des passions qu'elle met en place dans le récit :

> Il ne saurait y avoir un récit de l'action pur car un tel discours perdrait toute forme de pertinence, serait incapable de former une intrigue et se cantonnerait à dresser la chronique d'une action routinière, à relater les faits et gestes d'un sujet pleinement maître de son destin et, par conséquent, privé d'histoire(s), ignorant tout des aventures et des mystères qui rythment nos vies, qui confèrent à l'existence le caractère de complétude ou d'incomplétude provisoire avec lequel nous sommes familiers, de rétention et de protention qui caractérise la temporalité humaine (Baroni 2006, p. 164).

Baroni souligne que c'est l'apanage du genre mimétique de la description de compléter le récit et de donner un sens au schéma actantiel grâce à « une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et […] qui tend à produire des émotions » (Baroni 2006, p. 163). Ainsi, l'intrigue de *La Tour d'amour* s'avère incomplète sans la dimension rhétorique de la description. En effet, l'*amplificatio* contribue à faire émerger une logique passionnelle dans « la structuration interne du récit » (Baroni 2006, p. 163) de même que dans l'interaction entre le producteur de la description et le lecteur. Cela est possible parce que l'intensité du récit réside dans l'extension de la représentation qui est créée par l'expansion lexicale de l'*amplificatio*. La description de la mer constitue une « séquence narrative » (Baroni 2006, p. 164) sur laquelle bute le lecteur au cours de la lecture de *La Tour d'amour*. La saillance particulière de la description métaphorique rompt le déroulement du récit. Le lecteur de *La Tour d'amour* sort de « la routine » (Baroni 2006, p. 166) qui est engendrée par la logique événementielle du discours lorsqu'il se voit confronté à un tel passage descriptif. On peut considérer de la sorte que la description métaphorique crée des affects chez le lecteur tels que la curiosité, le suspense et la tension narrative. À l'inverse des arguments qui opposent le descriptif et le narratif et qui voient dans la description un obstacle au suspens et à la tension, nous nous référerons à la notion de *pathos* (Baroni 2006, p. 163), qui consiste en un effet passionnant que doit produire la description au XIXe siècle. Charles Leroy, un rhétoricien de cette époque, souligne que l'élaboration d'une *amplificatio* doit se faire en regard d'une logique passionnelle du récit :

> La dernière qualité des descriptions, la plus importante, est l'art de dramatiser, de passionner la description. Il correspond à l'intérêt de la narration. Pour y parvenir, l'écrivain rattachera la description tantôt aux héros du poème, du drame, du roman, du discours, par l'harmonie qu'il établit entre la nature extérieure et les sentiments qui les animent; tantôt au lecteur lui-même, en mettant l'action en lui, en réveillant, pour les lui faire partager ou du moins comprendre, les émotions humaines qui donnent au sein de la nature, en faisant pénétrer enfin dans les objets physiques un élément moral. Sans cela, la poésie descriptive, quelque étincelante qu'elle soit, devient une œuvre purement plastique (Leroy 1847, p. 169).

Dans son ouvrage écrit « à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français », Charles Leroy insiste sur la tension dramatique que la description doit mettre en place dans le discours. Sa réflexion rejoint celle de Baroni dans la mesure où il soutient que la logique passionnelle de la description ne provient pas uniquement de la mise en œuvre d'éléments animés, mais également des émotions qu'elle suscite chez le lecteur. Dans cette perspective, on peut considérer que la description rachildienne fait naître des émotions grâce à la puissance de son langage métaphorique. Si la description suppose une réticence du texte à fournir d'emblée les informations dont le lecteur a besoin pour poursuivre sa lecture, elle contribue ainsi à produire du suspense et à susciter la curiosité du lecteur.

3.5 Description et tension narrative

L'étude de Baroni insiste sur le rôle que joue la temporalité dans l'articulation de la tension narrative du récit et dans l'émergence de la curiosité du lecteur. Dans le récit rachildien, le long extrait analysé se pose comme une « rétention et une protention » de la temporalité du récit. En effet, la description métaphorique provoque un ralentissement dans le cours des évènements. L'instance descriptive possède un caractère temporel extrêmement suspensif qui suppose, tel que l'affirme Hamon, « un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture imposent à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite » (Hamon 1993, p. 91). Cette pause temporelle que Rachilde met en place pour décrire la mer se donne comme avertissement au lecteur d'un changement de dominante textuelle qui devient plus métaphorique. Le descriptif établit alors un nouveau pacte de lecture qui modifie les horizons d'attente ainsi que le statut du lecteur. En effet, le lecteur devient le « descriptaire » (Hamon 1993, p. 88) qui doit posséder les compétences herméneutiques nécessaires afin de passer de la « réception passive » à la « réception active » (Jauss 1987, p. 45). Puisqu'à la lecture du récit de *La Tour d'amour*, le lecteur est amené à ajuster sa lecture à l'instance descriptive qui se dresse sur son parcours, la description devient alors, tout comme l'explique Baroni, « cet espace entre-deux, […] cet espace tendu où rien n'est assuré, dans cette attente anxieuse qui anticipe la conjonction et la disjonction finale » (Baroni 2006, p. 166). Le caractère provisoirement suspensif du descriptif contribuerait alors à créer une tension chez le lecteur et l'inviterait à faire une lecture passionnelle du récit.

3.6 Description et lecture cognitive du récit

L'instance descriptive de *La Tour d'amour* sollicite une certaine compétence herméneutique et elle exige aussi une activité cognitive de la part du descriptaire. En effet, le descriptif rachildien suppose un lecteur qui doit être attentif à des opérations langagières qui sont différentes de celles qui sont mises en place dans le récit. Ainsi, la description qui suspend le mouvement de la lecture réclame « une traduction quant à son sens et à sa fonction dans l'œuvre » (Hamon 1993, p. 19). Une activité anticipatrice se met à l'œuvre lors de la lecture du descriptif de *La Tour d'amour*. En effet, le lecteur se cogne au « nœud descriptif » (Hamon 1993, p. 50) de la représentation de la mer. La description se présente alors comme une résistance potentielle du texte qui déstabilise l'acte de lecture. Le lecteur est alors amené à poser un pronostic quant au succès ou à l'échec des actants selon les indices narratifs et lexicaux qui sont laissés dans la description. Comme le souligne Philippe Hamon :

> Par-là même, par la durée de l'insistance textuelle qui focalise, met en relief, distingue, « bloque », « arrête », le descriptif déclenche chez le lecteur, outre divers effets de sidération, diverses stratégies herméneutiques. Si l'auteur s'arrête (m'arrête) sur cet élément de l'univers textuel, s'il le promeut à une importance, à quoi va servir cet élément? (Hamon 1993, p. 83)

La description rachildienne interpelle donc les lecteurs et elle les transforme en herméneutes. Elle crée un mouvement de lecture qui opère un va-et-vient dans la globalité du récit. Ce mouvement lui permet d'avancer des explications globales quant aux motifs de *La Tour d'amour*. Un diagnostic peut alors être posé en regard de ce qui est présenté dans le schéma actantiel. En effet, la figure féminine acquiert une telle position de force qu'elle anticipe la folie qui s'empare des deux gardiens.

4. Conclusion

Ainsi, nous l'avons vu, même si de nombreuses études théoriques opposent la description à la narration, il est possible de considérer que les aspects du descriptif, qui semblent nuire au récit, en sont au contraire le moteur et se montrent indispensables à sa compréhension. Le genre mimétique de la description met en place un schéma de tension entre deux actants importants du récit. Du fait qu'elle sollicite ses compétences lexicales et suspend provisoirement la temporalité du récit, la description suscite également des attentes et des tensions chez le lecteur. Dans une telle perspective, le lecteur change de statut. Il devient le « descriptaire » qui doit être attentif à la description que le discours lui présente. L'analyse du récit rachildien nous a ainsi permis de dégager différentes logiques constitutives de la narrativité. Nous espérons que l'enrichissement de la réflexion théorique sur le narratif contribuera à une meilleure compréhension de sa relation au récit mais également, de la description elle-même, de l'expérience toute particulière qu'elle produit chez le lecteur et des compétences autres qu'elle convoque chez celui-ci. Nous serions tentée d'ajouter que le potentiel narratif du descriptif dépasse de loin l'esthétique naturaliste et ses conventions textuelles. La description mérite, à plusieurs égards, une place davantage soutenue au sein des diverses approches contemporaines de la narrativité et ce, pour contribuer à cet effort commun d'actualisation du récit.

5. Bibliographie

BAETENS, Jan. « Une photographie vaut-elle mille films? », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 67-75.

BARONI, Raphaël. « Passion et narration », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 163-175.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1973, 103 p.

BERTRAND, Denis. « De l'analyse du récit à la narrativité », *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 167-171.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, (1re édition : 1979) 1985, 314 p.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 291 p.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, 247 p.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, (1re édition : 1978) 1987, 305 p.

JOUVE, Vincent. « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, Automne-Hiver 2006, p. 153-161.

LEROY, Charles. *Études sur la narration, ou traité de littérature à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français*, Paris, Éditions Belin, 1847, 246 p.

MAYER, Regina Bollhalder. *Éros décadent, Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, 208 p.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p.

RACHILDE. *La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, (1re édition : 1899) 1994, 168 p.