

L'Organisation de l'espace dans le roman

Roland Bourneuf

Volume 3, numéro 1, avril 1970

Problèmes de technique romanesque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500113ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500113ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourneuf, R. (1970). L'Organisation de l'espace dans le roman. *Études littéraires*, 3(1), 77–94. <https://doi.org/10.7202/500113ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'ORGANISATION DE L'ESPACE DANS LE ROMAN

roland bourneuf

La bibliographie critique du roman présente une lacune assez inexplicable. Alors que depuis une vingtaine d'années se sont multipliés les ouvrages sur le temps, ceux de Pouillon, de Mendilow et surtout ceux de Georges Poulet et de ses épi-gones, on ne trouve pas d'étude d'ensemble consacrée à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : l'espace dans la littérature narrative ¹.

Dans *l'Espace littéraire*, Maurice Blanchot décrit le passage qu'opère le poète de l'espace extérieur « homogène et divisible » à l'espace intérieur « imaginaire », la transfiguration que subissent les choses dans « l'espace du poème », « l'espace orphique » ². Cet emploi métaphorique du mot n'aide guère à cerner le problème qui nous intéresse ici. Gérard Genette se situe plus près du sens littéral quand il s'interroge sur les rapports qui existent entre la littérature et l'espace ³. À la différence de la musique, la peinture ou l'architecture non seulement « [...] donne une représentation de l'étendue », mais elle « s'accomplit dans l'étendue ». « Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? ». À cette question générale, G. Genette apporte quatre éléments de réponse : on peut parler d'une certaine « spatialité du langage » par le fait qu'il se constitue « comme un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et

¹ La bibliographie de Jacques Souvage (*An Introduction to the Study of the Novel*, Gent, E. Story-Scientia P.V.B.A., 1965) qui contient cent cinquante pages n'a pas de section particulière pour l'espace.

² Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, Paris, N.R.F., coll. « Idées », 1968, p. 183.

³ Gérard Genette, « la Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969, pp. 43-48.

par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins ». Il existe en outre un espace du livre comme il existe un espace de la page que l'œil parcourt dans la lecture. La « figure » introduit dans le langage littéraire un « espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours ». Et la bibliothèque où s'accumulent les livres n'est-elle pas « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature » ? Ces deux ouvrages emploient donc le mot « espace » pour décrire le processus de la création littéraire et définir la spécificité de la littérature. Le couple temps-espace qui est en passe de devenir un des lieux communs de l'exégèse poétique et théâtrale a inspiré des ouvrages de première importance ⁴, mais on n'a pas ou peu étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent ces personnages et où se déroule l'intrigue.

De nombreuses études consacrées à un romancier, à une époque, une tendance ou à un sous-genre du roman font la part belle au rôle et à la représentation de la nature, du milieu (ville ou campagne, classe sociale), à son influence sur les personnages, aux forces qui l'animent, à son sens symbolique ⁵, mais l'analyse y reste partielle, tributaire des quelques romanciers considérés ; elle sert le plus souvent à éclairer la psychologie des personnages ou les idées de l'auteur. Les critiques anglais et américains à qui l'on doit la plupart des ouvrages importants sur le roman semblent frappés d'un curieux mutisme — ou est-ce de cécité ? — lorsqu'ils en viennent à mentionner « l'élément espace » presque toujours associé à « l'élément temps ». Percy Lubbock comprend la nécessité pour un romancier, Flaubert ou Tolstoï par exemple, de suggérer la continuité de l'espace et de le rendre visible, ou, à propos de Balzac, de situer un personnage dans son milieu, mais « the passage of time, the effect of time, belongs

⁴ Rappelons le livre de G.-André Vachon : *le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, éd. du Seuil, 1965.

⁵ Par exemple pour le XIX^e siècle, Joan Y. Dangelzer, *la Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, les Presses modernes, 1938, 274 p. ; l'auteur distingue le milieu intérieur (maison, chambre) ; extérieur (paysage) ; social (profession, relations).

to the heart of the subject » dans *Guerre et paix* ⁶. Lubbock, particulièrement sensible aux procédés de visualisation dont dispose le romancier — modalités du point de vue, combinaison du récit scénique et du récit panoramique — ne fait qu'entrevoir les ressources et les exigences de l'espace dans le roman, tout comme E.M. Forster qui à propos du même roman note : « ... why is *War and Peace* not depressing ? Probably because it has extended over space as well as over time, and the sense of space until it terrifies us is exhilarating, and leaves behind it an effect like music [...] Many novelists have the feeling for place [...] Very few have the sense of space and the possession of it ranks high in Tolstoy's divine equipment. Space is the lord of *War and Peace*, not time ⁷ ». Mais sous quelle forme se manifeste dans le récit ce « sense of space » ? À la même époque, 1928, Edwin Muir établit dans le chapitre « Time and space » de *The Structure of the Novel* ⁸ une distinction : « ... the imaginative world of the dramatic novel is in Time, the imaginative world of the character novel is in Space ». Distinction intéressante certes, mais elle s'applique difficilement dans la pratique, — elle désigne plutôt deux pôles dans la conception du récit — et l'analyse de Muir néglige une fois de plus « Space » au profit de « Time ». Quant à Scholes et Kellogg ⁹, ils n'abordent pas la question, se préoccupant surtout de l'action, de la caractérisation des personnages et du point de vue, non plus que Booth qui étudie surtout la présence ou l'absence du narrateur dans le récit ¹⁰. À propos du nouveau roman, Ludovic Janvier note « la volonté de plus en plus avouée d'organiser ensemble Temps et Espace au point d'y voir chaque élément prendre structuralement sa place en renvoyant à la totalité ¹¹ ». À preuve *l'Emploi du temps* et surtout *le Génie du lieu* de Butor.

⁶ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1966, pp. 45-49, (d'abord publié en 1921).

⁷ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1968, pp. 46-47 (d'abord publié en 1927).

⁸ Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1967, pp. 62-63. (La première édition de ce livre date de 1928.)

⁹ Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, London-Oxford New York, Oxford University Press, 1966.

¹⁰ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.

¹¹ Ludovic Janvier, *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*, Paris, éd. de Minuit, 1964, pp. 37-38.

Mais Janvier procède ensuite à une étude de significations locales ou thématiques, l'errance chez Kafka, Butor ou Robbe-Grillet, et non à celle de l'espace par rapport au roman considéré comme *genre* littéraire.

Ce ne sont là que des sondages dans quelques ouvrages de base et ils demanderaient à être étendus avant de conclure que cette notion a été escamotée par les exégètes du roman, mais une constatation s'impose : le champ reste ouvert à une étude méthodique de l'espace dans le roman, sa place, sa fonction, sa représentation, son sens. Les lignes qui suivent rassemblent des observations souvent approximatives, toujours fragmentaires sur ce sujet dont l'étude demanderait plusieurs livres. J'ai tenté seulement d'ouvrir et de jalonner quelques pistes dans un vaste domaine à explorer.



Ce problème de l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman. Perspectives qui dans la pratique de l'analyse se recoupent et se combinent souvent, mais que l'on peut au moins retenir comme hypothèse de recherche.

Le premier type de rapports a sans doute été le plus étudié depuis la *Poétique de l'espace* de Bachelard qui renvoie de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son « image », à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation. Bachelard fait aussi servir cette étude à constituer une « phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité »¹². En analysant la représentation de la maison, du nid ou de la coquille, il entend créer une « topoanalyse » qui serait « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »¹³. Même s'il cite Poe ou Henri Bosco, Bachelard cherche plus volontiers ses images spatiales chez les poètes. Appliquée au roman, cette recherche peut en éclairer les structures profondes, par

¹² Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 4^e édition, 1964, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

exemple en suivant le développement des métaphores spatiales et les notations sensorielles dans le sens où l'a fait Georges Matoré : couleurs chez Claudel et Camus, lumière chez Gracq et Saint-Exupéry, sensations tactiles chez Sartre ¹⁴. Elle permet à la fois de décrire des mécanismes psychologiques dans la conscience en action d'un écrivain et d'élucider le sens de certaines formes littéraires.

Le second type de rapports sert de point de départ à Michel Butor, un des seuls à ma connaissance — avec Georges Poulet et Georges Matoré ¹⁵ dont j'utiliserai également l'apport — à aborder de front le problème de l'espace dans le roman, même s'il ne le voit pas sous toutes ses dimensions. Dans une courte étude, « L'Espace et le roman » ¹⁶ où il jette une poignée d'idées fécondes qui demanderaient à être reprises, Butor commence par se demander « comment l'espace que [le livre] va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où je suis en train de lire ». Cette insertion de l'espace « livresque » n'est possible que grâce à « une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure ». Il faut que ma connaissance de l'espace réel soit suspendue pour que puisse s'y substituer celle de l'espace décrit. « Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un *ailleurs* complémentaire du lieu réel où il est évoqué. » Ce phénomène de lecture fait comprendre pourquoi le voyage, ou plus exactement le « périple », constitue « le thème fondamental de toute littérature romanesque ». D'où la nécessité pour le romancier de suggérer cet espace, d'assurer l'unité de ses diverses composantes, d'« organiser des parcours » en ne traitant plus ces décors comme des « lieux statiques », mais en utilisant leurs ressources dynamiques. Partant de son expérience de lecteur de romans, Butor effleure donc le point de vue du créateur pour qui la représentation de l'espace offre des virtualités expressives à exploiter. Il remarque aussi que la lecture d'un roman modifie chez moi, lecteur, la perception de l'espace vécu : « Grâce à ce *volume* singulier, c'est la Province, c'est

¹⁴ Georges Matoré, *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1962, 299 p. (L'ouvrage est dédié à Gaston Bachelard.)

¹⁵ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, 183 p. : plus spécialement les chapitres II, VII et VIII ; Georges Matoré, *L'Espace humain*, 2^e partie, surtout les remarques de la page 212.

¹⁶ Michel Butor, « L'Espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, coll. « Idées », 1969, pp. 48-58.

la Russie qui m'est présente. Les choses se disposent par conséquent autour de moi tout autrement.» Il se crée pour moi des liens entre l'espace où je lis et les autres espaces lointains que je perçois à travers leur représentation dans l'œuvre. Le roman m'impose donc la « présence du reste du monde » et des lieux d'un rayonnement particulièrement intense, il constitue une sorte de mass-medium qui transmet de l'information.

Butor se demande *comment* les personnages se déplacent dans un roman, par quels itinéraires, par quels moyens de locomotion, à quelle vitesse, mais il ne pose pas une question fondamentale : *pourquoi* les personnages se déplacent-ils ? Cette question n'implique pas seulement de rechercher des motivations psychologiques, mais de découvrir à quelle *nécessité interne* du roman répond l'organisation de l'espace.

Dans cette troisième direction d'étude — qui semble avoir été à peu près totalement négligée jusqu'alors — l'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman et sa présence appelle une série de questions : quels liens attachent l'élément espace aux autres, quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique ?



Les recherches pourraient s'ordonner dans une double perspective synchronique et diachronique et suivant cinq axes principaux : description de l'organisation de l'espace ; inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens ; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde.

En un premier temps, l'analyse peut s'attacher à reconstituer la « topographie » d'un roman : opération relativement simple qui, parfois, donne une des clefs principales de l'œuvre. En rapprochant les diverses indications spatiales et en établissant des ponts entre ces données toujours fragmentaires, on peut parvenir à une représentation graphique qu'il restera à interpréter : d'abord disposition générale des lieux où vont évoluer les personnages, puis changements — ou continuité — d'un chapitre ou d'une scène à l'autre, cette deuxième forme de représentation étant souvent la plus utile

pour la suite de l'analyse puisqu'elle respecte aussi le déroulement du récit dans le temps. Prenons quelques exemples dans Zola où ils sont d'autant plus significatifs que le romancier lui-même traçait avec minutie le schéma des lieux de l'action.

Dans *le Ventre de Paris* l'action rayonne à partir d'un centre unique et tout l'y ramène : les Halles de Paris. Du point de vue spatial, l'œuvre est constituée comme un véritable système solaire doté d'un foyer d'attraction puissant autour duquel gravitent quelques « satellites » (la charcuterie de Quenu-Gradelle, les commerçants parvenus, et diverses maisons du quartier). Tout vient se consumer et s'anéantir dans ce foyer, les masses de nourriture que produit la terre synonyme de vie et les êtres qui ne peuvent échapper à la force d'attraction de « l'astre » monstrueux. Il est révélateur que le personnage principal, Florent, découvre toujours les Halles des rues où il s'engage et que ses promenades le ramènent inéluctablement à ce lieu où doit s'accomplir son destin. Dans *la Faute de l'abbé Mouret* coexistent deux lieux, c'est-à-dire deux foyers dont le rayonnement et l'attraction s'opposent. Mouret se trouve pris entre l'église où l'appelle son état de prêtre et l'immense domaine sauvage du Paradou où appellent la vie sensuelle et la femme. Toute l'action du livre tient à cette lutte d'influence entre ces deux lieux d'un symbolisme évident. La configuration de l'espace dans *la Bête humaine* est plus complexe. Aux deux bouts de la ligne de chemin de fer sur laquelle Jacques fait le va-et-vient aux commandes de sa locomotive : la gare du Havre où vit le ménage Séverine et Roubaud, d'abord uni, et la gare Saint-Lazare à Paris près de laquelle se consummera l'adultère de Séverine et Jacques Lantier. Entre les deux terminus, le passage à niveau que garde Flore amoureuse de Jacques et, à proximité, la maison du vieil amant de Séverine. De ces « lieux de la jalousie » naîtront les épisodes successifs du drame qui en feront des « lieux du crime » : meurtre par Roubaud du vieux séducteur de sa femme, vengeance de Flore contre Jacques et Séverine, meurtre de Séverine par Jacques, suicide de Flore qui a manqué sa vengeance, mort de Jacques. Dans ces divers romans, des épisodes analogues, symétriques ou inversés, se déroulent souvent aux mêmes lieux suivant une logique qui n'est pas seulement d'ordre symbolique et qui tient chez Zola à un souci de cohésion rigoureuse dans l'économie du récit.

L'organisation minutieuse des lieux lui en fournit un des principes de base.

On peut aller plus loin en considérant non plus telle œuvre isolée, mais un ensemble du même auteur. La mise à jour de certaines constantes dans l'utilisation des lieux autorise à poser comme hypothèse l'existence d'un « schéma » ou d'un « système spatial » chez les romanciers tout comme il existe chez eux un univers humain ou un système temporel cohérents. Bien entendu nombreuses peuvent être les difficultés pour le dégager¹⁷, surtout dans les œuvres contemporaines où le brouillage affecte temps et espace vus à travers une conscience, mais, dans cette perspective, des conclusions nettes semblent se dégager par exemple de la confrontation des volumes qui composent les *Rougon-Macquart*. On s'y déplace fort peu, on y voyage encore moins ou dans des limites très définies (par exemple dans *la Bête humaine*) et presque toujours entre des lieux fixés d'emblée et définitivement dès le début du récit, ce qui élimine tout imprévu. Dans ces romans, les intrigues présentent une remarquable fixation spatiale dont les causes et composantes restent à élucider¹⁸, au besoin par la psychanalyse : hantise chez l'auteur de l'espace fermé, peur des lieux qui se bouchent, goût de la sédentarité, tempérament foncièrement conservateur ? Les marches des ouvriers dans *la Fortune des Rougon* et dans *Germinal* acquièrent d'autant plus de puissance qu'elles sont exceptionnelles. Aux antipodes de ce « système clos » se place l'œuvre romanesque — trop peu connue — d'un Audiberti qui présente, elle, une structure spatiale « ouverte ». Après avoir évolué pour un temps dans quelques lieux déterminés et aisément repérables, les personnages d'*Infanticide préconisé*, du *Maître de Milan* ou de *Marie Dubois* sautent dans le train ou dans une automobile et vont à l'aventure. Ils s'échappent dans des directions inconnues d'eux et du lecteur comme s'ils voulaient fuir leur vie passée et se fuir eux-mêmes. Le roman tout entier, comme les personnages, semble travaillé de forces centrifuges, pris de vertige, jusqu'à l'éclatement final qui pulvérise le récit, ou parfois rassemblé à nouveau par un choix de l'auteur qui apparemment relève du pur arbitraire.

¹⁷ À la limite, cette recherche peut-elle être impossible, voire sans objet ? À considérer, par exemple, le cas du « stream of consciousness novel », des œuvres de Joyce, V. Woolf, Claude Simon.

¹⁸ Voir à cet égard, Auguste Dezalay, « le Thème du souterrain chez Zola », *Europe*, avril-mai 1968, pp. 110-121.

Ce type de roman à espace ouvert, centrifuge, et même totalement décentré, semble beaucoup moins fréquent que les romans dont le ou les centres spatiaux sont fortement marqués, à partir desquels rayonnent action et personnages. Le système à double polarité offre des ressources dramatiques et symboliques particulièrement riches. C'est le cas de *la Faute de l'abbé Mouret* déjà décrit, de *Béatrix* de Balzac où le jeune Calyste est sollicité à la fois par la vieille demeure familiale, la force de ses traditions de sagesse, d'honneur, d'ordre, et par la maison de Félicité dont la propriétaire exerce sur le jeune homme la fascination de la sensualité, de l'intelligence, de la liberté bohème. Ou encore *le Rivage des Syrtes* de Gracq : Aldo y cède lui aussi au chant des sirènes, en l'occurrence le mystérieux pays ennemi au-delà de la mer des Syrtes alors qu'Orsenna, sorte de Venise assoupie sur sa gloire séculaire, tente de le retenir pour ne pas rallumer la guerre. La plupart des romans présentent des espaces « emboîtés » : celui dans lequel vivent immédiatement les personnages, où se déroule en général la partie la plus visible de l'intrigue, et les milieux plus ou moins lointains, auxquels renvoie parfois le narrateur pour éclairer le passé des personnages ou pour introduire de nouveaux ressorts dramatiques, et qui peuvent s'élargir aux dimensions de la terre. Dans *Un balcon en forêt* de Gracq, l'essentiel de l'action se passe dans un blockhaus des Ardennes qui domine la plaine d'où viendra l'ennemi. À partir de ce puissant foyer, la vie, ou plus exactement la pensée de l'officier se développe par cercles concentriques vers ces zones lointaines et, pour lui, irréelles de la guerre pour revenir avec un sentiment de sécurité vers son fortin perdu. Système ouvert ou fermé, espace uni – ou multipolaire, organisation en étoile, en vecteur, en cercle, en spirale : nombreuses sont les formes qui peuvent se présenter et qu'il conviendrait de décrire. Cette étude fondée sur la recherche des constantes pourrait donc mener à une typologie des formes spatiales dans le roman.



De même il faudrait dresser l'inventaire des procédés qui servent à rendre sensible cette présence de l'espace, en un deuxième temps de l'analyse qui succéderait au repérage de la « forme globale ». Nous touchons là le problème de la description qui a inspiré de nombreuses études particulières.

La description implique un choix d'éléments, des proportions à établir entre eux, des lignes de force qui orientent le regard, une profondeur qui ménage les plans, une composition qui impose un ordre et un rythme, une tonalité dominante, des harmonies ou des discordances. Le romancier peut choisir de décrire les lieux de l'action une fois pour toutes : l'espace est donné d'un bloc ; ou il peut émietter cette description au cours du récit par souci d'alléger le rythme ou de mieux intégrer les personnages à leur milieu. Balzac, c'est une banalité de le rappeler, n'hésite pas à consacrer plusieurs dizaines de pages à « mettre en place » ses récits par plans successifs qui nous rapprochent des personnages. Flaubert, dans *Madame Bovary*, combine ce procédé (description complète de Yonville au début de la deuxième partie) avec des descriptions par fragments, faites en suivant les personnages et à l'occasion de leurs déplacements, par exemple celles de la ferme des Berteaux lors des visites de Charles. Les ressources du peintre sont à la disposition du romancier : il se déplace par rapport au spectacle à décrire, modifiant à volonté la distance qui l'en sépare, le cadrage, l'angle de visée — en plongée, en contre-plongée, au même niveau —, il réduit les dimensions des objets à l'arrière-plan pour suggérer la perspective géométrique, en baisse les tons ou brouille les formes pour introduire la perspective aérienne, etc.¹⁹. Ainsi se dessine une autre voie collatérale de recherche : les correspondances entre roman et peinture considérées non pas seulement dans leurs rapports historiques, mais sous l'angle des moyens d'expression de l'espace²⁰.

Le romancier dispose aussi de moyens qui lui sont propres, ou qu'il partage parfois avec le dramaturge. Par exemple l'introduction de personnages inconnus dans un espace clos peut avoir pour effet de l'ouvrir, ou du moins d'en laisser entrevoir d'autres. Pensons au messager du théâtre classique qui vient narrer le combat du Cid et des Maures ou la mort d'Hippolyte, voire aux interventions surnaturelles dans les

¹⁹ Cf. entre autres René Berger, *Découverte de la peinture*, Verviers, Marabout Université, 1968, vol. I, pp. 201-229. Pierre R. Robert a donné quelques aperçus sur ce problème de la description dans *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1961, dans le chapitre « Espace et temporalité », mais en privilégiant, à nouveau, le deuxième élément.

²⁰ En reprenant par exemple dans cette perspective particulière les études de Helmut Hatzfeld.

récits épiques, de *l'Illiade* à *la Chanson de Roland*. Le personnage étranger apporte avec lui un parfum d'aventure, un insolite qui ouvre la porte à la rêverie des personnages « enfermés » et du lecteur. Flaubert a créé un climat de légende dans *Saint-Julien l'Hospitalier* en conduisant au château de Julien des saltimbanques, des pèlerins qui lui parlent du vaste monde. Dans *Salammbô* il est parvenu à un effet identique par l'énumération et l'accumulation. En dénombrant l'armée composite des mercenaires de Carthage, il nous laisse entrevoir ce que pouvait être le monde vu par un témoin du III^e siècle avant notre ère, des sources cachées du Nil aux pays des brouillards nordiques²¹. Le récit intercalé et la lettre reproduite²² permettent aussi, en déplaçant le point de vue du narrateur, d'élargir les perspectives du récit. Bien entendu l'histoire d'un voyage fournira dans ce domaine des possibilités quasi illimitées, de *l'Odyssée* à *Moby Dick*, de *Don Quichotte* au *Hussard sur le toit*. Le voyage comme thème littéraire, un des plus anciens, note Wellek²³, a été traité à maintes reprises, mais presque exclusivement pour ses implications psychologiques ou philosophiques et non comme matrice de formes narratives. On continue d'écrire beaucoup de romans d'aventures, mais il reste à venir une véritable étude d'ensemble sur ce sous-genre et en particulier sur le voyage considéré comme type d'aventure²⁴.



Essayons en une troisième étape de définir approximativement les fonctions de l'espace en l'étudiant dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman. L'analyse, même superficielle, d'une

²¹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, coll. « L'Intégrale », Paris, le Seuil, 1964, pp. 767-768.

²² L'étude du roman épistolaire serait particulièrement riche à cet égard.

²³ René Wellek, *Theory of Literature*, New York, Harcourt & Brace, 1962, 3^e édition, p. 217; cf. les formes de fuite dans le roman à la fin du XIX^e siècle dans Michel Raimond, *la Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1968, pp. 82-84.

²⁴ Rappelons le chapitre bien connu, mais très fragmentaire d'Albert Thibaudet, « le Roman de l'aventure », *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 71-81 ; quant à l'étude de Jacques Rivière sur « le Roman d'aventures », elle n'a qu'un lointain rapport avec le problème envisagé ici.

œuvre narrative, qu'elle appartienne au théâtre, au cinéma ou au roman montre l'importance du décor, du milieu. Il n'est pas indifférent que l'auteur ait choisi de situer tel épisode dans un souterrain ou au bord de la mer : le spectateur ressent d'emblée l'étouffement de la chambre sans fenêtres de *Huis-clos* et, dans *Becket*, la solitude de la lande où, sous le ciel lourd et les rafales qui les enveloppent, le roi d'Angleterre et son chancelier tentent une dernière fois de se réconcilier. Chacun sait le parti qu'Orson Welles a tiré des cadrages, des angles de visée, de la profondeur de champ dans *Othello* et garde en mémoire la puissance des duels en plein vent que livrent les samouraïs dans les films de Kobayashi. Souvent l'espace prolonge le dialogue, modifie la situation réciproque des protagonistes, les distances qui les séparent : l'espace rajoute à la scène et l'accompagne. Il faut aussi voir le cas où il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permette une libre possession du monde. Pour reprendre la question posée à propos de Butor, pourquoi les personnages se déplacent-ils dans un roman ? Pourquoi les voyages sont-ils si nombreux, les départs si aisés dans certains romans, pourquoi l'action est-elle enchaînée en un lieu dans tels autres ? Julien Gracq compare pour les opposer les personnages de Stendhal qui partent et ceux de Flaubert qui n'y réussissent pour ainsi dire pas²⁵ : de toute évidence ce n'est pas là simple caprice du romancier maniant à sa guise ses créatures. L'agitation intérieure, la nervosité ou l'exubérance, toutes les formes de trouble suivant leur degré conduisent le personnage à marcher dans sa chambre, dans la rue, ou à s'éloigner de son milieu familial par besoin d'évasion. Tout metteur en scène ou romancier ayant un peu de métier ne manquera pas d'introduire dans tel épisode languissant un changement de lieu. Au cinéma, le spectateur se cale plus profondément dans son fauteuil lorsqu'il voit deux personnages accorder leurs pas et se mettre en route, accompagnés de la caméra : c'est le temps des déclarations, des longs discours, des grandes phrases avec, au passage, un coup d'œil sur le paysage. Alors que Flaubert choisit ce moment de lente promenade pour établir le silence entre Emma Bovary et Léon qui reviennent le long de la rivière... Dans ce livre l'essentiel de l'action se passe dans deux villages normands et les épisodes de Rouen — la soirée au

25 Julien Gracq, *Préférences*, Paris, Corti, 1961, pp. 61-62.

théâtre puis les rendez-vous avec Léon — prennent un aspect « excentrique » par rapport au récit du quotidien : c'est là que se réalise l'illusion de la vie différente. Combien est important « l'ailleurs » dans le roman en général ! Paul Bourget dans *Cruelle énigme* situe l'idylle du bon jeune homme et de la femme mariée à Folkestone, donc loin de leur Paris habituel pour souligner précisément l'extraordinaire de cette liaison. Et bien entendu le bon jeune homme ne manque pas d'arpenter les rues lorsqu'il s'interroge sur sa maîtresse ou qu'il apprend sa trahison. L'organisation de l'espace dans le roman comporte, à la fois, ses clichés et ses richesses expressives.

Le déplacement des personnages a donc pour fonction immédiatement saisissable de les révéler, mais l'introduction dans un roman d'une scène aussi banale que la promenade à deux laisse entrevoir chez l'auteur des préoccupations d'ordre narratif et chronologique. Outre sa fonction psychologique, la promenade permet de « faire passer » un long dialogue en le coupant de quelques menus incidents, arrêts ou rencontres, et en réintroduisant dans le discours que guette l'ennui une certaine diversité, une réserve d'imprévu. C'est aussi pour le romancier le moment propice de placer le retour en arrière explicatif, l'interruption dans le récit linéaire étant délimitée et justifiée par le temps nécessaire au personnage pour se rendre d'un point à un autre. Ce changement de lieu, la promenade ou le voyage rendent sensible au lecteur le passage du temps et, on l'a souvent observé, les notations spatiales peuvent avoir valeur d'indications temporelles : soit pour marquer la simultanéité de deux actions — procédé traditionnel du montage parallèle qui équivaut à un « pendant ce temps » — ou leur succession, « ailleurs » équivalant à « plus tard ». La simple juxtaposition de courts tableaux situés en des lieux divers permet sans le secours d'enchaînements explicatifs de résumer un intervalle chronologique. Aragon a choisi par exemple dans la première partie des *Cloches de Bâle* de multiplier les courtes scènes à Paris, en banlieue, dans plusieurs appartements, au théâtre, dans le train, au restaurant, pour traduire l'ascension sociale d'une jeune femme. Le procédé préserve au récit son élan et sa force visuelle, il permet comme le souhaitait Flaubert de faire « rapide et gras ». Par contre la description d'un paysage lointain vu d'un point fixe ou en mouvement, chez Zola par exemple, introduit un ralentissement du temps, une

détente dramatique, une sorte de rêverie où se perdent personnages, romancier et lecteur, comme si l'action cessait d'exister, donc comme si l'espace contemplé abolissait le temps. Chez Proust cette étroite dépendance devient identification. « Le temps proustien prend *toujours* la forme de l'espace », conclut Georges Poulet après avoir analysé les relations entre personnages et lieux qui leur donnent leur support²⁶. L'espace y est traversé par les sentiments et les souvenirs, chargé d'affectivité, le voyage y devient une action magique pour regagner l'espace perdu dont la recherche se confond avec celle du temps. Reprenant une observation de Bergson selon laquelle « nous projetons le temps dans l'espace », Poulet montre que Proust non seulement s'accommode de cette métamorphose « mais s'y installe, la pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art ». L'étude du rapport romanesque temps-espace conduit donc, comme pour chaque fonction, de la technique narrative aux fondements esthétiques de l'œuvre.

On n'a sans doute pas assez remarqué que l'organisation de l'espace correspondait à des exigences du rythme et de l'action et parfois les conditionnait au point d'imprimer à un roman son allure décisive. Prenons à titre d'exemple trois œuvres très différentes par leur inspiration, leur style et leurs intentions, mais qui ont ceci en commun que l'action y est commandée par la configuration de l'espace : *l'Île mystérieuse* de Jules Verne, *Parti de Liverpool* d'Édouard Peisson et *la Semaine Sainte* d'Aragon. L'exploration ou le parcours d'un espace y donne à l'action ses limites, son rythme et le ressort unique de sa progression. Les naufragés de Jules Verne sont jetés sur une île inconnue, exposés à tous les dangers ; leur premier réflexe est de se faire une alvéole protectrice contre cette étendue menaçante d'où ils rayonnent pour explorer l'île et en exploiter les ressources. La part d'inconnu que contient cet espace constitue le principe dynamique du récit, cette marge d'inconnu se réduisant au fur et à mesure de sa progression. Le récit pourrait s'arrêter quand l'exploration est complète, mais Verne a l'habileté de ménager une région qui demeurera inaccessible jusqu'à la fin et où se cacheront des convicts débarqués sur l'île : la petite communauté des naufragés demeure donc menacée, elle doit redoubler de vigilance. Par là s'accusent les attitudes morales et cet ai-

²⁶ Georges Poulet, *l'Espace proustien*, p. 135.

guillon psychologique relance l'intérêt de l'histoire jusqu'aux révélations du capitaine Nemo qui vit ses derniers jours dans les entrailles de l'île et jusqu'à la catastrophe finale. Les variations dans le rapport homme-espace marquent donc les trois moments dramatiques du récit : action violente (naufrage, rassemblement et premiers temps de l'installation), calme (les travaux quotidiens), action violente (éruption et éclatement du volcan après une longue gestation) qui correspondent à ses trois étapes principales : les hommes affrontent un espace hostile ; ils le domestiquent ; puis retour en force de l'espace sauvage, anéantissement de l'île et, comme toujours chez Verne, sauvetage miraculeux des naufragés. Dans le livre de Peisson, *Parti de Liverpool*, l'espace est aussi conçu comme un ensemble de puissances redoutables : la brume, la pression de l'eau sur la coque du navire que l'on dit mal construit, les icebergs menacent le grand paquebot qui doit battre le record à sa première traversée de l'Atlantique. « . . . Conduire à toute vitesse dans la brume un bateau dont on ne sait rien », telle est la donnée narrative et dramatique. L'habileté de Peisson est de n'avoir pour ainsi dire pas décrit l'espace, mais d'en avoir rendu sensible la pesée comme une masse cotonneuse, insaisissable et toute-puissante. Malgré l'immense écart qui l'en sépare, *la Semaine Sainte* présente avec le roman de Peisson une similitude qui montre les ressources dont disposent deux romanciers qui ont « le sens de l'espace ». Comme les marins de « l'Étoile des mers », une troupe aveugle de soldats cherche son chemin vers la Belgique ou l'Angleterre, princes et piétaille, les derniers fidèles de Louis XVIII en fuite, alors que Napoléon remonte vers la capitale qu'il a peut-être déjà reconquise. Que décide le roi à la tête de cette colonne qui s'étire et se segmente, où est Napoléon à l'arrière ? Outre que la marche impose au récit ses limites chronologiques très strictes — la « Semaine Sainte » —, elle lui imprime son développement en ligne brisée, plein de tâtonnements, de détours, par des déplacements fréquents du point de vue narratif. Ainsi Aragon a communiqué au lecteur le malaise de ces hommes perdus et puissamment exprimé par l'enlèvement physique la décomposition politique du régime. Dans les trois romans, le principe directeur réside en ce rapport espace-homme : de lui naissent la plupart des péripéties, le rebondissement de l'intérêt, le mouvement général du récit. Ces exemples laissent donc entrevoir que l'étroite interrelation de l'espace avec les autres éléments constitutifs

donne à certains romans leur cohésion et leur diversité internes, leur forme caractéristique, leur tonalité et les niveaux multiples de leur signification.



Les diverses phases de cette analyse fournissent les données nécessaires pour définir la nature et le sens de l'espace romanesque. Une série de distinctions s'impose : il existe un espace effectivement présent, directement décrit, où évoluent les personnages ou que parcourt l'œil du narrateur, distinct de l'espace imaginé, évoqué à travers la conscience des personnages et qui apparaît comme un ailleurs lié à un souvenir ou à une anticipation. La frontière tend d'ailleurs à s'effacer à mesure que nous nous rapprochons de notre décennie, jusqu'à ce que l'œuvre cesse d'être « un témoignage sur une réalité extérieure » et que le roman « vise [...] à une subjectivité totale » suivant la voie définie par Robbe-Grillet ²⁷. Ce mouvement qu'opère le roman de l'extérieur vers l'intérieur d'une conscience observante fait apparaître une autre distinction. Chez Balzac ou chez Zola, l'espace préexiste aux personnages et il continue d'exister indépendamment d'eux : le romancier peut donc l'appréhender comme réalité autonome, aux frontières bien marquées. Dans *la Jalousie* ou *Dans le labyrinthe*, l'espace n'existe que par le personnage, c'est-à-dire dans la mesure où il y a une conscience pour le percevoir : il se crée, mais aussi se défait en même temps que le personnage ou le témoin.

L'espace apparaît dans un roman avec un degré variable d'intensité ou de « fluidité ». Simple milieu enveloppant qu'on oublie comme on oublie l'air que l'on respire, il crée une tonalité affective, une couleur atmosphérique diffuse qui se fond en un halo autour des personnages (c'est le cas de certains romans de Jacques Chardonne). Ou bien l'espace s'impose massivement, il est ressenti comme une toute-puissance amie ou ennemie avec laquelle il faut composer, mais qui peut servir aussi à une exaltation de l'homme (chez Saint-Exupéry). Dans cette perspective on pourrait sans doute distinguer un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment

²⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, coll. « Idées », 1963, pp. 166 et 148.

en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés. Il serait particulièrement fructueux de suivre les avatars historiques de ce rapport fondamental « espace et homme dans le roman ». Michel Butor note que « la première grande époque du roman réaliste moderne, celle du roman picaresque espagnol ou élizabéthain, coïncide précisément avec celle des premières circumnavigations »²⁸. On pourrait donc chercher aussi en quoi les voyages et l'exploration des divers continents ont pu modifier la représentation romanesque de l'espace. À la fin du XVII^e siècle, dit Jean Onimus²⁹, le temps a commencé d'exister pour le romancier, il n'est plus abstraction mais agent de transformation des lieux, des personnages et de leurs sentiments. L'espace n'a-t-il pas aussi été ressenti à une époque donnée comme une présence dont il fallait rendre compte ? D'abord un espace parfaitement dominé par les personnages au point que ceux-ci pouvaient l'oublier, puis au XX^e siècle des romans où les personnages sont investis, voire absorbés par l'espace : le chemin est long de *l'Astrée* à *la Voie royale*... On pourrait poser comme hypothèse de travail un renversement dans cette relation de dominant à dominé, au cours d'une évolution qu'il faudrait suivre par le relais d'œuvres maîtresses pour en mesurer le progrès ou les tâtonnements, le mouvement irréversible ou les axes divergents³⁰.



L'éventail est large du concret à l'abstrait, de formes spatiales perçues et traduites dans leur texture physique à une pure géométrie, de la description réaliste au symbole. Le chemin que doit parcourir Augustin Meaulnes de l'école au château féerique a pour lui valeur initiatique, et Jean-Louis Bory a pu parler à propos du roman-feuilleton d'espaces mythologiques³¹. Vague toile de fond, milieu naturel ou simple spec-

²⁸ Michel Butor, *Essais sur le roman*, p. 51.

²⁹ Jean Onimus, « L'Expression du temps dans le roman contemporain », *Revue de littérature comparée*, XXVIII, 1954, pp. 299-317.

³⁰ Cette hypothèse se trouve étayée par exemple par les remarques d'Ian Watt sur la sensibilité à l'espace chez Defoe, Richardson et Fielding : Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1966, pp. 26-28.

³¹ Jean-Louis Bory, « Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton », *Tout feu tout flamme*, Paris, Julliard, 1966, p. 30.

tacle, lieu épique ou légendaire, l'espace romanesque peut assumer des fonctions, revêtir des formes et des significations multiples. L'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits, l'ensemble existe à l'état d'une virtualité que reconstitue l'analyse. Le roman peut-il traduire la totalité d'un espace alors que le cinéma n'y parvient pas ? La discontinuité tient à la nature même de la description littéraire mais elle est aussi dans la conscience du romancier, la perception ne pouvant être que successive. Espace vide ou plein, homogène ou hétérogène, continu ou discontinu, qui isole ou réunit ; sur ces problèmes peut se fonder comme le laisse entendre Georges Poulet une véritable « philosophie de l'espace » à travers l'œuvre littéraire.

Toutes les phases de l'analyse, toutes les hypothèses avancées conduisent en définitive à comprendre comment cette notion de l'espace romanesque traduit une conception du monde. Pourquoi s'est-elle modifiée au cours de l'histoire, en fonction de quels facteurs, dans quelle direction générale ? L'attention que portent nos contemporains à l'expérience du temps et qui a pris souvent les couleurs de l'angoisse a pu la reléguer dans l'ombre : « Many philosophers, écrit Mendilow, tell us that the preoccupation with problems of time is the keynote of modern thought »³², que ces problèmes soient aménagement du travail et des loisirs, routine du quotidien, usure de nos forces vitales, nostalgie du passé, peur du lendemain. Le cliché de l'espace aboli par les moyens de transport et de communication continue sa carrière mais notre langage le dénonce : les « philosophes » parlent aussi de la « distance » qui sépare les individus dans le groupe social, de l'« écart » ou du « fossé » qui se creuse entre nations riches et nations pauvres. Kafka, Borgès ou Robbe-Grillet enferment leurs personnages dans des labyrinthes alors que Sartre leur ouvre « les chemins de la liberté ». Certes nous ne pouvons plus rêver sur les régions non explorées et sur les blancs des cartes de géographie, mais notre terre a toujours ses Amazones et ses Tibets inaccessibles et pour le romancier, l'ailleurs commence au coin de la rue.

Université Laval

³² A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, London, Peter Nevill, 1952.