

ASPECTS DE L'ESPACE DANS LE ROMAN FRANÇAIS MODERNE

IVAN SEIDL

Les sociologues contemporains (Paul Chombart, Edward Hall, Konrad Lorenz et quelques autres) entreprennent, comme on sait, des recherches bien intéressantes relatives au comportement des hommes dans l'espace. Leurs études insistent sur l'importance du milieu matériel dans la vie. Le fait que différents peuples se créent depuis des siècles leurs espaces vitaux différemment et qu'un seul individu semble se former, parfois même jusqu'aux moindres nuances de sa conduite vis-à-vis des autres, également par une certaine conception de l'espace, peut effectivement avoir d'importantes significations. L'espace, en tout cas, contribue à la formation d'une culture, de même que la langue et les coutumes.

Les recherches qui explorent l'espace dans les arts en général et dans la littérature en particulier sont sans aucun doute justifiées. L'artiste crée dans son œuvre un milieu qui est la matérialisation de sa façon de voir et de concevoir les choses. Le milieu représentatif n'étant jamais identique avec le milieu réel, il entretient pourtant avec celui-ci des rapports multiples. L'évocation de l'espace dans un roman se fonde sur un certain nombre d'évidences, de choses communes, et en plus, exprime les volontés de l'auteur et sa façon de concevoir le monde. Comme le remarque Jean Weisgerber,¹ nous arrivons facilement à nous perdre dans un roman non européen, japonais ou chinois par exemple: nous ne connaissons pas les accessoires du décor qui entoure les personnages ce qui fait que ceux-ci deviennent parfois étranges et leur conduite nous semble peu compréhensible. L'auteur ne doit donc pas dépasser certaines limites: l'espace décrit doit coïncider au moins en partie avec l'expérience du lecteur.

Par ailleurs, si «il existe un espace contemporain»,² malgré la diversité des formes qu'il peut revêtir, si effectivement il existe des traits particuliers qui font distinguer notre espace de celui d'autrefois, il est parfaitement légitime de chercher la transposition esthétique de cet espace à une certaine époque, la nôtre par exemple, et de voir en quoi cet espace représentatif pour nous, diffère de celui de nos pères ou nos grands-pères. Les recherches sur l'espace ne sont décidément pas sans intérêt pour de nombreux domaines des sciences humaines.

En ce qui concerne la littérature, il est certain que c'est le roman qui est lié beaucoup à l'espace. Le roman se fonde sur un ou plusieurs personnages, éventuellement sur une action, qui supposent un milieu qui les entoure. Pour la plupart, le roman nous présente un univers spatio-temporel de même que le monde où nous vivons. Le personnage évolue (et incarne donc un temps romanesque qui est différent par rapport au temps de la vie quotidienne) dans

¹ «Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 2/3, 1971, p. 153.

² Georges Matoré, *L'Espace humain*, La Colombe, Paris 1962, p. 291.

un certain univers qui représente l'élément statique: celui-ci peut être constitué de personnages secondaires et surtout de l'étendue dans laquelle se déroule l'action. Cette étendue ou cet espace sont remplis et limités de toutes sortes d'objets. La présence de l'espace est donc indispensable, quoiqu'implicite dans le cas où l'écrivain se refuserait à en tenir compte sous forme de descriptions. (Telles les nouvelles de J. D. Salinger qui reposent essentiellement sur le dialogue conférant une présence physique aux objets et aux personnes dont on parle: le milieu romanesque est rendu par une impression globale produite sur le lecteur. En somme, c'est un milieu évoqué plutôt que décrit.)

Au cours du XX^e siècle, l'espace commence à occuper une position de plus en plus importante, parfois même privilégiée, dans la création de l'œuvre romanesque. Certains écrivains contemporains réhabilitent notamment la description qui est étroitement liée à la peinture du milieu, et en seconde analyse, à la peinture de l'homme: «... décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable: il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'œil du lecteur le décor et les accessoires des actions».³

La critique littéraire actuelle constate la promotion de l'espace dans le roman contemporain et prête attention à ce phénomène:⁴ les chercheurs étudient l'espace sous différents aspects chez des auteurs du XIX^e et du XX^e siècles.

D'abord, on étudie un espace qui est chargé de sens, qui renvoie à une autre réalité qu'il doit symboliser. Cet espace fonctionnel, signifiant si l'on peut dire, se fonde sur l'idée d'une relation étroite et intime que la réalité matérielle entretient avec l'homme.⁵ L'espace signifie quelque chose d'intérieur, d'humain, il est, en somme, une expression matérielle de l'esprit.

On sait bien qu'à la lecture d'un Balzac ou d'un Zola, ce n'est pas une simple conglomération de rues, de maisons, de chambres et d'objets que l'on voit défiler; tout ce milieu est imprégné de douleurs, de plaisir, de rêves ambitieux qui traduisent les passions des personnages de sorte qu'il existe, dans Balzac par exemple, grâce à ce cadre matériel vivant, une harmonie entre les lieux et les personnages.

Le milieu est significatif du caractère humain, il est révélateur des êtres et des choses qui sont cachés. (Alain Robbe-Grillet, on le sait, s'intéressera également à la surface, mais celle-ci ne sera plus le dehors — parfois trompeur — qui couvre une profondeur, mais la seule réalité qui soit.) Les symbolistes, eux aussi, croient que la réalité matérielle n'est que la projection analogique de la

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, «Collection Idées», (Paris 1969), p. 63.

⁴ Michel Raimond indique même qu'à son avis, si l'intrigue, le temps et le personnage ont moins d'importance dans le Nouveau Roman (ou, parfois, en disparaissent complètement, surtout en ce qui concerne l'intrigue, l'histoire), c'est l'espace qui tend à assumer leurs rôles: «En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste, — et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt qu'il ne raconte une histoire, — en tout cas, ne dit l'histoire que par le truchement de l'espace qu'il présente.» (Michel Raimond: «L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman», in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 184). Ainsi, les rapprochements entre certains Nouveaux Romanciers et les arts picturaux ne sont pas sans fondement: car en peinture aussi, la chronologie se traduit en spatialité.

⁵ Cf. l'article de Jean Pellegrin: «L'objet à deux faces dans *La Nausée*», *Revue des sciences humaines*, 1964, pp. 87—97.

réalité spirituelle»⁶ et se rallient ainsi au parti-pris des écrivains qui, à travers les approches des objets, tendent à nous renseigner sur les choses humaines.

La critique littéraire cherche parfois à explorer les thèmes spatiaux non seulement chez des écrivains du XIX^e siècle, mais également chez des écrivains contemporains en vue de découvrir ou de prouver l'existence d'une métaphysique de leurs personnages romanesques. Le problème est parfois assez délicat car, évidemment, on ne sait pas toujours bien si l'écrivain a conçu le milieu de son roman exprès pour les raisons que la critique aurait réussi à découvrir. Dans son ouvrage *Un séquestré. L'homme sartrien*, Marie-Denise Boros étudie le décor dans les romans de Jean-Paul Sartre.⁷ L'auteur constate que Sartre évoque très souvent un espace fermé aux influences extérieures, tout à fait différent par rapport à la vie normale de tous les jours. Le héros sartrien s'enferme dans une chambre, dans une pièce quelconque, et il lui est difficile, sinon impossible, d'en sortir. Nombreux sont les exemples à citer pour montrer ce que Marie-Denise Boros appelle «la chambre close» dans l'œuvre romanesque de Sartre: c'est, par exemple, la chambre de Pierre dans «Intimité». Le héros n'en sort jamais, il vit dans une obscurité pleine d'étranges odeurs et couleurs, sa vie imaginaire est faite de statues fictives et d'autres fantômes. Erostrate (dans une autre des nouvelles du *Mur*) se réfugie également dans un espace fermé: dans sa chambre au 6^e étage, où les meubles craquent et d'où le héros ne peut pas «descendre à cause des gens qui marchent dans la rue»,⁸ il prépare son acte gratuit, acte de folie. Dans *L'Âge de raison*, Marcelle nous semble ne pas sortir de sa chambre. Elle y vit son drame d'amour pour Mathieu, se perdant dans les idées qui n'existent que dans (ou par) cette chambre puisqu'elles sont fausses. La pièce d'Anny (dans *La Nausée*) avait toujours quelque chose d'étrange à cause des «châles, turbans, mantilles, masques japonais, images d'Epinal»,⁹ grâce auxquels «la chambre la plus banale se revêtait d'une personnalité lourde et sensuelle, presque intolérable». ¹⁰ Dans cet espace isolé, Anny jouait autrefois aux «situations privilégiées», aux «moments parfaits», se plongeant elle aussi dans une vie imaginaire, où tous les accessoires de cet étrange décor avaient leurs rôles précis. Il n'y a pas que la chambre qui peut représenter l'espace fermé de Sartre: c'est également la cellule des condamnés du *Mur*, le taxi et la galerie dans *Les Chemins de la liberté*, la bibliothèque et, en fin de compte, la ville entière de Bouville dans *La Nausée*. Les héros s'enferment dans ces espaces pour se défendre contre la réalité extérieure, pour s'entourer d'idéologies personnelles dont devient nécessairement significatif l'espace évoqué dans le roman. L'organisation de l'espace dans les romans de Sartre, considérée de ce point de vue, tend souvent à la métaphore qui a pour véritable but d'exprimer le thème d'une séquestration humaine.¹¹

La critique qui, au contraire, recherche dans le roman l'espace en tant que tel, c'est-à-dire comme objet d'une évocation dans le roman des lieux où se passe l'action, peut évidemment s'intéresser à des problèmes variés.

⁶ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, p. 413, cité par Jean Pellegrin, op. cit., p. 95.

⁷ Éditions A. G. Nizet, Paris 1968.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Le Mur*, Gallimard, «Le livre de poche», (Paris 1969), p. 94.

⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, «Le livre de poche», (Paris 1969), p. 192.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Cf. Marie-Denise Boros, op. cit., p. 23.

Il y a, par exemple, celui de la vraisemblance du récit: il paraît, en effet, que l'évocation d'un espace quelconque, que ce soit une rue, une chambre ou un paysage de campagne, contribue à ce que les héros soient plus vivants, plus vrais, plus concrets. Ils restent dans notre mémoire liés inséparablement à un décor précis. Ceci serait dû au fait que toute évocation romanesque fait appel à notre expérience: à force de nommer des choses connues ou évidentes, l'auteur réussit à animer en nous un monde, non sans similitude avec celui où nous vivons, et où les personnages et les choses particuliers, ceux sur lesquels l'écrivain désire attirer l'attention, se distinguent mieux grâce justement à ce cadre matériel vivant.

L'expérience du lecteur peut devenir décisive dans le cas où l'auteur fournirait trop de données topographiques réelles par rapport à celles qui sont fictives: à la lecture de *La Modification* de Michel Butor, la perception du roman sera sans doute modifiée du fait que le lecteur connaît (ou ne connaît pas) les lieux sur lesquels est centrée l'action, Paris et Rome. Il ne serait pas sans intérêt de prêter attention à cet aspect réel ou fictif de l'espace romanesque: outre les renseignements statistiques précieux, le thème permettrait d'étudier en quoi et dans quelle mesure l'évocation, dans un roman, d'un lieu réel est, en fait, sa déformation:¹² car si le héros d'un roman se promène au boulevard Saint-Michel à Paris, ce n'est pas le même boulevard Saint-Michel que nous avons longé nous-mêmes l'autre jour. En parlant de son boulevard, l'écrivain annexe certains détails, en passe d'autres sous silence, de sorte que l'évocation en vient automatiquement à transformer l'image tout entière que nous avons de la chose et la remplace par une vision particulière qui n'est pas la nôtre. L'univers de la fiction n'est guère identifiable à notre propre univers vécu bien que des points de contact existent toujours et qui ne sont pas sans rapports avec la vraisemblance d'un récit.

Pendant, l'espace comme objet dans le roman sera intéressant surtout par la manière dont il est rendu. Car les différences dans l'ameublement des pièces dans Balzac, dans Proust et dans Camus, pour ce qui est des objets qui s'y trouvent et qui ne s'y trouvent pas, ne sont pas si importantes que les différences dans la façon dont l'espace évoqué est intégré dans la structure du récit. Un Balzac, avant de présenter un dialogue de deux personnages, aurait décrit tous les meubles de la chambre où le dialogue aurait lieu, en les présentant du point de vue d'un observateur abstrait, «objectif», d'un œil imaginaire restant immobile et passif. La narration serait constituée d'abord de descriptions en bloc de chambres, d'ameublements de différentes pièces, bref, de tout ce qui remplit l'espace dans lequel l'action devrait se dérouler. Cette détermination spatiale préliminaire pèserait lourdement sur les personnages qui surviendraient ensuite. Leurs possibilités de mouvement seraient limitées dès leur apparition.

Jean-Paul Sartre, pour nous en tenir toujours à son œuvre romanesque qui a joué certainement un rôle bien important dans l'évolution des techniques

¹² On peut parler de sa déformation (si l'on se place au point de vue du réel transformé par la fiction créatrice) ou bien de sa recreation (si on se place au point de vue de l'activité transformatrice au service de l'intention créatrice qui prend certains éléments du réel pour les faire entrer dans la composition de l'univers imaginaire de la fiction). Ceci, bien entendu, peut concerner non seulement l'élément «espace» (ou l'ensemble des éléments «espace»), mais n'importe quel autre élément pris dans la réalité et intégré dans l'univers imaginaire de l'œuvre créée.

du roman contemporain, au contraire, décrit toujours en passant, en même temps qu'il présente une action.¹³ Voyons comment est narrée la première rencontre importante dans *L'Âge de raison*: Mathieu, entré dans la chambre, dépose ses souliers dans une grande armoire encastrée dans la mur. Puis, Marcelle étant assise sur le lit, Mathieu se déshabille et trouve une photo inconnue de Marcelle sur la cheminée. Ainsi, au fur et à mesure qu'il développe l'action et, plus tard, le dialogue, Sartre fait surgir des objets qui remplissent la chambre. Il ne donne jamais tous les renseignements spatiaux en une fois. L'important, c'est que toute description d'un objet se fait par l'intermédiaire des personnes qui agissent. Sartre ne présente que des objets qui sont en train d'être utilisés ou bien ceux qui sont assez frappants pour être observés par une personne (la photo de Marcelle sur la cheminée). Donc, tout objet nous est présenté à travers la conscience d'un protagoniste. Il paraît même que l'importance des objets et de l'espace change relativement à l'état d'esprit d'un certain personnage. Au début de *La Nausée*, Roquentin se cramponne aux objets parce que c'est dans leur domaine qu'il considère un changement. Il les décrit minutieusement en espérant découvrir quelque chose derrière eux. Il n'y arrive pas, les choses ne sont que des choses. Donc, le changement a dû se produire ailleurs: Roquentin se tourne vers lui-même. Mais il y a des changements de perception beaucoup plus rapides. Lorsque Roquentin subit sa Nausée au Rendez-vous des chaminots, l'espace qui l'entoure est absurde, mou, terne... Mais du moment qu'il entend son air de jazz, «Some of these days», l'espace devient plus dense. («Mon verre de bière s'est rapetissé, il se tasse sur la table, il a l'air dense, indispensable».)¹⁴ Mathieu, après avoir appris que Marcelle est enceinte, perçoit l'espace de façon tout à fait nouvelle: «La chambre semblait s'être tout à coup vidée de sa fumée rose: il y avait de grands vides entre les objets ... et la lampe, la glace avec ses reflets de plomb, la pendulette, la bergère, l'armoire entrebaillée lui parurent soudain des mécaniques impitoyables: on les avait déclenchées et elles déroulaient dans le vide leurs grêles existences, avec un entêtement raide, comme un dessous de plat à musique obstiné à jouer sa ritournelle. Mathieu se secoua sans pouvoir s'arracher à ce monde sinistre et aigret.»¹⁵

Sartre nous montre également que le même espace devient différent étant perçu successivement par les optiques de plusieurs protagonistes. Par exemple, les objets, la rue, le salon et la chambre dans «La Chambre» sont décrits différemment suivant la perspective de Monsieur Darbédat, celle d'Ève et celle de Pierre. Un autre exemple: la même photo reposant sur la cheminée dans la chambre de Marcelle est décrite deux fois, par Mathieu et par Daniel. Mathieu: «Il y avait sur la cheminée une photo qu'il ne connaissait pas. Il s'approcha et vit une jeune fille maigre et coiffée en garçon qui riait d'un air dur et timide... La jeune fille se tenait toute raide appuyée contre la grille d'un jardin. Elle ouvrait la bouche...»¹⁶ Daniel: «... c'était Marcelle à dix-huit ans, elle avait l'air d'une gouine, avec la bouche veule et les yeux durs. Et toujours cette chair flasque qui flottait comme un costume trop large. Mais

¹³ Voir Joseph Gerald Prince: *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Droz, Genève 1968, p. 84.

¹⁴ Jean-Paul Sartre: *La Nausée*, op. cit., p. 38.

¹⁵ Jean-Paul Sartre: *L'Âge de raison*, Gallimard, «Le livre de poche», (Paris 1960), p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

elle était maigre.»¹⁷ La photo représente une jeune fille. Il devient évident que ce n'est pas seulement l'objet qui est présenté de façon différente suivant la perspective de tel ou tel personnage, mais aussi le jeune fille en question ou bien n'importe quelle personne dont parlent au moins deux personnages. Ainsi Mathieu n'est pas toujours le même étant décrit successivement par Boris et par Ivich. D'ailleurs, Boris se rend compte de cette différence: «Il lui semblait toujours qu'ils ne parlaient pas du même Mathieu: celui d'Ivich était plus fade.»¹⁸ Par la suite, Mathieu est vu aussi par Daniel et par Marcelle, toujours avec des différences sensibles.

Notons encore que Sartre respecte l'angle de vision qui est réservé à tel ou tel personnage-porteur de vision. Le héros ne voit que ce qu'il peut voir. Vers la fin de la première partie de *La Mort dans l'âme*, Mathieu ne réussit pas à distinguer les visages des soldats allemands qui arrivent dans le village: ils sont trop loin. La description respecte la distance et ne donne pas de détails.¹⁹

Ainsi Jean-Paul Sartre semble se conformer à toutes les conséquences de la découverte de l'espace changeant relativement à la perspective de tel ou tel personnage. Quelles sont les raisons et les significations de cette innovation romanesque?

Au fond, on remplace dans le roman l'observateur traditionnel, toujours plus ou moins immobile et passif dans l'espace, par une «caméra» animée et plantée dans les yeux des protagonistes. Narrer de cette manière, c'est, comme on sait, refuser l'omniscience de l'auteur et adopter un point de vue particulier et partiel, celui du personnage.

Dans le roman du XIX^e siècle, à part bien entendu plusieurs écrivains qui s'en tiennent à l'optique du héros et anticipent ainsi les tendances dites modernes (Stendhal entre autres), l'omniscience de l'auteur est fréquente. Elle permet de réaliser le but auquel aspirent les écrivains de l'époque: rendre les complexités de la vie sociale, analyser les rapports entre l'individu et la société, montrer les passions et les mœurs par rapport à la vie sociale. Chez Flaubert, qui étudie également les interdépendances de l'individu et du milieu social, il existe pourtant une tendance assez nette vers l'identification de l'auteur avec son personnage (et son lecteur en même temps). Cette tendance, qui va à l'encontre de l'objectivité du récit, est renforcée par le mouvement d'une réaction anti-naturaliste à la fin du siècle dirigé contre tout ce qui est logique, précis, objectif au nom de ce qui est suggéré, mystérieux, miraculeux. En plus, de nouvelles théories en physique (la théorie de la relativité dont Sartre lui-même se réclame en refusant l'omniscience de l'auteur dans l'œuvre romanesque de François Mauriac²⁰), en psychologie et en philosophie suggèrent l'idée d'une insuffisance de l'ancien système de compréhension de l'homme et du monde: les conceptions traditionnelles du temps et de l'espace semblent périmées, les horizons de l'homme s'élargissent. La vérité absolue n'existe plus. On ne veut plus avoir une confiance absolue en la raison, on ne veut plus croire que l'intelligence puisse résoudre tous les problèmes de la vie. Évidem-

¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸ *Ibid.*, p. 320.

¹⁹ Voir Joseph Gerald Prince, op. cit., pp. 83—102.

²⁰ Jean-Paul Sartre: «M. François Mauriac et la liberté» in *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, p. 52.

ment, si le système traditionnel ne suffit plus, il y a toutes les raisons pour que l'analyse du monde qui en relève ne suffise pas non plus aux jeunes savants et romanciers: on trouve que les auteurs du roman social du XIX^e siècle simplifiaient la réalité qui est en fait beaucoup plus riche et complexe.

A cette époque, le roman se transforme. Certains auteurs (Marcel Schwob, Villiers de l'Isle-Adam entre autres) renoncent à l'objectivité romanesque en renouant en partie avec le lyrisme subjectif qui était déjà apparu chez des auteurs d'œuvres poétiques et autobiographiques écrites au XIX^e siècle, surtout à l'époque romantique (pensons à Chateaubriand, à Nerval). Le roman symboliste devient parfois une méditation subjective où l'écrivain néglige l'intrigue et le décor et où on ne trouve plus de longues descriptions de l'extérieur.

L'aboutissement de l'évolution qui avait conduit les écrivains vers l'expression d'un contenu de conscience est représenté en France par Marcel Proust. Avec lui, c'est un bouleversement complet de la technique romanesque du XIX^e siècle. D'abord, parce qu'il ne conte pas une histoire. Il veut recréer la totalité d'une expérience vécue. Il veut mettre en relief le contenu d'une conscience. Son roman ne connaît pas d'intrigue et les personnages ne sont pas là pour participer au développement de l'action. On les rencontre tout simplement comme dans la vie: ils n'ont aucune fonction qui découle de la construction dramatique du récit. Les événements ne sont pas enchaînés en raison d'une «exposition», d'une «crise», d'un «dénouement». Ce sont seulement les perceptions de la réalité qui deviennent le sujet du livre. Le monde extérieur n'a plus de valeur objective, il est seulement perçu par une conscience. L'espace devient dissocié et fragmentaire. La composition romanesque ne répond donc plus en rien à l'idée que s'en sont faite les romanciers du XIX^e siècle: chez Proust, elle est fondée plutôt sur une reprise et une orchestration de différents thèmes du livre.²¹

L'évasion dans le contenu d'une conscience qu'effectue Proust, se fait parfois par l'intermédiaire du monologue intérieur. Ce procédé consiste, comme on sait, à ne dire au lecteur que les idées qui se forment dans la conscience du personnage au fur et à mesure que celui-ci agit ou se trouve dans un état quelconque. Si un récit nous est présenté tout entier au moyen du monologue intérieur, nous ne percevons de la réalité que ce qu'a pu en percevoir tel ou tel personnage puisque nous adoptons son «point de vue». La technique du point de vue ne consiste pas, bien entendu, seulement dans le monologue intérieur, mais, d'une façon quelconque, elle ne transmet au lecteur que la réalité que perçoit le héros. Le monde extérieur s'incorpore dans le courant de conscience. Les modalités du point de vue qui suppriment donc le récit objectif balzacien, sont très riches et varient d'un auteur à l'autre. Le procédé devient parfois très subtil et raffiné: dans *Les Faux-Monnayeurs*, il n'y a pas d'auteur omniscient, mais il n'y a pas non plus un point de vue unique qui nous transmette la réalité et auquel on puisse se fier. André Gide, Jean-Paul Sartre et d'autres opèrent une multiplicité de points de vue de sorte qu'un même objet ou événement nous est présenté successivement sous des optiques différentes. Par suite de cette technique, le lecteur se rend compte de l'instabilité

²¹ Voir Michel Raimond: *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris 1960, pp. 148—157.

de l'univers romanesque chez ces écrivains: il suffit de changer de porteur de vision et la réalité nous apparaît sous des aspects bien autres.

Ainsi, comme de nombreux chercheurs l'ont d'ailleurs déjà constaté, la perspective narrative est décisive pour l'organisation de l'espace dans un roman. En plus, elle détermine (et devient elle-même déterminée par) d'autres catégories romanesques, surtout le temps et le personnage. La critique est bien habituée à souligner la cohérence dans un roman de tous ces éléments: ils entrent dans la structure romanesque et la modifient, étant eux-mêmes modifiés. Si l'on se pose la question pourquoi Jean-Paul Sartre ne donne pas dans ses romans de longues descriptions préliminaires de l'extérieur, il y a toujours le côté de sa technique romanesque qui fournit une réponse, bien incomplète il est vrai, mais qui reste valable quand même: c'est son mode de présentation tout entier qui l'en a empêché. Le personnage sartrien est introduit dans le roman brusquement et agit dès le commencement. Le romancier essaie de reproduire le temps qui lui est donné. (On peut même observer dans la narration des changements de vitesse correspondant aux changements de personnage: ainsi dans *Les Chemins de la liberté*, le temps de Daniel est plus lent que celui de Mathieu.) En plus, le romancier ne revient presque jamais sur le passé de ses héros, du point de vue temporel il ne saute pas, pour ainsi dire, en arrière, ses romans sont racontés au présent avec un «recul esthétique»,²² et respectent l'ordre chronologique des événements.²³ Or les descriptions balzacienne mutileraient en un sens l'irréversibilité sartrienne du temps et l'ordre chronologique des événements,²⁴ et en plus, étant prononcées avec l'autorité de l'auteur, elles confèreraient un caractère définitif aux objets et aux personnes dont on parle — et c'est justement ce que Sartre ne voulait pas. Dans le roman traditionnel, le temps et l'espace étaient donnés par avance. Le personnage y était ancré. Ses possibilités de bouger, d'agir, de se manifester étaient limitées relativement au temps et à l'espace dans lesquels il était plongé. Le caractère fixe du personnage fonctionnait comme un certain déterminisme qui n'était pas sans rapport avec l'intrigue et l'ordre causal des événements. Si, au contraire, Sartre veut donner l'impression que son personnage est libre, si tout dans le roman doit coïncider avec le point de vue du héros, il ne peut se permettre de faire d'aucunes initiations préliminaires à lui, l'auteur: par contre, tout milieu étant évoqué par la conscience d'un personnage, la description éventuelle de l'espace n'est plus l'abolition du temps du récit, mais le développement du temps du personnage, et pour ce qui est des objets, de l'espace, ceux-ci ne sont pas figés en formes immuables et définitives, mais ils deviennent imprégnés et modifiés par la conscience qui les supporte.

²² Cf. Jean-Paul Sartre: *Situations I*, op. cit., p. 15.

²³ Voir Joseph Gerald Prince, op. cit., pp. 61—81.

²⁴ «La description a lieu dans une perspective selon laquelle le narrateur se rapproche le plus possible de l'objet décrit. Ici, le narrateur suspend le cours du temps, le moment présent s'intemporalise dans la représentation et cette proximité a pour conséquence de renforcer au maximum l'effet d'image sur le lecteur. Nous entendons le mot 'image' (Bild) au sens de Kayser comme une description fermée suscitant immédiatement l'illusion. Intemporalité et corrélativement absence de mouvement sont ses caractéristiques.» (E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* p. 88, et W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 182), cité par Françoise van Rossum-Guyon in *Critique du roman*, Gallimard, Paris 1970, p. 103.

L'espace en tant que tel, celui dont nous parlons, devient maintenant un peu flou. Après tout ce qu'on vient de dire, la question se pose s'il existe réellement. Comme, on l'a déjà constaté, la description dans certains romans de ce siècle se réalise par l'intermédiaire d'une conscience et chaque objet peut être perçu différemment relativement à la conscience qui réalise, il n'y a rien de fixe, de stable dans le monde romanesque d'un écrivain qui pratique le réalisme subjectif (l'expression est de Michel Raimond), la technique du point de vue avec le personnage et, éventuellement, la divergence des optiques.

Comme le dit Jacques Howlett,²⁵ on constate une subjectivation des objets et de l'espace dans les romans de ce siècle: «Il s'accomplit ici, tout comme dans l'impressionnisme pictural, une déréalisation du monde des objets, ceux-ci ne trouvent leur consistance que par la conscience qui les supporte. S'ils y perdent la carrure, ils y gagnent les extraordinaires et fugitifs chatoiements d'une durée personnelle. Ainsi, il y a moins des objets que des façons de les percevoir et par la suite de les temporaliser.»²⁶ Toujours selon Jacques Howlett, «Flaubert déjà aurait écrit qu'il n'y a de vrai que dans les ,rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets».²⁷

L'espace qui est lié dans le roman à bien des catégories romanesques serait ainsi un des symptômes de cette destruction du genre qui s'accomplit depuis bien des années. Il deviendrait même significatif de ces mutations romanesques que l'on vient de décrire. Évidemment, s'il signifie, c'est dans un sens assez différent de celui que nous avons utilisé dans la première partie de ces réflexions. Une certaine conception de l'espace, une évocation spatiale, de même que d'autres procédés purement techniques, reflètent toujours, et indépendamment ici de la volonté de l'auteur, une certaine vision du monde de celui-ci. Comme cette vision comporte toujours une partie générale, commune à l'époque, les présentations de l'espace chez des écrivains d'une même époque peuvent avoir une certaine ressemblance.

Un objet, un ensemble d'objets, un milieu qui apparaissent dans un roman d'abord gratuitement et sans aucune raison d'être, se font de plus en plus révélateurs et riches en significations au fur et à mesure que la narration progresse. Françoise van Rossum-Guyon montre, dans la Conclusion de son ouvrage critique sur *La Modification* de Michel Butor, toutes les significations qu'acquiert un tapis de fer chauffant installé dans le compartiment de troisième classe où voyage Léon Delmont, le héros de *La Modification*. «Ce tapis est d'abord un signe dont le choix... insère le roman dans un contexte historique, géographique, social déterminé. Ce tapis de fer chauffant révèle aussi certains aspects de la situation psychologique du héros: son attitude à l'égard de l'argent (par le choix d'un compartiment de troisième classe)... Il conditionne en outre l'émergence de certains souvenirs... Corrélatif objectif des états de conscience du voyageur, il révèle également le changement de ses représentations et le désordre croissant qui envahit son esprit. Objet pratique et prosaïque, il se métamorphose en objet fantastique et mythique: sa chaleur devient celle de la fournaise ardente de l'enfer...»²⁸ ce qui est en rapport avec l'état d'âme du héros.

²⁵ «Notes sur l'objet dans le roman», *Esprit* 1958, n° 7/8, pp. 67—71.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Françoise van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 284.

À part toutes ces fonctions de signes, le tapis de fer chauffant fait évidemment partie de la composition du récit et y joue, bien entendu avec d'autres éléments spatiaux, un rôle précis. L'espace de *La Modification* étant un espace subjectif (le récit est un monologue intérieur raconté au pluriel de politesse), il est déterminé par la narration et participe, de son côté, à l'organisation générale du texte. « Ces descriptions rythment et articulent la progression narrative et la progression thématique. En s'ajoutant les unes aux autres, elles suggèrent la continuité d'un présent mouvant en dépit des interruptions provoquées par les interventions du passé et du futur. Elles servent, en outre, de leitmotif à la reprise de certaines séquences et aident par là le lecteur à identifier telle suite narrative, à en suivre le déroulement au cours du texte, à saisir les rapports que cette suite entretient avec les autres, dans la totalité du ,volume'. »²⁹

Les conceptions spatiales dans les romans modernes varient certainement d'un auteur à l'autre. Mais il paraît que jamais l'espace dans un roman n'est un élément qui soit tout à fait isolé des autres. Il entretient de nombreuses relations avec toutes les autres parties du roman, sur les deux plans que la critique distingue et que nous nous sommes permis de résumer: sur celui qui, concevant l'espace comme signifiant, étudie sa participation à la production du sens du roman, et sur l'autre qui, étudiant d'abord dans le roman l'espace en tant que tel, tourne ensuite l'attention vers la façon dont il est rendu et nous éclaire ainsi sur le rôle que joue l'espace dans la narration.

En général, les deux aspects ne se contredisent pas bien que l'un d'entre eux puisse prévaloir chez tel ou tel écrivain (ainsi chez Alain Robbe-Grillet, dont l'espace romanesque est comme figé et sans aucune présence humaine, c'est surtout l'intérêt technique de l'espace, sa participation à la construction narrative qui semble dominer): il existe non seulement un ensemble de significations entre les lieux et les personnages et entre, d'une façon plus générale, l'espace et les choses humaines, mais également une harmonie entre l'espace et l'ensemble du roman du point de vue de leur unité narrative.

²⁹ *Ibid.*, pp. 284—285.