

## **La description et sa place primordiale dans le récit**

**Mahvash GHAVIMI\***

Professeur titulaire, Unité des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique

**Elham BASIRZADEH\*\***

Doctorante, Unité des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique

---

**Résumé :** Notre recherche propose une réflexion sur la description et la place primordiale qu'elle occupe dans le récit littéraire. L'explication des caractères, la transmission du savoir, la présentation de l'espace-temps et du cadre de l'action, l'illustration de la subjectivité ou de l'objectivité, sont les effets de la mise en scène de la description dans le récit. L'analyse structurale des récits nous a permis de montrer que la description, comme l'un de leurs éléments essentiels, participe activement à la mise en place du narratif, que les aspects du descriptif sont indispensables à la compréhension et à l'action de toute narration et que la description a pour fonction de permettre le récit en assurant son fonctionnement référentiel. Cet article contient l'étude de l'évolution et de la diversité des procédures et des fonctions descriptives dans le récit littéraire. L'examen de la structure descriptive nous encourage à parler de l'utilité des descriptions littéraires. Ainsi, même si de nombreuses études théoriques opposent la description à la narration, les aspects du descriptif constituent le moteur essentiel qui entraîne le lecteur dans une lecture « cognitive » du récit.

**Mots clés :** Analyse structurale, narrativité, récit, description littéraire, fonction, procédure descriptive.

---

### **1. Introduction**

Narration et description sont deux modes indépendants de représentation, représentation d'actions ou d'événements pour la narration, représentation de choses ou de personnages pour la description. Cependant, il n'y a sans doute pas de descriptif pur et

---

\* M-ghavimi@sbu.ac.ir

\*\* E\_basir57@yahoo.com

les événements ont besoin d'espace. La description a pour fonction de permettre le récit en assurant son fonctionnement référentiel. Dans un récit, les descriptions informent autant la narration qu'elles sont informées par elle. Dans un énoncé narratif le lecteur attend un déroulement événementiel, une issue plus ou moins prévisible selon un ordre logico-sémantique; l'énoncé descriptif est réglé par des structures de surface, par des structures lexicales repérables. Notre recherche présente une réflexion sur la description réaliste et son rôle diégétique, c'est-à-dire sa fonction dans l'économie générale du récit en visant à répondre aux questions essentielles comme: À quoi servent les descriptions? Comment est-ce qu'elles sont intégrées aux récits? Peut-on les sauter comme le font les lecteurs pressés? Peut-on concevoir de raconter sans décrire? L'analyse d'extraits du récit nous permet d'examiner l'opposition qu'établissent Philippe Hamon, Jean Michel Adam et André Petitjean entre la description et la narration dans les ouvrages comme *Du Descriptif* (1993), *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981) et *le texte descriptif* (1989). Grâce à l'étude de ces théoriciens, nous arriverons à voir que le problème de la description se trouve en effet dans le fait qu'elle est associée à un attribut du personnage, à l'amplification lexicale, à un préalable au discours et à une temporalité suspensive qui peuvent être considérés comme un obstacle ou un passage parallèle à la narration. En le considérant, nous verrons que la description met en place un schéma narratif qui provoque une lecture « cognitive » et aussi « passionnelle ». En nous appuyant sur les ouvrages cités, nous montrerons d'abord, pourquoi la description semble faire obstacle à la narrativité du récit. Ensuite, grâce à l'analyse d'extraits du récit et à leur fonctionnement, nous verrons comment, le narratif est dégagé des limites de l'action et la description trouve une place si importante dans la lecture du récit.

## **2. Description et narration**

### **2.1. La délimitation de la description**

Un récit se compose de deux types de représentations: des représentations d'actions et d'événements d'une part, et des représentations d'objets, de lieux et de personnages, d'autre part; ce que nous appelons des descriptions. Apparemment cette distinction semble très claire. Mais, dans la pratique, elle est difficile. Considérons ces deux énoncés: « La maison était blanche avec un toit d'ardoise et des volets. L'homme s'approcha de la table et prit un couteau » (Genette, 1966,156-157). Le premier énoncé ne comporte aucun trait de narration; en revanche, il évoque plusieurs objets (maison, toit, volets) et les qualifie par des adjectifs, tandis que le deuxième contient au moins, à côté de deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs en comportant la désignation de trois substantifs (homme, table, couteau). La simple nomination d'êtres animés ou inanimés a une valeur descriptive. De même pour les verbes d'action, si nous comparons « saisit le couteau », par exemple, à « prit le couteau », nous voyons que saisir est plus descriptif que prendre. Aussi peut-on imaginer une description pure, où il ne se passerait absolument rien, mais on peut difficilement concevoir une narration pure, où absolument rien ne serait décrit; en d'autres termes, la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire et que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets. De ce point de vue, la description semble bien avoir une position dominante dans le discours littéraire; cependant, dans la réalité des œuvres littéraires, c'est l'inverse: on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre. L'exemple suivant, tiré de *Madame Bovary*, œuvre

connue de Flaubert, met clairement en scène la dépendance de la description à l'égard de la narration:

[...]. -L'attendre? Et M. Binet donc! A six heures battant vous allez le voir entrer, car son pareil n'existe pas sur la terre pour l'exactitude [...]. Six heures sonnèrent. Binet entra. Il était vêtu d'une redingote bleue, tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre, et sa casquette de cuir, à pattes nouées par des cordons sur le sommet de sa tête, laissait voir, sous la visière relevée, un front chauve, qu'avait déprimé l'habitude du casque. Il se dirigea vers la petite salle; [...] puis il ferma la porte et retira sa casquette, comme d'usage (Flaubert, 1936,79)<sup>1</sup>.

Dans notre exemple, la description est survenue au milieu de la narration: l'auteur décrit Binet quand il rentre dans l'auberge. On y remarque que la narration ne peut exister sans la description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer le premier rôle. La description est tout naturellement « ancilla narrationis », esclave soumise de la narration. En fait, on ne rencontre pas de pures descriptions, elles apparaissent toujours dans la dépendance d'un récit. La description nécessite la narration, elle est rattachée au récit et ne peut s'en détacher. Aussi faudrait-il affirmer que si la narration et la description sont indissociables, celle-ci trouve sa place dans la dépendance de celle-là.

## 2.2. Le suspens ou la progression du récit

Dans son étude intitulée *Du descriptif*, Philippe Hamon (1993) s'attache à expliquer que la description peut se réduire à un simple attribut du personnage. Pour lui, dans un récit, les deux types de description: prosopographie<sup>2</sup> et portrait participent plus à la mise en place des énoncés d'état que des actions des protagonistes. L'énumération d'états sert certainement à élaborer la psychologie des protagonistes. La description pose alors le problème du « focal », c'est-à-dire du personnage dans ses rapports avec le descriptif. Mais, la plupart des théoriciens ne réservent aucune place à l'analyse des protagonistes dans leurs études du récit. En étudiant *La Morphologie du conte* de Vladimir Propp, nous voyons que la morphologie de Propp (Propp, 1970) considère l'analyse des « segments d'actions » qui forment les trente et une fonctions du récit. Les instances descriptive qui sont mises en place dans le conte ne change rien au déroulement de l'intrigue. Selon Bertrand « Ces fonctions sont identiques dans tous les contes quel que soit l'habillement figuratif qui les spécialise (décor, personnage, lieux, temps, etc.). Les personnages sont donc éliminés, ils ne sont que des supports de fonction » (Bertrand, 2000,170). La description est alors réductible à un attribut figuratif. Aussi est-elle appréhendée par les théoriciens de la narrativité comme une simple tendance du texte à l'expansion lexicale. Pour eux, elle tient davantage de « l'amplificatio ». Dans les théories narratives « l'amplificatio », comme un concept qualificatif général qui recouvre tous les moyens de gagner du texte et de faire du texte, et « la narratio » comme un moment obligé et précisément localisé de tout discours, et non une entité rhétorique autonome, sont considérées comme deux concepts opposés. Selon Roland

---

<sup>1</sup> Il faut signaler que tous les passages descriptifs sont soulignés par nous-mêmes.

<sup>2</sup> La tradition rhétorique a établi une taxinomie des descriptions. Ainsi P. Fontanier distingue-t-il ces types de description: la Topographie (description qui a pour objet un lieu quelconque), la Chronographie (description du temps, des périodes, des âges d'un événement, etc.), la Prosopographie (description de la figure, du corps, des qualités physique, de l'extérieur), l'Éthopée (description des mœurs, des caractères, des vices, [...]) des qualités morales d'un personnage réel ou fictif), le Parallèle (deux descriptions, consécutives ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'une de l'autre, sous leurs rapports physiques et moraux), le Portrait (description physique ou morale d'un être animé) et le Tableau (certaines descriptions vives et animées de passions, d'actions, d'événement, etc.).

Barthes, « L'amplificatio » peut être ainsi définie comme un élément « hors-corrélation du texte » qui tient davantage d'une tendance du texte à la digression. En détruisant la linéarité du récit, elle suscite le lecteur à sauter certains passages du texte. L'énoncé descriptif est certainement proche des textes du savoir qu'il contribue à constituer par son activité ou qu'il consulte pour authentifier son contenu. Notons qu'un savoir (de mots, de choses) est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte déjà écrit ailleurs, et la description peut être considérée comme le lieu d'une réécriture, comme une opération d'intertextualité; (écrire d'après un modèle). Toute description est une sorte d'appareil métalinguistique amené à parler des mots au lieu de parler des choses, et cela du fait de l'importance donnée au lexique du travail (lexique d'autres savoir-faire technologiques) et au travail sur le lexique (savoir-faire de l'écrivain). En d'autres termes, la description en tant qu'un texte travaillé (travail sur le lexique) est un lieu où apparaîtront les termes spécialisés du travail. Ainsi, la description représente en texte, certaines opérations de « rewriting », de gloses, de mise en équivalence, propres à de nombreuses opérations métalinguistiques, intertextuelles ou scientifiques. Elle accentue dans le texte la relation du lecteur à sa langue et aux opérations de lisibilité. En fait, le lecteur doit maîtriser la connaissance encyclopédique dont se sert l'écrivain pour construire un discours à dominante descriptive et de plus, il lui faut posséder les compétences intertextuelles que requiert le texte. Par conséquent, la description, par son amplification, entraîne le destinataire à effectuer ses actes cognitifs, en risquant le déroulement du récit. Ainsi, pour un lecteur, qui ne possède pas le même bagage encyclopédique que l'auteur, les passages descriptifs apparaissent comme des éléments secondaires qui peuvent être retirés du récit. Dans un récit, la description est envisagée alors comme une pratique préalable, car les instances descriptives ne font qu'introduisent le lecteur dans un cadre contextuel avant de le plonger au cœur de la narration. Philippe Hamon dit que « 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<sup>1</sup>, la description, est significative de ces fonctions décoratives, accessoires, adjuvantes, que la théorie assigne à la description. » (Hamon, 1993,21). La description est ainsi reliée aux concepts de mimésis et d'ornement du discours. La narration contient les actions et les événements en faisant avancer l'intrigue, elle présente l'aspect temporel du récit; en effet, le narratif déploie ses actions dans une successivité temporelle. Mais la description a un caractère relativement intemporel. Elle s'attarde sur des objets ou sur des êtres qu'elle fige à un moment du temps. La description qui plante le décor de l'action et présente les personnages constitue ainsi une pause ou un temps mort dans le déroulement narratif. Prenons comme exemple, les deux extraits suivants:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau [...], voici un élève [...], le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassée [...], quand la cloche sonna, le maître d'études fut obligé de l'avertir, [...] dans les rangs. (Flaubert, 1936, 15)

<sup>1</sup> « [...] la poésie a une telle conformité avec la peinture que, nées pour ainsi dire d'un même accouchement, l'une fut appelée peinture parlante et l'autre poésie muette. ». D'ailleurs, la théorie picturale n'ayant pas de tradition, les critiques de la Renaissance et du Baroque reprennent la théorie antique de la littérature pour l'appliquer à la peinture. (Rensselaer, traduction et mise à jour par Brock, 1991,183-186).

C'était le royaume du corail. Dans l'embranchement des zoophytes et dans la classe des alcyonaires, on remarque l'ordre des gorgonaires qui renferme les trois groupes des gorgoniens, des isidiens et des coralliens [...] et ils possèdent une existence propre, tout en participant à la vie commune. (Verne, 2000, 227)

Dans les deux exemples, nous remarquons aisément que la description, en se prolongeant, menace la progression dramatique du récit. Dans le premier, on décrit Charles quand il entre dans sa classe; mais la narration n'est pas suspendue pour longtemps et par conséquent, le récit n'est pas affecté. Mais dans le deuxième, l'auteur décrit si minutieusement l'animal marin des mers chaudes que la description se confond avec la reproduction d'un tableau scientifique ou technologique et que l'on glisse du descriptif à l'explicatif; cette description menace la progression du récit et suspend le déroulement des événements même si elle plante le décor dans lequel les prochains événements vont se dérouler.

### **2.3. La temporalisation de la description**

La description temporalise l'instantané, car un paysage se voit d'un coup mais se décrit progressivement, d'où un inévitable risque d'artifice. Par quoi commencer lorsqu'on décrit? Prenons pour exemple la description ci-dessous, tirée du roman très célèbre de Flaubert, *Madame Bovary*, dans lequel ce procédé est particulièrement fréquent:

À la base, d'abord c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec des portiques, colonnades et statuets de stuc, [...]; puis, se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, [...]; et enfin, sur la plate-forme supérieure qui était une prairie verte il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en cales de noisettes, [...] (*Madame Bovary*, 2012,332)

Le gâteau de mariage, objet simultanément, composé d'une diversité de parties, est décrit dans une successivité de parties grâce aux indications temporelles comme d'abord, puis, enfin. Mais ces indications ne renvoient certainement pas au temps de notre objet qui est inanimé, elles renvoient bien sûr au temps de l'énonciation; comme si un énonciateur parlait sur l'ordre du discours (d'abord je parle du carré de carton bleu, puis du donjon et enfin de la plate-forme). De cette façon, il nous semble que la description n'a pas suspendu la temporalité narrative même si dans la réalité elle l'a fait; en effet, cette description nous démontre sa propre temporalité discursive. On peut donc dire que ce procédé aide la description à entrer dans le récit, à ne pas être considérée comme une pause du temps de l'action et joue ainsi un rôle de réglage discursif en assurant une communication réussie et efficace, qui emporte l'adhésion et assure la persuasion des lecteurs.

### **2.4. La motivation et l'insertion de la description**

La description est suspecte d'être perçue comme une interruption dans le récit. Elle menace donc d'en dévoiler le caractère artificiel. Pour remédier à cela, les réalistes s'attachent à introduire la description dans le récit par le discours, la vision ou l'action des personnages, sa crédibilité par des scènes, des lieux. Déplacer la prise en charge de la description, du narrateur aux personnages est un des procédés de motivation qui est destiné à rendre la description plus naturelle (Jouve, 2001) La description peut se situer dans un processus d'actions des personnages qui voient, parlent ou agissent. Dans ce cas, elle est motivée par l'intrigue et le faire des personnages. Pour pouvoir bien expliquer ce procédé, nous avons choisi quelques extraits romanesques:

Emma monta dans les chambres. La première n'était point meublée; [...]; et, sur le secrétaire, [...], il y avait, dans une carafe, un bouquet de fleurs d'oranger noué par des rubans de satin blanc (Flaubert, 1936, 36)

Charles descendait dans la salle, au rez-de-chaussée. Deux couverts, avec des timbales d'argent, y étaient mis [...] revêtu d'une indienne à personnages représentant des turcs (*Ibid.*, 9)

Dans les deux extraits, Flaubert fait visiter les chambres par Emma et fait descendre Charles au rez-de-chaussée dans le but de justifier la description des chambres du premier étage et de la salle du rez-de-chaussée. Ainsi le lecteur découvre les lieux en même temps que les personnages principaux du roman et ne se sent pas détaché du déroulement des actions. Prenons maintenant un autre exemple, tiré du roman intitulé *Au bonheur des dames*, d'Émile Zola dans lequel, la narration construit une situation de regard: le narrateur raconte l'arrivée à Paris de Denise et de ses frères. Ils cherchent la boutique de leur oncle Baudu. Sur le chemin, ils restent étonnés devant la vitrine d'un grand magasin, *Le Bonheur des dames*:

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, [...]. Elle tenait la main de Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus, [...], la jeune fille s'arrêta net de surprise. -Oh! dit-elle, regarde un peu, Jean. Et ils restèrent plantés, serrés les uns contre les autres ([www.langages.crdp.ac-creteil.fr](http://www.langages.crdp.ac-creteil.fr), 2013).

Ici nous voyons plusieurs personnages: Denise et ses frères sont étonnés devant le spectacle nouveau et le narrateur qui les observe attentivement y insiste longuement:

Denise demeurait absorbée devant l'étalage de la porte centrale [...] Même Pépé, qui ne lâchait pas les mains de sa sœur, ouvrait des yeux normes [...]. (*Idem*).

Pour que la description ne soit pas trop longue, le narrateur signale que le petit Jean se sent fatigué et puis il insiste sur le regard de Denise qui est capté par une nouvelle vitrine:

Denise fut reprise par une vitrine [...]. Et jamais elle n'avait vu cela, [...]. Au fond, une grande écharpe en dentelles de Bruges, d'un prix considérable, etc. [...] (*Idem*).

C'est par le point de vue subjectif d'un personnage que la description est mise en scène. Cette manière de justifier la description est très fréquente dans le roman réaliste surtout chez Zola. Quand la description devient sensorielle, elle est prise en charge par des personnages qui servent de médiateurs entre l'objet décrit et l'auteur. Il y a d'autres procédés de motivation de la description comme l'introduction de scènes pédagogiques où un personnage explique à un autre l'usage d'un objet, d'une machine ou d'une activité. L'exemple ci-dessous nous présente clairement une variante de ce type de motivation où les personnages se trouvent devant un objet à décrire, connu du descripteur, mais mal ou pas connu de son interlocuteur. Aussi, nous sommes témoins de ce procédé de motivation de la description où l'effacement de l'acte de transmission du savoir du descripteur par la narrativisation de son appropriation par les personnages sous la forme d'une action particulière: la lecture, est complètement claire.

Tout ce qu'ils avaient vu les enchantait; leur décision fut prise. Dès le soir, ils tirèrent de leur bibliothèque les autres volumes de la *Maison rustique*, se firent expédier le cours de Gasparin et s'abonnèrent à un journal d'agriculture. (Flaubert, 2000,210)

La description étant alors l'action d'un ou de plusieurs personnages elle se trouve introduite dans la temporalité du récit et produit un effet de naturel d'une grande efficacité. La dissimulation de l'origine de l'histoire de toute référence à l'énonciation est ici à l'œuvre et la narration se fait « transparente » comme si l'histoire se présentait devant nous et sans aucune médiation. Elle se trouve comme un fait réel. Il n'y a pas de commentaires trop explicites du narrateur. Le discours n'apparaît pas comme le produit d'une conscience subjective. Il s'agit plutôt d'un discours sérieux.

### **3. Structure de la description**

#### **3.1. La description, la caractérisation, la sélection**

Contrairement aux ambitions parfois affichées par un réalisme naïf, la description ne saurait ni être exhaustive, ni être objective. Décrire n'est pas copier le réel. Décrire, c'est interpréter le réel, en y sélectionnant des traits caractéristiques. Le principe de sélection est déjà une organisation du réel. Ainsi, Buffon ou Linné, naturalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont limité leur description des plantes à quatre catégories de traits descriptifs comme la quantité des éléments, leur formes, leur distribution dans l'espace et leur grandeur relative. (www.Methodes/description/deint, 2010). Ils font des rapprochements entre les êtres naturels sur la base de traits descriptifs visés et ils induisent des regroupements et des classifications. Décrire, c'est classer. Classer, c'est connaître selon un certain point de vue. Toute description exige un point de vue. Comme nous l'avons déjà remarqué, Flaubert (Flaubert, 1936,15), au début de son roman ne fournit pas beaucoup de détails sur l'apparence physique de Charles mais il insiste surtout sur sa tenue vestimentaire pour faire remarquer son air ridicule.

#### **3.2. L'organisation sémantique de la description**

La description en littérature concerne un objet précis, annoncé par un thème-titre. D'après Jean Michel Adam et André Petitjean: « En tant que texte cohésif, une description est constituée de prédicats successifs (progression) énoncés à propos d'un petit nombre de signifiés constants (cohésion). Ce noyau initial de signifiés qui déclenche puis assure la compréhension sur la base de l'isotopie du texte, est contenu dans le thème-titre » (Adam, Petitjean, 1989,111). Dans les discours descriptifs littéraires, le thème-titre peut aider le lecteur à comprendre et à maîtriser la séquence textuelle. Il oriente l'interprétation, favorise la lecture et fixe la lisibilité de l'énoncé. Ainsi la description se définit comme un ensemble d'éléments groupés autour d'un centre thématique, que l'on appelle thème-titre. Le thème-titre déclenche l'apparition de sous-thèmes qui sont en rapport d'inclusion avec lui comme les parties d'un tout. La cohérence de la description est donc d'abord sémantique. C'est à ce prix qu'elle produit un effet d'homogénéité et de naturel. Voilà un exemple dans lequel, la structure sémantique se manifeste clairement:

A droite était la salle, c'est-à-dire l'appartement où l'on se tenait. Un papier jaune-serein, relevé dans le haut par une guirlande de fleurs pâles, tremblait [...] de la cheminée resplendissait une pendule à tête d'Hippocrate, entre deux flambeaux d'argent plaque, sous des globes de forme ovale (*Ibid.*, 35).

Dans ce paysage, l'ancrage de la description nous facilite la compréhension immédiate. Le thème-titre qui renvoie à un référent connu peut être indiqué ainsi au début du passage descriptif. Ici, les sous-thèmes (le papier, une guirlande, une pendule,

deux flambeaux) apparaissent comme l'expansion du sujet décrit (la salle), qui peut être désigné comme un thème-titre.

### **3.3. L'organisation spatiale de la description**

L'organisation de la description n'est pas seulement logique et sémantique. Elle est aussi modelée sur des référents, c'est-à-dire spatialisée. Les formes d'organisation spatiale de la description reflètent des styles de constructions de l'espace propres à des modèles picturaux. Voilà un extrait, tiré du roman *À rebours* de Huysmans:

Par sa fenêtre, une nuit, il avait contemplé le silencieux paysage qui se développe en descendant, jusqu'au pied d'un coteau sur le sommet [...]. Dans l'obscurité, à gauche, à droite, des masses confuses s'étagaient, [...], les herbes décolorées [...] les arbres barraient de raies noires [...] ainsi que des éclats d'assiettes (<http://www.unige.ch/lettres/framo>, 2013).

Au premier abord le paysage semble structuré du proche au lointain, du premier au dernier plan. Mais de façon significative, Huysmans choisit de faire une description nocturne où les plans se brouillent, où les masses deviennent confuses et les repères spatiaux incertains. Il tend à aplatir les profondeurs et il se montre plus attentif à des effets de couleur qu'à une construction de perspective. La description s'achève sur un détail qui paraît disproportionné par rapport à l'ensemble et ne donne pas un effet de clôture.

### **3.4. Fonctions de la description**

#### **3.4.1. La description représentative**

Sous l'influence du positivisme, les romanciers réalistes remettant en cause les idées littéraires qui déterminent les descriptions expressives, pour eux, la description représentative doit se consacrer à exprimer, dans un récit littéraire, la « neutralité » ou l'absence de subjectivité dans l'énonciation et aussi à appliquer la « justesse », c'est-à-dire, adéquation de l'énoncé à l'objet référentiel. Dans une description représentative, il s'agit donc de révéler la vérité en construisant un savoir sur le monde. Ainsi les réalistes prétendent que l'objectivité est possible dans la mesure où la vérité est dans les choses et où l'écrivain se met à l'école de la science. L'objectif principal de la description représentative comme nous en parle Zola: « n'est plus de conter, de mettre les idées ou les faits au bout les uns aux autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence [...]. Nous, écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience [...]. L'empire du monde va être à la nation qui aura l'observation la plus nette et l'analyse la plus puissante » (Cité par Adam, Petitjean, *op.cit.*, 25-26).

#### **3.4.2. La fonction mathésique**

Il s'agit de présenter, dans un récit, l'ensemble de savoirs, de recherches et d'enquêtes, qui sont considérés comme supports nécessaires au descripteur réaliste. Une volonté encyclopédique, les termes scientifiques ou techniques président l'écriture réaliste. La diffusion du savoir se fait selon différents procédés: a)-Un personnage spécialiste représentant le savoir b)-La présence du domaine du propriétaire du savoir c)-La découverte de lieux introduisant la description à l'intérieur du territoire visité d)-La métamorphose du scène décrit en un spectacle intéressant e)-La justification du savoir par des personnages et des scènes typiques. (*Idem.*) En effet, les savoirs sont nécessaires pour éviter l'in vraisemblance ou l'incohérence et pour construire et comprendre

l'univers, les personnages et l'intrigue du récit. Paul Valéry a bien souligné l'objectif réaliste-descriptif: « Le désir de réalisme conduit à chercher de plus en plus puissants moyens de rendre; le rendu mène à la technique. La technique mène à la classe: A la fiction et à l'ordre. L'ordre mène au systématique, parti du reproduire exactement; quelquefois, on arrive à une sorte de gymnastique qu'il s'agisse de comprendre le faux et le vrai » (Cité par Hamon, 1981,54). Le savoir de mots, de choses est un texte déjà écrit ailleurs, la description peut être considérée comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité: écrit d'après un modèle. Voilà un exemple dans lequel la fonction mathésique se présente:

A toute heure, l'homme d'argent pèse les vivants. L'homme des contrats pèse les morts, l'homme de loi pèse la conscience. Obligés de parler sans cesse, [...]. Ils s'usent et démoralisent. Ni le grand négociant, ni le juge, ni l'avocat ne conservent leur sens droit: ils ne sentent plus, ils appliquent les règles que faussent les espèces. (Balzac, 1997,142)

La méthode pour un auteur descriptif consiste à réunir d'abord sa documentation avant d'écrire sa description, ensuite à écrire d'abord ses parties descriptives, avant de rédiger les parties plus proprement narratives qui les enchâsseront. La classification, le recours à la pratique citationnelle (la séquence énumérative fictionnelle), la présence de descriptions négatives sous la forme d'une énumération, ce sont les indices de la pression des savoirs encyclopédiques sur un texte romanesque. La volonté mathésique est ainsi d'instruire le lecteur en introduisant dans le récit, par le biais des descriptions, du savoir venu d'enquêtes et de lectures préalables.

### 3.4.3. La fonction mimésique

Il s'agit d'une représentation grâce aux détails sur l'espace et le temps du récit, ce qui donne au texte un effet de vraisemblance et une cohérence chronologique. On appelle mimésique les descriptions dont la fonction, primordiale, est de montrer le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent. On peut attribuer deux rôles majeurs aux descriptions mimétiques: Construire l'espace-temps du récit, et présenter les acteurs de l'histoire. H. Mitterand souligne que: « C'est le lieu qui fonde le récit, [...]. C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de vérité [...]. Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui est contigu, associé, est vrai » (Mitterand, 1980,194). Dans *Le Père Goriot*, par exemple, les noms de lieux, de rues, de quartiers comme: Montmartre, Montrouge, La rue Neuve-Sainte-Genève, la rue de l'Arbalète appartenant à un espace réel (topographie, toponymie), des espaces qui se trouvent à Paris, se voient clairement. Ainsi, pour donner l'illusion de la réalité, le narrateur commence son histoire en disant: Néanmoins, **en 1918** époque à laquelle ce drame commence [...]. (Balzac, 2000,8) et conclut sa description par la phrase suivante: Telle était la situation générale de la pension bourgeoise à la fin du mois de novembre **en 1819**. (*Ibid.*, 9) Parlant du père Goriot, le narrateur dit: Le père Goriot, vieillard de soixante-neuf ans environ, s'était retiré chez madame Vauquer, **en 1813** [...] (*Ibid.*, 13) Aussi, dans la description de la pension Vauquer, le narrateur semble exclure au temps du présent toute valeur historique pour lui attribuer des valeurs donnant l'illusion de la réalité; le présent à valeur d'actualité, ponctuelle ou dilatée qui donne l'illusion que la pension bourgeoise et son propriétaire existent toujours au moment même de l'écriture:

Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Genève [...] (*Ibid.*, 7).

La volonté mimétique, est donc objectiver le réel et non plus se laisser aller aux divagations de la subjectivité.

#### 3.4.4. La fonction sémiosique

Selon J. M. Adam, « Le vraisemblable de l'énoncé et l'embrayage/désembrayage des différents pactes de lecture prend appui, soit sur le regard (voir) des personnages (acteurs ou narrateur), soit sur leur parole (dire), soit sur leur action (faire) ». (Adam, Petitjean, 1984,48-49) Le rôle d'une description dans un récit nous démontre ainsi un jeu de dominantes textuelles, un sursis ou un ralentissement dans les cours des événements. Les indices du descriptif informent le lecteur du changement de domaine textuel, ils le renseignent ainsi sur « un nouveau pacte de lecture » qui le confronte à une nouvelle situation.

G. de Maupassant dans la préface à *Pierre et Jean* présente ainsi la description à fonction sémiosique: « [...] le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblance [...]. Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits [...] et l'écrivain n'a pour d'autre mission que de produire fidèlement cette illusion avec tous les procédés qu'il a appris et dont il peut disposer ». (G. de Maupassant, *préface à Pierre et Jean*, 47). Le récit prend de la description son pouvoir hallucinatoire. L'insertion de la description dans un récit doit être justifiée pour créer l'homogénéité entre le récit et la description et pour cela les écrivains se servent de certains artifices d'écriture par lesquels la description se camoufle dans le récit ou se justifie. Ainsi, il s'agit d'une part, de faire entrer les éléments de l'objet décrit, à l'aide d'organismes comme: d'abord, ensuite, à gauche, en haut, dans un plan de texte chronologique ou spatial; et d'autre part, comme le souligne J. Lintvelt « la perspective narrative » ne se limite pas au centre d'orientation visuel [...], mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif, olfactif. (J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, 42)

#### 3.4.5. La description de type voir

Le souci didactique influence le réalisme. Les informations justifient et expliquent le monde de la fiction. Certains personnages sont posés alors comme « des garants de l'information ». Dans ce cas, un personnage observateur joue le rôle essentiel. Il possède le rôle d'un spécialiste (explorateur, médecin, peintre, technicien, badaud, espion ...) qui explique à des non-spécialistes, comme un auteur qui transmet ses connaissances à ses lecteurs. Pour éviter l'interruption brutale du récit, le narrateur y introduit un personnage qualifié pour voir. Le schéma général peut être présenté ainsi: Personnage qualifié (Argument) +Pause (Circonstant) +Verbe de perception, de communication ou d'action (Prédicat) +Milieu transparent support (Circonstant) +Objet de la description (patient/objet). A titre d'exemple, voici comment est introduite la description de la salle à manger de l'hôtel dans cet extrait de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Un après-midi de grande chaleur, j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissé à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand, dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, [...] (Proust, 2000,188-189)

On a bien: -la mention d'un personnage qualifié (j'étais) -la mention d'une suspension dans le récit (qu'on avait laissé à demi dans l'obscurité pour la protéger du

soleil [...], quand, dans la travée centrale qui allait de la plage à la route,) –un verbe de perception (je vis,) –la mention d'un lieu propice (la salle à manger de l'hôtel), la référence à l'objet de la description (grand, mince, le cou dégagé).

### 3.4.6. La description de type dire

Ici, un personnage savant joue le rôle essentiel et on fera dialoguer un expert (spécialiste, autochtone) avec un néophyte (apprenti, étranger). En effet, cela implique des personnages et des scènes typiques dont la fonction est de justifier le savoir. Voilà le schéma général de ce type de description: Personnage non informé ou sous-informé+Personnage bavard+Verbe de parole+Objet de la description. Cette définition, prise de Philippe Hamon, nous conduit vers la distinction entre l'objet regardé et l'objet décrit: « L'objet décrit s'affiche ici comme objet du langage. L'objet à décrire se présente comme tranche de parole, monologue intérieur ou dialogue et réclame alors la mention, par exemple, de sentiments psychologiques, de personnages, voire de lieux particuliers: intérêt, qualité d'écoute, curiosité, attention, du destinataire de la parole; questions du second au premier; [...] » (Hamon, 1981,198) Prenons un exemple où on est témoin de la description de type dire:

Alors, afin de procéder dans l'ordre, le Suisse les conduisit jusqu'à l'entrée, près de la place, où, leur montrant avec sa canne un grand cercle de pavés noirs, sans inscriptions ni ciselures: -Voilà, fit-il majestueusement, la circonférence de la belle cloche d'Amboise. Elle pesait quarante mille livres. [...] - Partons, dit Léon. Le bonhomme se remit en marche; puis, [...], plus orgueilleux qu'un propriétaire campagnard vous montrant ses espaliers: - Cette simple dalle recouvre Pierre de Brézé, seigneur de la Varenne et de Brissac, grand maréchal de Poitou et gouverneur de Normandie, mort à la bataille de Montlhéry, le 16 juillet 1465. Léon, se mordant les lèvres, trépignait.- Et à droite, ce gentilhomme tout bardé de fer, sur un cheval qui se cabre, est son petit-fils Louis de Brézé, seigneur de Bréval et de Montchauvet, comte de Maulevrier, baron de Mauny, [...] mort le 23 juillet 1531. Mme Bovary prit son lorgnon. Léon, immobile la regardait, n'essayant même plus de dire un seul mot. (Flaubert, 1936,132).

Au lieu de voir un spectacle, le personnage parlera le spectacle, le commentera pour autrui (auditeur). Le savoir est transmis par ce personnage à d'autres qui n'ont pas de connaissance sur l'objet à dire. Le personnage parlera donc une unité textuelle qui apparaît écrite. L'énoncé descriptif est délégué et dispose d'une énonciation descriptive déléguée et incarnée. Notre personnage est ici, essentiellement, porte-parole. Les verbes introducteurs comme « montrer », « dire » sont représentatifs de ce type de descriptions. Le ralentissement de la narration est ainsi marqué par l'emploi du discours conversationnel, signe de la « narrativisation » de la description dans le récit.

### 3.4.7. La description de type faire

Dans ce cas, la description n'est plus une nomenclature des différents traits d'un objet. Le dictionnaire devient récit. La liste de termes est entièrement neutralisée par l'utilisation d'un schéma narratif. Le texte énumère un ensemble de gestes techniques au moyen desquels sont présentés les composants de l'objet. Voilà un exemple choisi de *Les Travailleurs de la mer* d'Hugo:

Tout à coup il se sentit saisir le bras. Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible. Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. [...] . De sa main gauche restée libre il prit son couteau [...]. Il ne réussit qu'à inquiéter un peu la ligature, qui se resserra. Elle était souple comme le cuir, [...]. Une deuxième lanière, étroite et aiguë, [...]. Une troisième lanière ondoya hors du rocher [...]. Une quatrième ligature, celle-ci rapide comme une flèche [...]. Un

cinquième allongement jaillit du trou [...]. Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse [...]. (Hugo, 1975,157)

Le texte ci-dessus décrit d'une part, notre objet (la pieuvre) selon une organisation de type ordinal et d'autre part, on est témoin de la description du corps humain de Gilliatt. Les signaux officiels du récit comme: « tout à coup », « brusquement » et l'emploi du passé simple donnent au texte un dynamisme que le lecteur considère comme une série de transformations.

### **3.5. La fonction indicielle**

La description, établissant un rapport lieu/personnage, permet souvent une caractérisation indirecte du personnage, de son caractère et de son milieu, selon un rapport métonymique et métaphorique. La fonction de la description est, ici, dite « explicative ». Mais la description d'un décor, d'un portrait, d'un objet devient également porteuse de choix esthétiques et de jugements axiologiques et idéologiques de l'auteur (thèse ou théorie). Le jugement axiologique sur les personnages passe souvent par l'évocation, méliorative ou péjorative, de leur habitat. La description peut renvoyer à une passion particulière de l'auteur, à un goût, à une tendance. La pratique descriptive peut aussi relever d'une conviction propre à l'auteur. La fonction de la description est, ici, dite « symbolique ». Voici un exemple dans lequel cette même fonction est soulignée:

Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond [...]. Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées [...], puis des chaufferettes misérables à trous cassés, [...] dont le bois se carbonise [...]. Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée (Balzac, 1978,76).

Les organisateurs textuels dont notre écrivain se sert montrent l'objectivité de la description en construisant une image réaliste chez le lecteur. C'est par la mise en scène d'un lieu que l'auteur arrive à dessiner indirectement les caractères de ses personnages. Conférant à ses descriptions une valeur explicative ou symbolique, Balzac rompt lui-même avec la tradition du morceau descriptif purement ornemental. La description de Saumur et de la maison de Grandet n'a pas seulement une valeur pittoresque: elle aide à comprendre. Balzac écrivait dans une double famille: « S'il est vrai, d'après un adage, qu'on puisse juger une femme en voyant la porte de sa maison, les appartements doivent traduire son esprit avec encore plus de fidélité. La description devenait une explication des caractères » (Cité par Ghavimi et Fatemi, 1989,159).

### **3.6. La description d'action**

La description d'action est saturée de prédicats fonctionnels qui peuvent apparaître dans des séquences descriptives. Les fonctionnements de ces prédicats sont variés. Ils peuvent apparaître comme des actions d'un acteur, ils caractérisent un personnage ou un objet en décrivant son comportement. De telles actions sont souvent réductibles à une qualification permanente et donc à la définition d'un type ou d'un archétype de personnage. Quelquefois, le descripteur, pour fournir des renseignements sur la situation initiale, nous présente les prédicats fonctionnels de plusieurs acteurs qui par leur faire, caractérisent la situation. La séquence descriptive présente ainsi des moments ou des parties d'une action, dans ce cas, elle est déclenchée par un thème-titre désignant une action, voire un ensemble d'actions. Citons un exemple pour éclairer nos propos:

Nous avons dans nos mains la nourriture! [...], celle que nous avons pêchée nous-mêmes, et qu'il nous fallait nettoyer, assaisonner, cuire [...] Quand les galets furent brûlants, on y déposa les poissons [...] Puis on s'allongea sur le dos et on dormit. Quant au feu, on le préserva sous une coupole de cendres [...] (Bosco, cité par *Ibid.*, 13).

Les descriptions d'actions peuvent se présenter, soit sous forme de séquence d'actions non-ordonnées, il s'agit dans ce cas d'une simple liste d'actions, soit sous forme de séquence d'actions ordonnées, conventionnellement ou non. L'extrait ci-dessus comporte une description construite par une série d'actions non-ordonnées. Le thème-titre de cette séquence (le repas) déclenche une liste d'actions simultanées dont l'ordre importe peu. Chaque proposition est une partie de l'ensemble désigné par le thème-titre.

### 3.7. La description productive-fonction narrative

Elle trouve une place si importante dans l'économie narrative que les places respectives de la description et de la narration sont inversées: la description envahit l'espace narratif et nous suggère un récit. Nous trouvons ce renversement dans certains textes de l'école du Nouveau roman. Mais André Breton écrivait déjà, dans le *Manifeste du Surréalisme*: « Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise. Il saisit l'occasion de me glisser des cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs » et il ajoute: « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir! » (Cité par Adam, Petitjean, *op.cit.*, 62). Cette description productive ne sert plus à planter un décor, à définir le cadre de l'action, à présenter l'apparence physique des protagonistes, elle ne parle plus que d'objets insignifiants. En fait, l'intérêt du descripteur est attiré sur le mouvement de la description, pas sur la chose décrite. Alain Robbe-Grillet dans *Les Gommages* (1953), à travers des objets inertes ou des descriptions extérieures de personnage, nous évoque un récit qui se construit comme une succession d'hypothèses. La description nous donne des informations indispensables sur les lieux et les personnages du récit, des indications d'atmosphère, elle dramatise en ralentissant la narration à un moment décisif et elle dispose des indices pour la suite de l'intrigue. Aussi, la place et le rôle de la description changent du tout au tout; en perdant sa fonction décorative, elle trouve une fonction créatrice. Le descripteur se sert de différentes procédures et pour effectuer l'opération de sélection qui est à la base des descriptions, il utilise des listes de prédicats qui se terminent par un point de suspension ou par d'autres signes. Pour renforcer la subjectivité de l'acte de décrire, il utilise des corrections, des ajouts, des hésitations. Et pour effacer des repères traditionnels, il utilise des assertions référentielles contradictoires et des focalisations variables. L'extrait suivant nous démontre bien la fonction narrative:

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, 1994,69)

Dans cet extrait, l'auteur se sert de la description pour dessiner le rôle des gardiens de phare et pour mettre en place l'actant principal qui est la mer. Ce passage est représentatif de l'univers meurtrier auquel renvoie la mer. Cette description participe au programme narratif, le sujet féminin (la mer) se présente comme un actant très puissant grâce à la description métaphorique qui le met en valeur.

#### 4. Conclusion

La description réaliste donne de l'importance à tous les détails, même aux détails inutiles et insignifiants, mais qui produisent un effet de réel et affectent la fiction d'un coefficient de crédibilité et de vraisemblance. La description étant considérée comme une pause dans le déroulement narratif, son intégration dans le récit s'opère à travers un ensemble de procédés destinés à éviter que les passages descriptifs ne soient ressentis comme des arrêts du temps de l'action. Envisagée comme une compétition de compétences, la description met en place un schéma de tension entre lecteur/descriptaire et descripteur comme deux actants importants du récit, et elle fait donc appel à la compétence lexicale et encyclopédique du lecteur et les compétences lexicales du descripteur, comme un commentateur du monde, et ainsi suspend provisoirement la temporalité du récit. En considérant les traits du descriptif dans le récit, nous pouvons ainsi dire que le développement descriptif n'y étant pas un contrainte en soi, c'est dans la finalité discursive que la description s'inscrit. La description apparaît comme un lieu privilégié des interventions latérales du narrateur qui peut diriger indirectement l'intrigue en orientant la description, en donnant des consignes d'interprétation au lecteur. Le descriptif n'apparaît jamais seul, indépendant. Le narratif et le descriptif sont indissociables, c'est pourquoi les fonctions du descriptif sont nombreuses. En effet, quoique de nombreuses études théoriques opposent la description à la narration, il est possible d'avancer que les aspects du descriptif, qui semblent nuire au récit, en sont au contraire le moteur et apparaissent indispensables à sa compréhension. Aussi la description assume-t-elle une grande place dans le récit. Négliger les passages descriptifs, c'est en principe ignorer l'intention centrale de l'auteur. Sauter la description nous conduit vers une lecture naïve. Bien loin de se réduire à des morceaux détachables purement décoratifs, les descriptions sont des lieux textuels saturés de sens. Rejeter les descriptions et nier leur importance dans le récit, c'est prendre le risque de manquer une très grande part de l'information narrative.

#### Bibliographie

- ADAM, J. M., « Que sais-je? », in: *Le Récit*, n° 2149, Paris, P. U. F, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- BALZAC, H., *Le lys dans la vallée*, Paris, Pléiade, 1978.
- \_\_\_\_\_, *La fille aux yeux d'or*, éditions du groupe, Ebooks libres et gratuits, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Le père Goriot*, Paris, Pléiade, 2000.
- BERTRAND, D., « De l'analyse du récit à la narrativité », in: *précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- BRETON, A., *Le manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*, Paris, Pléiade, 1936.
- \_\_\_\_\_, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Pléiade, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Madame Bovary*, éditions du groupe, Ebooks libres et gratuits, 2012.
- GENETTE, G., « Frontières du récit », in: *Communications*, Ecole pratique des hautes études-Centre d'études des communications de masse, N° 8, France, Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Figures II*, Paris, Point/Seuil, 1979.
- GHAVIMI, M., et FATEMI, G., *Composition française*, Téhéran, P.U. I, 1989.

- HAMON, Ph., « Qu'est-ce qu'une description », in: *poétique*, n° 12 Paris, Le Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- HUGO, V., *Les travailleurs de la mer*, Paris, Pléiade, 1975.
- JOUVE, V., *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- LEROY, Ch. *Études sur la narration, ou traité de littérature à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français*, Paris, Belin, 1847.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative*, Paris, 1980.
- MAUPASSANT, G., *Préface à Pierre et Jean*, Paris, 1987.
- MITTERAN, H., *Le discours du roman*, Paris, P. U. F, 1980.
- PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- PROUST, M., *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 2000.
- RACHILDE, M. E, *La tour d'amour*, Paris, 1994, Minuit.
- RENSSLAER, W. Lee, *Ut pictura poesis*, traduite par BROCK, M., *Humanisme et théorie de la peinture: XV<sup>e</sup> -XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991.
- REUTER, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, 1996, Bordas,
- ROBBE- GRILLET, A., *Les Gommès*, Paris, Minuit, 1953.
- ZOLA, E., *Germinal*, Paris, Garnier, Flammarion, 2000.
- VERNE, J., *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, 2002, Minuit.
- www. Methodes/description/deint, (2011).
- www. Enseignement/methodes, description/deint. (2012)
- www. Unige. Ch/lettres/framo. (2013)
- www. Langage. Crdp. Ac-creteil. fr. (2013)