

CAHIERS DE SÉMIOTIQUE

1

Sous la direction de
PAUL MICLĂU

BALZAC SÉMIOTICIEN AVANT LA LETTRE



BUCAREST
1977

TEXTE ET ARCHITECTURE

Le 1-er texte

„Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observations peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leur reliques domestiques“.

(HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, collection L'Intégrale, Paris, aux Editions du Seuil, publiée par Pierre Citron, 7 volumes, 1965—1966, vol. VI, *La Recherche de l'Absolu*, p. 613).

Le 2-e texte

„Ce préambule était nécessaire pour déterminer la sphère dans laquelle s'est passée une de ces actions sublimes, moins rares que les détracteurs du temps présent ne le croient, qui sont, comme les belles perles, le fruit d'une souffrance ou d'une douleur, et qui, semblables aux perles, sont cachées sous de rudes écailles, perdus enfin, au fond de ce gouffre, de cette mer, de cette onde incessamment remuée, nommée le monde, le siècle, Paris, Londres ou Pétersbourg comme vous voudrez.

(1) Si jamais cette vérité, que l'architecture est l'expression des moeurs, fut démontrée, n'est-ce pas depuis l'insurrection de 1830, sous le règne de la maison d'Orléans ? (1/) Toutes les fortunes se rétrécissant en France, les majestueux hôtels de nos pères sont incessamment démolis et remplacés par des espèces de phalanstères où le pair de France de Juillet habite un troisième étage au-dessus d'un empirique enrichi. Les styles sont confusément employés. Comme il n'existe plus de cour ni de noblesse pour donner le ton, on ne voit aucun ensemble dans les productions de l'art. (2/) De sont côté, jamais l'architecture n'a découvert plus de moyens économiques pour singer le vrai, le solide, et n'a déployé plus de ressources, plus de génie dans les distributions. (3/)

(II) Proposez à un artiste la lisière du jardin d'un vieil hôtel abattu, (4/) il vous y bâtit un petit Louvre écrasé d'ornements ; il y trouve une cour, des écuries, et, si vous y tenez, un jardin ; à l'intérieur, il accumule tant de petites pièces et de dégagements, (5/) il sait si bien tromper l'oeil, qu'on s'y croit à l'aise ; enfin il y foisonne tant de logements, qu'une famille ducale fait ses évolutions dans l'ancien fournil d'un président à mortier. (6/) (III) L'hôtel de la comtesse Laginska, rue de la Pépinière, une de ces créations modernes, est entre cour et jardin. A droite, dans la cour, s'étendent les communs, auxquels répondent à gauche les remises et les écuries. La loge du concierge s'élève entre deux charmantes portes cochères. Le grand luxe de cette maison consiste en une délicieuse serre agencée à la suite d'un boudoir au rez-de-chaussée, où se déploient d'admirables appartements de réception. Un philanthrope chassée d'Angleterre avait bâti cette bijouterie architecturale, construit la serre, dessiné le jardin, verni les portes, briqueté les communs, verdi les fenêtres, et réalisé l'un de ces rêves pareils, toute proportion gardée, à celui de George IV à Brighton. Le fécond, l'industriel, le rapide ouvrier de Paris lui avait sculpté ses portes et ses fenêtres. On lui avait imité les plafonds du moyen âge ou ceux des palais vénitiens, et prodigué les placages de marbre en tableaux extérieurs, Elschoët et Klagmann travaillèrent les dessus de portes et les cheminées. Schinner avait magistralement peint les plafonds. Les merveilles de l'escalier, blanc comme le bras d'une femme, défiaient celles de l'hôtel Rothschild. (7/) A cause des émeutes, le prix de cette folie ne monta pas à plus de onze cent mille francs. Pour un Anglais, ce fut donné. (8/) Tout ce luxe dit princier par des gens qui ne savent plus ce qu'est un vrai prince, tenait dans l'ancien jardin de l'hôtel d'un fournisseur, un des Crésus de la Révolution, mort à Bruxelles en faillite après un sens dessus dessous de Bourse...

Derrière cete maison, bâtie en pierre brodée comme melon, s'étale le velours vert d'une pelouse anglaise, ombragée au fond par un élégant massif d'arbres exotiques, d'où s'élance un pavillon chinois avec ses clochettes muettes et ses oeufs dorés immobiles. La serre et ses constructions fantastiques déguisent le mur de clôture au midi. L'autre mur qui fait face à la serre est caché par des plantes grim-pantes, façonnées en portique à l'aide de mâts peints en vert et réunis par des traverses. Cette prairie, ce monde de fleurs, ces allées sablées, ce simulacre de forêt, ces palissades aériennes, se développent dans vingt-cinq perches carrées, (9/) qui valent aujourd'hui quatre cent mille francs, la valeur d'une vraie forêt. (10/) Au milieu de ce silence obtenu dans Paris, les oiseaux chantent...

(IV) Les tubes où circulent l'eau bouillante, la vapeur, un calorique quelconque, sont enveloppés de terre et apparaissent aux regards comme des guirlandes de fleurs vivantes. Vaste est le boudoir. Sur un terrain restreint, le miracle de cette fée parisienne appelée l'Architecture est de rendre tout grand...

(V) Les portes de la serre ouvertes laissent pénétrer les odeurs de la végétation et les parfums du tropique. La jeune femme regardait Adam fumant devant elle un élégant narguilé, la seule manière de fumer qu'elle eût permise dans cet appartement. Les portières, pincées par d'élégantes embrasses, ouvraient au regard deux magnifiques salons, l'un blanc et or, comparable à celui de l'hôtel Forbin-Janson ; l'autre en style de la Renaissance. La salle à manger, qui n'a de rivale à Paris que celle du baron de Nucingen, se trouve au bout d'une petite galerie plafonnée et décorée dans le genre moyen âge. La galerie est précédée, du côté de la cour, par une grande antichambre d'où l'on aperçoit, à travers les portes en glaces, les merveilles de l'escalier..."

Le 3-e texte

„Une demi-heure après, pendant que Boleslas le chasseur criait : „La porte“ ! que le cocher, sa voiture tournée pour entrer, attendait que les deux battants fussent ouverts, Clémentine dit au comte :

— Où perche donc le capitaine ?

— Tiens, là, répondit Adam en montrant un petit étage en attique élégamment élevé de chaque côté de la porte cochère et dont une fenêtre donnait sur la rue. Son appartement s'étend au-dessus des remises.

— Et qui donc occupe l'autre côté ?

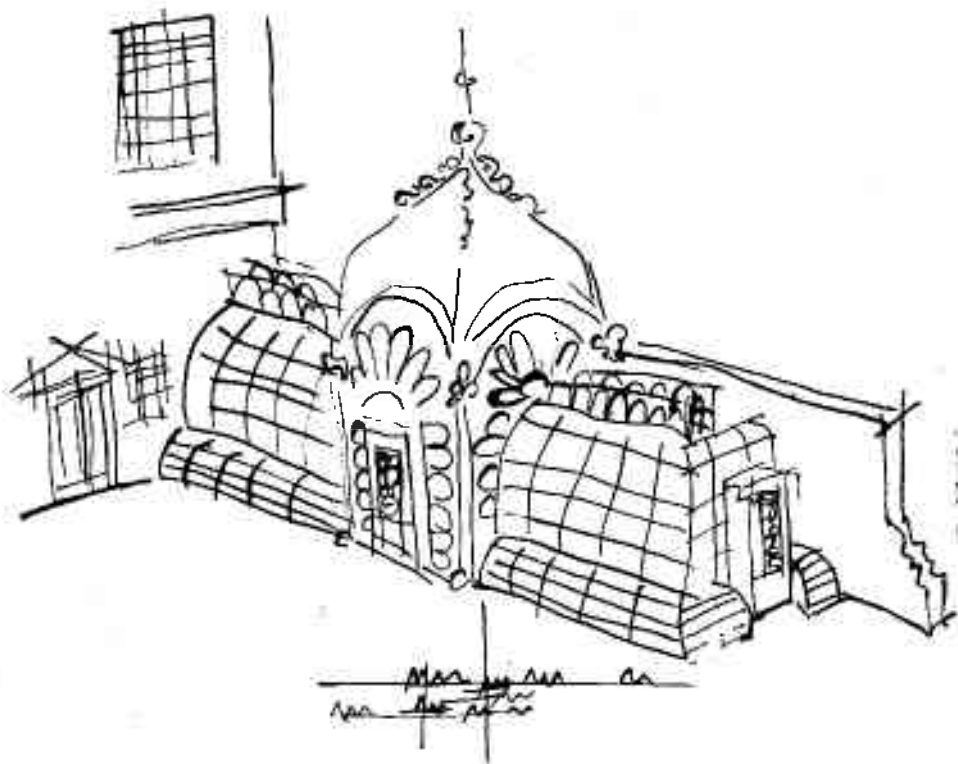
— Personne encore, répondit Adam. L'autre petit appartement situé au-dessus des écuries sera pour nos enfants et pour leur précepteur.

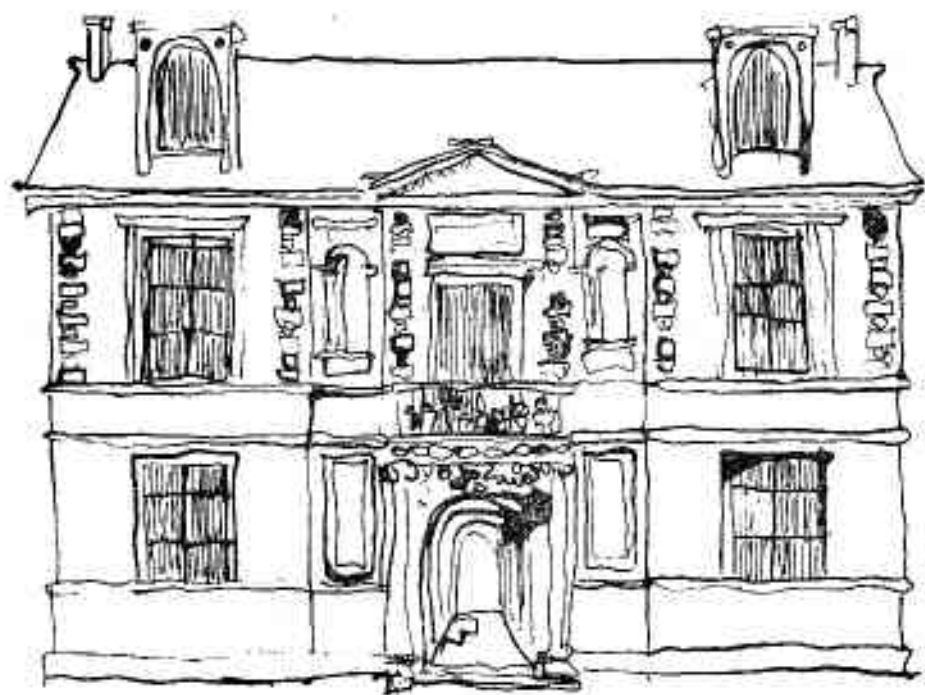
— Il n'est pas couché, dit la comtesse en apercevant de la lumière chez Thaddée, quand la voiture fut sous le portique à colonnes copiées sur celles des Tuileries et qui remplaçait la vulgaire marquise de zinc peint en couil“.

Le 4-e texte

„Thaddée alla communiquer cet arrêt à Clémentine, alors assise sous le pavillon chinois, autant pour se reposer de ses fatigues que pour laisser le champ libre aux médecins et ne pas les gêner. En suivant les contours de l'allée sablée qui menait du boudoir au rocher sur lequel s'élevait le pavillon chinois, l'amant de Clémentine était comme au fond d'un des abîmes décrits par Alighieri“.

(HONORÉ DE BALZAC, *La fausse maîtresse*, Editions Baudelaire, Livre Club des Champs-Élysées, Paris, 1966, pages 35—39, 41, 61, 100).





Introduction

Nous avons choisi, pour notre analyse, deux textes, liés entre eux par les coordonnées qu'on établit pour une démarche sémiotique parallèle entre le texte descriptif d'architecture et l'architecture dans le texte. Nous allons nous expliquer plus loin.

Le premier texte est un fragment du roman „La Recherche de l'Absolu“ (1834) qui parle de l'importance que Balzac accordait à la description¹, tout spécialement à la description de l'architecture et le deuxième comprend des fragments du roman „La fausse maîtresse“ (1842) portant sur le même sujet et en plus sur la description d'un hôtel parisien de la première moitié du XIX-e siècle. Le premier sera utile pour expliquer les dénnotations que présuppose l'analyse de la première partie du deuxième texte. Le premier est analysé en vue de compléter le deuxième, le deuxième est traité dans le contexte de la réalité du roman et de la continuité du discours descriptif. Tous les deux sont considérés au point de vue des transformations des dénnotations des éléments du texte ayant la valeur de modèle.

La segmentation du texte

Suivant le parcours linéaire du roman „La fausse maîtresse“, nous avons extrait les fragments qui contenaient des descriptions de certains éléments ou ensembles d'architecture, des fragments qui contenaient en même temps des présentations théoriques et des descriptions proprement dites de certaines constructions ou aménagements spatiaux; évidemment on n'y a inclus ni les références à la position de certains éléments qui pourraient être lus à la lecture des dialogues, ni ceux qui sont des descriptions présupposées d'autres éléments non liés directement à l'architecture. Ces fragments choisis sont des textes descriptifs d'architecture. Leur analyse sera menée parallèlement, ou, pour mieux dire, en même temps que l'interprétation de l'architecture, des ensembles architectoniques décrits, nous situant sur la position de l'architecture même, sans dépasser évidemment les limites imposées par la longueur du texte. C'est ce qu'on nomme l'architecture dans le texte.

Pour obtenir au niveau de la description et à celui de l'analyse sémiotique du texte les résultats intégrés le mieux possible dans l'univers de l'oeuvre de Balzac, nous n'avons pas surchargé l'étude par un prolongement au-delà des limites fixées par la thématique de notre analyse, des références ayant la valeur de détail ou de correctif de l'image, ajoutant aux textes initialement choisis encore deux petits fragments du même roman (3-e et 4-e texte).

La segmentation, importante pour une analyse sémiotique rigoureuse, faite pour trouver les unités minimales en fonction de la structure du texte, aisément à effectuer dans la plupart des cas, sera complétée par un regroupement, c'est-à-dire par la mise en relation de ces éléments afin d'aboutir à des ensembles dont les dénnotations et/ou les connotations seront communes ou de la même nature.

¹ Angela ION, *Histoire de la littérature française, XIX-e siècle, Balzac*, Centrul de multiplicare al Universității din București, 1973, p. 106.

Première segmentation

Le support théorique qui modèle les fragments descriptifs suivants (1).

Faisant appel strictement au texte et aux relations existant entre les éléments qui le composent, l'architecture comme „l'expression des moeurs“, définition donnée dans ce paragraphe, connote la deuxième séquence comme l'expression des propriétés d'un objet ainsi défini et dénote la troisième séquence comme particularisation et exemplification de l'utilisation du concept défini dans la première séquence avec les propriétés ou les éléments propres à la deuxième.

Sur le plan de l'architecture dans le texte, nous partons d'un texte de Viollet-le-Duc, écrit approximativement à la même époque à laquelle fait référence Balzac dans son roman.

„Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle et, en ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée“ (1863)².

En principe, les dénnotations des soi-disant définitions font partie, on pourrait dire, de la même classe. Chez Balzac on présuppose la sincérité de l'expression des moeurs par la construction, chez Viollet-le-Duc la sincérité de l'expression de la structure par la forme (le sens appartient à l'architecture). Ce qui est différent ou nuancé ne peut être observé à ce niveau de notre analyse : on remarque toutefois que l'expression est plus autoritaire dans le texte balzacien, ce qui conduit vers des connotations plus précises et dans le texte de l'architecte les connotations sont discutables (au point de vue professionnel).

Ordonner les idées et établir les règles de succession pour continuer l'argumentation du type que présupposent les expressions fermes, voici ce qui est bien clair. Le pas suivant : trouver les éléments d'une structure générale, construite connotativement, de la définition ayant la valeur de signe, et par la suite dénотativement, par la présentation d'un élément de l'ensemble de tous les objets réels dont la définition est celle déjà donnée et dont les propriétés générales sont celles présentées par ses connotations.

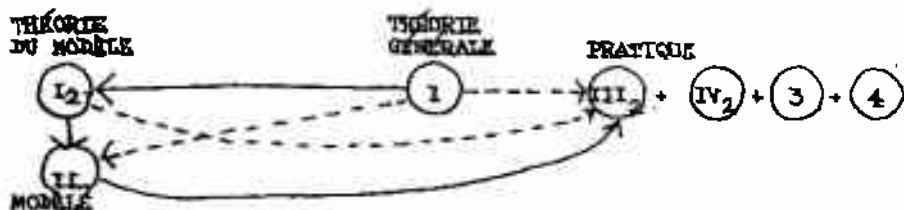
Au point de vue de l'architecture, l'actualité du texte peut être facilement suggérée par quelques mots de Le Corbusier : „l'architecture est un acte d'amour et non une mise en scène“ (1943)³ et, au point de vue de la littérature, la possibilité de comparer l'action du nouveau roman avec la démarche descriptive chez Balzac ; le texte de „La Recherche de l'Absolu“ analysé au moyen d'une théorie exacte peut être considéré une démonstration de suivre une même base théorique personnelle, observée jusqu'à présent en ce qui concerne la description et accentuée, chez nous, au point de vue du texte d'architecture.

Pour la conception d'ensemble dans laquelle nous avons traité les quatre fragments de Balzac, nous donnons ci-dessous un schéma qui représente par ses liaisons les directions du parcours des fragments,

² Eugène EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Editions A. Morel Cie, vol. I, pag. 92.

³ Edouard JEANNERET-GRIS, LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Denoël, 1943, pag. 87.

nécessaires (→) et possibles (→) que nous avons employées par la suite (les chiffres arabes représentent le numéro du texte et les chiffres romains les séquences du deuxième texte).



La deuxième segmentation

Impliquée par le texte et par le critère de la première segmentation, la deuxième a pour critère d'une part les rapports qui existent entre les unités d'une séquence et d'autre part divers aspects de la relation entre les unités obtenues à ce niveau.

Du point de vue du texte descriptif d'architecture, la définition de l'architecture comme expression des moeurs, avec ses implications, établit un champ connotatif bien délimité dans le cadre de la première séquence, et un autre dénотatif en perspective, libre, sans aucune limite imposée. Il est significatif que cette définition soit présentée comme une vérité élémentaire démontrée par la pratique (même si la nuance interrogative est interprétable). Il suit un résumé des implications „des moeurs“ avec la valeur de chronique historique et une connotation explicite de „l'architecture“, définie plus haut.

L'architecture dans le texte, si nous acceptons les implications de la définition de la séquence (1/), trouve une explication dans (2/) et assume critiquement la dénotation (3/) facile à exemplifier par le texte de Viollet-le-Duc cité plus haut.

La deuxième séquence, image unitaire ayant trois composantes, met en discussion un thème de projet technique (4/), le résoudre (5/) et l'interprète (6/), ayant comme support théorique la séquence (I). Mais il faut remarquer qu'il ne s'agit pas d'une application, c'est-à-dire de la construction d'un élément particularisé, mais d'une théorie de la pratique de l'élaboration des plans de construction et de la théorie de la construction elle-même, complétée par sa critique; l'importance de cet élément „tampon“ entre (I) et (III) n'est pas l'élément particulier proprement dit, mais la théorie de l'interprétation du texte suivant — comme texte descriptif d'architecture, le rapport entre les fragments (4/,5/,6/) ne pouvant être interprété indépendamment du contexte mais bien lié connotativement à gauche et dénотativement à droite. Evidemment il y a aussi une interprétation relative de la relation (4/,5/)-(6/) à l'intérieur de la séquence (II); mais peut-on interpréter comme texte dénотatif „un petit Louvre écrasé d'ornements“ ou la séquence (6/) comme connotation de la précédente? L'architecture dans le texte trouve ce rapport dénотatif inadéquat; mais sur ce point on reviendra plus tard.

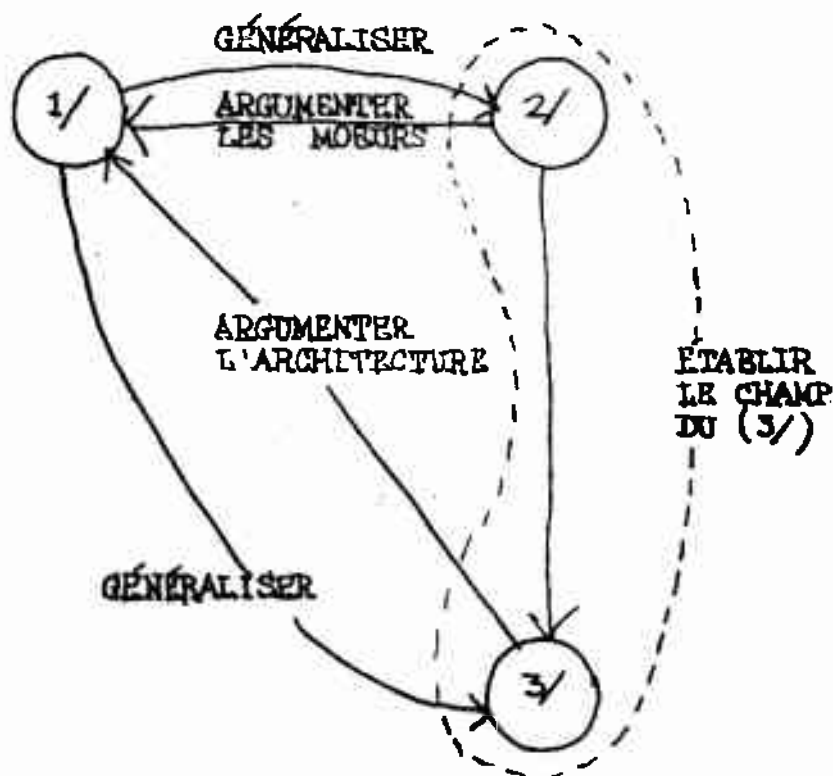
Le procédé stylistique par lequel Balzac décrit le passage de l'hôtel vers le jardin de la comtesse Laginska, en apparence en opposition avec

l'ordre logique de la description précédente, segmente la III-e séquence en quatre parties (7/, 8/, 9/· 10/), liées entre elles (du point de vue du contenu), deux par deux : (7/) lié à (9/) et (8/) lié à (10/) ; ainsi groupées, les deux premières séquences nous fournissent les éléments que nous allons utiliser dans la construction figurative de cet hôtel et les deux suivantes comme facteur de décision pour compléter l'image, ayant un caractère quantitatif au point de vue du texte et qualitatif au point de vue de l'architecture dans le texte. Tous ces éléments et la relation entre les deux groupes de la III-e séquence seront utilisés dans le contexte de l'architecture de la période respective.

„La ville du XIX-e siècle, avec ses inévitables enlaidissements, a longtemps respecté, autant qu'il était possible, le caractère de ses vieilles rues et de ses vieilles places ; elle a compris la beauté unique de ses grandes avenues, dont les ormes continuent à dresser leurs murailles symétriquement taillées“⁴.

Le premier fragment (I) après la deuxième segmentation

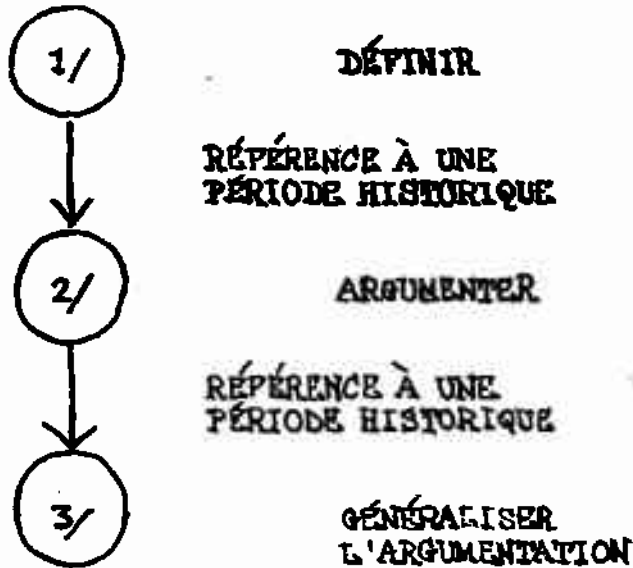
La relation (2/) représente l'argument pour (1/), déjà démontrée par réduction à l'absurde, puisque elle est présentée comme une vérité expérimentale, axiomatique et donc non démontrable.



⁴ André PÉRATÉ, *Versailles*, Paris, Editeur Henri Laurens, 1920, p. 160.

En même temps (3/) représente l'argument pour (1/) et le champ de validité de la séquence (3/) est établi dans (2/).

La structure constructive de la séquence (I) est la suivante : une définition de l'architecture, qui pourrait être considérée une définition synchronique, est rapportée à un contexte historique précis (la première moitié du XIX-e siècle), argumentée par des exemples et généralisée ensuite dans le même contexte historique, ce qui présuppose déjà une connaissance comparée des périodes précédentes.



Corrections dénотatives par connotations

Dans la relation entre la première et la deuxième séquence du texte, dans une double approche de la première partie par rapport à la deuxième, il apparaît comparativement au niveau des unités (1/, 6/) une correction des dénотations de l'architecture dans le texte par les connotations du texte descriptif d'architecture. On suggère d'une part la sincérité de l'expression dans l'architecture comme manifestation des moeurs, ce qui conduit à des dénотations précises, puisqu'on sait qu'il s'agit de la période qui suit à 1830 et, d'autre part, le texte descriptif d'architecture nous offre une connotation (6/) très puissante, qui modifie l'une des dénотations de l'architecture dans le texte, par une opposition due à une approche univoque, liée à la psychologie des personnages, (sur des positions contemplatives). Savoir „tromper l'oeil“, donner la sensation de l'espace suffisant, c'est un fait positif pour l'architecture, pouvant être interprété comme la domination et la bonne organisation de l'espace alors que dans le texte ce fait est négatif, c'est-à-dire les deux composantes de cette séquence (6/) expriment paradoxalement l'opposition entre l'observation juste et la vision déformée d'un angle qui semble être conservateur et qui ne doit évidemment être attribué à l'auteur qu'en raison de la nécessité du modelage de ses personnages.

Pourquoi des évaluations quantitatives ?

Les fragments (8/) et (10/), le prix de la construction ou la conception bourgeoise de propriété et de valeur dans la double interprétation du texte sont insuffisamment traitées dans ces limites, même si l'on met en évidence la contradiction entre leur apparition normale, concernant l'architecture dans le texte, comme une information indépendante du contexte historique et leur apparition concernant le texte descriptif d'architecture, ayant cette connotation très puissante.

Le commentaire qu'on vient de faire se réfère aux diverses formes de la valeur de cette „valorisation“.

Ces deux fragments sont formés de deux parties : la valeur en francs et la manière d'attribuer cette valeur.

Dans le premier cas (8/) il y a une valeur déterminée par des conditions historiques défavorables, ce qui peut conduire à une destruction du sens de la valeur argent due à ce rapport ; alors, cette information fait partie de la description du personnage.

Dans le deuxième cas (10/) la manière d'attribution de la valeur est rapportée à la „valeur d'une vraie forêt“ et à cause des métaphores qui précèdent ce fragment (9/), la valeur en francs peut être considérée comme une liaison nécessaire pour passer à une comparaison visuelle.

C'est pour cela que l'importance de ces fragments se manifeste dans le plan de la description de l'emplacement social des personnages, la valeur descriptive étant, en grande mesure, égarée ; comme éléments limite, marquant la fin d'une partie descriptive ; comme fragments succints du contenu global des parties descriptives qu'ils achèvent ; comme référence temporelle, étant l'un des éléments de fixation du contexte social du roman ; comme intervalle de la liberté de construction descriptive du lecteur qui peut disposer les éléments donnés par le modèle (II) à son gré.

La position que ces fragments (8/), (10/) occupent par rapport à la description elle-même, commentée en grande partie plus haut, pourrait difficilement être interprétée comme une „stratégie de l'addition“, même si apparemment elle donne l'impression que c'est ainsi que les choses se passent ; tout cela parce que ce parcours mené déductivement conduirait à une construction sans modèle de l'objet d'architecture décrit.

Nous allons voir l'importance de cette intervention dans l'analyse pour établir une relation entre les fragments descriptifs d'architecture chez Balzac et le nouveau roman.

Troisième segmentation

Cette segmentation n'étant plus marquée sur le texte, mais arrivant déjà à des unités assez petites, nous travaillerons directement avec elles, en faisant des renvois au texte qui se réfère au fragment dont elles font partie.

Nous distinguons à ce niveau deux types d'éléments, l'un de liaison et de „positionnement“ et l'autre de description et d'inventaire ; le premier est utilisé plus loin dans la distribution des éléments du deuxième dans la construction figurée du modèle ; le premier pourrait former l'élément déterminant dans une prochaine analyse formelle, le deuxième, des inventaires d'éléments utilisables dans le calcul comme

variables et constantes pour obtenir des unités logiques⁵ et/ou mathématiques d'analyse et d'interprétation (voir „Analogies avec le nouveau roman“).

Il est possible que cette nouvelle réorganisation ne s'inscrive pas dans les sphères déterminées par les autres segmentations, ce qui devient possible à n'importe quel niveau de l'approche du texte, et tout cela à cause de sa complexité et du fait que la propriété de totalité dans l'étude ne disparaît pas en même temps que le passage de l'analyse d'une phase à une autre. Soulevant des problèmes théoriques différents, nous nous plaçons dans cette étude dans les limites du troisième fragment, sans, pourtant, négliger les aspects liés aux exigences d'un traitement unitaire du texte. En ce qui concerne l'établissement de l'appartenance à une catégorie ou à une autre, à ce niveau nous avons traité les situations indécidables par l'inclusion de ces éléments dans les deux catégories considérées et cela à cause de notre double approche du texte.

Les éléments de liaison ont la forme : 1. „une de ces créations modernes“ (7/) marquant le rapport modèle (II) — objet d'architecture décrit (III) ; 2. „on lui avait imité“, „prodigué“ (7/), „vingt-cinq perches carrées“ (9/) marquant le rapport contexte culturel décrit (I) — objet d'architecture (III) ; 3. „entre“, „à droite“, „répondent à gauche“ (7/), „au midi“, „fait face“, „est caché“ (9/), marquant le rapport entre les éléments de l'objet d'architecture décrit. Les deux premiers groupes établissent un rapport extérieur, le troisième un rapport intérieur à l'objet ; on pourrait dire que les premiers sont des éléments de liaisons et le troisième groupe contient les éléments de positionnement.

L'autre type d'inventaire et de description comprend d'une part les éléments ayant la forme „l'hôtel de la comtesse Laginska“, „cour et jardin“, „les communs“, „les remises“ (7/) et d'autre part „une pelouse anglaise“, „massif d'arbres exotiques“, „pavillon chinois“ (9/), „verni les portes“, „verdi les fenêtres“, „sculpté ses portes et ses fenêtres“ (7/).

Le rapport quantitatif entre ces deux grands groupes d'éléments établis à ce niveau d'analyse est quasi équivalent, le nombre d'éléments de liaison étant à peu près égal avec celui des éléments descriptifs et d'inventaire (30 par rapport à 36), ce qui peut confirmer l'importance du modèle pour une description bien équilibrée et qui, on verra plus loin, n'est pas du tout rigide.

L'architecture dans le texte acquiert à ce niveau une base pour la construction figurée et le texte descriptif d'architecture trouve ici les prémisses d'une analyse sémantique. Toutes les deux pourront essayer, avec des éléments commençant à ce niveau, une approche pragmatique du texte.

Quatrième niveau d'analyse

Un exemple de la non dépendance exclusive de l'analyse à divers niveaux, le niveau supérieur et celui immédiatement inférieur,

⁵ Mariela CRIVĂȚ, *Operatori duali în analiza noului roman francez*, comunicare la Colocviul de poetică și stilistică, Sinaia, 1974.

interprétée comme la conservation de la propriété de totalité du texte, est l'analyse sémantique, niveau auquel l'investigation du texte descriptif d'architecture et de l'architecture dans le texte est si intimement liée que nous n'avons plus insisté là-dessus pour les différencier dans l'analyse.

Une analyse à la suite d'une démarche sémantique partant de la description architecturale proprement dite nous sert à déceler à l'aide du contexte les traits sémiqes qui nous font arriver sur un autre plan à une interprétation non empirique de „l'objet“ d'étude (l'ensemble architectural), nous menant vers la première définition que Balzac donne à propos de l'architecture (I). La procédure componentielle utilisée pour obtenir les marques sémantiques, qui part de la lecture du dictionnaire^{6, 7} opérant au niveau des synonymes, nous permet de nous rendre compte que la description dont nous nous occupons ne nous rend pas le travail trop difficile car les sèmes contextuels suivent les lois normales sans aucune violation des traits de sélection qui pourraient nous conduire vers le langage poétique, donc le langage connotatif par excellence.

Le premier terme à analyser, HÔTEL, (7/) nous renvoie au sens d'hôtel appartenant à une famille, à un particulier, à un grand seigneur, souvent nommé *hôtel particulier* pour éviter une confusion avec un autre sens „maison de passe“. Le texte non architectural nous permet le choix de ce terme à cause du terme „la COMTESSE“ (7/) = femme qui possède un comté. A part le fait qu'un hôtel a un nombre assez grand de pièces (étant donné que son propriétaire est un comte, noble qui, dans la hiérarchie nobiliaire prend rang après le marquis et avant le vicomte), ce premier contact avec l'objet situe l'hôtel „entre cour et jardin“ (7/), avec une restriction : „une de ces créations modernes“ (7/), faisant allusion au XIX-e siècle et aux conditions toutes particulières de „la noblesse“ de cette époque.

Le JARDIN (7/) est un terrain, généralement clos où l'on cultive des végétaux utiles ou d'agrément.

L'expression „maison bâtie entre cour et jardin“ met l'accent sur le terme COUR, comme espace découvert, entouré de murs ou de bâtiments et dépendant d'une habitation. Toujours à propos de la cour, la description continue : „A droite, ...s'étendent les COMMUNS“ (7/) : dans une grande maison l'ensemble des bâtiments servant aux cuisines, aux garages, aux écuries, interprétation qui, à cause du texte qui suit, suggère une opération de soustraction, renonçant aux garages et aux écuries, car... „à gauche“ répondent „les REMISES et les ÉCURIES“ (7/), (remises étant le local où l'on peut abriter des voitures, et écuries, bâtiments destinées à loger des solipèdes, particulièrement des chevaux). Donc, cette deuxième phrase rend compte aussi du personnel que l'on doit avoir dans une telle maison : les communs occupant toute une aile de la maison comprend le personnel cuisinier et les chambres qui leur sont destinées et, en plus, le reste du personnel affecté au travail dans la maison et pour la deuxième partie les remises abritent les voitures ou la voiture et les écuries les chevaux

⁶ ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, en 6 volumes, Société du Nouveau Litté, Paris, 1966.

⁷ LAROUSSE UNIVERSEL, en 2 volumes, Librairie Larousse, Paris, 1923.

qui mènent vers la présupposition qu'il y a quelqu'un qui s'occupe des voitures, un groom.

La troisième phrase s'ouvre par le mot LOGE (7/) du concierge, le sens du mot provenant du sens déjà vieilli : petite pièce abritant généralement un seul individu, devient plus tard un petit logement situé au rez-de-chaussée d'un immeuble près de la porte d'entrée et habité par le concierge, le portier, mais qui se trouve ici entre deux PORTES COCHÈRES (7/), dont les dimensions permettent l'entrée d'une voiture et qui est une porte sur chassis se composant d'un panneau en planches ou en madriers, fixé sur un chassis ou bâti en charpente, formé de montants verticaux, de traverses horizontales et quelquefois d'écharpes en diagonales ; on nous signale aussi l'existence d'un concierge (personne qui a la garde d'un immeuble).

La quatrième phrase vient avec un surplus d'information en ce qui concerne les „pièces“ de l'hôtel et fait référence à la SERRE (7/), se trouvant à la suite d'un BOUDOIR (7/) et aux appartements de réception.

La serre, construction vitrée parfois chauffée artificiellement où l'on met les plantes à l'abri pendant l'hiver, où l'on cultive les végétaux exotiques ou délicats, est considérée par Balzac un grand luxe, mais son existence était prévisible depuis l'apparition du jardin, car celui-ci présuppose, entre autres éléments, une serre, donc non seulement la serre mais aussi le jardin est, pour le XIX^e siècle, un luxe.

Le boudoir, dont le sens primitif était de pièce où l'on peut se retirer pour boudier, devenu un petit salon élégant pour les dames, se trouve au rez-de-chaussée où il y a aussi les appartements de réception ; ceux-ci trahissent l'importance, pour cette famille, de l'action de recevoir, la salle ou les salles où l'on donne les réceptions comprennent l'entrée et les salons.

A ce niveau de la description s'ajoutent les précisions d'ordre architectural (style) ou, en tout cas, une orientation ; il s'agit d'un Anglais qui a fait „cette bijouterie“ (7/). C'est lui qui a „construit la serre, dessiné le jardin“ (7/). L'analyse du mot jardin a été interrompue à un point où l'on pourrait ajouter : jardin anglais, jardin irrégulier où l'art est caché sous l'apparence d'une nature agreste.

L'Anglais a apporté de chez lui l'idée de vernir les portes, de briqueter les communs (c'est-à-dire de peindre en imitant des briques sur une façade) et de verdir les fenêtres. Un autre qui s'est occupé de l'hôtel a été un Français, ouvrier de Paris, qui a fait la sculpture (portes, fenêtres). Tous les deux n'ont pas de nom, mais pour les intérieurs, il y a trois noms : Elschoët, Klagmann et Schinner.

La première référence qui apparaît à l'égard de l'étage est l'escalier.

On revient pendant la description au jardin : pelouse anglaise, arbres exotiques et PAVILON CHINOIS (9/). D'habitude, un jardin comprend : allées, bassin, berceau, bordure, bosquet, cabinet (de verdure), parterre, pelouse, pavillon (construction légère élevée dans un jardin pour s'abriter), serre, etc.

Le jardin, par ses plantes grimpantes, a de la profondeur : un PORTIQUE (9/) fait de mâts (long poteau de bois) et de traverses. Le portique est une galerie couverte, dont la voûte est soutenue par des colonnes. Il n'y manquent ni les allées, ni les fleurs, ni les oiseaux.

Passons, de nouveau, dans un parfum de fleurs exotiques, par les portes de la serre dans le boudoir d'où l'on voit deux SALONS (V) (pièces de réceptions, lieu de réunion) par des PORTIÈRES (V) (tenture qui ferme l'ouverture d'une porte ou en couvre le panneau), „pincées par d'élégantes EMBRASSES“ (V) (cordelière, ganse fixée à une patère et servant à retenir un rideau).

Après cette analyse sémantique la tâche de reconstituer l'hôtel de la comtesse Laginska devient plus facile. Les plus petits détails nous aident à comprendre les particularités dues à l'époque et à la première définition de l'architecture.

L'intervention, à ce niveau, sur quelques séquences du roman, est due, d'une part, à la nécessité de certaines références plus précises sur les comparaisons utilisées dans le texte choisi et d'autre part à cause du caractère de ces séquences, qui viennent compléter la description statique à l'aide de l'objet architectonique conçu au point de vue de l'architecture dans le texte. Nous avons considéré que, même si ces fragments ne modifient pas ou n'influencent pas d'une manière catégorique la description d'architecture proprement dite, ils ont une valeur particulière pour l'interprétation sémantique du texte intégrée au roman, principe dont on a tenu compte dans l'analyse jusqu'à présent.

L'hôtel avait encore un CHASSEUR (3-e texte) (sens qui date de 1834) par extension : domestique en livrée de chasse qui montait derrière la voiture de son maître et un COCHER (3-e texte) (celui qui conduit une voiture à cheval). Interviennent des précisions comme : la porte cochère avait deux battants (et ainsi se complète l'image de l'hôtel) ; il y avait un petit étage en ATTIQUE (3-e texte), étage placé au sommet d'une construction et de proportions moindres que l'étage inférieur ; se dit également d'un petit étage qu'on élève au-dessus d'un pavillon d'angle ou au milieu d'un bâtiment. Cet appartement, au-dessus des remises était occupé par Thaddée Paz, l'ami du comte et celui qui s'occupait de leurs affaires, et il y en avait un autre au-dessus des écuries qui sera occupé par leurs enfants et le PRÉCEPTEUR (3-e texte).

Une dernière précision sur la maison : le portique à colonnes copiées sur celles des Tuileries. Le PORTIQUE (3-e texte) est une galerie ouverte soutenue par deux rangées de colonnes ou par un mur et une rangée de colonnes qui forme l'entrée d'un bâtiment ou qui entoure une pièce, une cour. Celui-ci avait remplacé une MARQUISE (3-e texte) : auvent généralement vitré au-dessus d'une porte d'entrée d'un perron.

Pour ce qui est du portique, la précision que les colonnes avaient été copiées sur celles des Tuileries nous fait penser à Philibert Delorme, architecte des Tuileries de la deuxième moitié du XVI-e siècle et à son invention ; „l'ordre français, cette colonne faite en pierre de faible hauteur superposée, dont l'assemblage est souligné de lourds anneaux et qui n'exige pas comme la colonne antique de ces blocs de marbre monolithiques que le sol de Grèce recélait en abondance“⁸. C'est toujours

⁸ BASEDEVANT, *L'architecture française des origines à nos jours*, avec la collaboration de Gérard GASSIOT-TALBOT et Marc GAILLARD pour l'architecture contemporaine, Bibliothèque des Guides Bleus, Librairie Hachette, 1971, p. 163.

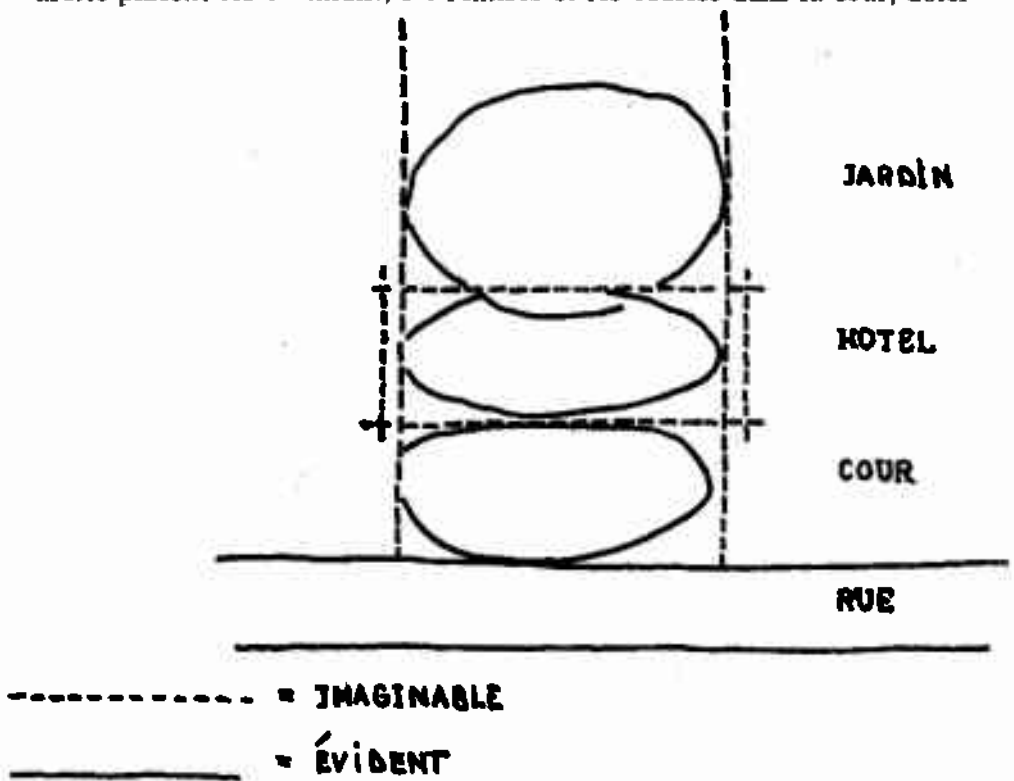
Philibert Delorme, qui a eu le courage de se hasarder „en les superposant, à user à la fois des trois principaux ordres antiques. Sur un rez-de-chaussée où régnait le dorique, s'élevait un étage qui adoptait le ionique, qui surmontait un attique, qui, pour sa part, se conformait au corinthien"⁹.

La construction figurative du modèle

Nous suivrons maintenant les phases par lesquelles l'objet de la description de Balzac s'achève et prend consistance. Fondée sur l'analyse globale du texte jusqu'ici, cette construction figurative sera commentée à titre méthodologique et non pas avec le caractère de conclusion qui reprend le sujet abordé à travers le point de vue d'une idée préconçue.

Première phase : L'hôtel entre une cour et un jardin. Nous avons affaire à un modèle complet ; logiquement, la cour donne sur la rue. Les limites latérales apparaissent clairement non seulement à cause du fait qu'il s'agit d'une ville, mais aussi grâce à la clarté avec laquelle est séparée la cour du jardin.

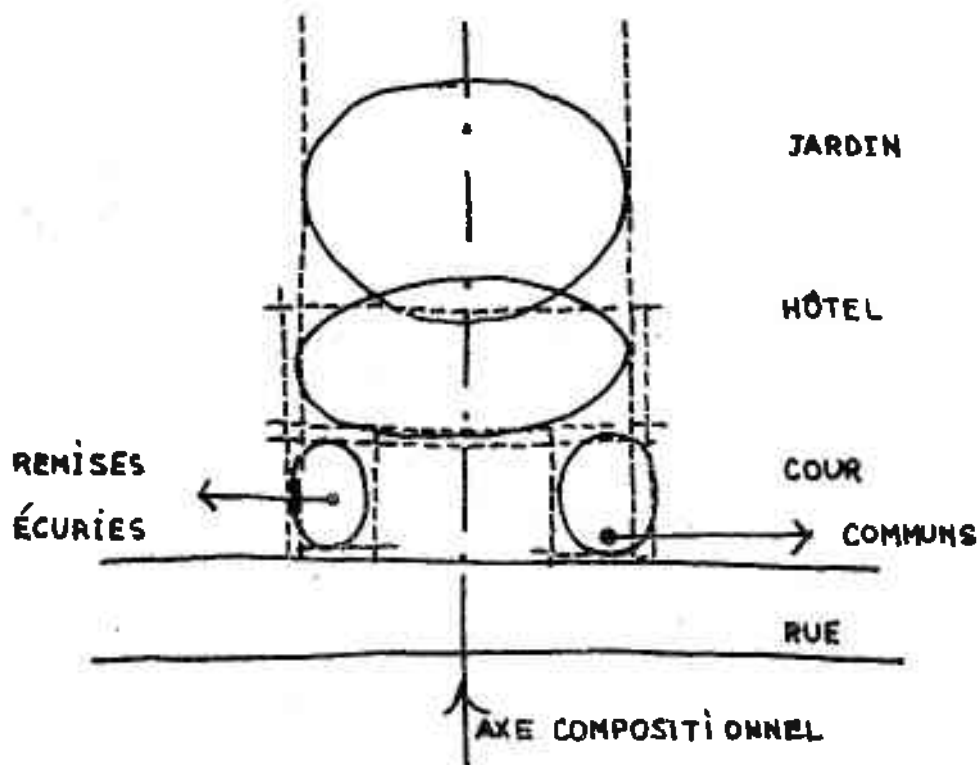
Deuxième phase : Les éléments qu'on peut situer à gauche et à droite placent les communs, les remises et les écuries dans la cour, déter-



⁹ *Idem*, p. 164.

minant la direction d'un axe central qui était déjà tracé. Ces éléments nouveaux pourraient être emplacés séparément dans la cour ou pourraient faire corps commun avec l'hôtel, donnant une forme générale en plan.

Le modèle (II) nous aide à apprécier ces deux éléments nouveaux comme faisant partie du palais, parce que leur détachement ou, au moins, de l'un d'eux mènerait à une composition aérée incompatible, avec l'espace exploité au maximum suggéré par le modèle.

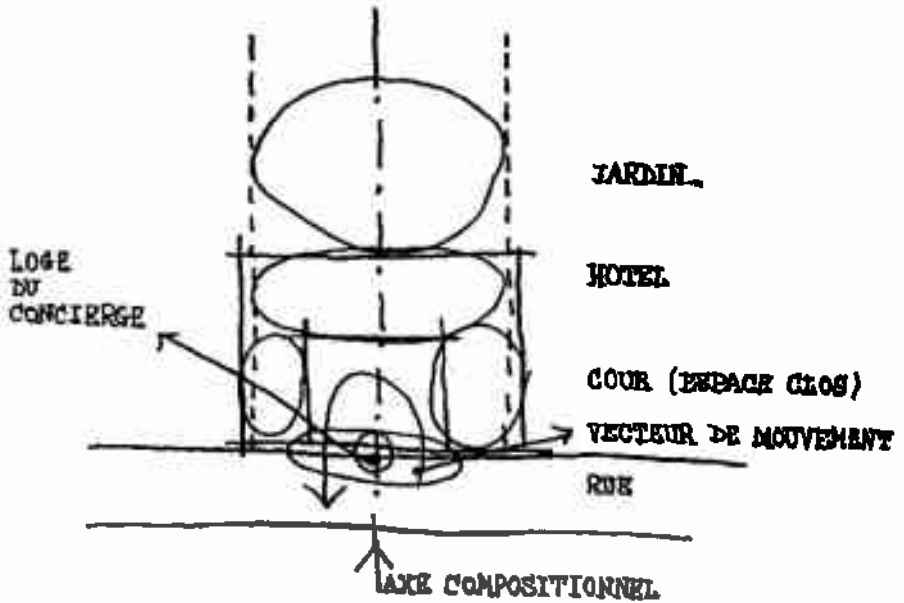


(Les sens que nous avons considérés comme naturels dans le parcours)

Il est à remarquer qu'à ce niveau nous supposons plusieurs des éléments suivants mais comme nous ne voulons pas entamer une discussion plus large nous nous gardons de commenter les implications directes de l'apparition des éléments nouveaux.

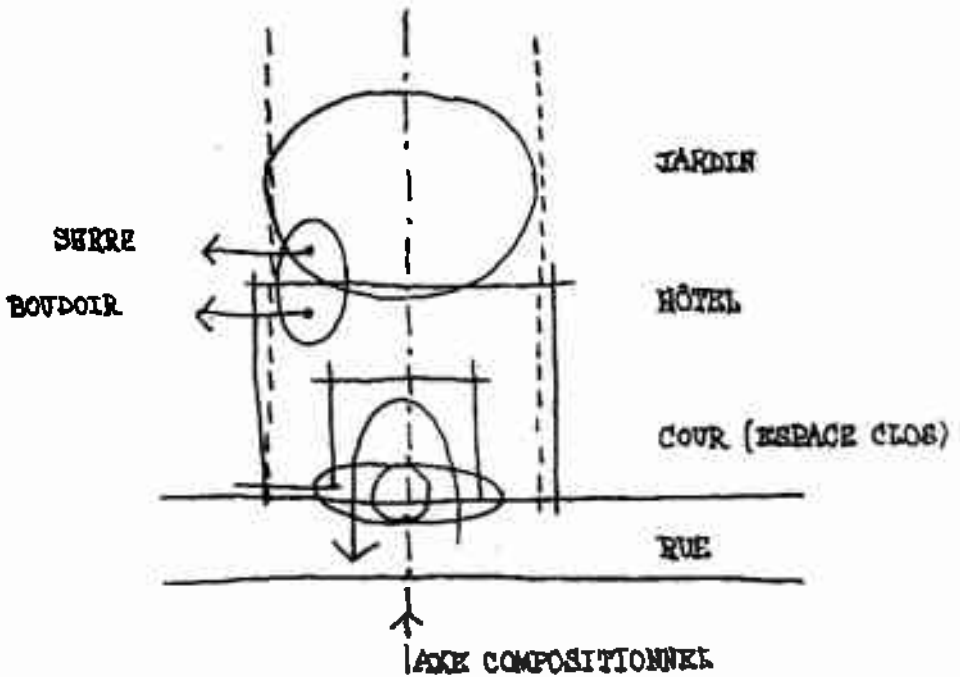
Troisième phase : On ferme l'espace du côté de la rue, par la loge du concierge entre deux portes cochères. L'axe apparu dans la phase précédente est confirmé. Il apparaît aussi une direction du mouvement, un vecteur de mouvement ; son sens est déterminé par le sens de la description, droite — gauche, par rapport à l'axe de la composition.

On pourrait argumenter que la clôture de l'espace de la cour est un élément décisif dans la démarche descriptive ; mais à ce niveau les éléments qui sont à notre disposition n'ont encore limité l'espace de l'en-



semble entier que du côté de la rue et la liaison avec la rue est donnée en même temps que cette première clôture de l'espace ouvert.

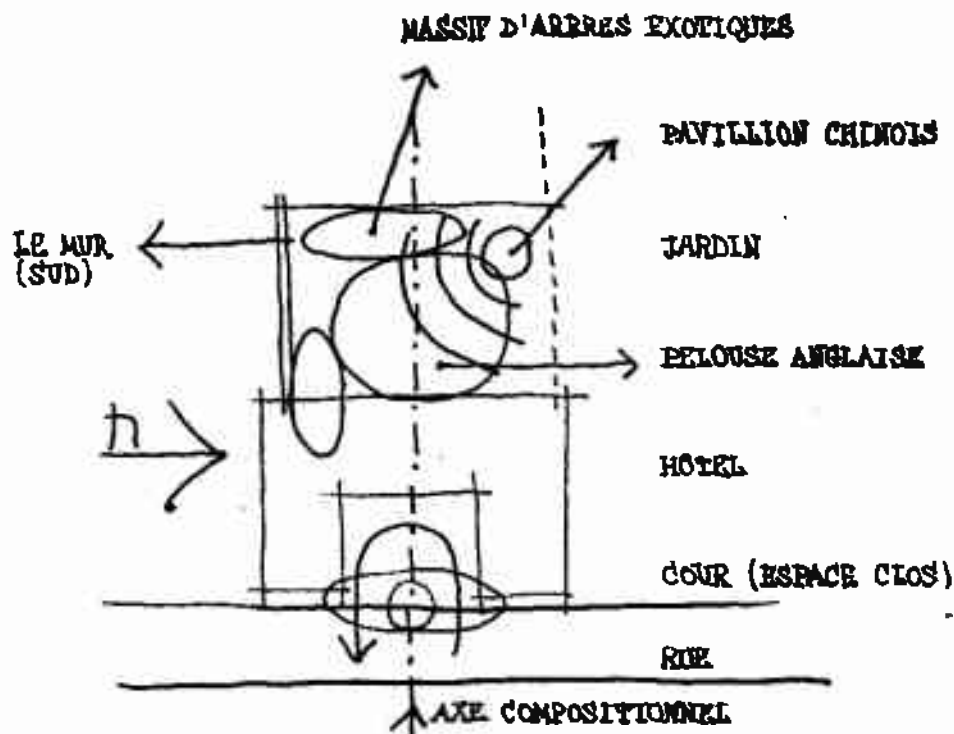
Quatrième phase : Le passage vers le jardin. „Une serre agencée à la suite d'un boudoir au rez-de-chaussée, où se déploient d'admirables



appartements de réception". Suivant la même règle de l'utilisation de l'espace, la serre et le boudoir se trouvent sur une extrême ou une autre du jardin ; sauf les considérations logiques nous suivrons la même manière de la description de l'espace cette fois du côté du jardin et toujours à droite et à gauche.

Cinquième phase : Série d'images de détail, intérieures et extérieures. Les positions des éléments ne sont fermes que lorsqu' ils lient deux par deux ces images.

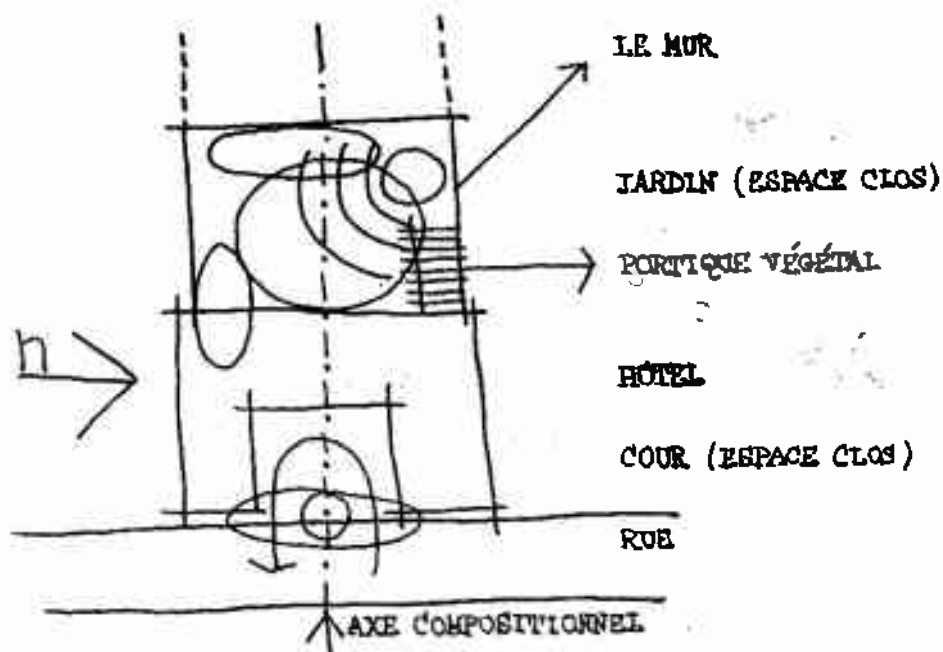
Sixième phase : La construction est fixée par rapport aux points cardinaux et le jardin reçoit des éléments des deux côtés.



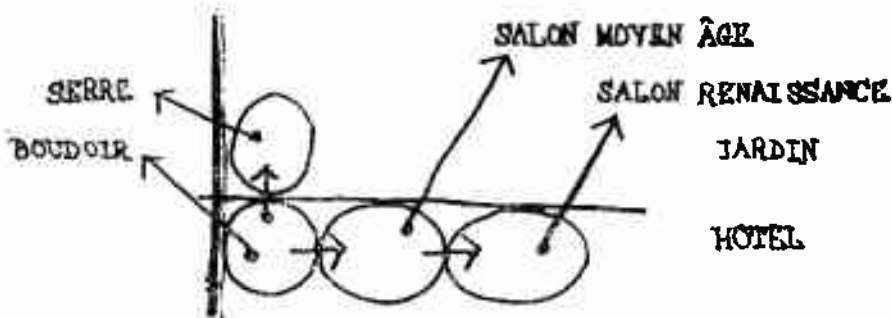
Septième phase : Un portique de plantes grimpantes soutenu par le mur du nord ferme aussi le jardin. De nouveau un espace clos. L'idée de limiter la construction latéralement est confirmée.

Huitième phase : Des images métaphoriques sur le jardin et un ordre de grandeur pour sa surface. Mais 25 perches carrées représentent 854,50 m².

Neuvième phase : Dans le boudoir pénètre le parfum de la serre et on voit „les portières, pincées par d'élégantes embrasses“, un salon dans le genre du moyen âge et un autre en style Renaissance. Il est difficile de croire que ces deux salons n'avaient pas aussi des fenêtres sur le jardin.



Dixième phase : Cette fois un parcours du côté de la cour. Vestibule, antichambre, galerie „moyen âge“, salle à manger. De l'antichambre „on aperçoit les merveilles de l'escalier à travers les portes en glaces“ ...

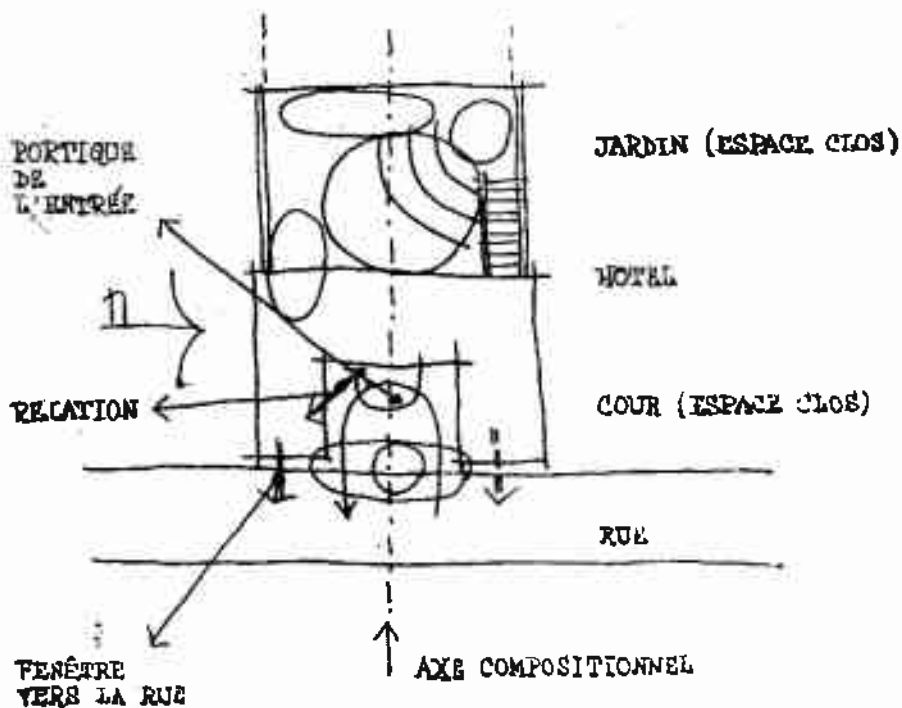
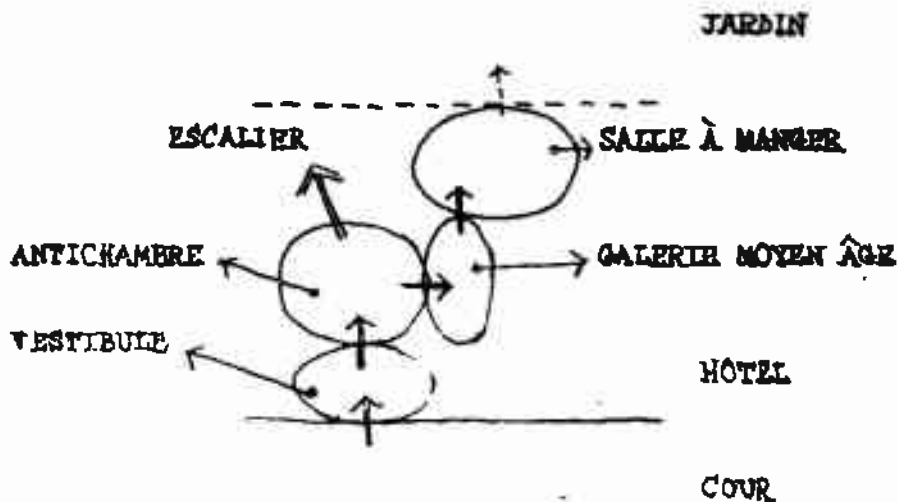


Ces deux dernières phases constituent deux séries très intéressantes comme conception. Il ne s'agit pas du tout d'une description fatigante par son exactitude. Il n'y a que ce qui est indispensable à deux entrées à l'intérieur de l'hôtel.

Onzième phase : Apparaît la cour, une porte à deux battants, le portique de l'entrée et une relation établie par deux personnages entre l'entrée et une fenêtre de l'une des ailes de l'hôtel.

L'une des ailes et probablement toutes les deux ont des fenêtres du côté de la rue ; une démonstration pour la forme de la construction

et un paradoxe : l'hôtel qui se trouve entre cour et jardin, des espaces clos, est ouvert vers la rue. L'illusion de sévérité excessive disparaît elle aussi parce qu'il y a des inadvertances relativement à l'emplacement des écuries et des remises.



Un autre aspect quantitatif

Un élément qui par son exactitude apparente pourrait contredire nos conclusions en ce qui concerne l'impossibilité d'une construction de l'ensemble d'architecture du texte qu'on vient d'analyser, se trouve à la fin de la séquence (9/) : „vingt-cinq perchés carrés“, la dimension du jardin ; ou pour mieux dire l'ordre de grandeur du jardin.

Premièrement, la forme du jardin peut être carrée et tout aussi longue que large. Ces transformations sont très intéressantes mais on aurait besoin de trop d'espace pour les démontrer.

Deuxièmement, à cause de l'inexactitude de ce système de mesure et de la liberté d'interprétation suggérée par l'auteur dans l'introduction du texte, vingt-cinq perchés carrés font ou 500 m² ou 1250 m² ou 854,50 m², selon l'équivalence de ces unités de mesure dans le système métrique. Troisièmement, l'aspect imposé par l'histoire de la langue française : „Adieu les *minots*, les *maïdes* et les *pieds*. On compte à présent par *mètres*, par *lîtres* et par *grammes*“¹⁰ (XVIII^e siècle). „Le mètre avait été primitivement défini comme une longueur égale à la dix millionième partie du quart du méridien terrestre (loi du 19 frimaire an VIII)“¹¹.

Le rapport avec le système métrique pourrait être utilisé par Balzac même. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? Pourquoi, puisqu'en général il était si méticuleux ?

Visualiser

Rapportée à la première épreuve de figurer l'espace architectural du texte descriptif d'architecture, celle-ci assemble quatre images obtenues au cours des implications du texte. Une serre (fig. 1), un jardin anglais (fig. 2) et un pavillon chinois (fig. 3) qui pourraient donner au texte sa véritable valeur succincte en opposition ; une image de la façade sur la rue de la maison de Philibert Delorme¹² (fig. 4) que nous avons choisie à cause du rapprochement fait dans le texte avec le palais des Tuileries, une comparaison entre les colonnes du portique de l'entrée du palais et plus loin le renvoi à cet architecte qui a fait une partie des Tuileries.

Analogies avec le nouveau roman

Une référence du texte est analysable de la même manière : le Palais des Tuileries d'après le tableau de Ragueneau du musée Carnavalet¹³ qui représente le seuil supérieur des comparaisons de la description de Balzac si l'on pense au contexte culturel dans lequel elle a été faite.

¹⁰ N. N. CONDEESCU, *Traité d'histoire de la langue française*, Editura Didactica și Pedagogică, București, 1973, p. 370.

¹¹ NOUVEAU PETIT LAROUSSE, 1969, Librairie Larousse.

¹² L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, nr. 182, *Les espaces de l'architecte*, novembre/décembre 1975, p. 9.

¹³ HISTOIRE ET CIVILISATIONS, *La Renaissance* — par R. Bos, édition : projection nouvelle.

Si ce parcours : définition — modèle — description proprement dite donne la sensation d'une vision organisée de l'image d'après le principe des détails concentriques démontré pour d'autres passages descriptifs, alors il est naturel de compléter l'image visuelle avec la limite supérieure des constructions auxquelles se réfère le texte ; pourtant ce passage très ferme d'un élément à un autre du parcours, ne représente pas tant un commencement „à vol d'oiseau“ qu'un procédé théorique très bien défini qui peut être interprété comme principe pratique seulement dans une analyse de surface.

La construction de l'architecture dans le texte est composée par des retours continus qui établissent des sphères de liberté de l'interprétation, une sorte d'espaces théoriques de l'action du roman moderne dans laquelle est impliquée l'imagination du lecteur, son attitude vis-à-vis de la société. Nous pourrions dire que le texte descriptif d'architecture chez Balzac a une structure analysable avec des méthodes similaires, utilisées dans l'analyse de l'action du nouveau roman¹⁴ qu'il constitue une variante de roman moderne dans lequel manquent les variantes données mais qu'on peut construire après chaque étape ayant un degré de généralité de plus en plus petit.

La rapport du texte descriptif d'architecture avec le lecteur est une demande de collaboration. Balzac a expliqué sa théorie, il a construit un modèle et quelques relations possibles entre des inventaires d'éléments qu'il a choisis ou pour mieux dire qu'il a groupés dans la conception du contexte culturel dans lequel il a vécu. On pourrait dire, du moins pour ce texte, que le lecteur est engagé dans sa construction et si l'on pense au lecteur d'aujourd'hui qui est soumis à une épreuve plus puissamment engagée encore, à cause de cet ensemble de transformations qui interviennent dans la pratique de l'utilisation de certaines notions qu'il va rencontrer dans le texte. Il devrait redécouvrir des significations perdues, modifier des structures entières par de nouveaux mythes qu'il insérera dans la liberté de l'image, il produira des images aléatoires et modifiera, sans aucune restriction, l'action même, tout comme dans le roman moderne où l'action libre ébranle le cadre construit minutieusement. Si l'on avait construit la maison de Robbe-Grillet de la „Jalousie“¹⁵, tout aussi simplement qu'on aurait construit l'action linéaire du roman de Balzac¹⁶, l'action du nouveau roman qui suscite tant d'imagination peut tout aussi bien être une comparaison pour cette description d'architecture chez Balzac.

Au seuil de la formalisation

Sans faire des appréciations sur les résultats directs qu'on peut obtenir par l'application d'une telle démarche, nous essayerons pourtant

¹⁴ Mariela CRIVĂȚ, Emanuel CRIVĂȚ, Marian GHEORGHE, *Pregătirea unor unități minimale pentru o analiză logică și matematică a romanului modern și arhitecturii*, Seminarul de lingvistică aplicată și poetică, cu implicații semiotice, Cluj-Napoca, 1975.

¹⁵ Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, présenté par Henri MICCIOLLO, Classiques. Hachette, 1972.

¹⁶ Mariela CRIVĂȚ, *Unités minimales dans le nouveau roman*, 1974, (mémoire de licence).

de montrer en quelques mots quels sont les avantages pour l'architecture d'une part et pour l'étude du texte d'autre part.

La démarche sémiotique de l'architecture par un itinéraire théorie — modèle — objet, par l'investigation de chaque niveau du parcours complet, pour chaque objet pris pour être étudié, est un aspect essentiel pour la compréhension des limites de chaque analyse qui étudie séparément l'objet ou confusément la théorie.

L'analyse diachronique dans son ensemble et synchronique à de divers niveaux est indispensable pour la compréhension de la sémiologie de l'architecture et son intégration dans le contexte culturel dans lequel est intégré chaque objet ou l'ensemble d'objets architecturaux.

Il faut envisager aussi la nécessité d'une étude comparée entre „l'architecture parlée“ qui produit des modèles et des objets dans un univers descriptif et la pratique de l'architecture qui produit des modèles et des objets dans un univers qui peut être construit.

Ce „mouvement“ du texte descriptif d'architecture que nous avons proposé dans notre analyse est une épreuve de créer un modèle qui mène jusqu'au seuil de la formalisation, des informations commentées sans restriction avec des moyens variés sans avoir bien sûr la prétention de les épuiser.

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
SOCIÉTÉ ROUMAINE DE LINGUISTIQUE — GROUPE ROUMAIN DE SÉMIOTIQUE
FACULTÉ DES LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

BALZAC SÉMIOTICIEN
AVANT LA LETTRE

BUCUREȘTI
— 1977 —

Lei 16,00

