



**Langues, Cultures, Communication -L2C-**  
**Volume 3 – N° 2**  
**Juillet – décembre 2019**

## **Espace, Représentation**

**Préparé par**  
**Abdelkader BEZZAZI**  
**(Réédition)**

### **L'espace dans les romans de Guy de Maupassant**

Mohamed ALOUANE

**Édition électronique**

URL : <https://revues.imist.ma/index.php?journal=L2C>  
ISSN : 2550-6501

**Édition imprimée**

Dépôt légal : 2017PE0075  
ISSN : 2550-6471

Publications du Laboratoire : Langues, Cultures et Communication (LCCom)  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
Université Mohammed Premier  
Oujda, Maroc

## L'espace dans les romans de Guy de Maupassant

Mohamed ALOUANE  
Université Mohammed Premier  
Oujda

*Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature[...]. Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière<sup>1</sup>.*

### Introduction

Les réflexions que nous proposons ici concernent l'examen de l'espace dans les romans de Maupassant (y compris les romans inachevés). Or, la définition et l'examen de l'espace dans le roman ne peuvent se concevoir qu'en relation avec ceux du personnage. Il est donc nécessaire d'envisager l'étude de l'espace en relation avec le personnage.

Dans l'optique sémiotique où nous nous situons, le personnage est le lieu d'investissement de valeurs figuratives et non figuratives (modales et thymiques) qui présupposent l'existence d'un univers axiologique organisé dans (et par) le discours.

Quant à la dimension spatiale relevant essentiellement du niveau extéroceptif, elle prend en considération à la fois le sujet en tant

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Préface dite de Pierre et Jean dans Romans...*, p. 709. (Cf. note 4 ici-même).

constance énonçante et l'univers axiologique dans lequel s'inscrit ce sujet. Celui-ci perçoit les figures spatiales pour déterminer sa position dans le monde grâce à son regard et à son point de vue.

## 1. Espace et début des romans

Dans les débuts des quatre romans achevés et du premier roman inachevé<sup>2</sup>, l'espace dans lequel se meuvent les personnages se définit comme un espace social et collectif par rapport à l'espace intime et privé (cas de *Fort comme la mort* et de *L'Angélu*). Pour qu'ils soient lisibles, les romans de Maupassant à dominante figurative et référentielle, intègrent, dès leur incipit, un espace visible et un regard de sujet percevant. Qu'il soit focalisé sur le ciel, sur le visage des autres acteurs du récit ou sur l'espace occupé, le regard du personnage traduit la relation du sujet au monde. L'examen des parcours narratifs (ceux de l'amour et de l'argent) déployés dans les romans montre que le pouvoir de l'argent triomphe de tous les pouvoirs.

## 2. L'espace dans les deux romans inachevés

Ces deux récits inachevés présentant deux univers opposés dans la mesure où l'espace du premier fonctionne comme celui de la cure et du plaisir. Les personnages viennent aux stations balnéaires pour fuir un espace d'origine dysphorique. Rappelons que dans l'œuvre de Maupassant en général, l'espace thermal, enchanté et envoûtant figure l'espace du plaisir et de l'affranchissement dans lequel on se comporte librement sans se soucier de l'opinion publique. Dans quatre romans de Maupassant<sup>3</sup>, l'accès du séducteur aux cercles mondains se réalise grâce aux femmes.

Quant au deuxième et dernier roman inachevé, il met en scène l'espace de la noblesse normande, censé apporter joie et bonheur à celui qui l'occupe. Or, ce qui rend cet espace problématique, c'est le fait qu'il est abandonné par les hommes qui doivent le défendre de l'occupation étrangère et ce sont paradoxalement les femmes qui essaient de se substituer aux hommes pour sauvegarder les valeurs sociales (patriotiques) positives.

---

<sup>2</sup> Il s'agit des romans suivants : *Une vie*, *Bel-Ami*, *Mont-Oriol*, et *Pierre et Jean*. Les romans inachevés sont au nombre de deux : *L'Angélu* et *L'âme étrangère*.

<sup>3</sup> *L'âme étrangère*, *Bel-Ami*, *Fort comme la mort* et *Notre cœur*.

Si le premier roman inachevé inaugure un parcours narratif qui évolue de l'atmosphère dysphorique vers une ambiance euphorique (i.e. personnages se rencontrant dans une station thermale en été pour jouir de tous les plaisirs), le second entreprend plutôt un chemin inverse en présentant et en décrivant cet « *hiver de fin du monde qui détrui[t] un pays entier* » (1202)<sup>4</sup>.

Le fait d'abandonner le premier roman pour entamer la composition du second (qui ne sera jamais achevé, lui non plus) montre indéniablement le penchant irrésistible de l'auteur d'*Une vie* pour le pessimisme hérité de Schopenhauer.

### 3. les personnages dans l'espace

#### 3.1. De l'esthétique et de l'économique

Les rapports entre les personnages, d'une part, et entre ces personnages et l'espace d'autre part, sont des rapports de force, de domination et de conquête parfois violents. Le monde que le récit construit est celui d'une lutte ininterrompue d'un « *effort terrible et prolongé* » (571) au terme desquels ne peuvent triompher que les plus forts et les plus rusés. La domination des hommes passe par l'appropriation de l'espace et par le pouvoir des mots à travers des discours persuasifs.

Les étapes de la passion amoureuse sont ponctuées par le regard qui sert de support à la communication passionnelle. Dans *Mont-Oriol*, l'amant porte un regard sur le paysage à propos duquel il développe de longs discours afin de mettre l'accent sur la valeur esthétique de cet espace. Le regard est un prélude à la naissance de la passion amoureuse et le discours du regard décide du sort de la relation entre les deux amants. Le discours du personnage sur l'espace transforme cet espace, objet du regard, en un autre espace qui constitue alors l'objet du rêve (539).

---

<sup>4</sup> Nous avons utilisé l'édition suivante : *Romans de Guy de Maupassant*, texte établi et annoté par Louise Forestier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987(dernier tirage revu : 1991). Le renvoie au n° de la page est indiqué entre parenthèses à la fin de chaque citation.

Si le discours passionnel, celui du sujet amoureux, se sert des figures de l'espace pour agir sur la femme à séduire, le discours économique se sert des mêmes figures spatiales pour convaincre cet acteur collectif constitué par les habitants du village de Mon-Oriol. Le personnage qui prend en charge le discours économique entretient avec l'espace géographique des rapports de propriétaire. Le regard jeté sur l'espace ainsi que le discours qui en parle traduisent un désir d'appropriation très ardent. La relation entre le personnage et l'espace qu'il projette de s'approprier programme aussi le comportement de ce personnage vis-à-vis des autres acteurs. La programmation spatiale inclut celle des programmes narratifs du spéculateur : « *William, qui devient fou quand il a une idée en tête, ne rêve plus que de sa ville à bâtir et il veut séduire la famille Oriol* » (535).

Le même espace (la station thermale d'Enval, par exemple) peut être investi de valeurs esthétiques pour les acteurs de la passion amoureuse et de valeurs économiques pour le spéculateur. Les premiers sacrifient à la fois leur cœur et leur corps et les mettent au service de l'idéal esthétique alors que pour le second, le spéculateur, le cœur ne doit nullement intervenir dans la réalisation du désir et le corps, doté d'une mémoire spécifique, doit être ménagé et préservé de l'effort pénible.

### **3.2. Le regard**

L'étude du regard dans l'ensemble des romans de Maupassant nous révèle qu'il n'y a de paysage que pour un sujet qui le perçoit. En effet, l'espace perçu se mue en espace raconté dans lequel se superposent l'espace de la perception et l'espace imaginé par le même sujet. Le discours de la séduction s'appuie sur un substrat culturel qui contribue à la « poétisation » de ces espaces. L'espace de la déclaration amoureuse, lui, articule différents éléments du paysage naturel et différents registres, plus particulièrement ceux du végétal et de l'aquatique. La temporalisation du procès de la déclaration d'amour prend appui sur le coucher du soleil et le clair de lune, figures indispensables à la mise en discours de la passion amoureuse dans la plupart des romans examinés et, en particulier, dans *Une vie*, *Bel-Ami* et *Notre cœur*.

Par ailleurs, à travers le regard du séducteur attiré par la beauté du corps de la femme à séduire (au moment où celle-ci n'a pas encore subi les déformations de la grossesse), on saisit mieux l'idéologie de l'énonciateur et les éléments de son univers axiologique qui dénie à la femme qui procréé, à la femme génitrice, toute portée esthétique ou passionnelle. La restriction du champ visuel du sujet passionnel traduit la négation du cosmologique et l'affirmation du noologique : pour celui qui aime, le monde se limite à celui qu'il aime et ne contient que lui.

L'espace perçu fonctionne aussi comme un destinateur puis comme un objet de valeur pour l'acteur des transformations économiques. L'opposition des catégories spatiales (à travers celle de montée et de descente) révèle une autre idéologie de l'énonciateur, sous-jacente aux conceptions qu'il se fait de l'amour légalisé par l'institution sociale et des relations adultères : les relations amoureuses illégitimes font intervenir la chute à l'issue du parcours passionnel. Le discours amoureux génère une vision du monde qui conçoit l'amour comme une action spatiale permettant au sujet amoureux d'échapper à l'attraction terrestre et de rejoindre l'espace construit par l'imaginaire culturel. Le discours décrivant cette vision du monde se trouve miné par un autre discours avec lequel il entre en conflit et qui relègue le pouvoir de l'éthique au second plan sans pour autant réussir à le gommer complètement puisqu'on peut saisir sa portée symbolique : les différentes chutes qui sont la conséquence de la reddition de la femme séduite par l'amant, renvoient le lecteur à une interprétation homologuant la chute spatiale à une déchéance morale. Ces chutes apparaissent alors comme une sanction qui évalue le parcours passionnel illégitime.

### **3.3. Espace mondain et espace artistique**

Qu'il soit naturel ou socioculturel, l'espace parisien (salons mondains, par exemple) constitue un pôle d'attraction pour les acteurs avides de gloire, de richesse et de célébrités. L'espace mondain, tout en permettant à l'artiste de s'affirmer, le mène enfin à l'exil et le condamne à la souffrance. Aussi le personnage artiste est amoureux dans *Fort comme la mort* s'apparente-t-il au personnage mythique<sup>5</sup> chassé de son

---

<sup>5</sup> Cf. Tantale, Prométhée, Sysiphe, etc., *Fort comme la mort*, p.1007.

espace euphorique, un espace mondain conquis, maîtrisé, un espace créateur de désirs et liquidateur de manques. L'examen du parcours du peintre dans *Fort comme la mort* montre que l'espace artistique tend à se confondre avec l'artiste et qu'ils entretiennent, tous les deux, des rapports métonymiques et pathémiques. L'espace artistique voile l'espace mondain et le relègue au second plan.

Quant à l'espace de la province, il est lié aux personnages passionnés par la « Nature ». L'espace mondain et le lieu des rivalités et des jalousies entre artistes, médecins, spéculateurs et hommes politiques. Cet espace pèse surtout sur l'artiste comme une fatalité qui l'enchaîne et l'asservit ou fait de lui un martyr. L'artiste asservi par la femme change de statut et, d'un astre qui illumine le ciel mondain, il se change en un simple objet décoratif dans le salon mondain.

### **3.4. L'espace maritime**

La spatialisation de la figure de la /mer/en rapport avec le personnage fait intervenir la dimension temporelle : les rapports entre présent, passé et avenir du personnage sont assez complexes. L'espace étant le produit d'une saisie sensorielle (perception visuelle et auditive), la mise en discours de la /mer/ dans les romans de l'auteur permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle cette figure donne toujours lieu à une interprétation symbolique.

La perception qui structure l'espace perçu selon les catégories du /proche/ et du /lointain/, du /haut/ et du /bas/, prend appui sur l'eau marine dans *Pierre et Jean* et il se trouve que, pour Pierre, la mer désigne le lieu où il n'est pas et qu'il désire rejoindre. Le discours de l'énonciateur s'appuie sur l'espace de l'ici comme espace de référence et son point de vue se superpose alors avec celui du personnage qui occupe cet ici et qui aspire sans cesse à être conjoint avec l'ailleurs tant désiré. On s'aperçoit enfin que la mer, espace caractérisé par son éloignement par rapport au sujet avide de départ, pourrait être assimilée à la mer dont celui-ci se trouve éloigné à cause de l'héritage légué au fils illégitime. On constate, encore une fois, que les figures de l'espace environnant sont mises en discours de manière à rendre compte de l'état d'âme du sujet qui perçoit cet espace.

La mer, par érotisation, devient objet d'amour, au même titre que le personnage. Dans *Une vie*, elle se hisse au statut d'acteur passionnel, apte à éprouver les mêmes émotions qu'un acteur anthropomorphe, avec « *ses colères, sa voix grondeuse, ses souffles puissantes* » (175). Une telle thématisation de la figure de la mer ne manque pas de nous faire penser à la mise en discours de cette même figure dans *Pierre et Jean* : l'amour de l'espace marin, accentué par le malaise ressenti dans l'espace urbain du Havre, amène Pierre à s'exiler. La mer est l'espace enchâssant tous les autres espaces au niveau narratif puisque le récit de *Pierre et Jean* s'ouvre sur une promenade en bateau et se clôt sur la scène des adieux faits à Pierre sur un autre bateau, la Lorraine. Au niveau discursif, c'est par rapport à cet espace que s'organisent toutes les configurations spatiales. L'espace marin, dans ce roman, relève du domaine sensoriel avec ces différents registres : Pierre entre en contact avec la mer par le biais du regard qui perçoit d'abord les couleurs que le ciel communique à la mer. Le registre auditif lui permet de percevoir le cri des sirènes qui répondent à son cri de détresse, lui procurant ainsi une consolation comparable, en cela, à la brise marine qui le caresse et qui adoucit son étouffement.

Il serait intéressant de rapprocher Pierre de Jeanne (*Une vie*) dans la mesure où les deux personnages sont déçus dans leurs parcours thématique et passionnel par ceux qui leur sont les plus proches et parce qu'ils occupent tous les deux des lieux dysphoriques au moment où ils ne cessent de rêver à un ailleurs euphorique se fondant essentiellement sur leurs représentations imaginaires et culturelles.

Comme nous l'avons déjà remarqué à propos des bains quotidiens et des promenades dans Mont-Oriol, l'arbre et la source (eau) constituent des figures du monde naturel qui s'avèrent indispensables à la construction de l'acteur anthropomorphe vu l'importance qu'elles jouent dans la construction de son être passionnel.

La figure de l'eau en tant qu'élément spatial est recatégorisée sur la base de sa valeur d'objet consommable ou sur celle de sa valeur esthétique selon les acteurs (spéculateurs ou esthètes). Cette figure permet au sujet de déterminer sa conception de la vie et du monde. C'est dans les figures du paysage naturel que se trouvent investies les valeurs culturelles. Finalement, on s'aperçoit que les trois figures de



prédilection de l'énonciateur (l'arbre, l'eau et la pierre) sont aussi exploitées pour thématiser le souvenir du promeneur.

### 3.5. L'espace du souvenir et du rêve

Le souvenir lié à l'espace du passé et le rêve qui situe le sujet dans l'espace du futur apparaissent comme une force régissant la compétence de ce sujet comme un destinateur (ou un destin) qui le fait vouloir.

L'examen des espaces désirés par opposition à ceux qui sont rejetés (ou évités) par le personnage, nous autorise à faire l'hypothèse d'une axiologie spatiale qui se fonde sur les figures du temps (passé, présent, futur) et sur celle de l'espace (avec ses constituants figuratifs comme la mer, les arbres, les lieux habitée, l'île, etc.) en vue de la construction du sujet pathémique. Ne pouvant pas assumer l'acte de vivre dans l'espace lié au présent, ce sujet est sans cesse tiraillé entre les espaces ayant trait au passé (aux souvenirs) et les espaces liés au futur (aux désirs à assouvir). Dans le cas de la Corse, par exemple, les caractéristiques spatiales et humaines révèlent chez le personnage son inclination au rêve comme le premier pas vers la réalisation du désir. L'épanouissement de ce dernier est lié au soleil, véritable source de chaleur et de vie et « *figure archétypale de la nature dans l'univers méditerranéen* »<sup>6</sup>.

### 3.6. Paris et la province

Dans *Bel-Ami*, le deuxième roman achevé, au niveau de la structure narrative, l'espace s'organise par rapport au personnage de Duroy et par rapport à l'espace parisien subsumant toutes les classes spatiales. Selon les distinctions établies par Greimas<sup>7</sup> en sémiotique narrative, l'espace paratopique est représenté par les rues de la ville, lieu de l'acquisition du /savoir-faire/. Quant à l'église, elle fonctionne à la fin du roman comme un espace hétérotopique ou « *l'Homme-Dieu à l'appel de son prêtre, descend [...] sur la terre pour consacrer le triomphe du*

---

<sup>6</sup> Cf. J.-C. COQUET (1984), *Le discours et son sujet, 1, Essai de grammaire modale*, Klincksieck, p. 50 ; Cf. aussi A. J. GREMAS (1976), *Maupassant La sémiotique du texte : Exercices pratiques*. Seuil, p.63 et 132.

<sup>7</sup> Cf. A.J. GREIMAS et J. COURTES (1979), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, coll. «HU ».

*baron Georges Duroy* » (479). L'espace utopique se trouve alors représenté par les lieux mondains dans lesquels le personnage est, tour à tour, invité et où il acquiert le pouvoir socio-politique grâce, aussi, à ses conquêtes féminines successives. Les sous-espaces renvoient les uns aux autres par confrontation ou référentialisation<sup>8</sup>.

### 3.7. Le voyage

Le voyage constitue un déplacement qui répond à un besoin vital chez les personnages de Guy de Maupassant. Dans *Une vie*, les seuls moments de bonheur et de sérénité que Jeanne goûte correspondent à un voyage en Corse. Dans *Mon-Oriol*, Brétigny propose à Christiane d'aller « *très loin, dans un pays plein de fleurs, pour s'aimer* » (589). Dans *Pierre et Jean*, Pierre ne trouvera le repos et la paix de l'âme que dans le voyage qu'il entreprend, vers la fin du roman, vers l'Amérique. Les deux amants de *Fort comme la mort* partent pour Roncières, en dehors de Paris, pour vivre intensément leur passion. André Mariolle, dans *Notre cœur* est obligé de partir pour Montigny pour y découvrir la vraie passion et « *l'apaisement de l'âme* » (1179). Quant à Suzanne Walters, dans *Bel-Ami*, le fait de partir avec Duroy pour la Roche-Guyon déclenche dans son esprit « *toute la vieille poésie des enlèvements nocturnes, des chaises de poste, des auberges, toutes les charmantes aventures des livres* » (462).

En outre, dans ce roman, trois autres espaces sont mis en discours avec des fonctions narratives différentes : Cannes est l'espace paratopique, celui de l'acquisition de la compétence modale. Le séjour du personnage dans cette ville prépare sa liaison puis son mariage avec Madeleine Forestier. L'espace de l'enfance et de ressourcement est représenté par Rouen et sa campagne. L'Algérie, quant à elle, est l'espace du souvenir, de l'ailleurs fascinant. Exotique et énigmatique et, comme la campagne rouennaise des parents de Duroy, elle évoque les souvenirs chez ce dernier personnage. Ce sont deux espaces investis de valeurs thymiques : Duroy a une prédilection pour les espaces évocateurs de souvenirs.

---

<sup>8</sup> Cf. D. BERTNARD (1985), *L'espace et le sens Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, repris dans *Sémiotique. Dictionnaire...* tome II, Hachette, HU, 1986, p.188.

Il faut aussi noter l'obstination du sujet observateur (Duroy) à privilégier le navire et l'eau du paysage contemplé. Le lecteur est tenté de voir dans les quatre<sup>9</sup> évocations du même paysage, constitué des deux éléments, le navire et l'eau, une opération de sexualisation. Cette opération joue sur l'alternance du naturel et du culturel (tableau naturel, images et gravures) et vise à assurer la cohésion entre deux espaces qui abritent deux personnages dont le destin est scellé de bout en bout dans le roman. En faisant intervenir l'axe de la /verticalité/ avec ces deux catégories /haut/ vs /bas/, on s'aperçoit que les thématiques virtuelles susceptibles de mettre en discours les éléments figuratifs condamnent les personnages des gravures à se mouvoir sur terre horizontalement, alors que les personnages des images peuvent en effectuer, en plus de ses mouvements horizontaux, des mouvements célestes et ascensionnels.

La corrélation de chacun des espaces avec le personnage qui l'habite d'une part, et de chaque habitant avec les acteurs respectifs des images et des gravures d'autre part, nous permet de dire que l'ambition de Duroy, en ce qui concerne l'amour et les relations féminines, est à chaque fois neutralisée par la reptation (ce mouvement reptilien et caméléonesque) de Mme de Marelle qui, se travestissant à la manière d'un acteur de théâtre, prend toujours son amant et le force à vivre avec elle des moments d'encanaillement dans la nostalgie des espaces populaires.

Dans *Bel-Ami* comme dans *Mont-Oriol*, l'espace remplit un rôle actantiel de destinataire vis-à-vis du sujet qui le regarde. Ce sujet programme son faire et fixe ses objets-valeurs en contemplant le paysage qu'il désire s'approprier. C'est aussi de ce pouvoir manipulateur de l'espace qu'il est question dans la séquence descriptive concernant l'hôtel de Walter (438).

Remarquons, enfin, que le désir de partir, de changer d'espace, est vivifié par une nouvelle littérature qui remplace celle, traditionnelle, des contes de fées. Le rejet d'un substrat culturel et l'adoption de nouvelles valeurs, de nouvelles conceptions et de nouveaux comportements sociaux, traduit les transformations socio-culturelles

---

<sup>9</sup> Cf. pages 251, 264, 355, 357 de *Bel-Ami*.

décrites par l'énonciateur qui les subit et les transmet à une certaine catégorie de lecteurs par le biais d'artifices rhétorique qui consistent à confondre les points de vue de l'énonciateur, du personnage et du lecteur.

### **Pour ne pas conclure...**

Dans les romans de Maupassant, on se rend compte enfin que les relations entre les personnages à l'espace (parisien ou provincial) se manifestent très souvent à travers des métaphores, en particulier, celles ayant trait aux domaines guerrier et cynégétique, ces deux domaines liés aux origines du monde dans sa relation avec le sujet. La passion amoureuse dans ces récits est toujours liée à l'espace naturel que le discours de séducteur, convoquant une culture littéraire, transforme en espace culturel. À force d'être produit pour agir sur le sujet à séduire, ce discours fonctionne comme un opérateur de transformation de l'auditeur.

### **Références bibliographiques**

ALOUANE.M., (1987). *La structure narrative et discursive du thème de la vengeance dans les récits courts de Guy de Maupassant*. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle. Faculté des Lettres de Fès, (Sous la direction d'I., ALMEIDA).

ALOUANE. M., (1996), *Les personnages dans l'espace. Approche sémiotique des romans de Guy de Maupassant*, Thèse de Doctorat d'Etat, Faculté des lettres d'Oujda. (Sous la direction de L. PANIER).

BERTRAND.D., (1990)., La nuit défigurée. Des figures au sujet dans 'La nuit' de Maupassant, *in Recueil d'hommages pour Jacques GENINASCA*, Neuchatal, A la Baconnière, coll. « Langages », pp. 113-122.

CALLOUD, J., (1990), L'enclos et la porte, *in Recueil d'hommages pour Jaques GENINSCA*, Neuchâtel, A la Baconnière, coll. Langages.

COURTES. J., (1995) *Du lisible au visible*, Bruxelles, De Boek-Wesmael.

GREIMAS, A.-J., (1976), *Maupassant la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Le Seuil.

LETHBRIDGE, R., (1993), « Le texte encadré : les tableaux illusionnistes dans les romans de Maupassant » *in Maupassant et l'écriture*, Actes du

colloque de Fécamp, Sous la direction de L. Forestier, Paris, Nathan, pp.197-205.

MATORE, G., (1962), *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, éd. Du Vieux Colombier.

MITTERAND, H., (1987), *Le regard et le signe*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, (voir en particulier le chap. X sur *Une vie*).

PARIS, J., (1965), *L'espace et le regard*, Paris, Le Seuil.

RENIER, A., (sous la direction de), (1982), *Espace et représentation. Penser l'espace*. Actes du colloque d'Albi, 20-24 juillet 1981, Les éd. de la Villette.

VIAL, A., (1954), *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet.

WEISGERBER, J., (1978), *L'espace romanesque*, Neuchâtel, L'Âge d'Homme.