



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 5, n° 1, Printemps 2004
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.226>

Les romans scudériens : *ut pictura narratio* ?

Barbara Selmecci

Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, 533 p.



Pour citer cet article

Barbara Selmecci, « Les romans scudériens : *ut pictura narratio* ? », Acta fabula, vol. 5, n° 1, , Printemps 2004, URL : <https://www.fabula.org/revue/document226.php>, article mis en ligne le 01 Avril 2004, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.226

Les romans scudériens : *ut pictura narratio* ?

Barbara Selmecci

L'ouvrage d'A.-E. Spica envisage le rapport entre le statut de la description et la constitution du roman moderne au XVII^e siècle, à la lumière des œuvres romanesques de Georges et Madeleine de Scudéry. La thèse défendue est ambitieuse : la description est conçue, non comme un ornement détachable du corps du texte, mais comme un véritable « mode narratif », qui ordonne et réfléchit l'invention de la fiction, et partant, confère au roman moderne ses lettres de noblesse. La spécificité de l'ouvrage tient également à ses prémisses méthodologiques : d'une part, la notion d'ecphrasis, qui constitue la pierre de touche de la réflexion d'A.-E. Spica, est réhabilitée et exploitée dans son sens originel de description générale, et non pas de description d'œuvre d'art en particulier ; d'autre part, l'auteur prend le parti de considérer les romans de Georges et de Madeleine de Scudéry comme relevant globalement d'une mise en œuvre poétique commune.

Les enjeux de la notion d'*ecphrasis*

Dans la première partie, « De l'ecphrasis à la description », A.-E. Spica retrace l'histoire de la notion et s'interroge sur les raisons de son actuelle restriction définitoire. L'ecphrasis, émanation de la notion d'enargeia, désigne dans la rhétorique antique toute description – de personne, de faits, de lieux, de temps – capable de mettre avec évidence son objet devant les yeux de l'auditeur ou du lecteur, et figure parmi les exercices des Progymnasmata. L'effet visuel de l'ecphrasis doit bouleverser le destinataire et emporter son adhésion. La qualité de l'argumentation ou de la narration devient dès lors inséparable de la qualité des descriptions. Dès le II^e siècle, l'œuvre d'art se constitue en objet privilégié de l'ecphrasis, en poésie comme en prose. Partant, la figure glisse de la pratique rhétorique vers la pratique littéraire. Les Eikones de Philostrate participent au premier chef de l'assimilation de l'ecphrasis à la description d'une œuvre d'art et, à la suite de la description homérique du bouclier d'Achille, fondent la légitimité de la conception actuelle de l'ecphrasis.

Si, aux XVI^e et XVII^e siècles, le terme d' « ecphrase », utilisé par Vigenère ne s'impose pas dans la langue, la pratique descriptive et sa théorisation persistent. La rhétorique, qui confère à l'image le pouvoir de rendre compte du vrai, privilégie les stratégies linguistiques susceptibles de créer des effets de visibilité. Or, la réflexion est essentiellement centrée autour de la production des affects, et la figure de l'hypotypose cristallise désormais les enjeux multiples de l'ecphrasis. À la suite de R. Crescenzo, A.-E. Spica analyse l'importance de la postérité littéraire de la traduction de Philostrate par Blaise de Vigenère, qui favorisera la coïncidence entre « prose sur l'art » et « prose d'art » ; les Images ou Tableaux de platte

peinture font en effet suite aux réflexions sur les pouvoirs respectifs de la peinture et de la littérature qui animent la Renaissance et apparaissent, dans la première moitié du XVII^e siècle, comme le paradigme de la littérature moderne, telle qu'elle cherche à se constituer : autonome et imageante. Les émules de Vigenère privilégieront alors soit la structure formelle de l'œuvre de Philostrate (Binet, Frénicle, Georges de Scudéry ou Marolles) ou alors sa dimension herméneutique (Richeome, Godeau ou Le Moyne).

Selon A.-E. Spica, la description au XVII^e siècle subsume les deux aspects constitutifs de l'ecphrasis : l'évidence descriptive et le rapport privilégié au paradigme pictural. La connivence entre peinture et fiction serait en outre renforcée par le maniérisme de la seconde école de Fontainebleau, qui se fera « passeur d'images, en donnant le goût pour des décors tirés des romans et de la fable » (116). Mais c'est dans l'épopée que l'ecphrasis, depuis l'Antiquité, trouve un terrain d'épanouissement privilégié. Fortement moralisée au XVII^e siècle, elle renforce l'allégorie et la représentation visuelle de la gloire. Or, si l'épopée constitue un « laboratoire poétique [...] de première importance pour l'usage fictionnel de la description » (143), l'ecphrasis, progressivement délestée de la dimension allégorique, représente, pour l'auteur, le point d'articulation qui permet au roman de s'émanciper de l'épopée et de la tradition allégorique pour se constituer en genre moderne et autonome. L'aspect ostentatoire de la description épique serait récupéré par un élément constitutif du roman moderne : la peinture des passions.

La deuxième partie de l'ouvrage d'A.-E. Spica, « Que feindre, c'est peindre », se propose de mettre au jour les liens intrinsèques qui unissent représentation picturale et description romanesque, tandis que la troisième partie, « Tableaux d'un discours amoureux », approfondit la spécificité descriptive et fictionnelle qui, selon elle, fonde le roman galant, à savoir la description du sentiment amoureux.

De l'ut pictura descriptio à l'ut pictura narratio

Il s'agit en premier lieu de montrer que la description ne constitue pas un morceau détachable de la narration, mais s'enracine au plus profond de la composition du roman. A.-E. Spica invoque la préface d'Ibrahim et l'avis au lecteur d'Almahide, dans lesquels l'auteur feint de dispenser le public de la lecture des descriptions. Or, elle souligne que les descriptions fonctionnent néanmoins et de manière implicite comme un signe de reconnaissance entre personnes de bon goût, et permettent de distinguer le bon lecteur du mauvais. A.-E. Spica esquisse ensuite une typologie, certes à grand traits, qui suggère toutefois que Georges et Madeleine varient à l'envi les lieux traditionnels de la description : ecphrasis de batailles, de bâtiments, d'armes, de portraits peints ou de galeries. L'auteur interroge ensuite les stratégies stylistiques et rhétoriques de la description scudérienne (l'importance d'un style moyen, du naturel, de la convenance, le topos de l'indicible, l'ellipse), avant de mettre au jour la prégnance du paradigme pictural dans la description des Scudéry. Le paradigme pictural imprègne à la fois la microstructure du roman (la métaphore

lexicalisée « faire la peinture d'un personnage » se trouve remotivée, les innombrables impératifs « voyez » ou « imaginez » fonctionnent comme « embrayeurs d'images » (222), tandis qu'abondent les références à des œuvres d'art antiques ou modernes, réelles ou imaginaires), ainsi que sa macrostructure (les descriptions participent de la dynamisation de la trame romanesque, nouent l'intrigant ou amènent la catastrophe ; par ailleurs, l'usage de la focalisation interne restreint le point de vue et agence les descriptions en une succession de tableaux que le lecteur découvre en même temps que les personnages). Enfin, la réversibilité entre le texte et l'image est sensible à plusieurs reprises au fil des romans. Comme en témoigne cette citation du Grand Cyrus, la fiction est susceptible d'engendrer par elle-même un nombre illimité de descriptions : « Si j'entreprendois [les portraits des gens qui se rencontraient au palais du roi de Phénicie], il faudrait que je vous fisse plus de portraits, qu'il n'y a de statuës d'or et d'argent dans les thresors de Cresus » (cité p. 293). Que l'on songe encore à la devise que Cyrus trace de son propre sang sous le trophée qu'il a lui-même élevé, ou à l'épisode des portraits parlants d'Elismonde (308-309), lettres et images connaissent de multiples associations, et le sens de nombreuses scènes procèdent par conséquent d'un enrichissement mutuel des signifiants.

Une galerie des passions en miroir du roman

La réversibilité de la lettre et de l'image conditionne, selon A.-E. Spica, un aspect fondamental des romans scudériens : la peinture des passions. Cette réversibilité contribuerait à « susciter un même signifié, dans l'ordre du pur sensible : l'expression du sentiment amoureux » (309).

Selon A.-E. Spica, la disposition du roman emprunte à l'épopée, ainsi qu'à la tradition allégorique, la structure de la galerie, qu'elle remplit de portraits de passionnés. Cette structure rappelle naturellement la fiction qui fonde les Images de Philostrate. Si, comme le soutient l'auteur, le roman donne à voir une « galerie de passionnés », dont les peintures sont moralisées, « la peinture des caractères autorise donc en droit la fiction romanesque et la constitue en ecphrasis amoureuse. Voilà qui fait du roman un genre d'écrire en tout point digne d'une théorie générale des genres fondée sur l'art de plaire et d'instruire en même temps » (330). La Carte de Tendre est par conséquent perçue comme l'émanation naturelle d'un roman qui se conçoit comme un itinéraire ecphrastique des passions. D'une part, elle matérialise le roman en lui conférant la forme visuelle d'une topographie, mais d'autre part, elle ne prend tout son sens qu'au travers des commentaires fictifs auxquels elle donne lieu dans le roman : « médiatrice d'un récit destiné à faire voir la passion, la Carte de Tendre fait l'objet d'échanges entre Clélie et Herminius comme entre la Clélie et le lecteur ». (340) Les descriptions élaborées par Georges et Madeleine se prêtent ainsi à des lectures métatextuelles et se constituent en art poétique de la fiction amoureuse.

A.-E. Spica envisage également les descriptions de caractères dans leur rapport avec l'univers du lectorat contemporain des romans scudériens. L'auteur adhère en effet à la théorie des clefs, invoquée à plusieurs reprises au fil de l'ouvrage, mais dans une perspective

ouverte : « les clefs ne signifient rien autre chose que le plaisir du déguisement, et non pas le plaisir de correspondre jamais à tel personnage, comme l'a démontré Delphine Denis — et nous ajouterions, pour notre part, autre divertissement, le semblable plaisir qu'il y a à changer de devise au gré des fêtes et des circonstances » (382). À l'instar des fables d'Ésope dans le Grand Cyrus, magnifiquement reliées par Crésus parce qu'elles dépeignent sa cour, les romans scudériens apparaissent comme indissociables de leur réception. Si le roman galant se fait la scène de ses lecteurs, il s'agit d'une scène labile, qui s'esquisse à travers « une écriture anamorphique » (335), sur laquelle les reflets du monde réel sont sublimés à travers nombre de miroitements, qui sont autant de marques de politesse. Mais la glose intra- ou extradiégétique appelée par l'ecphrasis invite le lecteur à transcender l'illusion mimétique. Quelle que soit la qualité visuelle et picturale d'une description, la parole — en vertu de sa capacité à mimer et à dépasser la peinture — prime donc sur le visuel.

En dernier lieu, A.-E. Spica évoque « l'esthétique amoureuse » des romans scudériens. Le roman ne donne pas à voir le réel, mais à l'imaginer. Alors que des contemporains tel que le P. Bouhours déplorent le caractère insaisissable et donc irréprésentable - à la fois par « le pinceau et la langue » (cité p. 435) - de la nature des choses, du « je ne sais quoi », la production littéraire de Georges et de Madeleine de Scudéry tend au contraire, selon A.-E. Spica, à démontrer le pouvoir figuratif de la littérature. Certes, le « je ne sais quoi » ne se laisse nommément pas appréhender, et c'est justement la description d'une réalité ou d'un sentiment qui « s'avance touche après touche vers le spectacle de l'indicible » (437) qui confère à la fiction son pouvoir imageant. En ce sens, la peinture du sentiment amoureux, indicible par essence, « dessine le point de coïncidence entre peinture parlante et poésie muette » (439). Ainsi, selon A.-E. Spica, la description, qui manie à la fois l'irréprésentable et l'indicible, confère au roman une entière liberté à l'égard des topoi qui conditionnent l'écriture romanesque et assure sa pleine liberté d'invention.

L'ouvrage d'A.-E. Spica propose une thèse stimulante — le descriptif comme mode narratif qui fonde la littérarité du roman moderne —, intéressant à la fois les domaines de la description, des romans scudériens, ainsi que de la théorie romanesque en général. Malgré certains manquements dans l'articulation du propos, un style par endroit abscons, et l'absence de synthèses partielles, l'étude est riche, érudite et motivante. Ainsi que le sous-titre le laisse entendre, « La description dans le roman au XVII^e siècle », la thèse mériterait d'être éprouvée sur d'autres corpus romanesques du XVII^e siècle.

Le choix des « microlectures » (17), surtout dans les deuxième et troisième parties, confère toutefois à l'ouvrage une structure ambivalente. Les citations sont longues et l'étude confine à l'anthologie : si les extraits offrent au lecteur l'occasion d'une agréable promenade à travers les romans des Scudéry (l'étude se fait mimétique de son propos en offrant au lecteur un parcours à travers une galerie d'extraits scudériens !), leur étendue fragmente parfois la cohésion du propos et dilue la progression de l'argumentation.

Enfin, consciente des difficultés liées à l'attribution exacte des romans à Madeleine ou à George, A.-E. Spica prend le parti de considérer la description dans l'Ibrahim, le Grand Cyrus et la Clélie comme relevant globalement d'un projet poétique commun entre le frère et la sœur (16-17). Or ce choix se révèle par endroit problématique, et l'auteur ne peut toujours faire l'économie de l'attribution de tel passage à Georges ou à Madeleine (p. ex. p. 428 « dans ces romans à quatre mains ? »). L'on peut même se demander si la description n'est pas précisément l'un des lieux qui permettrait de circonscrire certains traits définitoires de l'écriture de Madeleine par rapport à celle de Georges, et inversement¹. Les contrastes entre les citations extraites de l'Almahide et de la Clélie par exemple, au fil du livre d'A.-E. Spica, invitent en effet à une confrontation stylistique, structurelle et fonctionnelle des différentes descriptions. Mais il s'agirait-là d'une autre étude.

¹ La question de la description, comme élément distinctif de l'écriture de Georges ou de Madeleine de Scudéry, a été évoquée avec prudence, mais de manière suggestive, dans un article d'Evelyne Dutertre, « Les Palais de Monsieur de Scudéry. Quelques réflexions à propos de la collaboration de Scudéry et de sa sœur dans le roman Ibrahim », dans L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud, réunis par L. Fraisse, Genève, Droz, 2001, p. 573-601.

PLAN

AUTEUR

Barbara Selmeçi

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Neuchâtel (Suisse)

Courriel : barbara.selmeçi@unine.ch