



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 9, Novembre-Décembre 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7357>

À la recherche de légitimité : les enjeux de la description dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Élodie Ripoll

Christof Schöch, [La Description double dans le roman français des Lumières \(1760-1800\)](#), Paris : Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012, 370 p., EAN 9782812403477.



Pour citer cet article

Élodie Ripoll, « À la recherche de légitimité : les enjeux de la description dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, Essais critiques, Novembre-Décembre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7357.php>, article mis en ligne le 01 Novembre 2012, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7357

À la recherche de légitimité : les enjeux de la description dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Élodie Ripoll

« Le roman xviii^e siècle a longtemps passé pour être peu descriptif » écrit Henri Lafon¹, soulignant ainsi un préjugé tenace, hérité de la lecture des classiques du xix^e siècle et de l'enseignement scolaire. L'évolution progressive du regard porté sur le siècle des Lumières a entraîné dans la critique littéraire un changement du statut de la description, longtemps sous-estimée, loin de la « digression facultative » ou du simple « ajout ornemental », mais bien dotée d'enjeux et de stratégies complexes (p. 12 *et sqq.*).

S'inscrivant dans ce changement de perspective, l'auteur préfère parler non de description mais d'« écriture descriptive » pour analyser cette pratique dans sa complexité et organise son ouvrage de façon systématique et non diachronique pour dégager un « fonctionnement prototypique des différents aspects de la pratique descriptive », pouvant servir de base à l'analyse de romans particuliers (p. 13). Il souligne cependant les difficultés terminologiques et épistémologiques de sa démarche, notamment l'absence de théorie applicable à l'ensemble de la littérature. La « conscience littéraire » (Genette) moderne de la notion de description impose en effet un cadre trop rigide : la description serait un fragment textuel clairement identifiable qui s'opposerait de façon ontologique à la narration – définition inadéquate pour le roman du xviii^e siècle où l'écriture descriptive ne saurait être réduite à la description de personnages, de lieux et d'objets. Au fil de ses trois parties, l'ouvrage se propose donc de « circonscrire la notion même de l'écriture descriptive », de « définir son statut dans le roman et les modalités de son intégration dans le contexte narratif » ainsi que d'« éclairer les relations qu'elle entretient avec la peinture » (p. 7), et ce à partir d'un corpus composé de trente-deux romans français écrits ou publiés entre 1760 et 1800 — époque décisive entre le début du renouveau de la pratique descriptive dans le roman et le moment où celle-ci devient peu à peu un élément programmatique de l'écriture romanesque. L'auteur ne tente pas seulement de décrire ce changement de paradigme mais dégage une « poétique et une esthétique de l'écriture descriptive » (p. 17) qui signale exceptions et tensions en tant que telles. Les œuvres choisies font en effet

preuve d'une grande variété de ton (roman mondain, libertin, noir, d'aventures, sentimental ou utopique), de forme (roman épistolaire, roman-mémoires, roman à la troisième personne) et à la fortune littéraire diverse, certains romans ayant fait l'objet de très nombreuses rééditions et figurant au panthéon des œuvres classiques, d'autres n'ayant eu qu'une diffusion confidentielle mais qui seront très fréquemment mis en avant par l'auteur.

La description double : Histoire & théories de l'écriture descriptive

Chr. Schöch ouvre sa première partie par une citation programmatique de Buffon tirée de *L'art d'écrire* qui illustre son concept central de « description double » :

Peindre ou décrire sont deux choses différentes : l'une ne suppose que des yeux, l'autre exige du génie. Quoique toutes deux tendent au même but, elles ne peuvent aller ensemble².

C'est pourtant la coexistence de ces deux pratiques — « peindre » d'un côté, ancrée dans la tradition antique de l'*ekphrasis*, définie par « son lien à l'évidence du discours » et « décrire » de l'autre, conception moderne marquée par des critères structurels et son opposition à la narration – qui fait toute la spécificité de la seconde moitié du xviii^e siècle (p. 24). Parler de « description double » montre alors la « complexité et [...] l'historicité même de la notion de description » qui n'est en rien « une réalité textuelle donnée d'avance » (p. 24) que l'on pourrait appréhender avec l'appareil théorique spécifique au xix^e siècle.

En explorant tout d'abord la notion de description et son évolution au xviii^e siècle, l'auteur constate dans les différents écrits théoriques un certain « désordre terminologique » (p. 26) qui rend sa tâche particulièrement ardue. Il n'est pas rare comme par exemple dans les *Éléments de littérature* de Marmontel (1787) que les « domaines du narratif et du descriptif, du verbal et du pictural se superposent » (p. 26). Ces confusions conceptuelles sont dues à la coexistence de deux « conceptualisations historiquement distinctes » (les avatars de la description double) que la terminologie ne parvient pas encore clairement à opposer.

Une brève approche diachronique de la notion de description montre l'apparition tardive des différenciations sémantiques au xvii^e siècle. Dans l'Antiquité, il est plus question d'un « effet d'évidence » que de description. Peu à peu, cette évidence est associée à un type de discours, l'*ekphrasis* dont les deux caractéristiques essentielles

sont l'*energeia* (animation, vivacité) et *enargeia* (évidence, clarté) et dont la thématique est libre :

l'opposition entre description et narration n'est pas [encore] pertinente : seule compte l'opposition entre le discours simple, factuel et le discours détaillé, vivace, faisant appel à l'imagination de l'auditeur. (p. 28)

L'on constate une certaine stabilité de la notion dans le passage de l'*ekphrasis* grecque à la *descriptio* latine et jusqu'au xvi^e siècle du fait de la permanence des manuels de rhétorique antique. Dès lors, l'horizon terminologique se diversifie, des termes comme « hypotypose » et « tableau » apparaissent. Le phénomène de différenciation amorcé au xvii^e siècle prend de l'ampleur durant le siècle des Lumières.

Ces tentatives progressives de différenciation des termes de description, d'hypotypose, de tableau et parfois d'image apparaissent chez différents théoriciens (Dumarsais, Caylus, Marmontel) et dans l'*Encyclopédie*. Une conception binaire de l'écriture descriptive émerge peu à peu dans les belles-lettres ainsi que dans l'histoire naturelle chez Buffon et Daubenton :

la « description double » se partage ainsi en deux types, le premier conçu comme un discours détaillé et doué d'évidence, et le second comme un discours simple qui s'oppose à la narration. (p. 39)

La réflexion sur la description a en effet longtemps défini cette dernière dans son opposition à la narration, fidèle à la tradition du *Laocoon* de Lessing dont l'influence fut retardée au xviii^e siècle en France du fait de l'autorité persistante de *ut pictura poesis*. Cette opposition entre narration et description restera au centre de la critique littéraire, y compris dans la narratologie du xx^e siècle, tant chez Lukács que Genette ou Hamon. Le panorama critique des définitions modernes de la description auquel se livre alors l'auteur montre les limites inhérentes et systématiques causées par les « manifestations multiples du descriptif » (p. 51) qui peinent à entrer dans un modèle théorique absolu. Une exception cependant, la théorie de la description de Jean-Michel Adam³ qui prend en considération « l'historicité de la notion d'écriture descriptive » (p. 55) et donc sa profonde dimension épistémologique, et forge ainsi des outils d'analyse pertinents pour aborder l'écriture descriptive du xviii^e siècle dans sa diversité. Selon Chr. Schöch,

l'unité de l'écriture descriptive résiderait [...] dans un principe structurel qui reposerait sur la décomposition du référent, sur le dénombrement de ses différents parties ou aspects ainsi que sur la prédication accentuée de ces derniers. (p. 55)

et s'il différencie alors deux catégories fondamentales dans sa démarche, les *passages descriptifs* et le *discours descriptif*, l'on est très sensible à sa prudence méthodologique et terminologique pour éviter toute simplification. Quelques exemples rapides illustrent l'appareil théorique précédemment défini.

Proches de la notion moderne de description, les *passages descriptifs* sont certes identifiables et relativement autonomes par rapport à la narration mais conservent un statut « ambivalent et précaire » dans le corpus nécessitant de nombreuses « stratégies de légitimation et d'intégration » dans le contexte narratif (p. 61). La seconde catégorie, celle du *discours descriptif*, correspond à la « description de situation » et « description d'action » dans la terminologie d'Adam et de Revaz⁴. Malgré son intention descriptive, celui-ci reste structurellement plus proche de la narration et ne constitue pas un « corps étranger » (*ibid.*) au sein de celle-ci. Il a des enjeux spécifiques — l'évidence du discours et ses relations avec la peinture et le théâtre — et s'ancre ainsi dans la tradition antique de l'*ekphrasis*, dans les essais théoriques du xvii^e et du xviii^e siècles sur les notions d'hypotypose et de tableau ainsi que dans les débats sur le pittoresque et *l'ut pictura poesis*. Cette doctrine sera peu à peu remise en question dans la seconde moitié du xviii^e siècle. Les différents arts apparaissent alors progressivement comme des systèmes sémiotiques distincts. La question de l'évidence est ainsi déplacée, de nouvelles stratégies sont alors nécessaires pour sa transposition ou sa mise en scène dans l'écriture descriptive.

Le statut de l'écriture descriptive dans le roman et les stratégies de sa légitimation

Pourquoi y a-t-il eu dans le roman de cette époque des réticences, des résistances à la description ? Comment se fait-il que le roman décrive quand même⁵ ?

Cette citation liminaire montre les ambivalences de l'écriture descriptive dans le roman du xviii^e siècle prise entre de profondes réticences et une forte « promotion théorique » dans différents domaines de l'écriture conduisant à la présence incontestable d'éléments descriptifs (p. 66). Cette tension explique l'introduction de procédés textuels pour articuler écriture descriptive et tissu narratif.

Pour Chr. Schöch, le xviii^e siècle est « la grande époque d'une réhabilitation et d'une promotion de l'écriture descriptive dans un grand nombre de champs de l'activité intellectuelle » (p. 68) contrairement à la thèse de Michel Simonin selon laquelle seule l'étape du naturalisme donnera un autre statut à la description⁶. L'auteur souligne les tensions déterminantes entre poétique et épistémologie :

4

5

6

De manière générale, le passage du rationalisme cartésien à l'empirisme implique une revalorisation de l'observation et une nouvelle confiance dans les données des sens, ce qui modifie la manière même d'écrire [...]. (p. 70)

La question de la « bonne description », de son « étendue, du détail, de la clarté et de l'utilité » (p. 72) est commune à l'histoire naturelle, à l'écriture encyclopédique et aux belles-lettres — même si chaque domaine y apporte une réponse différente. Une correspondance s'établit cependant entre science et littérature : tandis que l'histoire naturelle observe et étudie la faune et la flore, le roman devient un outil d'observation et d'étude des hommes (p. 74). De nouveaux genres littéraires contribuent à un « épanouissement du descriptif » (p. 78) comme la poésie descriptive, fruit de l'empirisme philosophique, de l'observation scientifique et du « sentiment de la nature » ou encore le récit de voyage, fortement imprégné par les recherches géographiques, biologiques et anthropologiques des Lumières, aspirant à une « union des sentiments et des connaissances » (p. 82). Le genre le plus célèbre du xviii^e siècle, la critique d'art participe aussi de cette revalorisation. Concomitante de l'institutionnalisation des salons de peinture vers le milieu du siècle autour de La Font Saint-Yenne puis de Diderot, elle se distancie de l'*ekphrasis* antique souvent narrative au profit d'un « discours protéiforme qui indique la composition du tableau, vise l'idée narrative ou morale qui y préside et fonde un jugement de valeur reposant sur des critères de plus en plus conscients et explicites » (p. 86). Le souci de clarté voire d'adéquation entre la grandeur du tableau et la longueur de sa description en est un exemple révélateur. L'influence des écrits de Diderot sur la production romanesque de son époque est cependant limitée par une diffusion confidentielle (p. 88). Mais si les descriptions de tableaux sont rares dans le corpus, certaines scènes fonctionneront sur « un mode pictural » comme dans *La Religieuse*. Chr. Schöch y reviendra plus amplement dans sa troisième partie.

Cet « épanouissement du descriptif » ne fait pourtant pas l'unanimité, et le roman, le plus libre des genres littéraires pour Laclos reste néanmoins soumis à diverses conventions plus ou moins implicites. L'image du « discours contraint » reflète alors l'ambivalence d'un roman qui « décri[t] quand même » (p. 90). En étudiant le statut de la description chez les romanciers, les traducteurs et les théoriciens au fil du xviii^e siècle, Chr. Schöch constate la primauté absolue du narratif sur le descriptif : « le roman doit avant tout raconter une histoire et répondre au principe du discours comme vecteur, ce qui limite fortement la place des digressions, épisodes, réflexions et descriptions » (p. 103) qui pourraient heurter la bienséance, et ce également dans les traductions dont le texte doit être élagué pour ne pas « déplai[re] à la vivacité française » et « épuise[r] sa patience »⁷. Seule exception,

Dorat, dans ses *Idées sur les romans*, défend une position très novatrice et promeut ainsi une ouverture vers le descriptif : il loue le sens du détail dans « l'étude de l'homme » et des sentiments chez les « Observateurs Britanniques »⁸ comme Richardson et perçoit le roman non plus comme propre à dispenser une morale mais comme un « outil de connaissance » (p. 102). Après cette présentation du paysage critique du xviii^e siècle, l'auteur analyse longuement *l'Essai sur le récit* de Bérardier de Bataut, unique ouvrage de l'époque à aborder l'écriture descriptive de façon systématique par le biais de la notion de *circonstances* – catégorie qui englobe mais dépasse la notion de description. Écrit en 1776 puis tombé dans l'oubli jusqu'en 1917, il est aujourd'hui rarement traité⁹. Ces 12 entretiens sur la « manière de raconter » (dont seuls les cinq premiers sont traités dans le présent ouvrage) se présentent comme un dialogue philosophique dans la tradition platonicienne entre deux personnages, Euphorbe et Timagène – dialogue dont la maïeutique n'est qu'apparente et les positions plutôt normatives. Ils dispensent cependant « une vision très différenciée et nuancée des composantes du récit et des degrés de légitimité des circonstances et des digressions descriptives qu'un auteur ou narrateur peut ajouter aux faits relatés dans son récit » (p. 115). Peu diffusé au xviii^e siècle et au-delà, *l'Essai* n'a donc pu exercer de « contrainte active » sur les romans de la seconde moitié du siècle mais témoigne de l'héritage classique et « donne cohérence et plasticité » à des idées du champ littéraire que l'auteur a retrouvées dans les analyses ponctuelles de son corpus (p. 116) tout en représentant une position originale.

Chr. Schöch s'intéresse ensuite aux traditions liées au portrait et à la description topographique — pratiques influencées par les discours judiciaire et épideictique — et a ainsi l'occasion d'aborder plus concrètement certaines œuvres de son corpus. Les conventions héritées de l'Antiquité (le *locus amoenus*) ou du xvi^e siècle (le blason) assurent à ces derniers une légitimité certaine mais les marginalisent dans le contexte narratif où ils peinent à s'intégrer — leur place dans le roman reste d'ailleurs l'objet de controverses. L'auteur remarque également la « lourde hypothèque » du blason sur le portrait romanesque qui « réagira soit par l'abstraction, soit par le stéréotype, soit encore par l'élimination presque complète des portraits physiques » (p. 120) comme le lecteur l'aura souvent constaté. Peu à peu, au cours du xviii^e siècle, le portrait tendra à plus d'individualisation grâce notamment à la pratique administrative et militaire du signalement. Une nouvelle tâche est dévolue à la description de paysage qui « n'entre dans le roman qu'à condition d'être reliée à un destin humain » : « figurer l'état d'esprit du personnage qui le contemple ou qui le traverse » (p. 126).

8

9

Pour tenter de remédier à la précarité de l'écriture descriptive, les auteurs du corpus développent deux stratégies pour la légitimer et l'intégrer dans le tissu narratif : le *métadiscours* et la *motivation narrative* qui visent essentiellement les *passages descriptifs*. Les analyses prennent alors un tour bien plus concret que ce n'était le cas jusqu'alors. Chaque stratégie est d'abord analysée sur le plan théorique à l'aide d'une approche typologique assortie de brefs exemples avant d'être l'objet d'une analyse microstructurale dans un roman où elle apparaît de façon exemplaire : les *Cent vingt Journées de Sodome* pour les remarques métadiscursives, *La Découverte australe* de Rétif pour la motivation narrative.

Les remarques métadiscursives

Pour justifier la présence voire l'absence d'un passage descriptif, narrateurs et épistoliers usent d'un discours de légitimation codifié très souvent introduit par une prétérition. Les *remarques métadiscursives* sont destinées au lecteur qui figure une « instance normative implicite » (p. 136) dont les attentes, les besoins et les intérêts incarnent d'une certaine manière les conventions romanesques de l'époque — rôle assumé par le destinataire dans le roman épistolaire. Positives, elles légitiment une description ; négatives, elles expliquent son absence. Un objet peut être décrit (ou non) en raison de son caractère exceptionnel ou nouveau, pour son utilité (ou son manque de pertinence) dans le déroulement de l'intrigue. Plus rarement, décrire est considéré comme un gage de vérité ou peut naître d'une « coquetterie d'écrivain » (p. 135) comme dans *La Religieuse*. Dans la plupart des cas, le refus de décrire est assorti du *topos* de l'ineffable devenu lui-même conventionnel. Le métadiscours peut également attaquer les conventions romanesques : la description aux allures d'inventaire dans *La Nuit anglaise* de Bellin de La Liborlière ; des « excuses rhétoriques » voire une « mauvaise foi descriptive » (p. 141) où l'inutilité d'une description est soigneusement précisée pour l'introduire — même si Chr. Schöch souligne avec humour que le lecteur conserve la liberté de lire ou de ne pas lire le passage concerné.

Le choix des *Cent Vingt Journées de Sodome* pour l'analyse microstructurale est d'emblée inattendu et judicieux. Si les narrateurs sadiens excellent dans l'art des remarques métadiscursives, le statut fragmentaire de cette œuvre ne la prédestinait pas à être choisie pour l'étude de la description. Grand bien en a pris à l'auteur qui dévoile ainsi une écriture descriptive extrêmement élaborée. L'analyse montre en effet une dissension entre la dimension transgressive de l'œuvre et l'attention obsessionnelle portée aux règles et ainsi qu'aux conventions romanesques implicites (place, longueur et conditions d'intégration des passages descriptifs sont

amplement commentées), voire au souci du « confort du lecteur » lors de portraits trop longs — intention pour le moins surprenante chez Sade. Le roman propose donc une poétique originale basée sur « la dissociation entre description et narration par l'adjonction d'une introduction descriptive, et l'intégration maximale de la description dans la narration sous forme de "récits circonstanciés" » (p. 152).

Pour Chr. Schöch, ces remarques métadiscursives « remplissent une fonction compensatrice » (p. 156) dans la communication déficitaire entre auteurs et lecteurs. Celle-ci doit s'inscrire dans le roman lui-même car il n'y a ni intermédiaire (presse ou critique) pour recueillir ces échanges, ni manifeste programmatique chargé d'explicitier les poétiques normatives comme ce sera le cas un siècle plus tard.

La motivation narrative

Plus implicite, cette seconde stratégie met en place des situations ou des événements qui sont *naturellement* suivis par des épisodes descriptifs. Elle assure donc une « fonction d'articulation » entre narration et description (p. 164) mais ne s'épanouira véritablement qu'au xix^e siècle. La digression sur le système configuratif de la description de Ph. Hamon élaboré à partir du « roman réaliste-naturaliste » confirme la singularité de l'écriture descriptive du xviii^e siècle annoncée dès le début de l'ouvrage. Ne disposant pas d'outils théoriques adaptés, Christof Schöch doit alors dégager de façon empirique les trois éléments de la motivation narrative (la *coprésence*, l'*attention* et la *visibilité*), les analyser séparément selon leurs variations positives ou négatives, pour ensuite s'intéresser à leurs configurations récurrentes. La *coprésence* intervient *naturellement* lors de l'arrivée d'un personnage ou de l'apparition d'un objet et cesse tout aussi *naturellement* lors du départ dudit personnage ou de la disparition dudit objet. La *visibilité* met en scène le regard de façon très explicite — source de lumière, fenêtre, trou de serrure ou autre cachette permettant de voir sans être vu — autant d'exemples qui renvoient au roman érotique et libertin. Rendre compte de l'*attention* particulière d'un personnage s'apparente à une motivation psychologique, phénomène plutôt rare dans le roman du siècle des Lumières si ce n'est à travers des dispositions psychologiques « occasionnelles et stéréotypées » (p. 170) ou des marques de curiosité, du désir de connaissance ou d'intérêt. Cependant la curiosité comme « trait de caractère » peut être le moteur de l'intrigue de romans libertins ou utopiques. Trois configurations existent, déterminées par la position de la motivation narrative : initiale dans la plupart des cas (1), déployée selon un « effet d'encadrement » ce qui renforce indirectement l'opposition entre narration et description (2). Dans le cas le plus rare,

la motivation narrative intervient au début, au milieu et à la fin de la description (3) : l'on assiste alors à une « interpénétration entre narration et description » voire à une véritable « narrativisation du passage descriptif » (p. 176). L'examen de ces configurations donne lieu à des explications d'extraits microstructuraux tirés de romans moins connus comme *Félicia ou mes fredaines* de Nerciati, *Galligènes* de Tiphaigne de La Roche ou encore *Irmice ou la fille de la nature* de Dulaurens.

Le choix de *La découverte australe* est tout aussi judicieux que le précédent. L'intérêt du roman de Rétif est qu'il « reflète à une échelle réduite [...] la problématique du statut de l'écriture descriptive dans le roman du xviii^e siècle » (p. 188) et subit l'influence très forte du récit de voyage, de l'utopie et de l'histoire naturelle : il lui faut donc intégrer et légitimer de nombreux passages descriptifs. Le récit se constitue des différents voyages de Victorin et de ses descendants, narrés selon un schéma identique où le récit de découverte se lie à la description des créatures hybrides découvertes. L'auteur choisit de s'attarder sur les « Hommes-éléphants » et constate une « réduction de l'intrigue à la simple mise en place des éléments de motivation narrative » et donc à un

renversement des hiérarchies entre narration et description : cette dernière n'est plus dépendante et subordonnée à la narration, mais devient à la fois thématiquement centrale et structurellement primordiale, régissant par un effet rétroactif la narration. (p. 192)

Toutefois, « l'opposition entre passage descriptif et narration est relativisée sans être remise en question » (*ibid.*).

Dans cette étape centrale de sa démonstration consacrée à la poétique de l'écriture descriptive, Chr. Schöch tente à partir de passages descriptifs exemplaires d'étudier les relations précises entre *métadiscours* et *motivation narrative* qui présentent « une complémentarité impliquant un rapport d'exclusion mutuelle » (p. 195). Si la présence de portraits dans le roman repose sur des conventions et profite *a priori* d'une légitimité, l'apparition d'objets reste exceptionnelle. Le cas des machines retient particulièrement son attention car ces descriptions s'inscrivent dans une perspective contraire à celle envisagée ici (elles ne sont pas un moyen pour assurer la transition de la narration à la description) et représentent un défi stylistique du fait de la compétence technique du descripteur dans un registre plus encyclopédique que romanesque. *Métadiscours* et *motivation narrative* sont alors des réponses à ce défi. Le traitement littéraire des machines explicite de façon exemplaire cette « relation d'exclusion mutuelle » et montre la « redondance fonctionnelle » des deux stratégies qui se heurte à leur « fonctionnement structurellement opposé » (p. 206). Une analyse microstructurale de la distribution des deux stratégies dans les romans du corpus¹⁰ indique de multiples variations de fréquence et d'intensité, en fonction des formes narratives choisies et du paramètre

chronologique, bien que les résultats s'avèrent moins concluants pour les *remarques métadiscursives*.

L'esthétique picturale de l'écriture descriptive

Chr. Schöch consacre sa troisième partie aux liens de l'écriture descriptive avec la peinture par le biais du *discours descriptif*. Plus proche de la narration, il ne tombe pas sous le coup de la distinction quasi ontologique séparant narration et description — son intégration s'avère donc *de facto* moins problématique.

L'auteur apporte d'abord quelques éclaircissements sur les débats philosophiques de l'époque : l'importance centrale de *l'énergie* face à la clarté dans la conception du discours¹¹ ; l'évolution des langues pareille à un phénomène d'« abstraction progressive » a entraîné la perte de la « connaissance par l'évidence des sens » qui nécessite une « re-sensualisation du langage » (p. 225). La métaphore de l'hiéroglyphe poétique de Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* (1751) est à ce titre très révélatrice car ils offrent un « condensé de signification » : « les choses sont dites et représentées à la fois »¹² produisant ainsi l'« efficacité multi-sensorielle » du discours qui s'adresse à l'imagination (p. 226). Celle-ci est donc primordiale pour susciter l'adhésion du lecteur et son identification aux personnages. Conformément à *l'ut pictura poesis*, la peinture semble « devenir le vecteur essentiel de l'évidence dans le discours descriptif du roman » puisque celui-ci aspire à une « évidence visuelle et pragmatique » (p. 231). La peinture devient donc au xviii^e siècle le modèle de la littérature — phénomène renforcé par l'influence croissante de l'empirisme et l'hégémonie de la vue face aux autres sens. Il examine alors la réception de la doctrine d'Horace depuis sa lecture « abusive » au xvii^e siècle — concluant à l'équivalence stricte des deux arts — au siècle des Lumières chez différents théoriciens (Batteux, La Mierre, Dubos). Peu à peu émerge l'idée que le principe commun des arts (l'imitation de la nature) s'exprime à travers des « modalités matérielles et sémiotiques » distinctes (p. 231). Cette évolution se poursuit dans la seconde moitié du xviii^e siècle lorsque l'on « commence à concevoir que la poésie ou la description poétique peut reproduire, avec ses propres moyens d'expression, non pas littéralement les couleurs et les lignes, mais l'énergie et l'effet esthétique de la peinture » (p. 232). Prendre la peinture pour modèle explique

10

11

12

l'importance donnée aux concepts de *tableau* et de *pittoresque*, « véritables lieux d'articulation entre les arts » (p. 232). Si le *tableau* use du discours descriptif et le *pittoresque* des passages descriptifs et de la motivation narrative, tous deux participent de la quête d'évidence de l'écriture descriptive par leur mise en scène et leur action pour renforcer l'effet visuel de la description.

Pour éclairer les relations entre écriture descriptive et peinture, Chr. Schöch esquisse brièvement les redéfinitions modernes de l'*ekphrasis* antique pour introduire sa propre position. Des trois approches théoriques traitées, seule la dernière, la typologie des « nuances du pictural » de Liliane Louvel¹³ s'avère pertinente. Cependant, l'auteur émet certaines réserves à cause de son manque d'historicité : ce ne sont pas des « références à la peinture de manière générale, ni à des tableaux précis, mais à une certaine conception, historiquement définie de la peinture » (p. 243). Il établit ainsi une distinction entre la conception de la peinture au xvii^e et au xviii^e siècles qui se matérialise à travers le passage d'une *peinture discursive*, poétique, focalisée sur le contenu à une *peinture figurative*, picturale, centrée sur les moyens de représentation. « Au lieu de lire le tableau, il s'agit maintenant de le regarder et d'en éprouver l'effet » (p. 246). La « peinture de l'illusion », *lisible*, cède le pas à une « peinture de l'effet », *visible* (ibid.). L'auteur tente alors d'élaborer une typologie des références textuelles à la peinture pour aborder les œuvres de son corpus et dégage ce faisant trois niveaux de picturalité dont les modalités de réalisation diffèrent et qu'il synthétise dans un tableau (p. 263). L'écriture représente avec ses propres moyens les thèmes et les motifs picturaux contournant ainsi les limites du langage nuisant à la production d'évidence (1) ; l'écriture transpose ou prend pour sujet les qualités picturales de la peinture (2) ; enfin l'écriture intègre la réception diégétique du tableau : il s'agit dès lors de mettre en scène et en mots le personnage regardant, le regard lui-même mais surtout l'effet émotionnel produit par l'œuvre d'art comme l'a fait Diderot dans ses *Salons* (3). L'écriture peut par ailleurs avoir recours au *marquage*, c'est-à-dire à l'emploi d'une terminologie spécifique à l'histoire de l'art ou à la technique picturale.

Cet appareil théorique va soutenir l'analyse du fonctionnement de la picturalité dans deux types de description — les tableaux peints et les épisodes romanesques — qui correspondent à la *peinture discursive* et à la *peinture figurative*. Chr. Schöch va les analyser séparément avant de s'intéresser au roman de Sénac de Meilhan, *L'Émigré* dans lequel cette distinction s'efface presque entièrement. L'application de la typologie tripartite requiert toutefois un « temps d'adaptation » pour le lecteur.

Si les tableaux peints n'apparaissent que de manière ponctuelle dans le corpus et ne correspondent que rarement à des œuvres réelles, les métaphores picturales sont abondantes. Détail important, l'auteur observe l'utilisation particulière du mot « couleurs » — utilisé comme marqueur d'intensité dans des expressions comme « peindre avec des couleurs vraies » donc sans référent chromatique réel — mais ne semble pas remarquer la rareté des couleurs dans son corpus ni les évolutions progressives de la palette chromatique vers le tournant du XIX^e siècle. Le roman reprend la hiérarchie des genres de l'Ancien Régime et délaisse ainsi scènes de genre et paysages au profit de portraits, peintures d'histoire et allégories tout en s'appropriant la conception discursive correspondante. Le portrait a une fonction majeure dans la relation amoureuse ou affective. Il n'est de fait pas décrit, seule la ressemblance est fondamentale car elle produit l'illusion de la présence de l'être aimé. Cependant, la facture du portrait et ses modalités d'exécution n'apparaissent guère que lors de louanges stéréotypées. Décrite individuellement ou au sein d'une série dans une galerie, la peinture d'histoire est le prétexte à la reproduction narrative détaillée d'un sujet pictural sans mention d'effet émotionnel si ce n'est ponctuellement d'une illusion de présence. La question de la perfection de la représentation est centrale et est l'objet de nombreuses parodies, comme dans *Le Compère Mathieu* de Dulaurens. Par essence discursive, la peinture allégorique ne laisse que peu de liberté à l'interprétation. Elle a souvent une visée idéologique comme dans *L'An deux mille* de Mercier qui critique la France de l'Ancien Régime. La modalité de représentation ne joue aucun rôle. Confronté à une seule exception, *Le Paysan perversi* de Rétif, Chr. Schöch conclut à une utilisation limitée de la picturalité où le contenu et la perfection sont systématiquement privilégiés aux dépens d'autres qualités spécifiques à la peinture comme la représentation détaillée ou la limitation à l'instant. L'effet produit par le tableau ne dépend pas de ses qualités artistiques mais de son référent.

L'analyse des épisodes romanesques s'attarde sur trois types de scènes : les tableaux libertins, les épisodes domestiques ou pathétiques, les épisodes oniriques. Dans de très nombreux cas, les trois niveaux de picturalité sont manifestes et cette inscription dans la picturalité contribue dans une large part à l'efficacité des scènes. Toutefois, de légères variantes apparaissent, infléchies par leur sujet et apparaissent lors d'explications de textes très convaincantes. Les analyses gagnent ainsi en clarté. Trois exemples tirés de romans libertins (Mirabeau, Dorat, Sade) rendent manifeste le déploiement complet de l'esthétique picturale à travers la présence de *topoi* picturaux (Vénus anadyomène, la belle endormie), l'isotopie très marquée de l'instant, le principe du corps éloquent — phénomènes que vient renforcer la présence occasionnelle de gravures dans le texte. Cette évidence picturale ne s'applique pas aux scènes domestiques. Ces dernières, véritables *topoi*

du xviii^e siècle, tant pour les épisodes de misère et de bienfaisance que les scènes funèbres insistent certes sur le motif du corps éloquent et l'effet émotionnel mais nécessiteraient plus de références à la peinture pour devenir un tableau romanesque ou un passage doué d'évidence. Seule la deuxième forme de picturalité est présente. Le rêve, certes lieu privilégié de la mise en scène de l'évidence visuelle, s'avère pour Chr. Schöch autant tributaire de la peinture que du théâtre. Dans ses rares occurrences — surtout dans *Le Paysan parvenu* et *L'An deux mille* — l'épisode onirique allie dimension visuelle, effet émotionnel, limitation au visible ainsi que ponctuellement le principe du corps éloquent mais aussi la mise en mouvement et la parole.

Dans *L'Émigré*, un des romans les plus tardifs du corpus, Sénac de Meilhan relate sous forme épistolaire l'exil des nobles durant la Révolution. L'attention des critiques ne s'est portée que récemment sur la problématisation centrale des rapports entre peinture et écriture et des spécificités du genre pictural¹⁴. Les trois niveaux de picturalité sont en effet présents dans le roman qui figure « un aboutissement et un dépassement de l'esthétique picturale de l'écriture descriptive » par rapport aux autres œuvres étudiées (p. 321) car il « tend à effacer les limites entre épisode pictural et tableau peint » (p. 335). Les métaphores picturales sont omniprésentes tant dans les longues descriptions de tableaux peints que dans les épisodes romanesques doués d'évidence, les personnages ne semblent guère différencier *écrire* de *peindre*. Particularités intéressantes, la peinture d'histoire « révèle les relations entre les personnages et se focalise parfois sur les trajectoires de personnages uniques » (*ibid.*) tandis que le portrait n'est plus cet objet symbolique et transparent mais a acquis une dimension sensible et individuelle ; ses modalités de réalisation sont centrales.

C. Schöch revient dans un moment conclusif sur son hypothèse première d'un « traitement contrasté » des tableaux peints et des épisodes romanesques picturaux qui refléteraient la tension entre une peinture discursive et transparente et une autre conception de la peinture, figurative et pragmatique. Ces deux conceptions se retrouvent dans le corpus, non seulement du fait de l'époque de leur rédaction mais surtout « selon une logique dépendant des référents des descriptions picturales » (p. 338). Dans *L'Émigré*, ce contraste s'estompe

comme si la conception figurative de la peinture, introduite dans le roman par le biais de l'écriture descriptive dans les épisodes romanesques calqués sur des genres plus récents comme la peinture de genre, avait progressivement gagné l'ensemble de l'écriture descriptive et jusqu'aux descriptions de tableaux peints

relevant des genres picturaux plus anciens, tributaires à l'origine de la conception discursive de la peinture. (p. 338 sq.)

L'évolution de l'écriture descriptive dans le roman montre ainsi de façon exemplaire la prise de conscience de l'autonomie des arts, débat qui fait toute la spécificité de la seconde moitié du xviii^e siècle.

L'ouvrage défriche un sujet trop négligé et met en lumière la richesse et la complexité de l'écriture descriptive au xviii^e siècle. L'auteur souligne en outre à travers l'exemple de la description la nécessité d'opérer avec des catégories analytiques historiques et non plus transhistoriques. Il a non seulement le mérite de s'appuyer sur des textes rares et peu mis en valeur, mais il faut aussi saluer la pluralité de ses sources critiques tant francophones que germanophones, souvent peu connues en France. Il participe ainsi activement par ce nouvel horizon critique au dialogue scientifique franco-allemand.

Même si certaines approches restent quelque peu formalistes, il s'agit d'un ouvrage fondamental dans l'approche du roman du xviii^e siècle dont la dimension novatrice n'a pas échappé au jury de l'Association des francoromanistes allemands qui a remis à Christof Schöch le Prix Germaine de Staël pour sa thèse de doctorat en 2010.

PLAN

- [La description double : Histoire & théories de l'écriture descriptive](#)
- [Les remarques métadiscursives](#)
- [La motivation narrative](#)
- [L'esthétique picturale de l'écriture descriptive](#)

AUTEUR

Élodie Ripoll

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : elodie.ripoll@fu-berlin.de