



CLASSIQUES  
GARNIER

DE GEORGES (Alice), « Présentation », in DE GEORGES (Alice) (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 7-18

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5085-3.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5085-3.p.0007)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2015. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## PRÉSENTATION

L'art est à la fois surface et symbole.  
Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray*,  
préface.

La description dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle s'est vue bien souvent éreintée par la critique contemporaine. Fidèles en ce sens à la tradition rhétorique, les exégètes considéraient cet objet littéraire comme une pause dans le récit ou comme un simple morceau de bravoure. Depuis quelques décennies cependant, ses richesses sémiotiques et ses interactions avec le récit ont conduit la critique à en réévaluer la fonction. Elle interroge le phénomène du *descriptif*, tel que l'entendent Michael Riffaterre<sup>1</sup> et Philippe Hamon, à partir de ses modalités de représentation, ses configurations, sa capacité à s'approprier les atouts des arts visuels. Elle l'envisage aussi comme discours muet lorsqu'il parvient à inscrire une éthique, des valeurs ou des récits sous-jacents que l'herméneute seul peut décrypter.

Installées au croisement du discursif et du pictural, ces fonctions revêtent une importance centrale aux yeux de certains romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Conçue comme une peinture en deux strates, la description romanesque se donne pour ambition, selon Flaubert, de « faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus<sup>2</sup> ». Chaque « détail est indice, symptôme, permettant sens et interprétation<sup>3</sup> », si bien que le lecteur est conduit à son tour à une double lecture convoquant la perception de l'objet

---

1 Philippe Hamon estime que Riffaterre « a lancé, le premier, la notion de système descriptif » (Entretien avec Philippe Hamon par Guillaume Bellon, « Le Descriptif, "ce délaissé de l'impérialisme narratologique..." », <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article205>).

2 Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853.

3 Ph. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 160.

décrit et son interprétation. « Descriptif/décryptif, explique Philippe Hamon, [paraissent] fonctionner comme deux tendances, deux pôles opposés, mais pas forcément antinomiques, [...] de l'attitude "réaliste" : un réalisme "horizontal" encyclopédique [...] qui vise à l'inventaire exhaustif des surfaces [...], et un réalisme "vertical" qui pense que le réel est caché sous la surface, est à décrypter pour être mis à jour<sup>1</sup> ». Les catégories ornementale, expressive et représentative de la description<sup>2</sup> s'interpénètrent harmonieusement pour que la peinture se fasse « poésie muette<sup>3</sup> ». Le descriptif est ainsi une « une grammaire narrative implicite » qui « se double d'une fonction narrative seconde » ; c'« est en fait un micro-récit<sup>4</sup> ». À partir des probabilités matricielles qu'il propose, il déploie souvent des contrefictions consistant « à ouvrir dans le récit une branche narrative qui n'accède pas au statut de fait avéré<sup>5</sup> ». Un véritable feuilleté énonciatif se fait jour enfin, lorsqu'un objet décrit est construit selon différents points de vue qui se complètent ou entrent en collision. Forme oblique de discours, le point de vue est une « parole infraverbalisée<sup>6</sup> » qui inscrit un dialogisme au cœur du référent fictionnel. La « confrontation agonique » ou « la dimension cognitive<sup>7</sup> » des points de vue, « garde trace de l'épaisseur temporelle<sup>8</sup> » et ontologique de l'objet. C'est ce qu'autorisent les figures de style qui, par une subtile transformation du point de vue sur l'objet représenté, conservent « une trace de ce parcours, à l'instar de l'anamorphose en peinture » car « le spectateur en se décalant récupère sur la rétine une autre forme de l'objet<sup>9</sup> ». Ces potentialités du descriptif reposent sur le principe de sa

1 Entretien avec Philippe Hamon par Guillaume Bellon, *op. cit.*

2 Lire à ce sujet J.-M. Adam et A. Petitjean, *Le Texte descriptif : Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 2006 (1989).

3 Plutarque explique que « Simonide appelle la peinture une poésie muette et la poésie, une peinture parlante (346 f) » (*De Gloria atheniensium*, Presses Paris-Sorbonne, 1985, p. 113).

4 A.-J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 154.

5 M. Abolgassemi, « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, n° 145, Paris, Seuil, 2006, p. 77.

6 A. Rabatel, *Homo Narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2008, p. 350.

7 Id., « Figures et points de vue en confrontation », *Figures et points de vue, Langue française* n° 160, Paris, Larousse, décembre 2008, p. 12.

8 M. Monte, « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? », *Figures et points de vue, Ibid.*, p. 42.

9 G. Salvan, « Dire décalé et sélection de point de vue dans le métalypse », *Figures et points de vue, Ibid.*, p. 80.

fonction référentielle. La description, pourtant, n'a pas toujours pour finalité de représenter un référent qui lui préexiste ; elle peut aussi, au cœur même du roman, créer un effet d'hybridité générique lorsque sa fonction se fait poétique. Car parfois « c'est le son qui engendre le sens, c'est lui qui choisit les mots<sup>1</sup> », suspendant pour un temps le cours usuel de la signification. Par la description, enfin, l'art devient « à la fois surface et symbole<sup>2</sup> ». L'aphorisme d'Oscar Wilde redéfinit la représentation artistique dans son rapport à l'objet figuré. Si le miroir ou le tableau, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, reflètent la surface d'un visage, les signes qu'ils présentent à l'herméneute sont à lire en fonction de deux perspectives. La première se présente à l'œil dans l'immédiateté du visible, la deuxième exhibe ce que le visible cache ou recèle. Les descriptions romanesques sont, au XIX<sup>e</sup> siècle, le lieu privilégié où se noue une réflexion sur la signification de l'objet dépeint. « On croit que la description peint des objets, explique Micheline Tison-Braun, alors qu'elle propose des sens<sup>3</sup>. » S'y jouent implicitement les débats idéologiques et esthétiques qui déchirèrent le siècle. Les descriptions émanant d'auteurs d'obédience positiviste ou scientifique, par exemple, n'opteront pas pour les mêmes principes esthétiques que celles de romanciers spiritualistes ou idéalistes.

L'histoire des idées, de ce fait, est gravée à même la matière des objets, redéfinissant les grands axes de l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Certains liens inattendus peuvent se nouer entre des auteurs que tout oppose. Ainsi, en confrontant deux descriptions d'un même référent au sein de deux œuvres différentes, l'on peut en dégager les analogies et les divergences. Si bien que l'une des catégories rhétoriques des descriptions selon Fontanier, le parallèle, pourrait se voir revisitée lorsqu'elle ne se contente pas de confronter deux descriptions au cœur d'une seule œuvre mais entre deux œuvres distinctes. La fonction sémiosique de la description et sa sursignifiante<sup>4</sup> en font ainsi le lieu privilégié d'une

1 J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Tel, Gallimard, 1994, p. 186.

2 O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Flammarion, 1995, p. 42.

3 M. Tison-Braun, *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 28.

4 Lire à ce sujet J.-M. Adam. Il précise que c'est « en mettant en relation les plages descriptives et les différents niveaux textuels dont parle P. Imbert qu'apparaissent les fonctions sémiosiques de certaines descriptions dans l'économie interne d'un récit réaliste » (*op. cit.*, p. 48).

vision du monde qui excède largement la peinture du référent<sup>1</sup>. Enfin, et consécutivement à l'inscription de l'idéologie dans le texte, chaque description déploie un art poétique au cœur duquel l'auteur dialogue avec ses prédécesseurs pour s'inscrire dans une tradition esthétique tout en l'abolissant. L'éthopée de Jean Valjean est l'occasion pour Victor Hugo de définir ce lien inextricable entre le monde sensible et l'idée dont il porte les stigmates : « On ne sait pas que cet homme est un gouffre. Il est stagnant, mais profond. De temps en temps un trouble auquel on ne comprend rien se fait à sa surface. Une ride mystérieuse se plisse, puis s'évanouit, puis reparait ; une bulle d'air monte et crève. C'est peu de choses, c'est terrible. C'est la respiration de la bête inconnue<sup>2</sup>. » Ce sont ces « rides mystérieuses », creusées à même les objets, personnages ou paysages représentés, qu'il nous faudrait interroger.

Le colloque « Poétiques du descriptif dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle », qui s'est déroulé à l'Université de Nice – Sophia-Antipolis sous la direction d'Alice De Georges-Métral et le soutien du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature, s'est intéressé aux fonctions de la description et à ses potentialités heuristiques, en lien notamment avec l'histoire littéraire et l'histoire des idées. Plusieurs pistes – correspondant à divers domaines de la critique – ont été articulées entre elles ; l'histoire littéraire, la poétique de la description et la stylistique. Le présent ouvrage se fonde sur l'idée que l'histoire littéraire peut se construire en comparant la poétique des descriptions de différents romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Dialogues et polémiques, de ce fait, s'établissent au cœur des descriptions. Les auteurs de cet ouvrage interrogent aussi le rapport que la configuration des descriptions entretient avec la peinture, notamment à travers la pratique des « Salons » ainsi que les autres formes d'écriture visant à transposer les arts visuels. Plusieurs interprétations du monde contemporain se dessinent en creux, à travers les lignes qui parcourent ces

1 N. Wanlin, explique que la « question est de savoir si l'on considère que la description vise un donné ou construit son objet. C'est sans doute cette alternative qui permet d'approcher l'historicité de la notion de descriptif, en particulier à l'articulation du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Outre la théorie du descriptif, il reste en effet à faire une histoire littéraire (et extra-littéraire) du descriptif » (« Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif. En relisant Philippe Hamon », *Le Descriptif, Polysèmes. Arts et littératures*, articles réunis par Isabelle Alfandary et Isabelle Gadoin, n°9, éd. Publibook, 2007, p. 181).

2 *Les Misérables*, II, Paris, Gallimard, 1995, p. 836.

toiles scripturales. Discours idéologiques ou théologiques sont sous-tendus par ces postures d'écrivains. Quant aux portraits, à la fois « surface » et « symbole », ils font du corps un livre ouvert où physiognomonie et prosopographie livrent les signes du monde contemporain. L'approche stylistique de ces phénomènes révèle à son tour les différentes fonctions des points de vue ou des tropes. La dialectique qui se noue entre point de vue du narrateur et point de vue du personnage réfléchit un rapport complexe entre le sensible et l'invisible, sous-tendant les polémiques qui traversent le XIX<sup>e</sup> siècle.

L'introduction des problématiques de la poétique du descriptif dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle est prise en charge par Bernard Vouilloux. Il expose les raisons qui peuvent justifier une approche comparative des régimes descriptifs dans l'écriture romanesque et dans le discours de l'histoire de l'art tel qu'il se donne à lire à partir du moment où la discipline s'institutionnalise, entre les années 1860 et 1890. La plus évidente réside dans le fait que les récits de fiction, tout au long du siècle, auront fait la part belle aux descriptions d'œuvres d'art. L'extraction des traits qui différencient les traitements de la description dans ces deux types de discours devrait donc permettre de mieux cerner ce qui la caractérise en régime de littérarité fictionnelle. Une investigation de cet ordre suppose néanmoins résolue la question de savoir si et en quoi il existe une poétique de la description et si cette dernière est assimilable à ce qu'il est convenu de nommer, depuis l'ouvrage de Philippe Hamon, le « descriptif<sup>1</sup> ».

La première partie de l'ouvrage présente la description en quête de légitimation.

Christophe Schöch explore les rapports changeants entre écriture descriptive et narration, de la fin des Lumières aux années 1830, afin d'éclairer, à travers la question des liens entre description et narration, la question des rapports du roman des Lumières avec celui de la première moitié du dix-neuvième siècle. Il s'agit d'éprouver la théorie du système configuratif pour observer les constructions récurrentes. L'usage du numérique, dans ce contexte, permet de conjuguer l'attention aux détails de la pratique descriptive effective avec la prise en compte d'un très grand nombre d'exemples. Ceci à condition, toutefois, d'allier les données obtenues à l'herméneutique et au contexte pour pallier les failles inévitables de tout modèle formaliste.

---

1 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Écrire sans décrire est alors l'exception qui distingue le roman idéaliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Jean-Marie Seillan montre que la recherche puise ses exemples et ses modèles d'analyse dans la littérature réaliste et naturaliste essentiellement, depuis les travaux fondateurs de Philippe Hamon. Or une relecture du corpus romanesque, pour peu qu'on l'effectue sans *a priori* exclusif, révèle que nombre de romanciers sur lesquels l'histoire littéraire est aujourd'hui muette pratiquaient, pour des motifs et à des degrés variables, un refus commun de la description. Identifiés à l'époque comme membres d'une école dite idéaliste, ces romanciers jouissaient d'un public nombreux et d'une reconnaissance institutionnelle qui les menait souvent à l'Académie française. Il n'est donc pas inutile de chercher à comprendre pourquoi ces romanciers condamnaient la pratique de la description romanesque, ou du moins en limitaient drastiquement la place dans leurs fictions. Ces raisons découlent de plusieurs sources que le succès historique de l'école réaliste rivale a en partie obscurcies. On peut, pour corriger cette vue unilatérale, rappeler l'existence d'une théologie du descriptif, d'une socio-politique du descriptif et d'une esthétique du descriptif qui aboutissaient en convergeant au même phénomène d'éviction de l'énoncé descriptif romanesque.

C'est ensuite au cœur d'une petite ville du Jura que nous transporte Christophe Reffait, pour son étude de la description comme euphémisation du savoir. La description de la « belle fabrique de clous » de Verrières revêt ainsi une importance toute particulière dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Elle alimente l'analyse sociologique en représentant la conversion manufacturière de l'aristocrate M. de Rênal et alimente le réalisme économique du roman en introduisant une troisième industrie après les scieries comme celle du père Sorel et l'industrie des toiles peintes. En rapprochant la description de la fabrique de clous du *Rouge* de celle de la cinquième page de *La Richesse des nations* d'Adam Smith, ouvrage de 1776 communément tenu pour fondateur de l'économie politique classique, se signale l'ironie de cette description. Elle rend compte d'une notion économique bien connue comme d'une double idée reçue : idée reçue des bienfaits de la division du travail, idée reçue de sa critique. Il y est donc entendu que la division du travail, c'est l'horreur économique.

Après l'optique économique, c'est l'optique clinique que présente Bertrand Marquer en dévoilant le lien entre nosographie et poétique du descriptif. Il explore aussi son évolution épistémologique au cours

du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'optique clinique semble d'abord épouser les enjeux de la démarche réaliste, elle s'autonomise progressivement pour nourrir, en particulier à partir des années 1880, une vision fantastique ou « artiste » dans laquelle dominent les enjeux purement esthétiques. Elle s'impose dès lors explicitement comme ce qu'elle a toujours été – un type particulier de *mimésis* – en consommant le divorce entre un savoir médical et un savoir-faire esthétique ; en séparant l'action épiphanique, faire apparaître les symptômes, de sa visée herméneutique, convertir les symptômes en signes. La description clinique donnerait à voir ce qui fait l'essence de son optique : un formidable pouvoir d'évocation. Et si l'optique clinique a pu donner naissance à une poétique du descriptif au XIX<sup>e</sup> siècle, son trait essentiel est sans doute d'avoir offert au romancier la possibilité de transformer son récit en tableau, non seulement parce que la nosographie propose conjointement un art de la description et une histoire, mais également parce que l'optique clinique permet de donner à la description la force de l'hypotypose, voire de l'épiphanie. Elle excède de ce fait la visée réaliste, en s'imposant comme une esthétique à part entière.

Les multiples rapports entre description et peinture font ensuite l'objet de la deuxième partie de cette étude de la poétique du descriptif dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'*ekphrasis* huysmansienne, selon Gaël Prigent, est une description au second degré. Un double mouvement meut son esthétique, quand la description se fait hypotypose et que l'hypotypose se transmue en *ekphrasis*. Or, cette dernière tend moins à transposer de véritables œuvres d'art que des œuvres rêvées ou fantasmées, basculant du côté du virtuel et bouleversant les catégories rhétoriques traditionnelles. Cette confusion entre description d'objet d'art et récit de rêve ne semble pas remonter plus avant que l'œuvre romanesque huysmansienne, à l'époque du symbolisme et du décadentisme. Mais on en trouve aussi dans les œuvres qui succèdent à sa conversion religieuse, ce qui permet de nuancer cette première assertion. La religion elle-même et le texte biblique présentent moins des modèles de tableaux et d'icônes que d'histoires et de récits romanesques. L'auteur nous invite à une visite de ce musée personnel qu'il transpose et à inventer les œuvres qui y manquent. L'histoire littéraire ressort transfigurée par cette création d'objets d'art inventés qui deviennent descriptions, elles-mêmes sources de romans.



C'est un autre musée que nous fait ensuite visiter Arnaud Vareille ; à travers *Béatrix* de Balzac. Description et totalité s'y rencontrent grâce à la référence muséale. En effet, le portrait de Félicité y est monstrueux au sens propre du terme parce qu'il se présente comme un assemblage. Balzac l'a composé en brodant sur des articles de Théophile Gautier auquel il emprunte une dizaine de caractéristiques physiques sans prendre la peine de les transformer. Dans *Béatrix*, la référence muséale est au service d'une construction objective du monde et des références. S'arrêter sur les enjeux esthétiques du musée ne doit pas faire oublier la dimension idéologique du lieu. De ce point de vue, la référence muséale se double d'une proximité avec l'origine historique de l'institution qui trahirait, dans le fonctionnement du portrait de Félicité, la connivence de Balzac avec un certain républicanisme.

Rosine Daflon explore à son tour la référentialité et la sursignifiante de la description zolienne dans *Nana*. Pour ce faire, elle présente les principes théoriques et méthodologiques qui ont présidé à son analyse des extractions descriptives dans l'ensemble de l'œuvre. Elle exploite ensuite les ressources de trois descriptions ostensives de lieux avant d'isoler deux procédures particulièrement actives au regard de leur sursignifiante dans le roman. Par l'ensemble de ces procédés descriptifs, le monde de la fiction perd en qualité documentaire ce qu'il gagne en évaluation implicite : par eux, subrepticement, Zola affirme que, comme Muffat dans les loges ou le marquis de Chouard couché dans la chambre rose, l'humanité étouffe et se délite sous l'emprise d'une pulsion bestiale qui la rend idolâtre du sexe féminin.

La troisième partie de l'ouvrage, quant à elle, explore les poétiques d'auteurs.

À commencer par celle de la description paysagère dans *Contes d'une grand-mère* de George Sand. Pascale Auraix-Jonchière révèle la filiation de la poétique sandienne avec celle du conte merveilleux classique dont l'auteur revisite un certain nombre de séquences ou de *topoi*. Sa poétique des descriptions met en relief ce jeu auquel elle s'adonne avec les styles et les formes caractéristiques du genre, produisant un ensemble d'écarts par rapport à ce que Gérard Genette nomme « architexte ». Les *Contes d'une grand-mère* situent leurs décors dans des paysages familiers à la romancière comme à ses jeunes lectrices, manifestant leur fonction référentielle et privilégiant le familier avant d'atteindre l'inconnu.

La visée didactique semble de ce fait l'emporter dans ces nombreux tableaux, dont la prolifération éloigne l'esthétique de celle du conte. Ils sont cependant tout autant méta-poétiques car, vecteurs de merveilleux autant que de savoir, ou transmettant le savoir par le biais du merveilleux, ils rejoignent le conte par le truchement de l'évanescence.

Gabrielle Melison-Hirchwald nous mène ensuite aux bornes du roman daudétien. Elle explore l'évolution de la pratique descriptive du *Petit Chose* à *Soutien de famille* à travers le motif de l'ambulation parisienne. L'organisation et l'insertion de la description semblent relever du montage plutôt que de la progression dramatique. C'est aussi une écriture visuelle et précinématographique, que les configurations descriptives parviennent à établir. Description souvent ambulatoire, circonscrite, « tableaux de mœurs », « choses vues », c'est l'observation des mœurs « d'après nature » qui caractérise la prose daudétienne. Enfin, l'impression du moment, dans sa singularité, prime sur tout principe d'unité et de système.

De la ville monstrueuse, on plonge dans la mer où poulpes et pieuvres chez Michelet, Jules Verne et Victor Hugo, offrent à Odile Gannier l'occasion de comparer diverses techniques de description. Si Michelet y voit un symbole du chaos créé par la préhistoire du monde ; Verne en fait un obstacle fâcheux, qui écoëure sans toucher vraiment ; Hugo emporte paradoxalement la créance en sublimant l'épouvante et en incarnant l'*ananké*. Sur la valeur littéraire de cette évocation, Michelet et Verne donnent leurs propres commentaires et rendent hommage à ce monstre poétique.

Les descriptions de Jules Verne, sombrant de leurres en malheurs, se confrontent à l'impossible légitimation des *Voyages extraordinaires*. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin relève ce paradoxe en inscrivant la question dans une double perspective, celle de l'élaboration du projet des *Voyages extraordinaires*, et, parallèlement, celle du changement de paradigme de la description autour des années 1850. Avidé de légitimation, c'est sur la description comprise comme morceau choisi de beau style que Verne fonde ses ambitions. La description cependant suit un double mouvement qui, du sublime qu'elle vise, retombe dans l'explication scientifique et pédagogique au nom du réalisme. Ses formes et fonctions échappent à l'auteur par leur réception. Accueillis avant tout comme romans d'aventure à dimension pédagogique, les romans de Verne

peinent à échapper à une lecture bien plus thématique qu'esthétique. Offerts en étrennes pour leurs superbes illustrations et leur dimension vulgarisatrice, ses romans exhibent un grand nombre de descriptions exhaustives qui, si elles accompagnent son succès, empêchent l'œuvre de promouvoir Verne au rang d'écrivain du beau style.

Ce sont enfin les signes confus que les descriptions laissent émerger de leur surface opaque qui intéressent les auteurs de la quatrième partie de cet ouvrage.

Alain Rabatel s'interroge sur la fonction des descriptions chez Léon Bloy. Ont-elles pour intention de donner à voir le visible ? La vision opacifiante de Bloy dans *La Femme pauvre* domine en effet les descriptions. Elles s'y trouvent débordées par tout ce qui, dans le visible et le dicible, oriente vers d'autres parcours interprétatifs, en sorte que le sens autorisé ne fait pas totalement autorité. Cette tension se manifeste ici à travers le jeu des figures, notamment entre la réticence et son contraire, une profusion ironique et sarcastique de haut degré. Ces figures de vitupération hyperboliques exacerbent des points de vue en confrontation, avec des phénomènes de sous- et de sur-énonciation qui opacifient l'ambition initiale de donner à voir la force du sacré dans le monde. Cette réticence est d'autant plus paradoxale qu'elle se met au service d'une évocation du sacré nécessaire et impossible. Cette réticence, associée à l'évocation de doubles du narrateur et de l'auteur, repose sur une forme de sous-énonciation, au double sens où la réticence est hypo-assertée, c'est-à-dire que les assertions sont faiblement prises en charge par l'énonciateur, mais prises en charge malgré tout : car ce dernier ne peut pas ne pas dire, tout en doutant de l'efficacité de son dire – ce qui, au plan énonciatif, renvoie à un éthos de *désespéré*. Le sarcasme et l'ironie prennent alors la relève pour décrire un monde déchristianisé. Les figures de la vitupération y frappent tous les personnages qui ont renié Dieu. Ainsi, le narrateur peine à décrypter la présence du sacré dans le monde, car réticence et sarcasme, qui forment la trame discursive des descriptions, sapent la montée vers la transcendance et sont comme un hommage involontaire à des principes esthétiques honnis.

L'écrivain chrétien se trouve donc aux prises avec le réel, comme Huysmans au cœur des descriptions dans *Sainte Lydwine de Schiedam*. Alexandra Delattre montre qu'au XIX<sup>e</sup> siècle la description ne remplit plus seulement une fonction ornementale, elle s'oriente vers une

dimension herméneutique qui se fonde sur l'observation et l'analyse du réel, le mouvement engagé par Balzac trouvant son terme dans le naturalisme de Zola. Pourtant la description ne sert pas seulement les besoins de la dissection naturaliste. Elle appuie les arguments doloristes d'une théologie fondée sur la réversibilité. Sainte Lydwine est une « victime réparatrice » qui rachète dans la douleur les péchés des hommes. Néanmoins l'argument contre-révolutionnaire ne peut justifier entièrement, aux yeux du monde catholique, la violence descriptive du texte à une époque où l'œuvre de Zola fut condamnée par l'Index. La quête d'un catholicisme viril, qui s'oppose à la niaiserie d'une esthétique catholique destinée aux jeunes filles et aux dévotes lectrices des « Bibliothèques de la mère de famille » et autres « Bibliothèques morales de la jeunesse », s'exprime dans la recherche d'une poétique qui affronte le réel et refuse les voiles de la pudeur. La violence de la description se justifie dans la volonté de séduire un public d'élite habitué à la lecture de la prose naturaliste, comme il révèle chez Huysmans une volonté de trouver un art catholique moderne.

L'ambivalence du rapport entre description et sacré aboutit, chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Hugo à l'analyse des ambiguïtés du cœur et de la raison. Alice De Georges-Métral interroge les poétiques du descriptif de ces trois auteurs lorsqu'elles permettent de lier l'étude des motifs des actions et sentiments des personnages avec celle de leur perception des objets. Le cœur, dans le roman, est à l'origine de l'appréhension de l'altérité. Il est aussi l'objet privilégié de l'analyse. De nombreux romans pourraient s'intituler *De l'Amour* et déploient en leur centre une rapide découpe de cet organe qui irrigue l'intrigue toute entière. Si le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point, c'est que la connaissance part des sentiments quand la connaissance des causes qui agissent sur eux demeure incertaine. Les descriptions manifestent une perception lucide par les romanciers de l'ambivalence des sentiments et sont le moyen d'inscrire dans le roman le conflit entre une approche physiologique et une approche spiritualiste de l'activité psychique. La difficulté à trouver de nouveaux socles onto-théologiques pour justifier la signification de l'Histoire événementielle ou la fonction de l'individu aboutit à des descriptions qui offrent aux énoncés plusieurs sens sous une seule forme.

L'ambiguïté des descriptions se confirme dans le lien paradoxal qui s'établit entre simple et confus dans *Un Cœur simple*. La simplicité de

Félicité, selon Nadia Fartas, pose question car elle s'inscrit dans les débats sur la description qui rythment l'histoire littéraire : simplicité stylistique et génétique, clarté syntaxique et lexicale permettent l'harmonie poétique et l'ordre des idées, dans la tradition du classicisme. Néanmoins, la simplicité prend sens dans un dialogue avec ce qui lui est distinct, non seulement ce qui relève du confus mais aussi du composé, c'est-à-dire ce qui est décomposable et participe de l'analyse, au fondement du descriptif. Les ressources de ce processus permettent de privilégier un point de vue sur une expérience de croyance singulière, qui nuance, alors, le mutisme, la bêtise ou le motif de la décomposition associés à ce récit. L'œuvre de Flaubert se nourrit d'une oscillation entre critique des dogmatismes et passion pour les savoirs, les mythes, les religions et la religiosité et met à distance la tentation d'une esthétique de la monade moniale.

Enfin, Jacques Neefs conclut cet étude de la poétique du descriptif dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle par l'analyse de la prose vision, de Flaubert à Proust. L'impersonnalité, si chère à Flaubert prend sa place à partir des descriptions qui, exhibant leur objet, donnant l'initiative aux personnages ou aux choses, laissent éclore une présence autonome de l'écriture. La phrase, par ses mouvements et sa configuration du sensible donne une intensité et une autonomie particulières au référent qu'elle construit et qui en émerge. Les descriptions n'y sont pas représentation d'un monde préexistant à l'œuvre, mais expérience mimétique de ce monde. Une présence immédiate s'impose grâce au travail d'orfèvre du prosateur qui ne se contente pas d'insérer un style de prose nouveau dans une narration traditionnelle, mais de convertir les composantes de l'art du roman en matière de prose. La grande réussite du roman réside dans cette puissance, celle qui bouleverse la vision du monde du lecteur et qui crée un écart dans le sensible.

Alice DE GEORGES-MÉTRAL  
Université Nice – Sophia-Antipolis