

Bernard Juvilloux,
La Peinture dans le texte (XVIII^e-XX^e s.),
Paris, CNRS-éditions, 2005.

Chapitre 3

DESCRIPTION ET PEINTURE

DESCRIPTION, peinture, représentation d'une chose au naturel, par des figures. On fait le portrait, la *description* d'un homme, en représentant sa taille, son poil, ses traits de visage, &c. Il ne se dit guères en fait de Peinture : on dit, faire le portrait d'un homme, le peindre ¹.

Descriptio quasi pictura

Les études de poétique, dans ce qu'elles ont de plus spécifique, ne sauraient échapper aux révolutions ou aux lentes dérives épistémologiques qui affectent les nombreux savoirs qu'elles mobilisent ; et, au fil des remaniements partiels ou des refontes totales qui modifient leur configuration, elles se trouvent dans l'obligation de refaçonner périodiquement les instruments conceptuels qu'elles se transmettent. Car s'il arrive parfois que tel discours critique éprouve la nécessité de se forger une terminologie originale, il est plus fréquent qu'il se construise sur un lexique hérité, quitte à en définir chaque fois à nouveau l'acception sémantique. Mais l'invariance formelle du terme ainsi recueilli dans le langage qui le cite ou qui en use prête à méprise, si elle en

1. A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un traité pratique des différentes manières de peindre...*, Paris, Bauche, 1757, p. 130. Un tel emploi est si rare que Svetlana Alpers a pu affirmer que le terme n'avait jamais été appliqué à une peinture (*L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIII^e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990, p. 212). Mais on peut penser que le dictionnaire de Pernety enregistre un usage déjà attesté. Dans l'affirmative, il faudrait étudier l'aire d'emploi du mot et se poser la question de savoir si ce type de peinture descriptive vise, pour les auteurs de l'époque classique, ce que Alpers désigne sous ce nom.

vient, comme cela ne manque pas de se produire, à déterminer en retour le dénoté : ce n'est pas autrement que se naturalisent, *sub specie aeternitatis*, les produits théoriques. Tout porte à croire que la « description » est l'un de ces mots où l'autorité dont s'investit une vénérable relique de la tradition s'allie heureusement à la sorte d'évidence que sanctionne une permanence vérifiée à travers l'histoire : l'antiquité n'en prouve-t-elle pas la toujours actuelle vérité ? Dès lors, la reconnaissance qu'en amène la simple mention l'entérine comme chose connue : l'objet de savoir se pose en savoir objectivé. Sa pérennité participe de ce paralogisme, insidieux parce que implicite, et sa récurrence trans-historique n'est plus que la suite familière des hypostases à la faveur desquelles se révèlent ses différentes facettes. Mais là ne s'arrêtent pas les effets de ce qu'il faut bien nommer l'empirisme de la critique littéraire ; et l'analyse qui les dénonce devra alors non seulement mettre au jour la fonction qu'y assume l'étymologie, invoquée comme ultime justification, mais se garder, de surcroît, de privilégier la tendance inverse, et solidaire, celle qui aboutit au relativisme historiciste. La compilation des contextes dans lesquels un terme donné fait sens n'en a jamais épuisé la signification : le déploiement de sa polysémie ne permet pas d'en découvrir la problématique.

Il en va ainsi pour la description : toute proposition qui la prend pour objet, tout prédicat sur ses valeurs esthétiques ou ses fonctions narratives renvoient inmanquablement, à travers ce qu'ils en disent, à la représentation du phénomène littéraire qui, en dernière instance, commande ses prémisses. C'est dire que la lecture critique courra le risque de se laisser enfermer par ses propres présupposés aussi longtemps qu'elle ne fera pas droit à une réflexion sur les systèmes de relations au sein desquels ses concepts, si indigènes soient-ils, reçoivent leur valeur. À cet égard, une première approche de ce qui, dans le champ des humanités et de l'école, a pu se désigner sous le nom de « description » est au moins révélatrice d'une notable convergence : il semble que jamais un statut autonome ne lui ait été reconnu et que ce défaut de substance, cette insuffisance ontologique soient d'autant plus aisément passés inaperçus que la poétique, comme science originelle, les couvrirait de son prestige. C'est ainsi qu'elle a été confinée par la rhétorique classique, en cela fidèle à ses commencements, à un rôle ornemental ou symbolique ; c'est ainsi qu'elle a été rapportée, négativement (*ancilla narrationis*), à la narration d'actions – ce véritable noyau du récit, irradiant une temporalité dynamique. C'est ainsi, surtout, qu'elle n'a pratiquement pas cessé d'être mise en relation, de manière spontanée ou réfléchie, avec cet autre du langage, la peinture – demeurant, aujourd'hui, pour un Julien Gracq, « ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau »².

Dans son insistance, ce rapprochement paraît faire signe en direction d'un fonds ou d'un horizon communs à des compréhensions de la chose littéraire tenues généralement pour très éloignées les unes des autres. En outre, tout se passe comme si la même évidence dans laquelle baigne l'usage de ce terme de

« description » garantissait le bien-fondé de l'analogie – comme si encore manque constitutif qui creuse la description et enregistre dans le système le récit son incomplétude se suppléait, instantanément, dans le lieu proche contigu, de la peinture : la description, ce serait donc ce mouvement par lequel s'arrachant à l'écriture, à la lettre, à soi-même, l'écrit se reverse sur l'analyse du tableau.

Les solutions techniques que des écrivains, des écoles, des tendances littéraires ont pu donner aux problèmes que leur posait la description – ou, plus exactement, que leur pratique suscitait en elle – et les différentes formules sous lesquelles s'est énoncée l'analogie font pareillement référence à un non-sens dont il reste à entendre quel écho lui ont renvoyé les deux métalangages où sont coulés successivement l'école classique et les sciences dites « humaines » la rhétorique, la sémiologie. Car, on l'a compris, l'analogie recèle une redoutable complexité ; en quoi elle s'offre à plus d'un déchiffrement. Mais, quelle que soient les traits qu'ils attribuent à la description-tableau, quelle que soit la clef à laquelle ils soumettent la traduction de cet hiéroglyphe, tous semblent également soucieux – habités de la lancinante nostalgie qui rêve dans l'Égypte la réconciliation du langage avec le visible – de réintroduire dans la signification un peu de la paix des images : dans l'ordre temporel du récit, les plag immobiles d'un temps arrêté. Tous ne désignent-ils pas un lieu commun – c'est bien un *topos* – qu'ils situent au confluent de la durée et du présent – temps narratif se fige –, du présent et de la présence : l'objet décrit accède à dignité ontologique de l'être-présent ? C'est cette connivence rassemblée silencieusement, dans les marges de l'écrit, des discours autrement dissociés qu'il convient de dégager si l'on veut éclairer la propriété du rapprochement penser dans toutes ses implications le sens de l'analogie et accéder à ce qu'il ti

Description et *mimèsis*

Certains termes dont la rhétorique se sert pour nommer les objets de sa étude, les unités du langage mais aussi les processus de la pensée (ressortissant respectivement à l'*elocutio* et à l'*inventio*), sont marqués par une référence visible, que l'étymologie, valant ici pour la preuve, a tôt fait de convertir en origine. Telle cette notion axiale de *figure* qui, rappelle Du Marsais, « dans son sens propre, est la forme extérieure d'un corps »³. La propriété invoquée n'est pas contingente, elle lie ensemble le langage et les schèmes mentaux pour cheviller strictement à la perception visuelle (l'œil, premier sens théorique dira Hegel). Ce qui permet à Pierre Fontanier d'écrire, en préambule à ses *Figures du discours* :

3. *Traité des Tropes*, postface de C. Mouchard, suivi de J. Paulhan, *Traité des Figures ou Rhétorique décryptée*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 11. La première édition du *Traité* de Du Marsais date de 1730.

2. *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 81.

Le mot *Idée* (du grec *εἶδω*, voir) signifie, relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'*image*; et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*⁴.

L'Idée subsume le sujet (l'esprit qui voit) et l'objet de la perception sensible ou abstraite; en elle se conjoignent le donné et son intuition. En s'abritant sous le parapluie de l'Idée, la rhétorique soumet, comme la métaphysique l'a toujours fait depuis Platon, le langage au primat de la pensée, c'est-à-dire de la lumière: elle ne les maintient séparés et, dans la séparation, hiérarchisés que pour mieux établir sur eux la domination de l'Idée. Assurément, il y a là – à l'aube du positivisme –, dans ce recours à la théorie platonicienne (aux pâles reflets dont la tradition philosophique a organisé le legs), plus qu'un tardif souci de légitimation. Derrière les inventaires minutieux, les fastidieux dénombrements, derrière les interminables recensions aux articulations plus ou moins rigoureuses, à l'arrière-plan de cette science aristotélicienne se profile la conception de la *mimèsis*; sur la littérature et la peinture, telle une immense ombre portée. Platon ne récusait-il pas un discours (substitué à la parole vivante) que le paradigme visuel auquel le ramenaient les rhéteurs avait réduit à n'être que copie ou phantasme⁵? La *mimèsis*, c'est, en l'occurrence, sous la forme que très tôt la rhétorique confère au parallèle des deux arts, l'analogie du tableau et de la description: l'imitation du réel par l'un et par l'autre comme l'imitation de l'un par l'autre. Les effets de ce concept, les modulations qu'il reçoit du travail des figures et de la discipline qui en traite déterminent en profondeur la rhétorique dans son projet, dans son histoire et jusque dans son déclin. La description apparaît, à ce titre, comme la pierre d'angle de l'édifice.

Dans son introduction à Fontanier, Gérard Genette relève que «cet inventaire des figures s'achève sur la liste des six espèces (ou variétés?) de la *description*: topographie, prosopographie, éthopée, portrait, parallèle, tableau⁶». Non pas le tout de la littérature, mais probablement l'essentiel, puisque c'est là que l'auteur est «attendu». Encore faut-il préciser que ces espèces ne sont pas toutes situées sur le même plan. Les critères de classification sont au nombre de deux: tantôt ils distinguent l'objet de la description (son contenu), lequel est soit abstrait – le temps (chronographie), les qualités morales de la personne (éthopée) –, soit concret – le lieu (topographie), les qualités physiques

4. *Les Figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1977, p. 41. La publication de l'ouvrage s'est étalée entre 1821 et 1830. Notons au passage que la théorie de l'«image», qui, des romantiques aux surréalistes, se construit sur les débris de la rhétorique, ne clarifie pas, tant s'en faut, le sens de ce terme. Dans son acception linguistique, il neutralise, comme le fait remarquer C. Kerbrat-Orecchioni, «l'opposition "comparaison"/"métaphore"; il dénote donc l'ensemble des procédés qui instituent une relation d'analogie entre deux objets hétérogènes qui sont à des degrés divers identifiés dans la représentation» («L'image dans l'image», art. cit., p. 193).

5. Cf. *La République*, X, 595 a-608 c; *Sophiste*, 233 a-236 d, 266 a-268 c.

6. *Op. cit.*, p. 16. Sept espèces, si l'on y inclut la chronographie que Fontanier présente comme «une description qui caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent» (p. 424).

de la personne (prosopographie) –, l'abstrait et le concret, l'aspect physique et les attributs moraux pouvant être juxtaposés dans l'unité du «portrait»; tantôt ces critères portent sur le *modus operandi* de la description, qui se différencie alors selon la quantité (le «parallèle» enchaîne ou mélange deux descriptions du premier rang) et la qualité (le «tableau» désigne certaines descriptions vives et animées). La grille est souple, l'étiquetage admettant de subtils dosages entre les cinq premières figures: ainsi, de la même manière que la fusion du moral et du physique réalisée par le «portrait», pour une seule personne, se corrèlera avec un autre «portrait» pour former un «parallèle», le «tableau» trame un devenir possible pour toutes les autres variétés (y compris le «parallèle»), une sorte d'indication modale, un supplément de flexion susceptible d'affecter stylistiquement les thèmes concrets ou abstraits.

Dans le «tableau» s'inscrirait ouvertement la dette de la littérature à l'égard de la peinture. Cette subordination de la lecture au regard, cette conversion de l'écrit en spectacle sont manifestées dans la définition canonique avancée par Fontanier: la description consiste «à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes⁷». Rangée parmi les figures de pensée par développement, elle peut acquérir un tel degré de présence, «l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une *image*, un tableau⁸»: elle est alors nommée «hypotypose». Figure connue de Du Marsais, qui la définissait de la sorte:

L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image*, *tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux⁹.

Cependant, le tableau que peint l'hypotypose ne devra pas être confondu avec la figure homonyme. Le tableau comme effet, l'effet de tableau qualifie le résultat de l'hypotypose, figure de style par imitation dont la puissance de mise en présence (c'est un opérateur d'intensité), convoquée dans les différentes espèces de description – mais aussi dans le récit –, doit être portée au crédit de l'expression. En revanche, le «tableau», figure de pensée, ne doit rien, en tant que tel, à la force suggestive du style: il est le produit d'une

7. *Ibid.*, p. 420.

8. *Ibid.* Fontanier y revient à plusieurs reprises: «Par l'*Hypotypose*, on peint une chose si vivement qu'il semble qu'elle soit devant les yeux: on donne en quelque sorte l'original pour la copie. C'est une figure de style, et nullement un Trope» (p. 266). Elle est en effet classée parmi les figures de style par imitation: «L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante» (p. 390). La dernière mention qui en est faite porte à son comble le principe d'imitation: «Par l'*Hypotypose*, on trace, on peint sous l'expression, ou sous l'objet même; ou enfin on trace sous les yeux» (p. 489).

9. *Op. cit.*, p. 110. Il ajoute que ce qui la caractérise, ce sont les verbes au présent (p. 111); sa conclusion: «[...] il y a quelque sorte de Trope à parler du passé comme s'il était présent» (p. 112), sera contestée par Fontanier (voir note précédente). Jean Paulhan, quant à lui, dans son *Traité des Figures...*, range la description et l'hypotypose parmi les figures d'imagination, lesquelles forment une sous-classe des figures de pensée (*op. cit.*, p. 281).

intensification (non plus stylistique, mais sémantique) du développement, d'une démultiplication des aspects et des attributs ; sa densité (sa richesse en objets) est consommée dans la catégorie que le goût classique connaissait sous le nom d'« intéressant » : « On appelle du nom de *Tableau*, écrit Fontanier, certaines *descriptions* vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux ¹⁰ ».

À travers toutes les précautions de langage, clauses oratoires et autres expressions modalisatrices (les formules comparatives du type « comme si », les « il semble », « en quelque sorte », « pour ainsi dire »), la référence à la peinture revient avec une régularité obsédante. Est-il besoin, au surplus, de rappeler la fortune de mots comme « peintre », « peindre » et « peinture » dans la *doxa* littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles ? La peinture hante le discours rhétorique sur la littérature, mais pas seulement lui : il n'est pas de page, un tant soit peu éloquente ou sentie, exhaussant son fantomatique bruissement de mots à quelque simulacre de présence, qui ne soit aussitôt dite, digne du peintre, une peinture. C'est que celle-ci, dans la réserve qui la confine au bord du langage, détermine et signale en même temps une essence – le visible, converti en spectacle, accède au sens – et un supplément : le recours langagier à la peinture est un ornement destiné à raviver l'expression. En peignant la réalité (tel Racine, ce « peintre des passions »), l'écrivain ne fait pas qu'imiter le peintre : il imite comme le peintre, il imite la Nature. L'analogie avec la peinture n'est qu'une spécification régionale de ce concept d'imitation qui prévaut et dans les Arts et dans les Lettres.

La littérature (on disait la poésie), comme la peinture, est imitation. Pour affirmer cette vérité, les Anciens disposaient, entre autres, de la formule lancée par Horace dans son *Art poétique*. L'*Ut pictura poesis*, érigé en dogme depuis le XVI^e siècle, fera florès jusqu'au crépuscule du néoclassicisme : associé au précepte aristotélicien de l'*imitatio* – la peinture et la poésie sont soumises au devoir de décrire l'action humaine idéale –, il en tempère l'exigence désincarnée (imiter la nature d'après des modèles parfaits), jusqu'à ce que le classicisme français le capte au profit de règles d'école. Mais, durant toute cette période, c'est toujours sous son autorité que le poème et le tableau sont rapprochés, voire amalgamés en vue du point de convergence, le Beau, par rapport auquel (en fonction de la plus ou moins grande distance qui les en sépare) les théoriciens et les critiques les évaluent. D'où, pour finir, une situation paradoxale que dénoncera Lessing : la poésie est devenue peinture parlante, et la peinture poème muet. Chiasme rendu possible par leur commune allégeance au dogme de la représentation, entendue comme « image de l'objet ¹¹ ». Sur ce point, afin d'éviter toute ambiguïté, il est indispensable de préciser le rapport

10. *Op. cit.*, p. 431. Il prend même le soin de rappeler l'étymon du mot (*tabula*) : « Les ouvrages de peinture se faisaient sans doute dans l'origine sur une table de bois, de cuivre ou d'autre matière ; et de là *tableau* pour *peinture* » (p. 492).

11. Le mot est ambigu, car il signifie soit l'« image d'un objet », soit l'« action de constituer cette image de l'objet », la représentation, dans ce dernier cas, unissant un être à une réalité « qui en tient lieu et lui sert de *représentant* » (P. Trotignon, « Réflexions métaphysiques sur le concept de représentation », *Revue des sciences humaines*, 154, « La représentation », 1974-2, p. 195).

de ce dernier concept avec celui d'imitation. C'est Genette qui l'a fait de la manière la plus claire, en prenant appui d'ailleurs sur le couple *diégésis/mimésis* introduit par Platon au livre X de *La République* : tandis que l'imitation picturale consiste à « représenter par des moyens picturaux une réalité non picturale, et, exceptionnellement, picturale », à l'inverse, « le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi [...] d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative ¹² ». En d'autres termes, l'imitation, *stricto sensu*, en peinture passe par la représentation, alors qu'en littérature elle commence, comme *mimésis* (discours direct, mode dramatique), là où cesse la représentation comme *diégésis*.

Cela en principe, car, au gré d'une érosion sémantique rendue inéluctable par l'histoire des formes et le développement des concepts, c'est à toute la littérature (au récit, à la poésie comme au théâtre) et à toute la peinture (portraits, batailles, scènes de genre, etc.) que l'imitation et la représentation ont été indifféremment annexées : à l'âge classique, et pour simplifier, l'une à valeur de fin et l'autre de moyen. C'est donc dans ce contexte, qui brouille et confond les deux notions, que va légiférer Lessing : sa réponse au problème qu'avait fini par engendrer et masquer l'abus de l'*Ut pictura poesis* est voulue d'emblée décisive. Elle ne manque pas d'intérêt : en elle s'affine une thématique dont les linéaments avaient commencé de se dessiner au XVI^e siècle, dans le *paragone* opposant la plume et le pinceau, et que reprendra la critique moderne. Attentif à ce qui distingue le tableau et le poème, l'auteur du *Laocoon* fait passer la frontière qui les sépare au niveau du rapport que l'un et l'autre entretiennent respectivement avec le temps ¹³. La peinture est un agrégat de formes et de couleurs étendues dans l'espace – nous dirions aujourd'hui, avec plus de précision : sur une surface ; ces « signes » juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés, c'est-à-dire des *corps* ; c'est pourquoi la peinture, comme la sculpture, n'est apte à représenter qu'un moment unique : son geste suspend le cours du temps ¹⁴. La poésie, de son côté, combine des sons articulés qui se succèdent dans le temps ; ces signes successifs ne peuvent représenter que des objets successifs, c'est-à-dire des *actions* : la poésie n'est en mesure de traduire que la continuité temporelle de l'action ; il n'y a, il ne devrait y avoir de poésie que narrative. On voit comment Lessing passe de l'observation (son discours est dénotatif) à la norme (à un discours évaluatif-prescriptif) : la nature même

12. « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 54-55.

13. Le *Laocoon*, sous-titré *Des frontières de la peinture et de la poésie*, parut pour la première fois en 1766. Le texte est désormais accessible en traduction française dans son intégralité (trad. Courtin [1866] revue et corrigée, avant-propos de H. Damisch, Paris, Hermann, 1990). J'emprunte à Jolanta Bialostocka certains éléments de sa présentation (p. 11-32). Voir aussi R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture. xv^e-xviii^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991.

14. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, « les critiques reviennent avec insistance sur l'aspect instantané à la fois de la représentation picturale et de la perception de l'œuvre » (R. Démoris, « Original absent et création de valeur : Du Bos et quelques autres », *Revue des sciences humaines*, 157, « La peinture et son discours », 1975-1, p. 78) ; Roger de Piles écrit : « D'ailleurs la Peinture se développe et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup » (cité par R. Démoris, p. 77).

du matériau linguistique rend pour lui « la description littéraire – c'est-à-dire la suspension du temps – indésirable ¹⁵ » ; seules trouvent grâce à ses yeux des descriptions qui, comme celles des chants homériques (encore et toujours cette fascination de l'origine), insèrent l'objet dans une durée, celle de sa fabrication ou de son utilisation. Ainsi, le costume d'Agamemnon est décrit au fur et à mesure que le roi le revêt, « pièce par pièce » : « [...] nous voyons les vêtements pendant que le poète peint l'action de vêtir » ; et le sceptre qui complète la tenue du roi, Homère, au lieu d'une « image », nous en livre l'histoire, depuis le moment où Vulcain le fait sortir de ses mains ¹⁶. Linéarité du langage et de la lecture d'un côté, instantanéité de la perception (qu'elle s'exerce sur la réalité ou sur un tableau) de l'autre, le débat classique se joue entre ces deux pôles, tantôt séparés (Lessing), tantôt confondus (la description faisant tableau). Et c'est en des termes à peu près similaires qu'il s'est poursuivi jusqu'à notre époque : la conceptualité mise en place par le *Laocoon* continue d'animer tant la sémiologie de la peinture que les travaux sur la description littéraire, comme je tâcherai de le montrer plus loin.

Autonomisation de la description

La description fait tableau : les objets sont choisis – élus, lus –, « encadrés » ¹⁷. Au moment où il s'apprête à décrire la pension Vauquier, Balzac ajuste son texte à un « cadre de bronze ¹⁸ ». De même que, à partir du Quattrocento, le tableau découpe une fenêtre sur le monde (la *veduta*), le récit encadre le réel en le décrivant :

Toute description littéraire est une *vue* [...]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque [...] ¹⁹.

Le réel disposé en objet à peindre, il reste, poursuit Barthes, à le dépeindre, c'est-à-dire à « référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code ²⁰ ». Ce qui signifie que la peinture travaille déjà sourdement la description : elle en agence les éléments en fonction du point de vue, de la

15. T. Todorov, « Poïétique et poétique selon Lessing », *Les Genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 32.

16. *Op. cit.*, p. 122-123 (chap. XVI, c'est moi qui souligne). Les deux passages de l'*Iliade* concernés sont en II, 43-47 et 101-108.

17. « Quelquefois ce sont plusieurs traits, mais réunis dans un cadre étroit [...] » (P. Fontanier, *op. cit.*, p. 390).

18. Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 7.

19. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 61.

20. *Ibid.* Le réalisme consiste à « copier une copie (peinte) du réel », lequel est « saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole ». Pour Barthes, le réalisme n'est pas tant copieur que pasticheur : il engage une « circularité infinie des codes » (p. 62) ; le « corps réel (donné comme tel par la fiction) est la réplique d'un modèle articulé par le code des arts ». Barthes pose la question : « [...] où, quand cette prééminence du code pictural dans la *mimèsis* littéraire a-t-elle commencé ? »

perspective et des lignes de fuite dont le faisceau sur le plan (la table) fait émerger le volume – l'effet de réel. Le réalisme narratif est complice de l'illusionnisme pictural.

Que se produit-il si la description est redoublée ? Si c'est un tableau qui est décrit ? Telle opération ne pourrait être conçue par la rhétorique que comme un cumul, une sorte de *comble* : « tableau » d'un tableau, imitation d'une imitation (ou représentation d'une représentation), manifestation redondante de la picturalité latente qui sommeille dans le réel. Or, les grandes descriptions littéraires de tableaux – celles auxquelles nous consentons aujourd'hui une certaine autonomie (on peut les lire, dit-on, sans avoir le tableau « réel » sous les yeux) – datent approximativement du déclin de la rhétorique : Diderot passe pour en avoir inauguré avec éclat la tradition, plus tard reprise par Baudelaire. À côté de la description-tableau, se détache ce « genre » nouveau : la « description de tableau », celle qui, se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en passant par Zola (Claude Lantier). Car cette émancipation coïncide précisément avec la grande période du réalisme que sera le XIX^e siècle ²¹. Et, simultanément, c'est tout le discours humaniste sur la peinture qui se périme. De Vasari à Félibien s'était instaurée une réflexion oscillant entre la théorie platonicienne des idées avec ses remodelages néoplatoniciens et son glissement vers l'idéal, et la théorie aristotélicienne de la forme, avec ses aménagements matérialistes ²². Fondé sur le principe immuable de l'*inventio*, la critique soumettait la peinture à sa fin – instruire –, dont l'étude du *decorum* et de la structure formelle permettait de savoir si elle avait été accomplie. Juger un tableau, c'était d'abord évaluer la qualité de son sujet, laquelle était déterminée d'après les deux grands registres où se départageaient également les œuvres littéraires : le noble et le trivial. Diderot sera le contemporain du déclin des théories de l'art (et de la rhétorique) et de l'avènement de l'esthétique. Avant le Kant de la troisième *Critique*, avant les *Leçons d'esthétique*, il fait leur place au plaisir sensible comme au sentiment moral. Et si, avec lui, cet art, la peinture, est, ainsi que l'écrit Jean Starobinski, « supérieur par tout ce qui, en lui, est devenu *parlant* ²³ », cette parole peinte n'est plus celle des antiques fables (c'est-à-dire des actions), mais celle de la subjectivité souveraine.

21. Le discours sur la peinture est réaliste (ou « pasticheur ») pour autant qu'il est inféodé à la représentation : « Si vous prenez les *Salons* ou l'*Essai sur la peinture* de Diderot, vous avez un discours sur la peinture qui glose la peinture, i.e. qui essaie de produire dans un ordre langagier des dispositifs « analogues » à ceux que Diderot décrit comme dispositifs picturaux, i.e. essentiellement représentatifs » (J.-F. Lyotard, « La peinture comme dispositif libidinal », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E. coll. « 10/18 », 1973, p. 244). Ces dispositifs langagiers sont essentiellement descriptifs.

22. Cf. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. M. Joly, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 (notamment le chapitre sur le « Néoclassicisme »).

23. « Diderot dans l'espace des peintres », in *Diderot & l'Art de Boucher à David*, catalogue de l'exposition organisée par l'Hôtel de la Monnaie (5 octobre 1984-6 janvier 1985), Paris, Éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 36.

La subjectivité du peintre éveillant celle de l'amateur promeut en celui-ci la figure de l'écrivain – et inversement, car il est vrai que l'écriture, à partir de Delacroix, commence à compter pour les peintres et que la tenue d'un Journal, le soin apporté à la correspondance, la pratique de l'aphorisme ou, dans le cas de Fromentin, l'édification parallèle d'une œuvre littéraire répondent chez eux à des besoins que l'époque de Léonard ou de Poussin ne connaissait pas. Cela n'implique pas l'éloignement ou l'oubli du tableau. Au contraire, en vertu de son rôle de dépositaire de la sensation, la toile est progressivement nettoyée des canons et des règles que projetait sur elle le commentaire : sa valeur, autrefois incarnée dans le peintre, lui est immanente²⁴. Et les prétentions normatives du discours, de plus en plus refoulées vers les institutions gardiennes de la tradition et comme déchuës dans le seul registre technique où se dispense l'enseignement académique, sont désormais contrebalancées par cette véritable parole substitutive du tableau que constitue, sous le régime de la métonymie, sa description²⁵. Il faudra attendre le schisme marqué par l'éclatement de la figuration picturale et de la représentation narrative pour que l'on s'avise qu'il y a d'autres paroles possibles sur la peinture, mais aussi bien face à elle. Entre-temps, le réalisme aura vécu. Avec lui, la description s'était délivrée du carcan où l'enfermaient les *Traité*s, *Propos* et autres *Considérations* : de Balzac à Proust, elle envahit le tissu narratif. La rhétorique s'est éteinte, et à la suite les structures mentales qu'elle découvrait dans le langage : ses restes exhaustifs brillent encore faiblement au fronton des humanités, qu'ils couronnent, mi-totems, mi-reliques. Mais la description de tableau, elle, est au faite de sa gloire : déjà anthologique, c'est elle que découperont les ciseaux du pédagogue et qu'éliront la lecture et la dictée. Quel est alors son statut au siècle de la narrativité, et au-delà ? C'est le point qu'il nous faut maintenant aborder.

Description et narration d'actions

Réserve faite de la décision sur laquelle elles débouchent, les observations de Lessing, si elles annoncent une problématique moderne, ne sont pas sans rappeler, par certains côtés, les discriminations de l'ancienne rhétorique. Pour cette dernière, la description, insérée dans le flux temporel de la narration d'actions, inscrit ses « stases » sur un « axe aspectuel, duratif »²⁶. Le récit

24. À l'époque classique, si, par un examen descriptif minutieux portant sur la facture, l'attribution du tableau rend compte des effets stylistiques, elle n'en apparaît pas moins séparée de la valeur par un seuil qualitatif infranchissable à l'analyse ; c'est que l'origine de la valeur « est ailleurs dans ce lien avec une *personne* désignée par un nom propre. Cet au-delà de la manière – véritable âme du tableau original, c'est évidemment le *génie* [...] ». Comme l'écrit encore René Démoris, « il se produit une espèce d'infusion géniale dans le tout du tableau [...] » (art. cité, p. 72-73).

25. Cf. D. Bouverot, « La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée d'après la critique romantique », art. cit.

26. R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, 16, « Recherches rhétoriques », 1970, p. 216.

comprend, en effet, d'une part « des représentations d'actions et d'événements » (c'est le récit dans son acception d'« histoire »), d'autre part « des représentations d'objets ou de personnages », auxquelles correspondent les descriptions²⁷. Or, cette distinction n'est pertinente qu'à la condition de la maintenir exclusivement à l'intérieur de l'univers de la représentation : tandis qu'un procès s'inscrit dans la durée (il recouvre une succession d'actions), les qualités, les attributs d'une chose ou d'un personnage sont perceptibles, en principe, instantanément. Ce que reconnaît et confirme Lessing en opposant le corps à l'action, l'espace au temps, la juxtaposition à la succession. Son intervention consiste à redistribuer entre le poème et le tableau les deux types de représentation que la rhétorique discernait au sein du seul poème. À partir du *Laocoon*, le récit ne devrait légitimement accueillir qu'un seul genre de description : la description « en action ». Déduction impeccablement tirée du postulat de la linéarité du langage, où s'appose la marque de la modernité. En effet, sitôt qu'on l'applique à la littéralité des énoncés, la typologie rhétorique n'est plus opératoire : la description comme la narration d'actions se déroulent le long d'une chaîne de signifiants. Ce que le regard perçoit simultanément dans l'espace, le langage l'étale successivement dans le temps. La prise en considération du caractère linéaire de l'expression linguistique efface le trait que la rhétorique avait tracé entre les deux pôles de la représentation poétique. Le temps de l'écriture n'est pas celui de la réalité, ni celui de la représentation de la réalité : une fois ce point acquis, c'est l'illusion référentielle dans laquelle le problème de la description était pris qui s'effondre. Dès lors, ce qu'il nous faut interroger, c'est le « rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit »²⁸.

Selon Genette, à qui j'emprunte ces dernières lignes, la tradition littéraire classique assigne à la description deux fonctions : une fonction décorative et une fonction d'ordre explicatif et symbolique. Dans le premier cas, le descriptif constitue par rapport au narratif proprement dit une sorte d'expansion ornementale et, par conséquent, subsidiaire. Comme telle, l'excroissance descriptive relève des figures, c'est-à-dire, en dernière analyse, des catégories du goût des règles du bon usage. C'est ici qu'opère l'intervention de Lessing : ornementale, la description est superflue, et de plus incompatible avec la linéarité du matériau linguistique ; seules sont justifiables, on l'a vu, les descriptions homériques, qui immergent l'objet dans la durée de sa fabrication ou de son utilisation ; autrement dit, elles ne valent que comme explications de l'action. La seconde fonction de la description est en effet de développer un prédicat, de lui attribuer des thèmes : sur les implications d'actions enchaînées logiquement ou chronologiquement par le prédicat, la description greffe des explications thématiques : elle couve la « présence latérale d'un sens »²⁹. Ainsi, chez Balzac la description d'un personnage, d'un lieu, d'un objet est subordonnée à un sens psychologique, social, métaphysique... : le personnage n'est que le « produit

27. G. Genette, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 56.

28. *Ibid.*, p. 58.

29. J. Ricardou, « Page, film, récit », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil 1967, p. 91.

combinatoire» d'un nombre fini de «sèmes» que la description, incorporée sémantiquement à l'action, mais déjà (ce qu'eût désapprouvé Lessing) dénarrativisée, vient illustrer³⁰. Quoi qu'il en soit, on peut conclure avec Genette que les «différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique³¹». Ou encore : la narration d'actions se caractériserait par une «sorte de coïncidence temporelle» avec les événements narrés, tandis que la description, traversant l'épaisseur de la durée, contreviendrait à l'immédiateté de la perception.

Il apparaît assez clairement que ces analyses de la description supposent la reconnaissance d'une temporalité «réelle» (ou référentielle) double – l'une dynamique (j'agis), l'autre statique (je vois) –, à laquelle répondrait dans le texte une temporalité (littérale) irréductiblement dynamique. Dans ce véritable Code du poéticien qu'est son «Discours du récit», Genette est revenu sur ce rapport entre le temps réel représenté (ou temps de l'histoire) et le temps du récit³² : les «quatre formes fondamentales» de la pause, de la scène, du sommaire et de l'ellipse distinguent les quatre principaux rapports possibles entre ces deux instances temporelles, selon une progression croissante pour le temps de l'histoire, décroissante pour le temps du récit (c'est-à-dire de la narration en tant qu'énonciation) ; dans la pause, c'est bien évidemment la description qu'il faut reconnaître. De manière analogue, le Groupe de Liège classe la description (et son homologue discursif, la digression) parmi les relations de durée procédant de l'adjonction : rappelant l'exemple d'Homère, les auteurs de la *Rhétorique générale* ajoutent aussitôt qu'«il est plus fréquent que la description suspende la narration au point même de l'arrêter et du coup inscrive dans la durée du récit une autre durée : celle de l'instance racontante³³». Ricardou, de même, considère la description comme l'aboutissement d'un ralentissement de la temporalité diégétique : elle correspond à un arrêt du temps de la fiction : «[...] c'est aux dépens du cours temporel de l'action qu'[elle] s'institue³⁴». Il y revient ailleurs, pour noter que l'objet décrit est «déchiré entre deux tendances contradictoires³⁵», la tendance référentielle – l'objet est décrit dans la simultanéité de ses parties – et la tendance littérale : il est considéré dans la successivité de ses parties. Il s'emploie alors à montrer comment cette contradiction est artificiellement résolue dans le récit réaliste : la description étant focalisée par le regard d'un personnage, l'objet est décrit comme il est vu, comme l'écrivain réaliste croit qu'on le voit, c'est-à-dire non pas de manière instantanée, mais au gré d'un trajet qui le découvre successivement dans ses différentes parties³⁶. Le second point auquel s'attache Ricardou découle du

30. R. Barthes, *SSZ*, op. cit., p. 74.

31. «Frontières du récit», op. cit., p. 59.

32. *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 129.

33. Op. cit., p. 179.

34. «Temps de la narration, temps de la fiction», *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 165.

35. «De natura fictionis», *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 34 ; cf. *Le Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1973, p. 27 sq.

36. «De natura fictionis», op. cit., p. 37 ; cf. «La description créatrice : une course contre le sens», *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 91-95.

caractère littéral de la description : «Tout objet vu se signale par un ensemble inépuisable d'attributs contemporains ; tout "objet" décrit, en revanche, est une suite close de qualités³⁷». En régime naturaliste, la description s'efforcera donc de tenir le juste milieu entre la notation minimale (un adjectif ou un adverbe, par exemple – que serait un texte sans description ?) et les expansions à quoi ses propres tendances la portent et qui, en fouillant trop minutieusement les détails, risqueraient à la fois de noyer l'objet référé (et son sens) et d'enliser la narration événementielle (d'où cette autre question : que donnerait à lire, à voir, du tableau, un texte qui, jouant complètement le jeu de la description, atomiserait la surface picturale et libérerait, démesurément grossi, le détail³⁸ ?).

L'apport de Ricardou à la définition de la description et à l'analyse de son fonctionnement doit être replacé dans la perspective des voies frayées par le Nouveau Roman : Ricardou emprunte la plupart de ses exemples aux «fictions» de Robbe-Grillet, de Claude Simon, comme aux siennes propres. Le rôle prépondérant qui y est imparti aux descriptions renverse le rapport de subordination dans lequel les maintenait encore le roman réaliste et éclaire rétrospectivement certaines tendances de celui-ci. En extirpant (car c'est bien d'un exorcisme qu'il s'agit) de la description ses fonctions explicative ou symbolique et, *a fortiori*, ornementale, ces textes la rendent disponible à elle-même : elle est libre de proliférer dans toutes les directions et en vient à occuper la quasi-totalité du récit qu'elle alimente en matériel diégétique ; elle noyauté les cellules génératrices d'où l'histoire dérive par variations, reprises littérales, renversements, etc. La description ne décrit plus des objets, mais le fonctionnement sériel du texte : elle en est la métaphore.

Les deux postulats : instantanéité de la perception, linéarité de la description

Outre les limites que lui imposent ses options théoriques et historiques, l'approche de Ricardou suscite, sur son propre terrain, d'importantes réserves : l'une tient au prétendu caractère instantané de la perception visuelle, l'autre à la prétendue linéarité littérale de la description. Du reste, et c'est à souligner, ces deux postulats massifs ne déterminent pas exclusivement le discours de ce théoricien du Nouveau Roman ; on les retrouve à l'œuvre chez ses contemporains. Ils n'appartiennent pas même en propre à l'époque qu'il suppose ouverte par la crise de la représentation ; en vérité, c'est plutôt ce concept de représentation qui les englobe et continue de les produire : par-delà les césures du réa-

37. «L'impossible Monsieur Texte», *Pour une théorie du Nouveau Roman*, op. cit., p. 81.

38. «À mesure qu'elle multiplie les raffinements et se précise jusqu'au luxe, une description obtient un objet conforme, en ses détails, à la nature du langage» («Une question nommée littérature», *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 19).

lisme et du formalisme se découvre la connivence profonde des rhétoriques, des sémiologies et des poétiques, fussent-elles de la textualité pure, au sein d'une époque de la pensée ouverte par le *logos* grec, pensée du temps et pensée du signe.

Sans reprendre de trop loin, on peut soutenir que l'identification d'un objet est, dans le meilleur des cas, instantanée (c'est un tableau). Les caractères génériques dudit objet (sa forme, sa fonction, son usage) sont, parce que mémorisés, reconnus immédiatement: le tableau est un objet distinct d'un miroir. Mais la reconnaissance de ses caractères spécifiques ne requiert-elle pas la durée? Sinon, où enregistrer le temps que met le regard à parcourir la surface de la toile, à en saisir le sujet, à en repérer les figures et les valeurs plastiques (construction, lumière, couleurs, modelés...)? Cela dans le cas de la peinture figurative, mais il en va de même pour l'autre. Encore l'illusion du volume tri-dimensionnel, induite par ce que Riegl appelait l'espace tactile-optique, et le réalisme du sujet, la mise en scène de l'espace-plan et le déchiffrement iconographique facilitent-ils le caractère instantané (ou presque) de la perception. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Louis Marin et les sémioticiens de la peinture restent attachés à la « saisie globale de l'ensemble peint »³⁹. En fait, *tout se passe comme si la temporalité perceptive était résorbée par l'analyse dans l'intemporalité spatiale du tableau*. Le mouvement de cette conversion est déterminant pour la suite; il révèle par la même occasion la filiation que la sémiologie entretient avec une pensée de la représentation dont elle ne parvient pas à liquider les restes. C'est qu'elle ne reconnaît tout d'abord qu'un seul temps, celui de l'histoire représentée, temps continu du procès narratif, et qu'elle le retient pour le rabattre aussitôt sur le moment de l'histoire représenté par le peintre; le moment arraché à la chaîne temporelle ne va plus faire qu'un avec l'espace intemporel de la représentation picturale:

Le « mimème » du temps, dans la mesure même où il est un produit de la mimésis, ne le donne à voir qu'instantanément dans un présent intemporel. Il en est la *description*, la synopsis sereine et immobile, l'ekphrasis iconique, quelles que soient les violences et les forces qu'il déploie⁴⁰.

La « saisie globale de l'ensemble peint », c'est-à-dire la spatialisation « tabulaire » de l'instant auquel s'arrête, en l'arrêtant – en le suspendant par son décret –, l'analyse sémiologique, détermine en retour une pré-compréhension spatiale, géométrique, comptable ou « économique » du temps, conçu, selon le concept vulgaire, comme succession d'instant⁴¹. Cette réduction présente l'avantage, pour une science, c'est-à-dire un discours, de ménager dans le système du tableau le lieu d'une parole qui lui soit propre: la sémiologie n'est

39. « À propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des sciences humaines*, 157, op. cit., p. 44.

40. *Ibid.*, p. 47.

41. On sait comment Bergson opposait à ce temps abstrait (économique, dira Lévinas) un temps concret, une durée inséparable de ses contenus. Sur cette question du temps, ses implications philosophiques, cf. J. Derrida, « Ousia et Gramme – Note sur une note de *Sein und Zeit* », *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 31-78.

que le langage délégué, représenté, de la peinture, et ce langage est, originellement, descriptif. L'instant se supplée dans l'expansion descriptive, le présent intemporel se déplie, s'explique dans la description⁴². Mais celle-ci ne devrait-elle pas être soumise en priorité à une analyse linguistique (rhétorique, notamment) qui montrerait ce qu'elle a de réducteur et de constitutif à la fois?

En outre, la distinction sémiologique entre un temps de l'histoire et un temps de la représentation – le premier n'étant accessible, sous l'espèce du moment peint, qu'à travers le second – ne suppose-t-elle pas l'intervention d'un regard remplaçant le moment peint, ce présent intemporel, dans la série des instants? Si les concepts de discours et d'histoire, repris à Benveniste, permettent effectivement à Marin d'étudier les « histoires (*stories*) lisibles iconiquement », toute la difficulté va être d'opérer « la translation spatiale des structures temporelles de l'histoire »⁴³. Or, l'opérateur de cette translation, c'est la *lecture*; elle est le pivot et le point de départ du projet sémiologique et le complément indispensable de la description: « parcours ou traversée d'un espace »⁴⁴ effectués par le regard mobile. Le tableau « narratif », gelé dans le présent intemporel de la peinture, est « narrativisé par la lecture de celui qui le contemple »⁴⁵. L'acte perceptif n'est réintroduit qu'en tant que procès sémiologique, et donc méconnu en tant que tel: il n'y a pas de perception qui ne soit déjà lecture; le sens a depuis toujours cristallisé la vision.

Ricardou et Marin, et avec eux toutes les « lectures » modernes admettant les mêmes présupposés, suivent une démarche identique: l'un et l'autre assignent l'objet décrit et/ou peint à un présent intemporel qui n'a de consistance que si l'on considère l'objet en soi dans l'espace. Le présent de la présence objective ne semble être désigné avec une telle insistance que pour mieux circonvenir ou conjurer le caractère psychologisant dont on crédite la fiction réaliste ou l'intentionnalité phénoménologique et qui les reconduirait à une subjectivité classique. Rappelons que si Marin, dans sa lecture du tableau, prend acte de l'« errance du regard », c'est pour la réinscrire dans les « pouvoirs, discernables par l'analyse », qui la limitent « à l'intérieur d'une saisie globale de

42. Dans son article « La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin », Louis Marin forme le projet « d'examiner dans son rapport au tableau, le premier et le plus immédiat type de discours tenu sur lui, la description dans son appartenance à l'image peinte » (*Communications*, 15, « L'analyse des images », 1970, p. 186).

43. « À propos d'un carton de Le Brun... », art. cit., p. 43 et 45.

44. *Ibid.*, p. 44.

45. *Ibid.*, p. 48. Les critiques que Jean-François Lyotard adresse à l'entreprise sémiologique aboutissent à la revalorisation d'un regard immobile. Par le balayage signifiant de la surface, le mouvement de l'œil constitue le tableau comme table de lecture, il le « construit de façon à le reconnaître, et rejette ainsi tout ce qui n'y est pas identifiable immédiatement » (*Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 157). Tout ce qui n'y est pas identifiable, c'est tout ce qui n'y fait pas figure (voir l'article de G. Bauret, « La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau », *Littérature*, 27, « Métalangages », octobre 1977, p. 25-34). Lyotard poursuit: « [...] c'est seulement par la suspension du mouvement que non seulement la diachronisation des lieux, leur ordonnance linéaire en une succession, leur juxtaposition en un ordre lisible, mais l'organisation gestaltiste en profondeur bien réglée sont rendues impossibles, et que l'hétérogénéité essentielle du champ visuel peut être approchée. » Entre le mouvement et la suspension du regard, il y a la « différence entre voir et lire » (op. cit., p. 139).

l'ensemble peint » : pour lui, toute analyse serait, de manière indélébile, « entachée de psychologisme », qui tenterait de prendre en compte la temporalité perceptive, laquelle est d'avance soupçonnée d'« établir une dialectique de la totalité et des moments, de l'instant de vision englobant, comme ses parties, les moments du parcours du regard »⁴⁶. Resterait à voir si, pour mettre l'accent sur la durée du parcours perceptif, et donc sur la constitution réciproque du sujet et de l'objet, on retomberait forcément dans le « psychologisme » ; et si le sujet de la science sémiologique comme le sujet de la fiction dans la théorie ricardolienne ne recueillaient pas l'illusion d'un sujet, aussi transparent qu'introuvable, dont l'errance fantomatique pourrait être à son tour, en fin de compte, ramenée à des pouvoirs bien discernables par l'analyse.

Ainsi, la même réduction est partout à l'œuvre. Déjà, la rhétorique déterminait la description comme stase, arrêt, tableau ; déjà, pour Lessing, la juxtaposition des « signes » sur la surface peinte se donnait pour une pure présence spatiale : la sémiologie de la peinture et la théorie du récit fusionnent ces deux statismes. La description est rapportée à la perception de l'objet, et celle-ci est comprise comme position de l'objet dans l'espace, existant en dehors de toute saisie temporelle par la cursivité du regard, hors de toute prise perceptive : stance immobile de la chose présente, donnée en soi dans un pur espace qui est un pur présent. La thèse du perçu – sa position théâtrale – absorbe la synthèse perceptive : la théorie de l'objet, l'objet théorique, efface la constitution théorique du sujet et de l'objet, du regard et du tableau (car le tableau *me* regarde)⁴⁷. Résolution, dans le présent des parcours et des traversées du tableau par le regard, de cette saisie qui n'est pas lecture – qui, du moins, n'est pas encore lecture tant qu'elle n'arrête pas ses objets aux figures lisibles iconiquement, mais vision, immergée dans le temps, de la peinture dans ses aspects iconiques et plastiques⁴⁸.

46. « À propos d'un carton de Le Brun... », art. cit., p. 44-45.

47. Ricardou note le « goût des descripteurs pour les scènes figées : tableaux, photographies [...] » (« Page, film, récit », *op. cit.*, p. 85). À cet égard, l'étude des textes de Claude Simon montrerait que le problème des rapports entre description et récit peut également être envisagé sous l'aspect de la représentation du mouvement. À propos de *La Bataille de Pharsale*, Jean Rousset écrit : « Déplacement dans l'espace et spectacle peint, qui semblent *a priori* incompatibles, posent une contradiction féconde et forment, par leur croisement à tous les carrefours du texte, l'axe central du roman » (« La guerre en peinture », *Critique*, 414, « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon », novembre 1981, p. 1202) ; il cite quelques exemples de rupture temporelle dans la description des tableaux : le passage du présent (temps du discours, mais aussi, selon Du Marsais, marque de l'hypotypose) au passé simple (temps du récit) ; « [...] ailleurs c'est le futur qui introduit la temporalité dans le présent a-temporel de la scène peinte » (p. 1207) ; le plus important est dans la conclusion : en narrativisant la description, Simon écarte « la distinction admise entre description et narration [...] et surtout la priorité traditionnellement concédée à l'action narrative ».

48. Pierre Francastel sut dénoncer le lieu commun opposant le déchiffrement de la parole à l'intuition immédiate par laquelle se dévoilerait d'un seul coup au spectateur le sens de l'objet figuratif (*Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Méditations », 1977, p. 11 et 17). C'est pourquoi il réintroduisit la temporalité comme l'une des dimensions de l'analyse du tableau, là où la sémiologie la retiendra dans la réserve de l'*ekphrasis*. Mais dans la mesure où la figuration permet, par analogie avec le langage, « le repérage d'éléments de signification agencés suivant certaines règles à l'intérieur de certains ordres de l'imaginaire », cette temporalité n'est-elle pas déjà celle d'une lecture, d'un déchiffrement, et donc déjà méconnue (p. 18) ?

Le second postulat, auquel nous arrivons enfin, est un corollaire du premier : qu'en est-il du caractère linéaire de la description ? Certes, nul ne songerait à contester cette fameuse successivité du matériau linguistique. Et pourtant, la pensée qui – pour nous, de Lessing à Ricardou – reconnaît dans une empreinte du temps sur le signifiant verbal une contrainte inéluctable ne reste-t-elle pas exemplairement prisonnière du phonocentrisme ? La linéarité du langage, c'est en effet celle de la chaîne acoustique et, par réversion de la parole sur l'écriture, subordination de celle-ci à celle-là, celle de sa répétition ou de sa reproduction écrite. Or, sans qu'il soit nécessaire d'alléguer le travail entrepris par Derrida, il suffira ici de faire état de ce que l'on pourrait appeler le refoulement de la lecture courante. Chacun sait qu'une page écrite est susceptible parfois d'être appréhendée globalement, non pas instantanément, comme un tableau : parcourue d'un œil vague ou sollicitée au gré de trajets qui, pour ne pas suivre le sens de la graphie, n'adhèrent pas non plus au sens de l'énoncé. À ce moment-là, le matériau linguistique n'est plus traité comme tel, c'est-à-dire comme signifiant : la signification se dissémine dans les valeurs plastiques de la page – espacements des blancs, blocs noirs des lettres, typographie (je vois une page du *Coup de dés* ou du *Journal* de John Cage), ratures, becquets, paperolles... (et c'est une page du manuscrit d'*À la recherche du temps perdu*). Expériences limites où la lecture, dont on voulait étendre les pouvoirs aux figures pour la faire régner sur le tableau tout entier, désaffecte même le lisible. Et si l'on est prêt à reconnaître que, lorsque l'élément iconographique semble dominer en profondeur l'organisation du tableau (ce serait le cas apparemment pour la miniature médiévale), certaines configurations, qui ne sont pas le tout de la peinture, sont justiciables d'une analyse sémiologique, on accordera qu'inversement la page n'est pas toujours simplement lue, mais parfois aussi ou seulement vue. Mais doit-on nécessairement recourir à de tels exemples pour contester le postulat de la linéarité du langage – et de la description ?

Descriptio quasi una fantasia

L'argumentation construite par Ricardou (sur une tradition qu'elle assume en la radicalisant) peut être affrontée dans le champ théorique qu'elle prétend instituer, celui de la textualité. L'un des écrivains que Ricardou cite le plus souvent, Claude Simon, voit dans la description le résultat d'un travail mental procédant par un assemblage d'éléments au sein d'un « système scriptural »⁴⁹ : considérant le rôle, dans l'unité du livre, de ce qu'il nomme significativement la *figure*, il en conclut que la « linéarité du langage » se combine avec « ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle »⁵⁰.

49. « La fiction mot à mot », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, t. II, p. 86.

50. *Ibid.*, p. 90

Dans sa communication de Cerisy, Claude Simon abordait la description dans la perspective de la production du texte : la figure était celle du livre en train de se faire, ce qui, du livre, se faisait et se défaisait dans le travail de l'écriture. C'est ainsi que les itinéraires décrits par et dans *La Route des Flandres* – les descriptions d'itinéraires, mais aussi l'itinéraire de la description, boucles et chemins d'écriture – dessinent un trèfle à quatre feuilles⁵¹. Cette perspective, focalisée sur le pôle de la production, demeure incomplète si on ne lui ajoute pas celle que commande la réception du texte, la lecture. Et c'est par là que je terminerai.

Que se passe-t-il (car il se passe quelque chose) quand je lis une description ? Les développements que Julien Gracq, subrepticement convoqué au seuil de cette étude, a consacrés à la question méritent d'être cités, non seulement parce qu'ils permettent de rendre compte des processus qui traversent ses propres descriptions, mais parce qu'ils détiennent en eux-mêmes une portée d'explicitation qui est généralisable sans abus à toute description. Cette vertu d'élucidation, ils la doivent sans conteste au rééquilibrage dont font l'objet l'écriture et la lecture, comprises non plus séparément – ce qui a pour résultat chaque fois d'accroître de façon exorbitante, en le substantialisant, le rôle de l'une au détriment de l'autre –, mais dans leur intrication réciproque : l'écriture et la lecture ne sauraient être dissociées ; c'est leur rapport de réversion infinie que met précisément en exergue le titre du livre où Gracq rapproche la description de la peinture. Comment, dès lors, faut-il comprendre l'analogie ? Gracq commence par rappeler que la description participe de la tension double qui est inhérente à la langue, à la langue écrite et lue : elle est vectorisée par un sens (c'est un « chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais⁵² ») et elle forme un réseau de connexions. Certes, si l'on considère, abstraction faite de la durée de l'acte producteur et du processus perceptif, la simultanéité des signes visuels sur la toile⁵³, il est vrai que la « totale impossibilité de l'instantané [...] fonde l'antinomie propre à la littérature descriptive⁵⁴ ». Toutefois, Gracq dévoile d'un coup la cohérence propre à la description lorsque, plus loin, il remarque que « les différents plans de l'écriture [...], pour être successifs au lieu de simultanés, ne s'en superposent pas moins l'un à l'autre comme fait une construction sonore⁵⁵ ». Après l'analogie du tableau, voici la métaphore musicale. Mais est-ce seulement une métaphore ? La réception du texte ne repose-t-elle pas, elle aussi, sur « une persistance dans l'esprit des images et des impressions mises en branle par les mots infiniment supérieure en durée à la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, ou sonores sur le tym-

51. *Ibid.*, p. 88-89.

52. *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 14.

53. « Nul artiste, bien entendu, ne peut rester tout à fait insensible, même s'il passe outre, à ce vice de l'incipit qui marque tous les arts de l'organisation de la durée : littérature, musique, à l'inverse des œuvres plastiques dont l'exécution, certes, s'insère elle aussi dans le déroulement du temps, mais qui, par leur achèvement, effacent toute référence temporelle et se présentent, plus purement, comme un circuit fermé sur lui-même, sans commencement ni fin » (*ibid.*, p. 116).

54. *Ibid.*, p. 14.

55. *Ibid.*, p. 239.

pan⁵⁶ » ? (Faut-il rappeler alors que, dans l'*Esthétique* de Hegel, la musique prend rang entre la peinture et la poésie ?)

En définitive, c'est l'importance attachée, à côté de la linéarité du signifiant aux mécanismes développés par la lecture qui permet l'émergence d'un aspect de la description que la rhétorique, la sémiologie de la peinture et la narratologie avaient complètement forclos. L'analogie qui inaugurerait le paradigme de description-tableau est diluée par le texte-partition : les *départs* du sens archant l'œil à la fascination létale des objets et soustraient la description à métastases d'un éternel présent qui n'est qu'une mort vivante. La description procède par une série d'immobilisations et de dynamisations, elle combine « totalisations et des fragmentations ; sa structure se constitue dans la lecture mais celle-ci n'est jamais que l'horizon au bord duquel le sens se rappelle s'annonce par un jeu incessant de retards et d'anticipations. La description d'un tableau comme le tableau que peint la (ou sa) description entrecroise les effets du visuel et de l'écriture : pas plus qu'un tableau, la description ne donne dans l'instant et n'y donne l'objet ; et dès lors qu'elle s'écrit, elle ne fait que des-écrire le visible, le rendant au mouvement du voir, comme elle se re au travail du temps.

56. *Ibid.* Dès l'instant où la peinture n'est plus pensée en termes de *mimésis*, son analogie ne serait plus la poésie, mais la musique ; c'est ainsi que l'on pourrait interpréter cette remarque de Delacroix : « Ce qui met la musique au-dessus des autres arts (il y a de grandes réserves à faire pour la peinture, précisément à cause de sa grande analogie avec la musique), c'est qu'elle complètement de convention, et pourtant c'est un langage complet » (*Journal*, éd. A. Jout Genève, La Palatine, 1943, p. 275 – 20 janvier 1855).