

Le descriptif

AMADEO LÓPEZ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA-HLH

amadeo.lopez@parisnanterre.fr

1. Étymologiquement, « descriptif » vient du latin *descriptivus* « qui sert à la description », supin *describere*. Décrire.
2. Le descriptif contient donc la description et se déploie dans et par différentes modalités descriptives dans un processus spatio-temporel, condition de sa visibilité. Cela explique que les ouvrages sur le descriptif jonglent souvent avec « descriptif » et « description », même ce spécialiste du « descriptif » qu'est Philippe Hamon, qui affirme cependant sa préférence pour « descriptif », n'y échappe pas toujours.
3. Dès l'introduction à son ouvrage *Du Descriptif*, Hamon souligne la difficulté à cerner le concept « descriptif », dont le statut reste aujourd'hui flou : « sorte de champ vacant, ou de degré zéro méthodologique [...], le descriptif ne semble être jamais qu'un lieu ou moment transitoire à des plus nobles objets d'étude » (Philippe Hamon, 1993 ; 6-7). C'est pour réintroduire, dit-il, « le descriptif et [...] sa littéralité dans le champ de la théorie » qu'il a écrit cet ouvrage (Philippe Hamon, 1993 ; 7).
4. Si le statut théorique du « descriptif » n'est pas aisé à établir, celui de la « description » se meut davantage dans le vague : « servant à définir et à caractériser, elle semble indéfinissable », souligne Hamon, car « elle ne travaille ni le signifié ni le signifiant, ni l'affectif aux dépens de l'intellectuel » (Philippe Hamon, 1993 ; 10).
5. Du point de vue étymologique, « Description » du latin *descriptio*, indique *Le Gaffiot*, signifie « reproduction, copie », « dessin, tracé », « délimitation ».
6. C'est dans ces « fonts baptismaux » étymologiques que se trouve sans doute la difficulté majeure pour attribuer un statut théorique à la description. Car, pour qu'il y ait « reproduction », « copie » ou « délimitation », il faut qu'il y ait préalablement « observation » de l'objet décrit et secondement adéquation de la copie à l'original ; ce qui pose de nombreux pro-

blèmes, dont le moindre n'est pas celui de la délimitation qui enferme l'objet dans une représentation en le privant de son essence. Ce qui amène Proust à écrire :

[...] la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et avec l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau (Marcel Proust, 1986 ; 277).

1. Description et réalisme

7. La « description » que rejette Proust est celle qui prétend être une copie conforme à l'objet décrit. Il s'agit d'une conception réaliste qui entend la vérité, selon la formule de Thomas d'Aquin, comme « *adæquatio intellectus et rei* » – la vérité est l'adéquation de la pensée avec les choses. C'est ce que l'on appelle la théorie de la vérité-correspondance.

8. Cette conception, souligne Kant, repose sur un sophisme :

La vérité, dit-on, consiste dans l'accord de la connaissance avec l'objet. Selon cette simple définition de mot, ma connaissance doit donc s'accorder avec l'objet pour avoir valeur de vérité. Or le seul moyen que j'ai de comparer l'objet avec ma connaissance *c'est que je le connaisse*. Ainsi ma connaissance doit se confirmer elle-même ; mais c'est bien loin de suffire à la vérité. Car puisque l'objet est hors de moi et que la connaissance est en moi, tout ce que je puis apprécier c'est si ma connaissance de l'objet s'accorde avec ma connaissance de l'objet (Kant, 1966 ; 54).

9. La théorie de la correspondance entre deux termes dont l'un – l'objet, le réel – est inaccessible, ne tient donc pas. Et pourtant, elle a une longue trajectoire. On peut consulter, à ce sujet, notamment le premier chapitre de *Du Descriptif* de Hamon.

10. L'auteur y fait une présentation rapide, mais éclairante, de quelques étapes significatives des controverses sur la description et autres notions voisines, et précise « quelques grands principes constants » (Hamon, 1993 ; 9) à partir d'un certain nombre d'ouvrages rhétoriques dont on peut voir le condensé dans la définition que donne *L'Encyclopédie* du XVIII^e siècle de « description », qu'il cite : « La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le

rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances intéressantes » (Hamon, 1993 ; 10).

11. Cette définition est suffisamment « ouverte » pour embrasser de multiples formes d'objets divers, de lieux, de monuments, de voyages, d'actions, d'évènements, de personnages dont il s'agit souvent d'exalter les mérites et les louanges. La description n'est jamais « gratuite ». À ce sujet, Philippe Hamon remarque que, même au XIX^e siècle, marqué par le positivisme, il reste « toujours quelques choses [...] d'action de grâce ou éloge » (Hamon, 1993 ; 11). La description a toujours une finalité qui peut être, suivant les cas, militaire, économique, idéologique, morale, scientifique, pittoresque ou littéraire.
12. Se référant aux analyses de Foucault sur la séparation de l'observation, du Document et de la Fable, Hamon définit ainsi la description :

(La description) est toujours, peu ou prou, discours d'escorte sur un texte ou sur une image, ou plus exactement discours transitoire, lieu d'un embrayage inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image ; ou bien elle doit se constituer elle-même comme « tableau », ou bien, son seul intérêt est de permettre à un peintre [...] de la prendre comme modèle pour créer un tableau (Hamon, 1993 ; 12).
13. Ce polymorphisme de la description explique, sans doute, la méfiance des théoriciens de la littérature du XVII^e et du XVIII^e siècles à l'égard de la description, comme le souligne Hamon qui s'appuie également sur l'article de l'*Encyclopédie* sur « descriptif » rédigé par Marmontel et sur le *Litttré*, qui considère que : « Ce mot se prend le plus souvent en mauvaise part, parce que la description est un ornement du discours, et ne doit pas être le fond d'un ouvrage » (Hamon, 1993 ; 16)
14. Hamon indique trois dangers de la description qui expliquent sans doute également la méfiance suscitée par cette notion :
 - L'Introduction « d'un lexique spécialisé des diverses professions qui s'occupent de l'objet décrit » (Hamon, 1993 ; 17) ;
 - L'adultération de l'œuvre par la surabondance descriptive ;
 - La « liberté incontrôlable du descripteur » (Hamon, 1993 ; 17) – dont le caractère « etc. » porte la marque –, qui peut dérouter le lecteur et le détourner du texte.

15. Les affrontements, au XIX^e siècle, entre ceux qui considèrent que la description doit être subordonnée au personnage et ceux qui, sous l'influence des nouvelles sciences estiment que l'homme est tributaire du milieu, ont été vifs. Zola s'efforcera, souligne Hamon, de synthétiser ces « deux modes de causalité, l'une anthropologique, l'autre esthétique » (Hamon, 1993 ; 32).
16. Dans l'article « De la description », publié en 1880, Zola s'autojustifie d'avoir tenté une approche « scientifique » de la description qu'il définit en ces termes :

Dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédonc jamais au seul besoin de décrire : cela se complique en nous d'intentions symphoniques et humaines [...].

Je définirai donc la description : Un état du milieu qui détermine et complète l'homme (Hamon, 1993 ; 32).
17. Le milieu est ainsi posé comme essentiel pour configurer et décrire le personnage romanesque. Il devient, en définitive, l'objet de la description, objet physique, extérieur, malgré les « intentions symphoniques et humaines » que Zola revendique dans sa descriptive. Le personnage est omis dans son « intériorité », ses sentiments, ses aspirations.
18. Cette conception se meut dans l'espace du matérialisme. De là que la description puisse, par sa surabondance de détails et de termes techniques, pris souvent dans des dictionnaires, occulter ou déformer le personnage ou l'objet décrit.
19. À cette description d'objets « physiques », s'oppose celle que Hamon nomme « morale » qui s'attache à décrire « les actions » et les sentiments de personnages » (Hamon, 1993 ; 33).
20. Cette opposition entre description d'objets « physiques » et description des actions et sentiments de personnages renvoie respectivement à une approche réaliste, extérieure, et à une approche intérieure. La description réaliste du personnage s'inscrit dans le champ du *béaviorisme* qui remet en cause la notion de conscience et explique le comportement de l'individu par l'influence du milieu et par la réponse à des stimuli.

2. Descriptif et narratif

21. Hamon consacre de longues et intéressantes pages aux différences entre le descriptif et le narratif, à leurs rapports, et, conséquemment, au statut du lecteur en tant que descriptaire. Il souligne que « L'opposition narration-description fait partie, très certainement, des évidences les plus ancrées, les plus fermement expérimentées, de notre pratique de la lecture » (Hamon, 1993 ; 39).

22. Cette opposition induit, selon Hamon, deux types de mémoire chez le lecteur : mémoire intra-descriptive, et mémoire narrative. La première est plus restreinte que la seconde. Elle peut, certes, concerner le long terme, mais alors c'est pour présenter un savoir encyclopédique exigé par le descripteur – par exemple, la compréhension de la description d'une cathédrale implique des connaissances architecturales et bibliques chez le lecteur. Alors que le narratif « fait appel [...] à une compétence de type logique » (Hamon, 1993 ; 40) :

Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles ; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent ; dans un récit il attend une terminaison, un terminus ; dans une description, il attend des textes ; le texte alors fait appel à la compétence lexicale du lecteur plutôt qu'à sa compétence « syntaxique ». Le système descriptif est alors explication [...], dépli d'une liste en attente dans la mémoire du lecteur (Hamon, 1993 ; 41).

23. Ainsi, la description se meut dans un « horizon d'attente préétabli, donc avec une norme, un code, un modèle préexistant » (Hamon, 1993 ; 121). Elle est « relativement » indépendante « par rapport à toute syntaxe », ce qui a pour conséquence de créer la confusion entre « l'appel à la connaissance des mots » et « l'appel à l' connaissance du monde » (Hamon, 1993 ; 43).

24. En découle un rapport de « maître/« élève », de « dominant/dominé », entre le descripteur et le descriptaire.

25. David Steel, dans l'article « Description et cécité chez André Gide », publié dans *L'ordre du descriptif*, donne comme exemple de cette domination « la position physique » du Pasteur de *La Symphonie pastorale* décrivant à Gertrude le paysage environnant des Alpes :

La position physique dans laquelle se trouve le Pasteur – dominant le paysage environnant – correspond étroitement à sa position morale. Pour Gertrude, il est maître de la vision du monde, et on le voit ici donc au sommet de son

monopole, en position dominatrice dans le double sens, visuel et autoritaire, du terme. Il tente d'imposer à Gertrude sa version du paysage, du monde. C'est là que nous retrouvons Sartre et Barthes et la notion que toute *mimesis* s'exprime en fonction d'une idéologie [...]. Le Pasteur invente plutôt qu'il ne décrit. Il est l'auteur d'une mise en scène illusionniste (Steel David, 1988 ; 74).

26. Ce monde imposé par le pasteur à Gertrude s'effondre lorsque, ayant récupéré la vue, elle découvre la supercherie dont elle a été victime ; tragique découverte qui l'amène à une tentative de suicide d'abord, à la folie ensuite. Et, en même temps, s'effondre la position dominante du Pasteur qui subit un double et cuisant échec : il est rejeté par Gertrude et par son rival en amour, son propre fils.
27. La « mise en scène illusionniste » du pasteur éclaire cette « plus ou moins ostentation » que Hamon attribue au descripteur, ostentation qui peut « dissoudre » le « système démarcatif » (Hamon, 1993 ; 45) de la description, la « *clôture* » pouvant être reculée par le descripteur indéfiniment.
28. Nous sommes alors dans l'une des « deux tendances fondamentales du projet descriptif » soulignées par Philippe Hamon, « horizontale d'exhaustivité », et « verticale *decryptive* ».

– Dans la Tendance horizontale d'exhaustivité :

Le référent à décrire est considéré [...] comme un espace, rationalisé-rationalisable, articulé, découpé, segmenté, grillé d'un côté par les « champs » lexicaux du vocabulaire, de l'autre par les divers savoirs officiels qui y ont déjà introduit le discontinu de leurs nomenclatures et de leurs spécialités socio-professionnelles reconnues (Hamon, 1993 ; 60-61).

29. On aboutit ainsi à ce que le critique qualifie de « description ambulatoire », « pompe à décrire » (Hamon, 1993 ; 61) dont l'objectif est d'épuiser le dire sur le référent, un peu à la façon dont le Scientisme prétendait atteindre la réalité par la description scientifique. D'où, précise Hamon, « cet effet de liste qui est le trait fondamental du descriptif » (Hamon, 1993 ; 66).
30. Voici des exemples donnés par Hamon pour illustrer cette tendance :
- « Ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant » (Balzac, *Le Père Goriot*, description de la pension Vauquer)
- « Tout était éclatant, radieux, doré, opulent, saturé de lumière » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, VIII, 4)
- « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » (Mallarmé)

« Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant » (Hugo, *Les travailleurs de la mer*)

« Cet être braille, raille, gouaille, bataille » (Hugo, *Les Misérables*, III, I, 1)

« Un seul (arbre) petit, trapu, étêté et têtue » (Proust, *À la recherche du temps perdu-Les arbres*).

31. On peut appliquer à cette description horizontale ce que Foucault explique de la ressemblance telle que la concevait l'épistémè du XVI^e siècle :

En posant comme lien entre le signe et ce qu'il indique, la ressemblance [...], le savoir du XVI^e siècle s'est condamné à ne connaître toujours que la même chose, mais à ne la connaître qu'au terme jamais atteint d'un parcours indéfini (Foucault, 1966 ; 45).

- « Tendance verticale, *decryptive*, plutôt que descriptive, mais passant également par des descriptions » :

Il s'agit [...] d'aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences [...] Dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder [...], soulever le couvercle, [...] sont les métaphores les plus utilisées de cette attitude réaliste-descriptive, verticale : égouts des *Misérables*, mine de *Germinal*, *Vingt mille lieues sous les mers*, etc. (Hamon, 1993 ; 62-63).

32. Remarquons qu'il n'y a pas d'imperméabilité entre ces deux variantes descriptives. Un minime « détail » dans la description « horizontale » peut susciter chez le lecteur une interrogation sur ce qui se cache derrière, se situant alors dans la variante verticale et attribuant au « détail » cette sorte de « *luxé* », fustigé par Roland Barthes, susceptible d'adultérer le récit.

33. Se référant à la description de Michelet racontant la mort de Charlotte Corday et à Flaubert, « décrivant la salle où se tient Mme Aubain », Barthes écrit :

Il semble [...] que, si l'analyse se veut exhaustive [...], en tentant d'atteindre [...] le détail absolu, [...] la transition fugitive, elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction [...] ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxé* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi, par endroits, le coût de l'information narrative (Barthes (a), 1982 ; 82).

34. Barthes considère que toute description a « un caractère énigmatique », contrairement au récit, dont « la structure générale est essentielle-

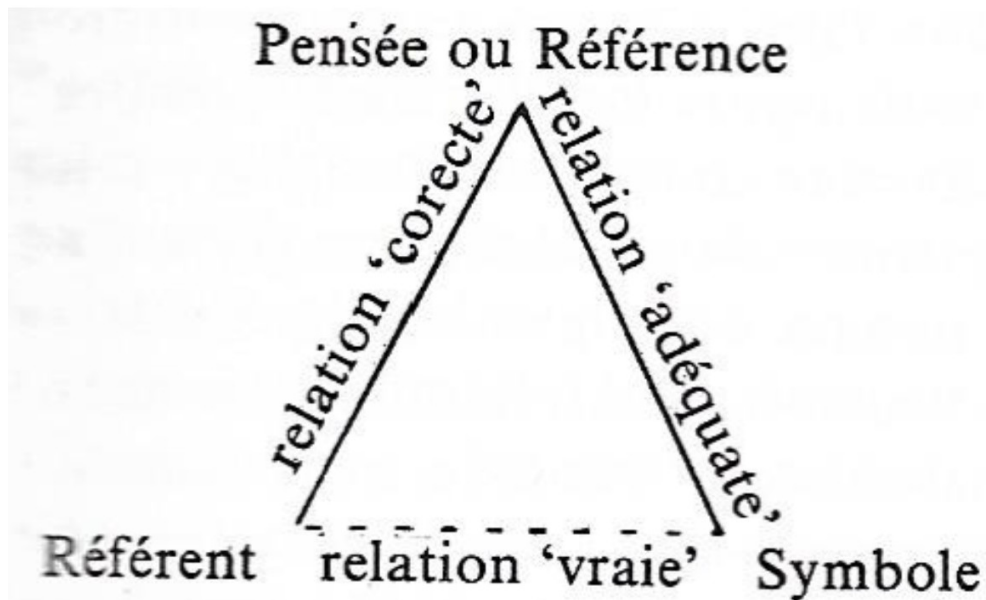
ment prédictive », celle de la description « est purement sommaire » (Barthes, 1982 (a) ; 83).

35. Rappelant que la description, dans l'Antiquité, appartenait au genre épideictique, au discours d'apparat, Barthes rappelle que, pendant tout le Moyen Âge, elle a eu une finalité esthétique, celle du beau, dont la très forte persistance est visible encore chez Flaubert. Ainsi, la description de Rouen dans *Madame Bovary* « est soumise aux contraintes tyranniques de ce qu'il faut bien appeler le vraisemblable esthétique » (Barthes (a), 1982 ; 84). Rouen est décrit comme un tableau.

36. Cependant, Barthes fait remarquer que quoique cette description :
soit parfaitement impertinente par rapport à la structure narrative de *Mme Bovary* [...], elle se trouve justifiée, sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature : son sens existe, il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation (Barthes (a), 1982 ; 85).

3. Ordre descriptif et Imaginaire

37. Angèle Kremer-Marietti, dans « Peut-on faire une théorie de la description », reproduit le Triangle sémiotique, imaginé en 1923 par Charles Ogden et Ivor Richards, qui lui permet d'introduire une approche novatrice du descriptif en montrant les « relations entre le symbole, la référence et la pensée » (Kremer-Marietti, 1988 ; 13).
38. Voici ce Triangle Symbole de C.K. Ogden et I.A. Richards :



: descriptif »

39. Ce schéma indique que :

Les descriptions, définitions, représentations de l'objet, et autres développements narratifs et descriptifs se tiennent naturellement du côté du symbole. La création romanesque, comme toute fiction, est alors un travail de symbolisation et de représentation tendant à faire être un objet imaginaire (Kremer-Marietti ; 13).

40. Le travail de symbolisation n'aurait donc comme finalité « que le symbole lui-même, c'est-à-dire le texte dans sa réalité objective » (Kremer-Marietti, 1988 ; 15). Ainsi, précise la spécialiste :

L'ordre du descriptif permet un processus de nomination entre la chose et l'homme [...], entre deux sphères primitives qui se fondent en un troisième : l'*analogon* de l'intuition qu'est le Symbole, produit par *poiesis* et *mimesis* à travers un processus spatio-temporel qui est la description. [...]. Dès lors, auteur et lecteur ne voient plus que des signes, des symboles, des images qui comportent toute l'objectivité saisissable de l'objet fictif ou *inobjet* (Kremer-Marietti, 1988 ; 15).

41. Par conséquent, si la nature et le statut de la description résultent de ce « processus spatio-temporel » dont parle la citation, on comprend que l'objet décrit soit un *inobjet* et que, en tant que tel, le langage pour le décrire ne puisse être celui de l'objectivité scientifique. Comment connaître alors cet « objet fictif », cet *inobjet* ?

42. Kremer-Marietti trouve dans la pensée de Bergson un éclairage intéressant.
43. Bergson, dont l'influence a été importante dès la fin du 19^e à la moitié du XX^e siècle, s'est farouchement opposé au positivisme qui prétendait que la seule connaissance était la connaissance scientifique.
44. Face au positivisme, Bergson défend que seule l'intuition peut saisir l'essence de la réalité qui est durée.
45. C'est dans *La pensée et le Mouvant*, notamment, que Bergson distingue deux manières de connaissance, sur lesquelles, dit-il, s'accordent les philosophes.
46. La première fait le tour de l'objet en adoptant plusieurs points de vue. Elle est donc extérieure à l'objet dont la connaissance dépend des coordonnées que l'on se donne, comme dans le mouvement d'un objet dans l'espace. Le savoir ici est donc relatif au point de vue adopté.
47. La seconde ne se prend d'aucun point de vue. Elle sympathise avec l'objet, en lui attribuant une intériorité.
48. Sur ces deux formes de connaissance, il me semble opportun de citer le passage suivant de *La Pensée et le Mouvant*, qui éclaire les deux formes antithétiques de la description :
- Soit [...] un personnage de roman dont on me raconte les aventures. [...] Tout ce qu'on me raconte de la personne me fournit autant de points de vue sur elle. [...]. Mais ce qui est proprement elle, ce qui constitue son essence, ne saurait s'apercevoir du dehors, étant intérieur par définition, ni s'exprimer par des symboles, étant incommensurable avec toute autre chose. Description, histoire et analyse me laissent ici dans le relatif. Seule la coïncidence avec la personne même me donnerait l'absolu (Bergson, 1962 ; 178-179).
49. C'est l'intuition qui permet cette coïncidence avec la personne.
50. Par « intuition », Bergson entend : « La *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable » (Bergson, 1962 ; 181), alors que l'analyse décrit l'objet par des éléments qui ne lui appartiennent pas.
51. La théorie bergsonienne est, souligne Kremer-Marietti, une transposition de la catharsis d'Aristote.
52. C'est dans la *Poétique*, qui traite de la tragédie et de l'épopée dont l'influence sur le théâtre à partir de la Renaissance a été importante, qu'Aris-

tote esquisse « une théorie générale de la *poièsis* », c'est-à-dire, de la création.

53. La poésie est *mimèsis*, imitation. Imitation chez Aristote n'est pas une simple copie de la réalité, mais une espèce de « re-crédation de cet 'acte' (*énergeia*) qui constitue la vie » (Aubenque, *Universalis*). Ainsi, la tragédie, dit Aristote « imite, non pas les hommes, mais une action et la vie, le bonheur et l'infortune ; or le bonheur et l'infortune sont dans l'action, et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être » (Aubenque, *Universalis*).

54. D'où l'importance pour Aristote de la *catharsis* qui purifie les passions, en les vivant imaginairement, en les sublimant par la jouissance esthétique.

55. C'est là que Kremer-Marietti voit l'ancrage de la pensée bergsonienne :

[...] La jouissance du réel (profond) qui est la finalité de la philosophie bergsonienne, passe donc par cette catharsis [...] C'est pourquoi Bergson voit dans l'art un accès privilégié au « réel » [...]. Car la « réalité » que Bergson 'voit' n'est autre que celle de l'inobjet consistant que réalise la création » (Kremer-Marietti, 1988 ; 18).

56. Par « inobjet » il faut entendre objet littéraire.

57. Après ces remarques sur la mimèsis et la catharsis d'Aristote et l'interprétation qu'en fait Bergson, Kremer-Marietti donne la définition suivante de la description qui synthétise l'essentiel de sa pensée :

La description romanesque est une opération de production, symbolisant, connotant une démarche commune à divers comportements stylistiques. Elle doit donc l'essentiel au style resymbolisant les images éparses d'un vécu réel qui est seulement présent comme son matériau. Métaphora : transfert ou transport d'images disséminées pour être retemporalisées et respatialisées afin de construire l'inobjet même (Kremer-Marietti, 1988 ; 18).

58. S'il en est ainsi, il en résulte qu'il n'y a pas de réalité en soi de l'objet décrit qui nous serait donnée par la perception dont la description serait la copie conforme. Et par conséquent, il faut bien en convenir, la « réalité » de l'objet décrit dépend d'une histoire culturelle, c'est-à-dire d'une activité de l'être parlant dans un contexte donné et dans une histoire donnée. Bachelard a montré comment, en sciences, l'objet scientifique observé est le résultat d'une opération où les instruments utilisés modifient le phénomène observé. Dans ce sens, Kremer-Marietti, conclut : « Dans la description fic-

tive reconnue comme telle, les mécanismes de la symbolisation se laissent dénuder en révélant l'absence de référent auquel devrait se référer la référence symbolisée dans la description » (Kremer-Marietti, 1988 ; 20).

59. On peut lire, dans le même sens, l'essai de Barthes sur « Proust et les noms ». Le critique insiste sur la spécificité du Nom en tant qu'issu, non pas de la nature, mais de la culture : « [...] c'est la culture qui impose au Nom une motivation naturelle : ce qui est imité n'est certes pas dans la nature, mais dans l'histoire » (Barthes (c), 1953 ; 131).

60. Madeleine Valette-Fondo, dans l'article « L'ordre du descriptif dans *Les corps conducteurs* de Claude Simon, souligne comment la déstructuration du temps et de l'espace dans le « Nouveau roman » aboutit à changer la description de nature,

Comme si, en cessant de servir l'action qu'elle contribuait à orienter [...] s'était libérée de l'illusion mimétique qui consiste à faire voir les choses [...]. Ainsi, l'intérêt des pages descriptives s'est-il déplacé de *l'objet* décrit, devenu insignifiant, ou même disparu, vers le *mouvement* de la description. Ce déplacement se réalise au profit du langage, matériau et moteur du dynamisme descriptif (Valette-Fondo, 1988 ; 79).

61. Au terme de l'analyse du roman de Claude Simon, où les mots s'enchaînent dans une cascade qui pourrait être indéfinie, sans perspective de stabilisation d'un objet quelconque, Valette-Fondo conclue : « L'ordre du descriptif est [...] régi par un double dispositif : le montage en parallèle et le montage en treillis. [...] Toute quête est un cheminement où le sujet s'anéantit pour un objet inaccessible » (Valette-Fondo, 1988 ; 89).

62. Inaccessibilité de l'objet, soulignée également par Daniel-Henri Pageaux, dans l'intéressant article « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique noire et d'Amérique latine ». Le critique y montre la complexité du descriptif dans des sociétés colonisées ou récemment « décolonisées » :

Nous aboutissons [...] – écrit-il – à une étude du descriptif comme révélation d'une situation culturelle précise (culture sous dépendance) parce qu'il s'agit de voir comment s'organise un texte romanesque dit « colonisé » (Pageaux, 1988 ; 242).

63. Pour y répondre, Pageaux suggère trois niveaux d'approche :

« L'espace confisqué par le colonisateur », dans lequel le colonisé ne peut se situer autrement qu'en reproduisant le langage du colonisateur.

« La dialectisation de l'espace et du texte par la seule dialectique possible : le heurt Blanc/Noir ».

« L'organisation des séquences descriptives (lorsqu'elles existent) selon certains modèles de la culture dominante » (Pageaux, 1988 ; 242).

64. L'auteur souligne ainsi que la production littéraire africaine des années 1960 est en relation avec la situation des peuples colonisés. Dans la réaction de certains romanciers africains contre la normalisation « néo-réaliste », se dégagent deux tendances : s'inspirer du « nouveau roman français », ou utiliser « une écriture grotesque » (Pageaux, 1988 ; 246), ce qui implique que le descriptif « était, à tous les niveaux, exclu du projet romanesque » (Pageaux, 1988 ; 246), car, ce dont il s'agissait c'était de lutter contre « la normalisation du réel » du colonisateur d'abord, puis contre la spoliation par les dirigeants noirs. Autrement dit, la priorité était à l'engagement. Mais, dans les deux cas, le « réel » se dérobe. Dans le nouveau roman, héros et univers se dissolvent dans la mouvance, sont insaisissables. Et dans le grotesque, le « réel » – personnage et circonstance –, « déformé », « caricaturé » laisse briller son absence, ce qui rend « proprement introuvable » le descriptif. Et cependant, le grotesque africain, dit-il, « va servir à écrire et décrire l'inadmissible, l'intolérable ; du réel inaccepté, inacceptable, on passe au délire (verbal, en premier lieu) et à la démesure » (Pageaux, 1988 ; 247). C'est là que Pageaux voit un parallèle avec la « grande floraison du 'nouveau' roman latino-américain qui a offert une somme impressionnante du roman à 'Histoires' [...] De l'espace (extérieur ou intérieur) nous sommes passés au temps ou à la durée », (Pageaux, 1988 ; 247), ce qui exclut la limite et la délimitation, et affirme, en revanche, l'importance du fictionnel et de l'imaginaire. Dans ce sens, c'est l'exemple de *Cien años de soledad* qu'indique Pageaux comme modèle de l'explosion verbale qui en pulvérisant toute possibilité d'ancrage spatio-temporel du récit donne à la 'fable' de Márquez cette densité fascinante sur tant de lecteurs. Le critique souligne l'influence de cette vision sur les écrivains africains, comme Soni Labou Tansi qui invente l'Afrique par la force des mots, et, dit-il, « proclame qu'il ne saurait être compris dans des limites, dans des frontières qui sont peut-être, ici encore, les témoignages d'une colonisation » (Pageaux, 1988 ; 249).
65. À titre d'exemple de l'influence de García Márquez sur Soni Labou Tansi, Pageaux met face à face le texte du filet de sang dans *Cien años de soledad* et dans *La vie et demie* :

« Un filet de sang passa sous la porte, traversa la salle commune, sortit dans la rue, prit le plus court chemin parmi les différents trottoirs, descendit les escaliers et remonta les parapets », (<i>Cien años de soledad</i>).	« Il y eut un petit ruisseau de sang qui coula de la cahute au jardin des Perles, traversa la forêt des Méditations jusqu'au lac des Âmes simples, arriva au théâtre Pontinacra et s'arrêta devant la galerie des Diamants », (<i>La vie et demie</i>).
--	---

66. *Les 1001 années de la nostalgie* (de l'algérien) Rachid Boudjedra, « fait écho – également – à *Cien años de soledad* » (Pageaux, 1988 ; 250).

67. Cela s'explique, sans doute, par la fraternité de destin des deux continents dont parle le guinéen Tierno Monemembo dans une Interview publiée dans *Recherche, Pédagogie, Culture* en 1980, cité par Pageaux :

Les situations de ces pays sont assez proches, c'est-à-dire qu'il y a toute une angoisse sociale et une sensibilité populaire qui se retrouvent et peuvent donner quelque chose de merveilleux. La littérature latino-américaine a beaucoup avancé dans l'exploration de ce merveilleux-là. La littérature africaine y parviendra, et c'est à ce niveau qu'il y a un point de rencontre (Pageaux, 1988 ; 250).

68. Ainsi s'expliquerait la fascination de la littérature hispano-américaine, notamment de *Cien años de soledad*, sur les romanciers africains, car :

C'est en tournant le dos aux données dites du réel, en brouillant à l'infini les repères dits spatiaux et chronologiques que la 'fable' de Márquez devient 'lisible' pour des hommes de tout un continent. [...] Une fois de plus le descriptif n'y trouve pas son compte, submergé qu'il est par le torrent des mots, par les plongées dans les obsessions individuelles ou collectives : le rêve récrit demeure pour témoigner à sa façon et dire l'inacceptable (Pageaux, 1988 ; 20-251).

69. Au terme de ce cheminement sur les traces du « descriptif », il semble que la principale difficulté pour en saisir l'essence tienne au caractère protéiforme de ses manifestations dans des multiples et distincts domaines. Le descriptif, en tant que système, contient en soi une pluralité de descriptions possibles, en attente de déploiement, dans un processus spatio-temporel qui le rende visible. De là que la description prenne souvent le pas sur le descriptif dans les analyses des critiques et des écrivains.

70. En littérature, la description a un long parcours et a donné lieu, souvent, à des débats animés autour de deux questions principales, la nature de l'objet décrit par rapport au référent et les rapports de la description avec le récit.

71. L'objet décrit est-il la copie du réel ou dévoilement de son caractère d'objet fictif, d'*inobjet*, ancré dans l'histoire culturelle, vécue, consciente et inconsciente de l'auteur ?

72. La réponse réaliste s'est surtout imposée au XIX^e siècle où le positivisme, prolongé par le scientisme, a favorisé ses lettres de noblesse. Cette conception a été fortement contestée par des poètes, des romanciers, des essayistes, tels par exemple, que Baudelaire, Proust, Paul Valéry ou Breton, qui ont mis en cause la raison même de la description, en soulignant son effet adultérant du récit et de la jouissance du lecteur. Le "Nouveau roman", et des travaux critiques à la suite de Michael Riffaterre, Philippe Hamon et Angèle Kremer-Marietti ont prolongé cette mise en question.

73. Si, dans l'Antiquité et le Moyen Âge, la description a essentiellement une finalité esthétique, elle devient ensuite ouvertement, suivant le mot de Philippe Hamon, cité plus haut, « discours d'escorte sur un texte ou sur une image du discours », *ad libitum*, qui justifiera ce rôle négatif que lui attribue la définition de Marmontel et celle de *Littré*, également citées plus haut. Le lecteur peut être ainsi submergé par la surabondance descriptive, à caractère souvent encyclopédique, avec un lexique spécialisé, et être détourné du texte du récit, à moins qu'il ne suive le conseil de Boileau – prenant l'exemple de la description interminable du château :

Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin
Et je me sauve à peine au travers du jardin
Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant
L'esprit rassasié le rejette à l'instant (Boileau, 1674 ; I).

74. Cependant, qu'on l'exalte ou qu'on le dénigre, le système descriptif nous habite dans nos activités culturelles comme dans notre vie quotidienne. Et par conséquent, la place du texte descriptif est tout à fait justifiée en littérature, dès lors qu'il favorise l'éclat esthétique de tel ou tel aspect du récit et qu'il est justifié, comme dit Roland Barthes, précédemment cité, « sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature » (Barthes (a), 1982 ; 85).

75. Le « descriptif » renvoie à un processus sous-tendu par des options, des préférences ou par l'ancrage de l'auteur dans l'espace de l'inconscient. Car, comme dit Michael Riffaterre, « même la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé de fait : elle se présente comme un objet esthé-

tique aux connotations affectives » (Barthes (a), 1982 ; 91). Dans ce sens, l'analyse du descriptif d'une œuvre devrait intégrer une approche de la charge affective et imaginaire des termes, des images, des symboles, des clichés, dont ils sont porteurs ainsi que leur fréquence. Comment l'auteur traite-t-il l'objet décrit ? Quelle est la nature des transformations qu'il lui fait subir ? Dans quel but explicite ou implicite ?

76. Paul Klee disait : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». On peut dire dans le même sens que le système descriptif n'a pas pour but de faire une photocopie du « réel », mais de rendre visible la charge signifiante qui le sous-tend.
77. À mode d'exemple-devinette, voici les premières lignes de la description du Conselheiro dans *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa : « El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo ».
78. Ces lignes rendent-elles « le visible » ou « visible » ?

Bibliographie

AUBENQUE, Pierre, in *Enciclopedia Universalis*, entrée, Aristote, “prise de vue”.

BARTHES Roland (a), « L'Effet de réel », in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982.

BARTHES Roland, W. KAYSER *et alii*, *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Coll. Points, Seuil, 1977.

BARTHES Roland (b), *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1953

BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 47e édition, 1962.

BOILEAU, *Art poétique*, I, 1674.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1966.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, Supérieur, 1993.

KANT Emmanuel, *Logique* [1800], Paris, Vrin, trad. de l'allemand par L. Guillermit, 1966.

KREMER-MARIETTI Angèle, « Peut-on faire une théorie de la description ? », *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, Université de Picardie, 1988.

Pageaux Daniel-Henri, « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique Noire et d'Amérique Latine », *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, Université de Picardie, 1988.

Proust Marcel, *le Temps retrouvé*, Flammarion, 1986.

RIFFATERRE Michael, « L'illusion référentielle », in R. Barthes, L. Bersani *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1994.

STEEL David « Description et cécité chez André Gide », *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, Université de Picardie, 1988.

VALETTE-FONDO Madeleine, « L'ordre du descriptif dans Les corps conducteurs », *L'ordre du descriptif*, Paris, PUF, Université de Picardie, 1988.

ZOLA, cité in Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, Supérieur, 1993. (p. 32 , note 1, qui indique comme référence : *Œuvres complètes*, tome X, p. 1300).