



HAL
open science

Autorité fictionnelle et description dans le roman autodiégétique du second dix-huitième siècle

Christof Schöch

► **To cite this version:**

Christof Schöch. Autorité fictionnelle et description dans le roman autodiégétique du second dix-huitième siècle. Section "Autorité narrative et poétique du récit", dir. Florence de Chalonge & Daniel Bengsch, Congrès des Francoromanistes Allemands, Jun 2009, Halle, Allemagne. hal-00874060

HAL Id: hal-00874060

<https://hal.science/hal-00874060>

Submitted on 17 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vortrag / conférence

Schöch, Christof : « Autorité fictionnelle et description dans le roman autodiégétique du second dix-huitième siècle ». Sektion Autorité narrative et poétique du récit, dir. Florence de Chalonge & Daniel Bengsch, Frankoromanistentag, Universität Halle, 09/2006.

Résumé en français

Dans l'univers du roman, l'autorité fictionnelle repose notamment sur l'établissement d'une « vraisemblance pragmatique » (Cécile Cavillac) qui assure le lecteur des connaissances, de la compétence et de la fiabilité du narrateur. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle français, les contraintes qu'impose cette vraisemblance persistent tout en subissant des transformations. Ainsi le révèle la pratique descriptive en se présentant tantôt comme un écueil de l'autorité narrative, tantôt comme un élément de soutien à cette autorité. S'appuyant sur la pratique descriptive dans certains romans de Castilhon, Nerciat, Tiphaigne de la Roche et Diderot, la présente contribution entend étudier cette ambivalence de la pratique descriptive et d'en dégager les enjeux pour la pratique narrative de l'époque.

Abstract

In the novel, fictional authority relies above all on the maintenance of a « pragmatic verisimilitude » (Cécile Cavillac) assuring the reader that the narrator is knowledgeable, competent and reliable. In the second half of the French eighteenth century, the constraints imposed by this verisimilitude persists but also undergoes certain changes. This is evident in the descriptive practice that can be found in the novels, descriptions being sometimes a threat, but sometimes also a supporting element, to fictional authority. Based on the descriptive practice that can be observed in novels by Castilhon, Nerciat, Tiphaigne de la Roche and Diderot, this contribution aims to study this ambivalence and to show the relation between description and narration in the eighteenth century novel.

Mots-clés / keywords:

Littérature du XVIIIe siècle ; 1760-1800 ; roman de voyage ; roman libertin ; narration autodiégétique ; description ; autorité fictionnelle ; vraisemblance pragmatique.

Autorité fictionnelle et description dans le roman autodiégétique du second XVIII^e siècle

Dans un roman marqué fortement par l'esprit critique des encyclopédistes, *Le Compère Mathieu* (1766) d'Henri-Joseph Dulaurens, plusieurs personnages se querellent à propos d'Homère :

– Monsieur a bien des bontés, assurément, interrompit *Pere Jean* : mais si nous en voulons croire le bon homme *Homère* il vous en contera bien d'autres. Où Diable auroit-il appris ce qui se servait sur la table des grands, lui qui était un Poète, & par conséquent si gueux qu'il n'a peut-être jamais mangé que des oignons, des feves & des pistaches. – Tout beau, mon confrère, dit *Vitulos*, ayez meilleure opinion de messieurs les Poètes ; s'ils peuvent ignorer par état ce qui se sert sur la table des grands, ils ont le privilège de le savoir par *inspiration* ; l'enthousiasme dont ils sont possédés quelquefois, les élève au rang de ces intelligences célestes, qui connaissent mille choses sans le secours des sens, & dont les lumières étendues ont quelque chose de divin.¹

Comment le poète peut-il parler d'un banquet sans jamais y avoir assisté ? Comment peut-il décrire une tempête en pleine mer sans avoir jamais quitté la terre ? Est-ce par inspiration, à l'aide de son imagination ou de son esprit ? Est-ce en recopiant d'autres poètes ? Ces questions sont certes débattues, chez Dulaurens, sur le mode de la polémique parodique. Elles ne relèvent pas moins d'une interrogation sérieuse du siècle des Lumières concernant la crédibilité de l'énonciation narrative, autrement dit, l'« autorité fictionnelle ».² Et la plupart des personnages agitant la question dans *Le Compère Mathieu* n'acceptent pas la solution si simple et élégante de l'inspiration que propose Vitulos...

Lorsqu'on réfléchit aujourd'hui sur l'autorité fictionnelle dans le roman, on considère le plus souvent que les lieux stratégiques en sont notamment *l'incipit*, puisqu'il met en place la situation de communication, et le dénouement, où se tisse le lien entre la fin de l'histoire et la fin du discours : en ces endroits du texte, le narrateur à la fois risque et doit assurer l'autorité fictionnelle. Cependant, et le passage du *Compère Mathieu* le suggère bien, la description, dans la mesure où elle a souvent pour fonction de communiquer un savoir, devrait également être considérée comme un lieu stratégique de l'autorité fictionnelle.

Pour montrer quelques-uns des enjeux de la description pour l'autorité fictionnelle, je m'appuierai dans les pages qui suivent sur plusieurs romans à narrateur autodiégétique, unique et rétrospectif, publiés pendant un moment fort de l'histoire de la narration autodiégétique, la seconde moitié du XVIII^e siècle.³ À cette époque, le respect des contraintes liées à l'autorité fictionnelle est essentiel dans le roman à narration autodiégétique : lorsque l'inspiration n'est plus accordée au poète que par convention, et que s'ajoute à l'identité du personnage principal et du narrateur une forte tendance à investir le roman d'une fiction de l'authenticité, le problème de l'autorité fictionnelle se pose avec une certaine urgence. C'est le cas, nous le

1 Henri Joseph Dulaurens, *Le Compère Mathieu, ou les bigarrures de l'esprit humain*, 3 vols., Londres, aux dépens de la Compagnie, 1766, vol. 1, p. 230-231.

2 Voir Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

3 Voir, pour l'histoire du roman à narrateur autodiégétique, René Démoris, *Le Roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières* (1975), Genève, Droz, 2002.

verrons, dans *Giphantie* (1760) de Tiphaigne de la Roche aussi bien que dans *Le Mendiant boiteux* (1770) de Castilhon, dans *La Religieuse* (1780-82) de Diderot ou dans *Émilie de Varmon* (1791) de Louvet de Couvray. Même dans le cas des romans où la prétention à l'authenticité du récit s'affaiblit, comme dans *Justine ou les malheurs de l'infortune* (1791) de Sade, ou devient ironique, comme dans *Félicia ou mes fredaines* (1775) de Nerciat, le souci de maintenir l'autorité fictionnelle reste sensible et se manifeste dans la pratique descriptive.

Le romancier allemand Friedrich Spielhagen est l'un des premiers à proposer une théorie de la légitimité de la voix narrative dans le roman à la première personne, en l'opposant au roman à la troisième personne. En 1882, il écrit :

Le roman à la première personne non plus ne saurait se dispenser de l'omniprésence et de l'omniscience du poète ; mais – et c'est là la différence fatale – le poète, qui est à la fois le héros, c'est-à-dire un homme, et ne saurait faire appel à une divinité ou une force divine abstraite, doit légitimer cette présence et ce savoir. Le roman à la première personne est, du début à la fin, une lutte pour cette légitimation.⁴

Récemment, Cécile Cavillac a formulée une nouvelle approche de l'autorité fictionnelle dans le roman. Dans le roman jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, cette dernière repose, selon elle, sur le respect de la « vraisemblance pragmatique » qui découle avant tout des modalités de l'énonciation narrative.⁵

[...] il faut justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que des choses que l'on a apprises, en un mot, assurer au récit une vraisemblance pragmatique, qui ne se confond ni avec la vraisemblance empirique des énoncés, ni avec leur vraisemblance diégétique.⁶

Plus précisément, pour que l'acte de narrer soit vraisemblable, pour que le lecteur (ou l'auditeur intradiégétique) puisse le croire possible et cohérent, trois éléments sont indispensables : d'abord, le narrateur doit montrer qu'il est bien renseigné sur ce dont il parle (c'est l'aspect de l'*information*) ; ensuite, il faut que l'on puisse le tenir pour véridique et digne de foi (c'est la *fiabilité*) ; enfin, il faut qu'il puisse être tenu pour compétent (c'est la *compétence*).⁷ Ces trois aspects sont bien sûr étroitement liés les uns aux autres. L'objectif des pages qui suivent est de montrer dans quelle mesure certains aspects de la description – son encadrement discursif, et les objets qu'elle représente, les savoirs qu'elle transporte – sont, dans le roman autodiégétique de la fin du XVIII^e siècle, un enjeu pour l'établissement ou le maintien de l'impression du lecteur que l'acte de narration est vraisemblable : que le narrateur et sa narration répondent aux critères de l'information, de la fiabilité et de la compétence.

4 Friedrich Spielhagen, « Der Ich-Roman » (1882), dans : *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883), réédition en fac-similé, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, p. 129-241, 236 (je traduis).

5 Cavillac, « Vraisemblance pragmatique... », art. cit. : « jusqu'au XIX^e siècle, la vraisemblance pragmatique constitue la pièce maîtresse et la condition nécessaire (mais non suffisante) de l'autorité fictionnelle, avant tout comprise comme autorité de la voix narrative » (p. 25).

6 *Ibid.*, p. 24.

7 *Ibid.*, p. 25-26.

L'encadrement de la description et son intégration dans le tissu narratif

Dans le roman du XVIII^e siècle, le statut de la description romanesque est fortement ambivalent : la description est ressentie à la fois comme une nécessité et comme un risque. Cela veut dire que sa présence n'est légitime que si certaines conditions sont remplies : par exemple, elle doit être pertinente, bien reliée à l'intrigue, pas trop longue, bien placée, etc. Ces conditions d'admissibilité de digressions descriptives et de circonstances dans le récit sont discutées, dans un détail inhabituel pour l'époque, par Bérardier de Bataut, dans son *Essai sur le récit* de 1776.⁸

Les narrateurs prennent en compte ces conditions. Lorsqu'une description donnée risque de ne pas les remplir, le narrateur peut justifier sa présence en recourant au métadiscours. Pour éviter qu'une description fasse trop visiblement 'bloc' dans le texte, le narrateur peut également intégrer le plus fortement possible la description dans l'histoire : c'est le rôle de la motivation narrative. Dans les deux cas, la négociation du statut de la description engage également la vraisemblance pragmatique de l'énonciation.

Un grief fréquemment adressé à la description est d'être inutile, de n'être qu'un ornement facultatif de la narration. Dans la préface à son roman *Toni et Clairette*, Nicolas Bricaire de la Dixmerie emploie une comparaison significative pour dire qu'elle place il accorde à la description :

J'ai tâché de soutenir & de nourrir l'intérêt, qui est au Roman ce qu'est le je ne sais quoi dans une femme aimable, & j'ai essayé d'y jeter ces détails qui en font la parure ; mais je les ai souvent sacrifiés au mouvement de l'action : il ne faut point que la parure d'une femme l'embarasse.⁹

Les descriptions, comparées à la parure d'une femme, sont envisagées comme des ornements accessoires et facultatifs qui risquent d'empêcher la progression de l'intrigue. Le métadiscours sur la description répond à ce grief ; j'entends par ce terme des énoncés qui se rapportent de manière explicite au statut de la description dans le roman et qui ont pour fonction de légitimer la présence ou de commenter l'absence d'une description. Ce type de métadiscours relève de l'autoréflexivité narrative, est très fréquent dans les romans de l'époque étudiée ici et se trouve pratiquement toujours placé directement avant la description qu'il commente.¹⁰ Or, ces remarques ne font pas que légitimer la pratique descriptive. Souvent, elles ont également pour fonction de donner une vraisemblance pragmatique à la description.

La compétence narrative est en cause lorsqu'il s'agit de faire ou de ne pas faire une description en fonction, par exemple, de sa pertinence ou de son intérêt : les narrateurs insistent très

8 François-Joseph Bérardier de Bataut, *Essai sur le récit, ou Entretiens sur la manière de raconter* (Paris, Charles-Pierre Berton, 1776), édition électronique sous la dir. de Christof Schöch, URL : <http://www.berardier.org> (2010, en cours). Voir notamment les second et troisième entretiens, consacrés respectivement aux « qualités » et aux « ornements » du récit.

9 Nicolas Bricaire de La Dixmerie. « Discours sur l'origine, les progrès & le genre des Romans », dans : *Toni et Clairette*, vol. 1, Paris, Didot l'aîné, 1773, p. v-lxxvi, lxxiii.

10 Pour un relevé des formes que peut prendre ce type de métadiscours et une tentative d'expliquer sa prééminence au XVIII^e siècle, je me permets de renvoyer à ma contribution intitulée « Zur Selbstreflexivität der Beschreibung. Erzählerkommentare über die Beschreibung im französischen Roman des ausgehenden 18. Jahrhunderts », dans : *Selbstreflexivität. Beiträge zum 23. Forum Junge Romanistik*, éd. Steffen Buch, Álvaro Ceballos & Christian Gerth, Bonn, Romanistischer Verlag, 2008, p. 233-249.

souvent sur la pertinence de leurs descriptions pour la narration. Dans *Félicia, ou mes fredaines* (1775), roman libertin enjoué et ironique d'Andréa de Nericiat, la narratrice, après avoir fait la description d'un pavillon où les personnages se réunissent, explique :

Je suis forcée d'entrer dans ces détails minutieux, parce qu'ils deviennent nécessaires à l'intelligence des faits dont je dois rendre compte.¹¹

Dans ces cas, justifier la présence d'une description, c'est aussi, de la part du narrateur, faire preuve de compétence narrative : le narrateur assure le lecteur que ce dernier disposera de tous les éléments importants pour la bonne compréhension de l'histoire.

Dans d'autres cas, ce n'est pas la compétence, mais l'information du narrateur qui est en cause dans le métadiscours. Dans ce cas, le narrateur dit explicitement qu'il a eu l'occasion et le temps de bien observer l'objet de sa description, et qu'il est donc parfaitement instruit pour faire cette description. Inversement, il peut refuser de donner une description, en affirmant ne pas avoir eu le loisir de bien voir : c'est ainsi que Ambroise Gwinnett, le narrateur de Castilhon dans *Le Mendiant boiteux* (1770), roman moitié récit de voyage imaginaire, moitié roman picaresque, dit ne pas vouloir décrire le palais de l'empereur de Siam :

Je n'entreprendrai point de décrire ce vaste édifice, devant lequel je n'ai fait que passer fort rapidement ; en sorte qu'à peine j'ai eu le tems de l'entrevoir : tout ce que je dirois à ce sujet, seroit ou faux, ou copié dans des relations de voyageurs qui, la plupart n'y ont pas fait un plus long séjour, & qui pourtant n'ont pas laissé d'en publier de longues descriptions.¹²

À travers la forte teinte d'ironie, c'est clairement la prise de connaissance de l'objet de la description qui est en cause : l'information du narrateur, donc, mais aussi sa crédibilité. Ces passages métadiscursifs légitimant la description ont donc également pour fonction de maintenir la vraisemblance pragmatique de la narration.

Un autre grief souvent adressée à la description est de ne pas être liée à la narration, d'être une pièce détachable, et que le lecteur risque de sauter. Bérardier de Bataut, par exemple, écrit que « faire une description trop longue est un écart, mais surtout, lorsqu'elle n'a peu ou point de rapport à la matière dont l'écrivain doit être occupé ». ¹³ Pour pallier à cette tendance de la description, et s'assurer contre ce genre de griefs, les romanciers recourent de manière de plus en plus systématique, au XVIII^e siècle, à la motivation narrative.¹⁴ Par ce terme, je désigne la mise en scène, au niveau de l'histoire, d'événements, de situations ou d'actions qui donnent lieu, de manière soi-disant naturelle, à des descriptions. Sa fonction première est d'intégrer les descriptions dans le récit, et même d'opérer une narrativisation de la description. Cependant, dans le roman à narrateur autodiégétique, la motivation narrative a également pour fonction de justifier la connaissance que le narrateur a de ce qu'il décrit : il s'agit de la mise en scène de sa

11 Andréa de Nericiat, *Félicia, ou mes fredaines* (1775), éd. Jean-Christophe Abramovici, Paris, Zulma, 2002, p. 211.

12 Louis Castilhon, *Le Mendiant boiteux, ou les aventures d'Ambroise Gwinnett, balayeur du pavé de Spring-Garden*. D'après des notes écrites de sa main, par M. L. Castilhon, 2 tomes, Bouillon, Société typographique, 1770, t. 1, p. 62. On note que l'ajout au titre insiste sur l'authenticité des contenus du récit.

13 *Ibid.*, p. 207-208.

14 Les travaux de Philippe Hamon sur le « système configuratif de la description » concernent de près la motivation narrative ; voir *Du Descriptif* (1981), Paris, Hachette, 1993, p. 165-204.

présence et de sa perception de l'objet de la description : en plus, la motivation psychologique du personnage, comme notamment la curiosité, et des indications sur les possibilités matérielles du regard, comme la présence de lumière ou la situation sur un point élevé qui permet de bien voir. La structure prototypique de la motivation narrative consiste à motiver, par des événements situés au niveau de l'histoire, le début, le corps et la fin de la description : il faut déclencher la description, la faire durer, et la faire cesser.

Au début de *Giphantie* (1760) de Tiphaigne de la Roche, un récit de voyage imaginaire proche de l'utopie, on trouve une description du pays des esprits par le narrateur qui réunit presque tous les aspects de la motivation narrative : actions motivantes, possibilité du regard, narrativisation de la description.¹⁵ Première étape, déclencher la description : juste avant que la description n'intervienne, le narrateur se réveille, note la présence des premiers rayons du soleil, et remarque qu'il se trouve sur « un rocher élevé ». Depuis ce lieu, il « jette un coup d'œil » sur le paysage et aperçoit une « plaine unie, vaste et féconde ». Seconde étape, faire durer la description : le voyageur s'approche de cette plaine et distingue comment, « à mesure qu'on avance », « la végétation se ranime » peu à peu. Tout frappe le voyageur, dont les yeux « parcour[ent] avidement » les objets qu'ils rencontrent, ce qui donne occasion d'en faire progressivement le relevé et la description. Dernière étape, faire cesser la description : une voix qui interpelle le voyageur interrompt sa contemplation, ce qui amène également la fin de la description.

Le récit de voyage et l'utopie sont des genres privilégiés pour ce type de 'découverte descriptive'. Dans le roman libertin, ce sont les scènes de voyeurisme qui mettent en œuvre, de la manière la plus évidente, les ressources de la motivation narrative, comme lorsque dans *Félicia ou mes fredaines*, l'héroïne fait les premiers pas dans son éducation libertine :

Curieuse un jour de savoir à quoi pouvaient s'occuper, avec tant de mystère, ma tante et le modeste Béatin, je vins heureusement à détourner un petit morceau de fer, qui bouchait de mon côté le trou de la serrure, et je fus transporté de voir mes gens aussi distinctement que si j'eusse été dans la même chambre...¹⁶

Félicia indique bien qu'elle était curieuse, donc motivée de voir. Elle évoque le fameux « trou de serrure » qui lui permet de voir, et elle insiste sur la bonne vision qu'elle a de la scène : « aussi distinctement que si j'eusse été dans la même chambre ». Il n'y a aucun obstacle à sa vision, et donc à sa description du 'tableau' libertin qui suit.¹⁷

La motivation narrative est toute au service de l'aspect de la vraisemblance pragmatique qui concerne l'information du narrateur : elle permet au narrateur de montrer comment il a pu, en tant que sujet de l'énoncé, prendre connaissance des objets qu'il évoque, sans pour autant recourir à chaque fois à un métadiscours de justification. En dehors des phénomènes concernant le 'cadre' de la description, il y a cependant également ceux concernant directement les objets ou les contenus de la description.

15 Tiphaigne de la Roche, *Giphantie* (1760), éd. Francis Lacassin, dans : *Voyages aux pays de nulle part*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1019-1085, 1023.

16 Nerciat, *Félicia*, op. cit., p. 32.

17 Voir, sur le voyeurisme libertin, la contribution d'Henri Lafon, « Voir sans être vu : un cliché, un fantasme », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 50-60.

Les objets de la description et la vraisemblance pragmatique

Il y a en effet des objets de description qui peuvent en quelque sorte poser un problème au niveau de la vraisemblance pragmatique et qui sont, de ce fait, révélateurs des contraintes qui pèsent sur la description de ce point de vue. Premier cas de figure, les objets 'extra-ordinaires' au sens fort du terme : dans les romans de l'époque étudiée, les protagonistes traversent souvent des pays lointains, plus ou moins utopiques ou dystopiques, et y rencontrent des objets insolites et hors du commun : plantes, animaux, objets pseudo-scientifiques ou merveilleux. La description de ces objets extraordinaires met potentiellement en cause la vraisemblance pragmatique : leur connaissance ne va pas de soi, et le narrateur devrait normalement s'en justifier, et faire montre de compétence dans ce domaine spécialisée. En fait, les narrateurs se tirent parfois de l'affaire de manière plus raffinée.

Dans *Le Mendiant boiteux* de Castilhon, le narrateur se dote dans ces cas d'un accompagnateur compétent, avatar du personnage topique du guide qui se charge de montrer aux nouveaux arrivants les cités ou les pays utopiques. Lorsqu'Ambroise Gwinnet arrive au Siam, l'introduction d'un personnage qui remplit la fonction de guide est directement suivie de la description de la capitale de ce pays. Le narrateur dit en effet à propos d'un Hollandais qui entretient depuis longtemps des relations commerciales avec le Siam :

[...] je le priai de me permettre de l'accompagner, & non-seulement il y consentit, mais il s'offrit à me faire connoître ce qu'il y avoit de plus intéressant à voir.¹⁸

La description de la ville qui suit est dans ce cas assumée directement par le narrateur. À d'autres occasions, c'est le guide qui se met à broser un portrait, autant physique que moral, du peuple du Siam. Il est évident que le narrateur n'a pas pu connaître ce peuple aussi bien, n'étant pas resté dans le pays assez longtemps. Au lieu de justifier sa connaissance de la ville ou de ses habitants, le narrateur recourt donc à la délégation de la parole à un personnage compétent.

Dans *Giphantie* de Tiphaigne de la Roche, le narrateur découvre dans le monde des esprits qu'il visite un certain nombre d'objets pseudo-scientifiques parfaitement imaginaires. Ces objets sont un défi à l'autorité narrative, puisqu'ils n'ont pas de correspondance possible dans le monde référentiel. Le roman s'affronte à ce problème de crédibilité par une technique de description particulière : un même objet fait l'objet de deux descriptions successives, par deux personnages différents, et qui révèlent des aspects différents de l'objet. Je n'en cite qu'un exemple parmi toute une série concernant des objets aussi divers qu'une baguette 'télé-auditive', un miroir 'télé-viseur', de tableaux à illusion mimétique parfaite, ou un arbre 'fantastique'. Le narrateur décrit ce qu'il avait aperçu :

Parvenu à une plate-forme qui termine le coteau, la première chose qui fixa mes yeux fut un globe d'un diamètre considérable. De ce globe procédait le bruit que j'entendais. De loin, c'était un bourdonnement ; de près, c'était un effroyable tintamarre, formé d'un assemblage confus de cris de joie, de cris de désespoir,

18 Castilhon, *Mendiant*, op. cit., t. 1, p. 126.

de cris de frayeur, de plaintes, de chants, de murmures, d'acclamations, de ris, de gémissements, de tout ce qui annonce l'abatement immodéré et la joie folle des hommes.¹⁹

On remarque la forte motivation narrative de la description, mais surtout le fait que la description ne se rapporte qu'à l'aspect extérieur, visible et audible, de l'objet. Ensuite, le narrateur rapporte ce que lui avait dit le guide qui l'accompagne pendant son séjour au pays des esprits, pour expliquer le fonctionnement du globe :

De petits canaux imperceptibles, reprit le préfet, viennent, de chaque point de la superficie de la terre, aboutir à ce globe. Son intérieur est organisé de manière que l'émotion de l'air qui se propage par les tuyaux imperceptibles et s'affaiblit à la longue reprend de l'énergie à l'entrée du globe et redevient sensible. [...] Remarque tel point de ce globe qu'il te plaira : en y posant la pointe de la baguette que je te mets aux mains et en portant l'autre extrémité à ton oreille, tu vas entendre distinctement tout ce qui se dit dans l'endroit correspondant de la terre.²⁰

De manière assez systématique, les différents objets que le voyageur et son guide rencontrent sont d'abord décrits par le voyageur, qui n'en indique que l'apparence extérieure qu'il peut facilement connaître, pour ensuite être décrits et expliqués par le guide, qui en dévoile le fonctionnement, du moins dans certaines limites. Cette répartition des tâches descriptives assure l'impression de compétence : le guide a une compétence beaucoup plus grande dans la matière, puisqu'il est le « préfet » de ce pays des esprits.

D'autres exemples seraient à évoquer, notamment dans *Justine ou les malheurs de la vertu* de Sade, où la description du couvent de Sainte-Marie-des-Bois est déléguée à Omphale qui doit instruire les nouveaux arrivants, tels Justine, sur la maison.²¹ Dans tous les cas, cette délégation de la parole n'a pas une incidence réelle sur le statut informationnel : c'est toujours le narrateur qui rapporte la parole déléguée. C'est Ambroise Gwinnett qui rapporte le portrait des Siamois fait par le Hollandais ; c'est le voyageur qui rapporte les explications du guide, chez Tiphaigne ; c'est Justine qui rapporte les instructions d'Omphale. Mais la délégation de la description à un personnage particulièrement compétent n'augmente pas moins la vraisemblance pragmatique.

Un deuxième cas de figure concerne le rôle de la description pour l'expression de l'intériorité des personnages. On sait que le roman s'était progressivement approprié, au cours du XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, la sphère de la vie des particuliers. Ce mouvement s'accompagnait de la montée en dominance de la forme de récit autodiégétique. Que cette sphère intime concerne les sentiments amoureux ou les aventures galantes, la situation est la même : seule les protagonistes du récit peuvent rapporter les détails de leur histoire, et le secret qui les entoure devrait normalement empêcher leur divulgation.²²

Le choix du récit autodiégétique résout bien, comme l'avaient souhaité les romanciers, le problème de la peinture des « passions de l'âme » du personnage principal. Mais cela ne vaut

19 Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, op. cit., p. 1029-30.

20 *Ibid.*

21 Marquis de Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791), éd. Michel Delon, dans : *Œuvres*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 123-390, 242-244.

22 Sur ce point, voir Démoris, *Le Roman à la première personne*, op. cit.

guère pour l'intériorité des autres personnages que ni le protagoniste, ni le narrateur ne peuvent connaître.²³ Ce problème est résolu par le recours à la doctrine de la correspondance entre physique et moral, dans la tradition du *De Humana Physiognomia* (1586) de Giambattista Della Porta. Il en existe deux variantes : une première, qui fait des traits physiologiques accessibles au narrateur autodiégétique la clé du caractère des autres personnages ; c'est la *physiognomie*. La seconde variante établit une correspondance entre certains gestes, mimiques, et d'autres effets physiologiques passagers, et la pensée et les émotions des autres personnages. C'est la pensée *pathognomonique*, qui est l'étude de la manière dont les « passions de l'âme » modifient le visage.²⁴ On connaît bien la place éminente qu'occupe la pensée physiognomonique aux XVII^e et XVIII^e siècles pour la représentation sociale, anthropologique, littéraire et picturale de l'individu, de sa nature, de son caractère et de ses émotions.²⁵ Sur ce principe d'une équivalence entre physique et moral, une esthétique descriptive se fonde : le sujet de l'énoncé (le personnage) observe ce qui lui est accessible, l'extérieur ; et il en déduit ce qui ne lui est pas accessible, l'intériorité. Parallèlement, le sujet de l'énonciation (le narrateur) décrit l'apparence et fait comprendre au lecteur les sentiments. Le roman, généralement si avare de descriptions du physique, fait alors le détour par le concret, mais c'est toujours pour arriver à exprimer l'intériorité. pourrait donc parler d'une esthétique descriptive du 'corps éloquent', qui implique donc une soumission du corps représentée à une visée rhétorique et communicative.²⁶ Or, ce mécanisme est également lié à la vraisemblance pragmatique des descriptions.

Dans les portraits physiques, certains traits extérieurs sont donc assimilés à certaines qualités morales. Justine décrit un libertin, qu'elle vient seulement de rencontrer et qu'elle ne peut donc pas encore connaître :

Monsieur De Gernande était alors un homme de cinquante ans, ayant près de six pieds de haut, et d'une monstrueuse grosseur. Rien n'est effrayant comme sa figure, la longueur de son nez, l'épaisse obscurité de ses sourcils, ses yeux noirs et méchants, sa grande bouche mal meublée, son front ténébreux et chauve, le son de sa voix effrayant et rauque, ses bras et ses mains énormes ; tout contribue à en faire un individu gigantesque, dont l'abord inspire beaucoup plus de peur que d'assurance.²⁷

D'une part, certains traits du physique peuvent être dotés de qualifications qui concernent des traits de caractère : les yeux sont dits « noirs et méchants ». D'autre part, certains traits sont là

23 Le point est décrit par Gilles Philippe, « Présentation » du dossier 'L'ancrage énonciatif des récits de fiction', dans : *Langue française*, n° 128, 2000, p. 3-29.

24 Anne-Marie Lecoq, « Physiognomie », dans : *Encyclopédia Universalis*, vol. 8, p. 234-244, 236.

25 Voir sur ce principe les travaux fondamentaux de Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel : Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1982 et de Jean-Jacques Courtine & Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions, XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, coll. « Histoire », 1998.

26 Depuis le XVII^e siècle, l'éloquence du corps concerne deux champs, celui, rhétorique, de l'*actio oratoire*, et celui, mondain, de la conduite de l'honnête homme en société. Voir, pour l'histoire du concept, Volker Kapp, « Le corps éloquent et ses ambiguïtés : l'action oratoire et le débat sur la communication non-verbale à la fin du XVII^e siècle », dans : *Le Corps au XVII^e siècle*, éd. Ronald W. Tobin, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1995, p. 87-99 et, pour une perspective concernant proprement la représentation littéraire, Julie Desjardins *Le Corps parlant : Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Saint-Nicolas / Paris, Les Presses de l'Univ. Laval / L'Harmattan, 2001.

27 Sade, *Justine*, op. cit., p. 287.

pour suggérer le caractère méchant du personnage : « obscurité » des sourcils, énormité des mains, raucité de la voix. L'aspect extérieur du personnage le fait craindre par Justine, qui ajoute : « Nous verrons bientôt si le moral et les actions de cette espèce de centaure répondaient à son effrayante caricature ». ²⁸

Dans un contexte différent, Suzanne, dans *La Religieuse*, fait de même un lien explicite entre physique et morale. C'est ainsi qu'elle résume son portrait de la supérieure d'Arpajon : « Sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère ». ²⁹

Les narrateurs nomment souvent les traits de caractère ou les sentiments passagers qui se laissent lire sur les traits des personnages qu'ils rencontrent : ils sont souvent de bons lecteurs de visages. Cependant, ajouter les traits qui leur font faire ce jugement, augmente leur crédibilité, parce qu'ils montrent pourquoi ils ont conclu à tel ou tel trait de caractère à priori inaccessible.

Selon le même principe, les changements dans la physiologie ou le maintien d'un personnage chargés, de manière implicite ou explicite, à exprimer les sentiments du personnage que le narrateur ne peut pas connaître directement. Je n'évoquerai qu'un exemple, celui d'une scène dans *La Religieuse*. Au début du récit, Suzanne évoque une conversation avec sa mère. Celle-ci se souvient du père de Suzanne, qui l'avait trahi et abandonné. Suzanne décrit les modifications physiologiques qui s'emparent de sa mère :

En cet endroit sa figure s'altéra, ses yeux s'allumèrent, l'indignation s'empara de son visage ; elle voulait parler, mais elle n'articulait plus ; le tremblement de ses lèvres l'en empêchait. Elle était assise ; elle pencha sa tête sur ses mains pour me dérober les mouvements violents qui se passaient en elle. ³⁰

Tantôt, cette description d'actions reste dans l'abstrait : « l'indignation s'empara de son visage » ; tantôt, elle s'attache exclusivement au concret, au physique : « le tremblement de ses lèvres » est une notation très expressive et suggestive qui marque l'agitation intérieure. Enfin, la mère sait aussi que l'on peut « lire » sur ses traits : c'est pourquoi elle cache son visage.

L'héroïne d'un roman épistolaire de Louvet de Couvray, *Émilie de Varmont*, exprime bien la pétition de principe qui sous-tend ce genre de descriptions : elle note, après avoir décrit un 'tableau vivant' bien pathétique : « Pas un mot n'est sorti de sa bouche alors : mais quel discours assez énergique eût rendu tout ce que disaient son éloquent silence et son doux regard ». ³¹

Une telle affirmation de la supériorité de l'expression des sentiments par le corps par rapport à leur expression verbale est bien sûr liée à la théorie du langage des Lumières, où l'efficacité la

28 *Ibid.*

29 Denis Diderot, *La Religieuse* (1780-82), éd. Michel Delon, dans : *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 239-415, 325.

30 Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 258.

31 Louvet de Couvray, *Émilie de Varmont ou Le Divorce nécessaire, et les Amours du Curé Sévin* (1791), éd. Geneviève Goubier-Robert & de Pierre Hartmann, Aix-en-Provence, Publications de l'Univ. de Provence, 2001, p. 142.

plus grande est accordée non aux langages civilisés, mais aux gestes qui en seraient l'origine perdue. L'énergie du discours est concurrencée et dépassée par l'expressivité des regards. L'esthétique descriptive du 'corps éloquent' permet ainsi à la fois de maintenir la vraisemblance pragmatique et de produire un discours d'une expressivité et d'une efficacité maximale.

Dans le cas de la *Religieuse* de Diderot, il s'agit de ménager l'expression indirecte, sur le mode de la périphrase descriptive, d'un savoir qui, exprimé de manière explicite, saperait la crédibilité et l'intégrité morale de la narratrice. C'est ainsi que Suzanne décrit d'une manière particulière un épisode entre elle et la Supérieure du couvent d'Arpajon :

Je fis d'abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti ; cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue, et l'extrémité de ses doigts posée sur ma gorge. Elle soupirait, elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrasser ; la main qu'elle tenait sur mon épaule d'abord la pressait fortement, puis elle ne la pressait plus du tout, comme si elle eût été sans force et sans vie, et sa tête tombait sur la mienne.³²

Suzanne décrit précisément la succession des gestes et des signes physiologiques fort peu équivoques de la supérieure : c'est une description d'actions qui fait tableau.³³ Cependant, Suzanne ne semble pas comprendre le véritable sens de ces gestes et de ces signes ; elle les interprète mal : « En vérité, cette folle-là était d'une sensibilité incroyable et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets aussi singuliers ». ³⁴ Ce type de descriptions et de scènes sont fréquentes dans *La Religieuse*, et pour cause : l'enjeu du récit de Suzanne est, comme l'on sait, de convaincre le Marquis de Croismare de la secourir de son infortune. Or, elle ne peut être digne de cet acte de commisération que si elle paraît vertueuse et innocente à ses yeux. Une Suzanne vertueuse ne saurait même pas comprendre le vice, notamment d'ordre sexuel, qui se fait autour d'elle. En décrivant sans expliquer, et apparemment sans comprendre, Suzanne prouve qu'elle est vertueuse, tout en étant le jouet du vice. La crédibilité de son témoignage et l'efficacité de son récit reposent entièrement sur sa stratégie descriptive. La Suzanne de Diderot est donc bien nommée : on se souvient que dans plusieurs des nombreuses variantes du *topospictural* de *Suzanne surprise par les vieillards*, l'enjeu central de la disposition spatiale est que la chaste Suzanne prouve sa vertu en cachant aux vieillards les 'charmes' que du même mouvement, cependant, elle montre à celui qui regarde le tableau.³⁵ Cette Suzanne-là aussi pêche sans en être consciente ; chez

32 Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 336.

33 Voir pour l'analyse du rapport entre récit, descriptions d'actions et 'tableau' dans la perspective de la linguistique textuelle : Françoise Revaz, « Narration, description ou tableau ? Approche linguistique d'une classification rhétorique », *Études de lettres*, n° 3, 1991, p. 113-133.

34 Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 336.

35 Diderot connaît parfaitement bien ce *topos*. Dans le *Salon de 1765* (éd. Else-Marie Bukdhal et Annette Lorenceau, Paris, Herman, 1984), il parle de « La Chaste Suzanne » (1765) de Carle Vanloo, et mentionne à cette occasion plusieurs autres versions, dont une peinte par Joseph Césari et intitulée « Suzanne au bain » (et dont il n'existe plus qu'une gravure). Diderot la commente ainsi : « Un peintre italien a composé très ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé ; c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet. » (p. 37-38).

Diderot cependant, c'est à un même personnage diégétique, le Marquis de Croismare auquel elle s'adresse, que Suzanne à la fois montre la débauche et lui prouve son entière innocence, tandis que dans le tableau de Césari, le jeu implique une métalepse, puisque à la place du Marquis se trouve ici celui qui regarde le tableau.

J'espère avoir montré que la description dans le roman à narration autodiégétique de la seconde moitié du XVIII^e siècle est révélatrice, au même titre que celui de l'incipit ou du dénouement, des exigences de la vraisemblance pragmatique. Comme la description est presque incontournable dans la narration, la vraisemblance pragmatique dépend de son traitement adéquat par le narrateur. Dans le roman à narration autodiégétique, la description apparaît bien comme un aspect du texte narratif où les enjeux de l'autorité fictionnelle apparaissent avec une très grande netteté : lorsqu'elle véhicule des informations que le narrateur ne peut pas, a priori, connaître, ou qui ne semblent pas être pertinents pour le récit, la description menace la vraisemblance pragmatique et celle-ci doit être assurée par certaines stratégies, comme le métadiscours, la motivation narrative ou la délégation de la parole. Inversement, lorsqu'elle permet de formuler, de manière indirecte, un savoir inaccessible directement, la description est elle-même un moyen pour de maintenir la vraisemblance pragmatique. Les résultats obtenus par l'analyse de romans à narration autodiégétique unique et rétrospective, analysés ici, devraient par ailleurs être valables, *mutatis mutandis*, pour le roman épistolaire de la même époque, quoiqu'il se présente le plus souvent, au XVIII^e siècle du moins, sous la forme d'une narration autodiégétique multiple (plusieurs épistoliers) et non essentiellement rétrospective. Les perspectives multiples sur un même événement que permet le roman épistolaire facilitent le jeu avec le décalage entre l'être et le paraître, dans lequel la description peut jouer un rôle important.³⁶ Cela permet également de donner des renseignements au lecteur que certains des personnages du roman ignorent, sans le recours à des stratégies descriptives exceptionnelles, comme dans le cas de *La Religieuse*. Dans les deux types de romans, par ailleurs, les stratégies descriptives employées ne sont pas accessoires ou marginales, mais peuvent former une partie intégrante de l'intrigue : dans *La Religieuse*, l'innocence de Suzanne s'exprime à travers ses descriptions qui contribuent à assurer l'efficacité du récit ; dans *Giphantie*, le récit du voyage n'est que le prétexte à l'exposition de l'île des esprits et des objets étranges qui s'y trouvent, et leur description nécessite le recours à la délégation de la parole. Dans ces cas, la stratégie descriptive choisie est donc liée aussi bien au propos central du livre qu'à la question de l'autorité fictionnelle.

36 On peut songer par exemple, autant qu'aux *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, au *Paysan parvenu* (1775) de Rétif de la Bretonne.