

Intégrer ou encadrer ? - Les rapports changeants entre écriture descriptive et narration, de la fin des Lumières aux années 1830

Dans l'histoire de la description romanesque, la transition des Lumières au Romantisme marque un tournant important. Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, l'écriture descriptive a un statut profondément ambivalent et problématique dans le roman. Ce statut résulte de la promotion du descriptif en dehors du roman, par exemple dans la critique d'art ou dans l'histoire naturelle, promotion qui coexiste avec la permanence de conventions romanesques restrictives¹; ce statut ambivalent façonne la pratique descriptive dans les romans de cette époque. En effet, les narrateurs montrent au dix-huitième siècle une conscience parfois aiguë des contraintes portant sur l'écriture descriptive (on peut penser au marquis de Sade ou à Rétif de la Bretonne), ce qui fait que l'on observe dans le roman, comme l'a dit Henri Lafon, un « jeu d'inclusion et de rejet² » des passages descriptifs.

Par contraste, la description devient au dix-neuvième siècle une partie intégrante du roman, par l'assouplissement des contraintes pesant sur elle et surtout par sa fonctionnalisation dans les projets romantique, puis réaliste et naturaliste. Dans le contexte de telles évolutions, on peut s'attendre à ce que les modalités de l'intégration des passages descriptifs dans le contexte narratif, ou au contraire, de leur distinction par rapport à ce dernier, se modifient également de manière significative, entre la fin du dix-huitième siècle et le début du dix-neuvième siècle.

La présente contribution voudrait rapporter quelques résultats préliminaires d'une investigation de cette problématique. Au fond, elle tentera de répondre à la question de savoir quel rapport existe entre l'écriture descriptive dans le roman des Lumières d'une part, et dans le roman réaliste du dix-neuvième siècle, d'autre part. La question sera abordée sous l'angle spécifique des modalités d'intégration des passages descriptifs dans leur contexte narratif. En même temps, cette question sera vue dans le contexte de la question plus vaste des rapports entre le roman des Lumières et le roman du dix-neuvième siècle.

Le système descriptif dans le roman du dix-huitième siècle

Le cadre théorique et méthodologique de la présente contribution est celui développé par l'auteur pour l'étude d'une poétique de l'écriture descriptive dans le roman du dix-huitième siècle, étude parue sous le titre *La Description double dans le roman français des Lumières*³. Ce cadre se situe dans le prolongement des travaux de Philippe Hamon sur le « système configuratif » de la description⁴. Dans la présente contribution, on se concentrera sur un aspect précis, celui de la « motivation narrative », c'est-à-dire celui des événements de l'histoire

¹ Voir, sur ces points, voir le chapitre « Le statut de l'écriture descriptive », dans Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 67-126 ainsi que Benoît de Baere, « Représentation et visualisation dans l'Histoire naturelle de Buffon », *Dix-huitième siècle*, 39, 2007, p. 613-638.

² Henri Lafon, « Sur la description dans le roman du XVIIIe siècle », *Poétique*, 51, 1982, p. 303-313. Voir aussi Denis Reynaud, « Pour une théorie de la description au XVIIIe siècle », *Dix-huitième siècle*, 22, 1990, p. 347-366.

³ Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif* (1981), Paris : Hachette, 1993. D'autres réflexions importantes sur la définition et le fonctionnement de la description littéraire sont Mieke Bal, « Fonction de la description romanesque. La description de Rouen dans Madame Bovary », *Revue des langues vivantes*, 40.2, 1974, p. 132-149; Gérard Genette, « Frontières du récit » (1966), *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, p. 49-69 ; Jeffrey Kittay, « Descriptive Limits », *Yale French Studies*, 61, 1981, p. 225-243.

aidant à intégrer de manière plus ou moins complète et complexe les passages descriptifs dans le contexte narratif⁵.

Sans revenir longuement sur la théorie du « système configuratif de la description » proposée par Philippe Hamon, on peut rappeler rapidement que ce système comporte aussi bien des éléments typographiques et structurels (alinéas et divisions en chapitres), des éléments de métadiscours (commentaires explicites) et des éléments de l'histoire (de nature implicite), et que les éléments ainsi réunis permettent tour à tour, soit de « marquer », soit de « gommer » les frontières entre description et narration⁶.

Hamon souligne par ailleurs qu'on trouve surtout des configurations symétriques dans les romans qui forment la base de son modèle. Un exemple cité ici de manière abrégé, permettra de montrer cette structure symétrique :

D'ailleurs, la porte s'était ouverte sans attendre, et la voisine, Mme Jabouille, Mathilde comme on la nommait familièrement, parut sur le seuil. Elle avait trente ans, la figure plate, ravagée de maigreur, avec des yeux de passion, aux paupières violâtres et meurtries. On racontait que les prêtres l'avaient mariée au petit Jabouille, un veuf dont l'herboristerie prospérait alors, grâce à la clientèle pieuse du quartier. [...]

Un instant, elle resta immobile, fouillant les coins d'un rapide coup d'œil. Une senteur forte s'était répandue, la senteur des simples dont sa robe se trouvait imprégnée, et qu'elle apportait dans sa chevelure grasse, défrisée toujours : le sucre fade des mauves, l'âpreté du sureau, l'amertume de la rhubarbe, mais surtout la flamme de la menthe poivrée, qui était comme son haleine propre, l'haleine chaude qu'elle soufflait au nez des hommes. [...].

Et les rires recommencèrent, pendant que le sculpteur bégayait des explications : oh ! non, pas le torse, ni les jambes ; rien que la tête et les mains ; et encore quelques indications, pas davantage.

Mais Mathilde riait avec les autres, d'un rire aigu d'impudeur. Carrément, elle était entrée, elle avait refermé la porte. Puis, comme chez elle, heureuse au milieu de tous ces hommes, se frottant à eux, elle les flaira⁷.

On peut décrire le fonctionnement de ce passage descriptif comme la configuration symétrique de deux suites d'éléments de la motivation narrative. Une première série d'éléments met en rapport l'ouverture de la porte au début avec la fermeture de la porte à la fin du passage ; une seconde série met en rapport l'apparition de Mathilde, son immobilisation sur le seuil de la porte, enfin le fait qu'elle quitte le seuil de la porte pour entrer dans la pièce. La double série symétrique construit, toujours selon Hamon, une sorte de cadre autour de la description, ce qui implique à la fois une délimitation de la description par rapport à la narration, et l'activation de la compétence descriptive spécifique chez le lecteur.

Lorsqu'on reprend le modèle du « système configuratif » pour étudier le roman des Lumières, on constate que ce modèle doit être légèrement adapté pour laisser ressortir les traits les plus pertinents de l'écriture descriptive au dix-huitième siècle. Par exemple, le modèle des « énoncés narratifs en corrélation », avec son effet encadrant, s'avère être quelque peu trop rigide. En effet, ce que j'appelle la « motivation narrative », c'est-à-dire les éléments de l'histoire intégrant les passages descriptifs dans le roman, apparaît souvent comme partielle, asymétrique voire incohérente dans le roman du dix-huitième siècle, lorsqu'on la juge par rapport au modèle de Hamon. Le roman des Lumières apparaîtrait dès lors comme étant dans une phase d'expérimentation et d'apprentissage d'une pratique systématisée seulement au dix-neuvième siècle, au lieu de comprendre la pratique descriptive comme étant intégré dans son contexte propre. Il convient donc d'adapter ce modèle ; il a notamment paru préférable de dissocier dans un premier temps les différents éléments du « système configuratif » de la description pour étudier, ensuite, comment ces éléments se réunissent pour former des configurations récurrentes.

⁵ Concentration qui se fait donc au détriment de l'analyse des remarques métadiscursives qui font également partie des stratégies de légitimation de la description dans le roman ; voir Françoise Van Rossum-Guyon, *Balzac : la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*. Montréal : Univ. de Montréal, 2002, et Christof Schöch, « Zur Selbstreflexivität der Beschreibung. Erzählerkommentare über die Beschreibung im Roman des ausgehenden 18. Jahrhunderts », *Selbstreflexivität*, éd. Steffen Buch, Álvaro Ceballos & Christian Gerth, Bonn : Romanistischer Verlag, 2008, p. 233-249.

⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif* (1981), Paris : Hachette, 1993, p. 165-204.

⁷ Émile Zola, *L'Œuvre*, in : *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. d'Armand Lanoux & Henri Mitterand, vol. IV, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 70-71.

Les éléments de la motivation narrative permettent dans cette perspective de déclencher une description, de la faire durer, et de la faire cesser. À chacune de ces positions initiale, médiane et finale, la motivation narrative peut comporter trois éléments : la coprésence, c'est-à-dire le récit de certaines actions ou événements qui concernent la présence, dans le même espace, du personnage et de l'objet décrit ; l'attention, c'est-à-dire la mention de facteurs concourant à l'attention ou à l'intérêt que le personnage porte à l'objet décrit ; enfin la visibilité, c'est-à-dire l'évocation de certaines circonstances qui facilitent la perception de l'objet décrit. Chacune des étapes et chaque élément sont facultatifs, ce qui permet des configurations diverses. Lorsqu'une motivation narrative est particulièrement marquée et symétrique, elle contribue à donner un cadre à un passage descriptif ; lorsqu'elle est moins marquée ou moins symétrique, elle ménage davantage la continuité entre le contexte narratif et le passage descriptif. On s'aperçoit aisément que l'exemple zolien cité comporte deux séries d'éléments symétriques, comme on peut d'ailleurs le voir sur le schéma ci-dessous (fig. 1).

	visibilité	coprésence	visibilité
position initiale	porte ouverte ● ●	parution ● ●	
position médiane		immobile ● ●	
position finale	porte fermée ● ●	départ ● ●	

Fig. 1 : Configuration symétrique de la motivation narrative (Zola)

Pour voir plus précisément comment cela se passe dans le roman des Lumières, un ensemble d'environ 1500 exemples relevés dans une trentaine de romans parus entre 1760 et 1800 a été saisi dans une base de données, et les éléments de motivation narrative qui y sont présentes, avec leur nature, leur position et leur intensité y ont été notés, parmi beaucoup d'autres informations. Cette base de données a permis de constater quels types de configurations des entités de la motivation narratives sont les plus récurrentes dans les romans étudiés.

Il se trouve qu'il y a bien des configurations récurrentes, mais que celles-ci, au lieu d'être symétriques, tendent à être asymétriques. L'exemple suivant représente bien le genre de motivation narrative asymétrique que l'on peut trouver dans le roman du dix-huitième siècle :

Je me levai sans oser souffler, et fus me placer à un secrétaire noir, marqué de taches rouges en bois incrusté, et qui jouaient le sang à faire horreur. J'ouvre ce secrétaire, quel spectacle, grand Dieu ! l'encre dans un crâne d'ivoire, les chandeliers... des faisceaux d'ossements, portant une petite bougie lugubre, et les tablettes couvertes d'une série de poisons en fioles et étiquetés ! Je me trouvai mal [...]⁸.

Il y a ici trois éléments de motivation narrative : la narratrice note qu'elle se place proche du secrétaire (en position initiale, on trouve donc un mouvement d'approche entre sujet et objet,

⁸ Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne, Mémoires récents d'une Polonoise*, éd. Michel Delon, Paris: Desjonquères, 1991, p. 92.

ce qui constitue un élément de coprésence) ; ensuite, en position médiane, la narratrice note qu'elle ouvre le secrétaire et voit ce qu'il y a dedans, ce qui représente un élément concernant la visibilité ; enfin, la narratrice note qu'elle se trouve mal suite à son exposition aux objets qu'elle vient de nommer, ce qui termine la description, et représente une instance d'un élément concernant l'attention du sujet à l'objet. Autrement dit, on trouve un type d'élément différent à chaque position, comme le montre la figure 2, ci-dessous.

	visibilité	coprésence	attention
position initiale		s'approcher	
position médiane	ouvrir le secrétaire		
position finale			se trouver mal

Fig. 2 : Configuration asymétrique de la motivation narrative (Révéroni Saint-Cyr)

On voit tout de suite que cette configuration est très différente de celle représentant la description tirée de *L'Œuvre* de Zola. Cependant, ces exemples n'en sont que deux parmi des milliers qu'on pourrait choisir, et n'ont donc en eux-mêmes aucun droit à être pris comme représentatifs ou même typiques. C'est ici qu'intervient le regard large sur les presque 1500 exemples des romans du dix-huitième siècle, qui permet de voir quelques grandes tendances ; par exemple, le graphique suivant (fig. 3) montre la proportion des éléments de motivation narrative selon leur position.

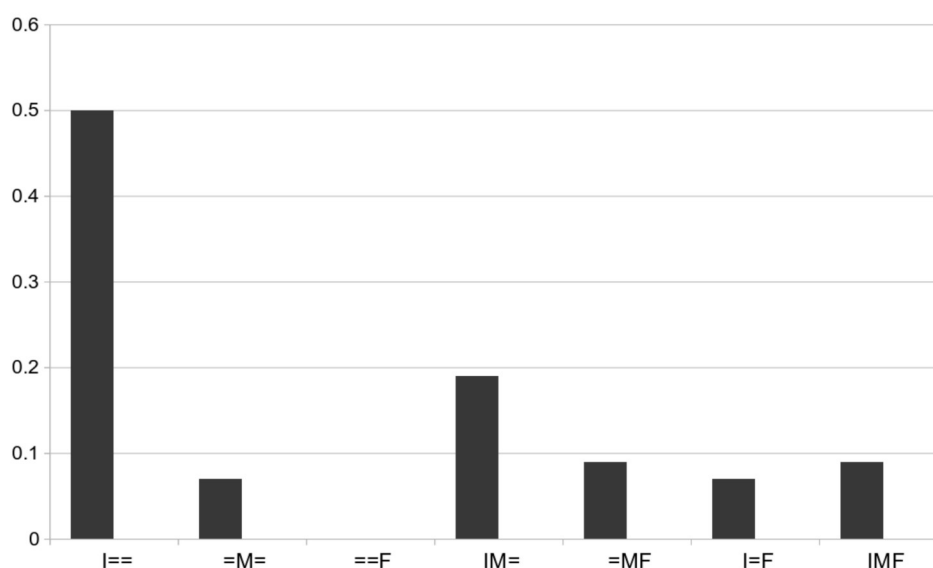


Fig. 3 : Proportions des positions de la motivation narrative (Lumières)

Abstraction faite de la nature des éléments de la motivation narrative, c'est-à-dire avec un regard porté uniquement sur leur position, on voit que la configuration la plus fréquente, présente dans cinquante pour cent des descriptions, est aussi la plus simple : c'est celle qui consiste à débiter par un élément de motivation narrative en position initiale seulement, qui déclenche en quelque sorte la description (I==, initiale seule) et qui est clairement asymétrique. En deuxième position, avec 19%, vient la configuration dans laquelle une description comporte des éléments de motivation narrative en position initiale et médiane, mais pas finale. Par contraste, les deux configurations symétriques ne constituent qu'une plus modeste proportion des exemples, avec 9% pour le cas où toutes les trois positions sont occupées (IMF), et 7% pour le cas où les positions initiale et finale sont occupées (I=F).

Sur la base de ce type d'informations, on peut analyser de manière plus détaillée les configurations récurrentes. On peut constater, par exemple, que les configurations avec un élément de motivation narrative en position initiale et finale comportent souvent des éléments de nature différente dans ces deux positions, ce qui réduit l'effet de symétrie et d'encadrement de la motivation narrative (on l'a vu dans l'exemple tiré de *Pauliska*). De manière générale, la fonction de la motivation narrative dans les romans du dix-huitième siècle est certes, parfois, de délimiter ou d'encadrer la description, mais dans la plupart des cas, elle sert plutôt à ménager ou à assouplir la transition, et à naturaliser les limites, entre description et narration⁹.

Retour au dix-neuvième siècle

Le retour au dix-neuvième siècle peut se faire de trois manières qui sont autant d'approches pour mettre en relation la pratique descriptive dans le roman du dix-neuvième siècle avec celle du roman des Lumières. La première approche consiste à extrapoler, à partir du dix-huitième siècle, vers le développement de la poétique descriptive au dix-neuvième siècle. La seconde approche consiste à reprendre la méthode d'analyse de la motivation des passages descriptifs développés, à partir de Hamon, pour le roman du dix-huitième siècle, et de la transposer à plusieurs romans de Balzac parus pendant les années 1830. La troisième approche, enfin, et qui forme la base d'un projet de recherche en train d'être défini, propose de mettre à profit les possibilités qu'offrent les méthodes numériques pour l'étude diachronique de la poétique du descriptif du dix-huitième au dix-neuvième siècle.

On peut dans un premier temps approcher la question en extrapolant, en quelque sorte, de la pratique descriptive des Lumières vers le dix-neuvième siècle. En effet, on peut constater des variations relativement importantes, concernant la motivation narrative, selon les différentes décennies de l'époque étudiée et selon les formes narratives. Premier constat : l'importance et l'intensité de la motivation narrative, mais aussi son emploi logique et cohérent, sont clairement grandissantes, entre les années 1760 et la fin du dix-huitième siècle. Second constat : dans les années 1760, la motivation narrative est davantage répandue dans les romans-mémoires et romans épistolaires que dans les romans à la troisième personne, mais cette différence s'efface progressivement jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Ces deux tendances peuvent être mises en corrélation : au dix-septième siècle, pendant lequel la narration à la troisième personne est dominante, la motivation narrative est bien présente, mais elle n'entraîne pas une intégration formelle des passages descriptifs dans le récit. Au dix-huitième siècle, la forme narrative autodiégétique devient dominante à travers le roman-mémoires et le roman épistolaire ; parce qu'elle implique une perspective individuelle, elle facilite le rattachement des passages descriptifs à une subjectivité, donc la motivation narrative avec la narrativisation et la subjectivisation qu'elle peut impliquer.

Or, à ce moment-là, a lieu une sorte de transfert : le principe de la motivation narrative et de la subjectivisation de l'écriture descriptive, prenant son origine dans la forme narrative

⁹ Pour plus de détails concernant les configurations récurrentes de la motivation narrative, on peut consulter Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 170-187.

autodiégétique, se généralise au dix-huitième siècle et devient un principe qui régit également la narration hétérodiégétique. Puis, au dix-neuvième siècle, un processus d'approfondissement fait qu'on n'a plus seulement affaire à la motivation narrative, mais que celle-ci s'allie à la structure plus large de la focalisation. De plus, comme le statut de l'écriture descriptive devient moins problématique et la motivation narrative plus systématique, l'effet qu'a cette dernière d'encadrer et de délimiter les passages descriptifs dans le contexte narratif peut s'amplifier au détriment de celui qui consiste à fondre le passage descriptif dans le contexte narratif.

Au lieu d'extrapoler ainsi, et pour vérifier de telles hypothèses, on peut également procéder à des études de cas, portant par exemple sur deux des premiers romans de Balzac, datant du début des années 1830 : *Eugénie Grandet* (1833/1834) et *La Peau de Chagrin* (1830-31). Ce dernier se rattache d'ailleurs, par sa reprise de la thématique libertine dans la partie centrale, au roman des Lumières.

Les descriptions, dans les deux romans analysés, sont d'une fréquence et d'une étendue qu'on pourrait peut-être appeler moyenne : sans être beaucoup plus fréquentes que dans le roman du dix-huitième siècle, les descriptions sont plus développées et se trouvent parfois jointes ensemble pour former des ensembles descriptifs relativement étendus, chose rare dans le roman au dix-huitième siècle. Par ailleurs, *La Peau de Chagrin* est plus descriptif que ne l'est *Eugénie Grandet* ; par exemple, des descriptions développées se trouvent un peu partout dans ce roman, alors que dans *Eugénie Grandet*, les descriptions se concentrent davantage sur le début du roman, d'une manière typique pour certains romans des Lumières. On pourrait dire qu'en ce qui concerne l'écriture descriptive, *Eugénie Grandet* est plus proche des romans du dix-huitième siècle que ne l'est *La Peau de Chagrin* ; et ce bien que, thématiquement, *La Peau de Chagrin* soit plus proche des romans libertins du siècle des Lumières. Quant aux objets des descriptions, on peut constater la présence primordiale des portraits, physiques autant que moraux, puis des descriptions de bâtiments, parfois vus de l'extérieur mais surtout de l'intérieur ; on trouve aussi quelques descriptions de paysage, surtout vers la fin de *La Peau de Chagrin*. Enfin, les objets matériels sont également décrits avec une fréquence relativement grande, le plus souvent dans le contexte immédiat des descriptions d'intérieurs.

Qu'en est-il de la motivation narrative ? La modalité la plus fréquente de la motivation narrative dans les deux romans de Balzac reste celle où elle se trouve seulement au début de la description, comme dans le roman des Lumières. Cependant, la motivation narrative est plus riche et plus complète, chez Balzac, que dans le roman des Lumières : assez souvent, plusieurs aspects (comme l'attention ou la visibilité) se conjuguent dans une même position ou sont repris en plusieurs endroits, et ceci même pour des descriptions relativement courtes et simples. On constate aussi un jeu, en quelque sorte, plus développé, presque ironique parfois, avec la flexibilité qu'offre la motivation narrative.

Il faut également signaler deux « spécialités » de Balzac, que l'on peut considérer comme un type de jeu avec la motivation narrative : la première est celle où le narrateur, au lieu d'introduire un personnage dont la venue dans un lieu en justifie la description, prend en quelque sorte le destinataire par la main pour une visite virtuelle des lieux de l'histoire, avant même que celle-ci ne commence ; c'est le cas dans l'ouverture d'*Eugénie Grandet* qui mène un visiteur potentiel dans la petite rue de Saumur, puis dans la maison Grandet.

La deuxième spécialité est celle de la motivation narrative par anticipation, par exemple dans *La Peau de Chagrin*, lorsque Rastignac propose à Raphaël d'aller voir une « jolie petite veuve alsacienne » :

Allons au bois de Boulogne, dit-il ; nous y verrons ta comtesse, et je te montrerai la jolie petite veuve que je dois épouser, une charmante personne, Alsacienne un peu grasse. Elle lit Kant, Schiller, Jean-Paul, et une foule de livres hydrauliques. [...] Ah ! si elle ne disait pas *mon anche*, et *proulier pour mon ange* et *brouiller*, ce serait une

femme accomplie. Nous vîmes la comtesse, brillante dans un brillant équipage. La coquette nous salua fort affectueusement en me jetant un sourire qui me parut alors divin et plein d'amour¹⁰.

Le portrait de la femme intervient juste après l'annonce initiale, c'est-à-dire avant la rencontre effective, qui est en fait complètement gommée ici. Ce n'est pas la rencontre, mais bien la mention de la rencontre, qui fait jouer la motivation narrative.

Il est frappant par ailleurs que l'aspect de la « visibilité », très prisé par le roman des Lumières, est moins complexe chez Balzac. Si la notation du regard et de la contemplation est bien omniprésente, les aspects plus concrets de la visibilité (les fenêtres ouvertes, les lumières amenées, les trous de serrures bien à propos et les élévations propres à faciliter le regard) sont moins présents, dans les deux romans, quoique assez raffinés : on trouve un regard par la fenêtre ouverte dans *Eugénie Grandet* et un trou dans un rideau pour épier la femme convoitée ainsi qu'un cas intéressant lors de la description du tableau du Christ dans *La Peau de Chagrin*, mais pas beaucoup plus.

Qu'en est-il cependant des proportions des configurations récurrentes symétriques ? Est-ce que, comme le suppose Philippe Hamon et comme pourrait l'expliquer la projection à partir du roman des Lumières, ces configurations symétriques dominent la pratique descriptive balzacienne ? Les motivations narratives symétriques et encadrantes sont bien présentes chez Balzac, par exemple dans *La Peau de Chagrin*, lorsque Raphaël arrive, au tout début du roman, dans la salle des jeux. On trouve trois notations de motivation narrative encadrant deux descriptions de personnages :

Au moment où le jeune homme entra dans le salon, quelques joueurs s'y trouvaient déjà. Trois vieillards à têtes chauves étaient nonchalamment assis autour du tapis vert ; [Portrait des joueurs et d'autres personnages.] Le tailleur et le banquier venaient de jeter sur les pondeurs ce regard blême qui les tue, et disaient d'une voix grêle : « Faites le jeu ! » quand le jeune homme ouvrit la porte. Le silence devint en quelque sorte plus profond, et les têtes se tournèrent vers le nouveau venu par curiosité. Le silence devint en quelque sorte plus profond, et les têtes se tournèrent vers le nouveau venu par curiosité. Chose inouïe ! les vieillards émoussés, les employés pétrifiés, les spectateurs, et jusqu'au fanatique Italien, tous en voyant l'inconnu éprouvèrent je ne sais quel sentiment épouvantable. [...]

Au premier coup d'oeil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route. Aussi tous ces professeurs émérites de vice et d'infamie, semblables à une vieille femme édentée, prise de pitié à l'aspect d'une belle fille qui s'offre à la corruption, furent-ils près de crier au novice : - Sortez ! Celui-ci marcha droit à la table, s'y tint debout, jeta sans calcul sur le tapis une pièce d'or qu'il avait à la main et qui roula sur Noir ; puis, comme les âmes fortes, abhorrant de chicaneries incertitudes, il lança sur le Tailleur un regard tout à la fois turbulent et calme¹¹.

L'apparition de Raphaël au seuil de la porte sert d'abord de motivation narrative pour la description des joueurs présents dans la salle, puis est reprise encore une fois pour changer de perspective et motiver le portrait de Raphaël tel qu'il se présente au joueurs, avant que la clôture du portrait n'intervienne quand Raphaël quitte le seuil de la porte et s'approche de la table des jeux. De manière caractéristique, une telle motivation narrative déclenche un arrêt du temps du récit, ce qui permet en même temps à la description d'avoir une temporalité statique. La temporalité est même paradoxale, en fait, puisque, à y regarder de près, Raphaël entre d'abord et ouvre la porte ensuite...

Basés sur deux romans seulement, on ne doit pas prendre des indications chiffrées concernant la question de la symétrie trop au sérieux ; cependant, une tendance possible se fait quand même voir sur le graphique ci-dessous (fig. 4), qui met en relation les proportions trouvées dans trente-deux romans des Lumières avec celles trouvées dans les quatre-vingt quinze descriptions balzaciennes.

¹⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, éd. de Pierre Citron, in : *La Comédie humaine*, éd. sous la dir. de Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 167.

¹¹ Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, op. cit., p. 167.

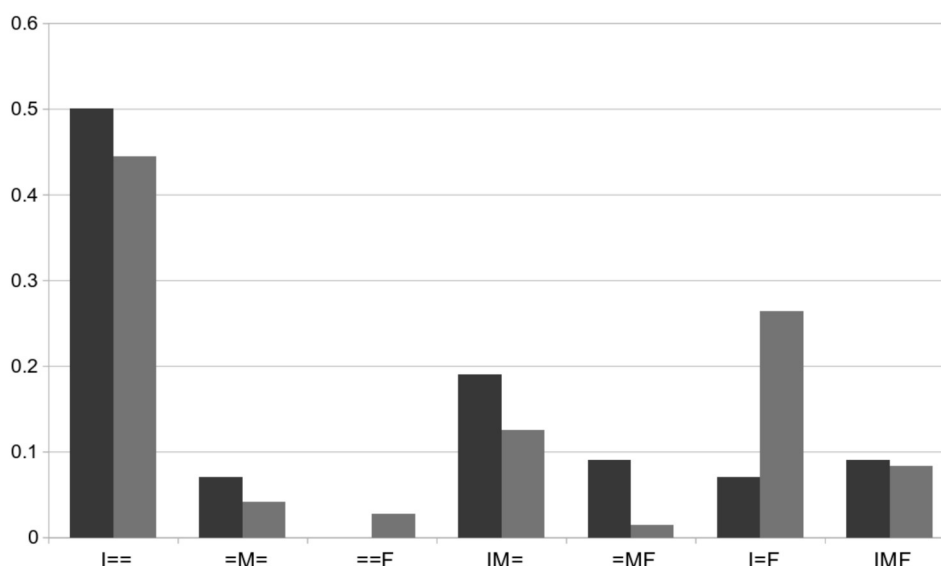


Fig. 4 : Proportions des positions de la motivation narrative (Lumières vs. Balzac)

On voit que, si la motivation narrative en position initiale uniquement reste dominante (elle correspond à environ 45% des cas), la configuration symétrique avec motivation narrative en position initiale et finale, passe de 7% dans le roman des Lumières à 25% dans les deux romans balzaciens. Cela impliquerait que le fonctionnement de la motivation narrative se modifie bien : sa complexité s'agrandit et sa fonction, avant tout intégrative dans le roman du dix-huitième siècle, devient plus clairement encadrante et distinctive dans le roman balzacien.

Une telle étude de cas ne permet cependant pas de dégager des tendances dans la chronologie ni même d'affirmer l'importance plus ou moins grande de certains procédés, même dans les seuls romans balzaciens des années 1830. Cependant, elle permet de poser les bases et de développer quelques hypothèses pour un projet de poétique quantitative et diachronique du descriptif, en cours de préparation. Ce projet, qui s'inscrit dans le mouvement plus large des humanités numériques ou *digital humanities*¹², a pour objectif de dégager les grandes tendances de l'écriture descriptive dans le roman français du début du dix-huitième siècle jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle.

Le point de départ de cette étude repose sur plusieurs catégories fondamentales : la répartition des passages descriptifs, narratifs, argumentatifs et dialogiques dans chaque roman ; ensuite les types de descriptions selon leurs objets (portraits, paysages, bâtiments, tableaux, objets matériels, etc.) ; ensuite les formes de la descriptions (qui peut être statique, dynamisée, procédurale, etc.) ; enfin, les techniques d'intégration des descriptions dans le contexte narratif (remarques métadiscursives et motivation narrative). Il s'agira de retracer, dans le temps et en fonction des formes narratives et des époques littéraires, l'évolution de l'écriture descriptive dans le roman à travers ces catégories fondamentales.

Afin de pouvoir aborder ces questions, le projet se tournera vers les ressources et les outils numériques. Il faudra dans un premier temps établir un corpus relativement large de romans couvrant les deux siècles, avec au moins cinq romans par décennie, ce qui implique donc un corpus d'au moins cent romans. Pour que ce corpus puisse être analysé de manière utile, il sera nécessaire de procéder à une annotation linguistique des romans qui indique, pour chaque mot, au moins son lemme et sa classe grammaticale. Ensuite, pour identifier de manière automatique les descriptions, il existe deux approches : la première consiste à établir par avance un modèle formel de ce qui constitue un passage descriptif, pour les trouver dans les textes. La question la

¹² Collectif, *Manifeste des Digital Humanities*, Paris, 2010, <http://tcp.hypotheses.org/318>, et Ray Siemens et al., éd. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004. <http://www.digitalhumanities.org/companion/>.

plus épineuse, dans ce contexte, est celle de la variabilité historique de ce qui est considéré comme un passage descriptif. Comment en effet prendre en compte une variabilité potentielle des formes de description sans définir au préalable comment cette variabilité se manifeste concrètement ? Plus prometteuse est une seconde approche, dans laquelle on procède à une analyse manuelle d'un nombre restreint de romans en y marquant chaque passage descriptif. Un algorithme relevant du domaine de l'apprentissage automatique (*machine learning*) pourra ensuite générer, à partir de cette analyse manuelle, un modèle heuristique permettant d'identifier toutes les descriptions dans le corpus entier des romans et d'en marquer les limites¹³. Cette approche est mieux à même de gérer la variabilité et les ambiguïtés dans les définitions de ce qu'est un passage descriptif.

L'état de l'art ne permet pas, en tout cas en ce moment, de confier le relevé des formes et des techniques d'intégration à l'ordinateur ; elle se fera donc par la lecture traditionnelle. Avec l'identification des passages descriptifs, l'analyse pourra cependant se concentrer sur ces descriptions et leur contexte immédiat pour procéder à une annotation plus détaillée des types de descriptions, de leurs formes, et des modalités de leur intégration dans le contexte narratif. Sur une telle base, on pourra pousser plus loin telle ou telle problématique plus spécifique et surtout, voir l'évolution de l'importance relative de différents phénomènes.

Conclusion

La présente contribution a tenté d'apporter, à travers la question des rapports entre description et narration, un éclairage sur la question des rapports du roman des Lumières avec celui de la première moitié du dix-neuvième siècle. Elle a cherché à éprouver en même temps l'utilité, pour l'analyse des romans de Balzac, d'une méthodologie qui, tout en étant inspirée des travaux de Philippe Hamon, avait été adaptée aux corpus des Lumières qui en était le premier champ d'application. Décomposer la théorie du système configuratif en ses éléments pour observer les configurations récurrentes des éléments a paru éclairant, non seulement pour l'analyse du roman des Lumières, mais également pour l'analyse d'un corpus dix-neuviémiste. La promesse du numérique, dans ce contexte, est qu'il doit permettre de conjuguer l'attention aux détails de la pratique descriptive effective avec la prise en compte d'un très grand nombre d'exemples. Ceci à condition, toutefois, d'allier les « données » obtenues à l'aide des méthodes numériques à une sensibilité herméneutique et humaniste pour pallier les failles inévitables de tout modèle explicite ainsi que pour les contextes qui seuls permettent de donner aux phénomènes textuels leur signification.

Christof SCHÖCH
Université de Würzburg, Allemagne

¹³ Une perspective littéraire est proposée par Stephen Ramsay, *Algorithmic Criticism*, Univ. of Illinois Press, 2011 ; une perspective technique est fournie par Ian Witten, Frank Eibe et Mark Hall, *Data Mining: Practical Machine Learning Tools and Techniques*, San Francisco: Morgan Kaufmann, 2011.