

La description trahit-elle son objet ?

La question de la mise en présence

AMELIE DE CHAISEMARTIN

1. L' « évidence » dans la rhétorique

Aujourd'hui, nous définissons généralement la description en opposition à la narration. Or, dans les ouvrages de rhétorique antique, il n'est pas question de « texte descriptif » qu'on opposerait à un « texte narratif ». La *descriptio*, dans la rhétorique latine, est la traduction du terme grec *ekphrasis*, qui désigne alors un « discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître ». La description est ainsi bien davantage un *effet*, que tout type de discours peut tenter de créer, qu'un texte particulier.

Dans l'*Institution oratoire* de Quintilien, au premier siècle ap. J-C., on ne trouve pas, comme chez la plupart des auteurs qui l'ont précédé, de chapitre spécial consacré à l'art de décrire. La description n'est pas tant une « partie du texte » particulière que l'endroit où se concentrent une série de procédés et d'effets très généraux : amplifier, décorer, développer, illustrer, enrichir, faire voir la chose dans ses détails.

Quintilien loue « la belle qualité qui fait voir ce que l'on dit. » Le discours produit son plein effet sur le juge, par exemple, si les faits racontés se détachent en relief et deviennent sensibles aux yeux de son intelligence. Quintilien cite également une forme particulière de cet effet : la présentation d'un tableau de la scène racontée. Les attitudes des personnages et leur cadre sont si bien décrits qu'on les voit.

C'est par le même procédé que l'on augmente la pitié sur le sort des villes prises. Sans doute, quand on dit qu'une cité a été enlevée d'assaut, on embrasse sous ce mot tout ce que comporte un pareil sort ; mais les sentiments sont moins touchés par ce que j'appellerai cette brève annonce d'une nouvelle. Si l'on développe ce qui est contenu dans un seul mot, on verra les flammes qui rampent parmi les maisons et les temples, le fracas des toits qui s'écroulent, des cris divers se fondant comme en un seul son, certains habitants fuyant à l'aventure, d'autres ne pouvant s'arracher aux derniers embrassements de leur famille, les pleurs des petits enfants et des femmes, des vieillards maudissant le destin qui a prolongé leur vie jusque-là ; ensuite le pillage bien connu des objets profanes et sacrés, les soldats courant en tout sens pour emporter leur butin ou courir après, des citoyens enchaînés, poussés devant lui par le brigand devenu leur maître, la mère s'efforçant de retenir son petit enfant, et, partout où le gain est plus considérable, les vainqueurs se battant. (*Institution oratoire*, t. III, livre VIII, texte revu et traduit par H. Bornecque, Paris, Garnier, 1934, p. 181-185).

Le modèle de l'évidence et de l'énergie sera ainsi, dès l'antiquité, la peinture, selon les mots d'Horace « ut pictura poesis » : la poésie est comme un tableau. La spécification des différents modes de description, comme le « tableau » ou l'hypotypose » n'aura vraiment lieu

qu'au XVII^e siècle. Auparavant, la qualité d'évidence est la définition même de l'écriture descriptive.

Aristote déjà, dans la *Poétique* loue, dans un récit, l'*energeia* ou l'*enargeia* selon les différents manuscrits. Cette hésitation entre les deux termes, *energeia*, énergie, vivacité d'un côté ou *enargeia*, évidence, clarté, de l'autre, pèsera dans les débats rhétoriques. Dans la rhétorique latine, *energeia* est traduit tantôt par *evidentia*, clarté, tantôt par « force de conviction ».

Quintilien a été abondamment repris par tous les auteurs de Rhétoriques et ce jusqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les exercices de rhétorique et de composition destinés aux élèves appelés *Progymnasmata*, très utilisés jusqu'à la Renaissance, seront largement fondés sur la rhétorique quintilienne.

Cette évidence de l'écriture descriptive sera comprise différemment selon les époques.

2. L'évidence à l'époque classique : le lisible

À l'époque classique, c'est en vertu de cette fameuse « évidence », « clarté » que Boileau condamnera tous les détails obscurs et illisibles¹. Les descriptions trop longues, en plus d'être inintelligibles, nuisent à la lisibilité de l'ensemble d'une œuvre, en la menaçant de dispersion, d'éclatement. L'auteur ne doit surtout pas perdre le fil de son récit. Pour Boileau, la description est un ornement réservé à l'épopée que l'auteur peut utiliser pour peindre une action essentielle de l'histoire, ou un protagoniste essentiel, sans dévier de son sujet en peignant des objets insignifiants et bas². Boileau donne l'exemple d'un poète malhabile qui, alors qu'il décrit Moïse traversant la mer, décrirait des poissons ou un enfant sur le rivage. À l'impératif de la clarté se mêle celui de la bienséance. Il s'agit, en somme, de ne décrire que le centre du tableau, et pas sa périphérie. Les descriptions doivent ainsi être courtes. Il faut savoir, comme Homère, choisir la bonne épithète, qui saura provoquer une image immédiate et forte, sans perdre le fil de la narration.

À l'époque classique, peinture et poésie sont pensées comme deux arts équivalents, car représentatifs tous les deux. Le vocabulaire de la peinture est ainsi utilisé pour parler d'une description vive, comme d'un « tableau » ou d'une hypotypose au XVII^e siècle. Mais ce vocabulaire, théorique, ne sous-entend pas d'attention portée à la *picturalité* du tableau. Ce qui triomphe dans les écrits sur les arts figuratifs, que ce soit sur la peinture ou le discours, c'est le primat de l'histoire racontée, de la narration. Dans la peinture d'histoire, le grand genre, comme dans l'épopée (à laquelle Boileau donne le privilège de la description), il s'agit de parler de la grande Histoire, d'une histoire connue, en présentant les protagonistes dans des attitudes claires, *lisibles*. Il semble qu'à l'époque classique l'*évident* ce soit le *lisible*, le fait de pouvoir voir clairement dans quelle direction vont les personnages d'un tableau ou d'un récit, quel est leur but et quels sont les obstacles qui s'opposent à leur but. Ainsi une bonne

¹ Boileau, *Art poétique* (1674), Paris, U. G. E. 10/18, 1966, I, vers 49-63, p. 23.

² Boileau, *Op. cit.*, III, vers 257-268, pp. 47 et 48.

description de tableau d'histoire est celle qui raconte l'histoire *racontée par le tableau*. À l'ordre narratif du tableau, comme dans les peintures de Poussin, correspondra l'ordre narratif de la description. L'*évidence* descriptive est ainsi la désignation « directe » du signifiant de l'objet, en réduisant toute opacité du signifié. Les planches de Le Brun qui représentent les passions des hommes sont un code à l'usage des peintres pour que la représentation des passions soit la plus claire possible, mais aussi à l'usage des amateurs de peinture, qui pourront décoder plus facilement l'*histoire* racontée par un visage ou un tableau. On pourra ainsi lire tout de suite les sentiments exprimés par le visage d'un homme, en exploitant un code.

Dans le cadre du portrait, comme le montre Louis Marin³ en étudiant les passages de *La logique de Port-Royal* consacrés à ce sujet, le portrait réussi est celui dont l'effet de présence est tellement grand que l'on dit du portrait, de César par exemple : « Ceci est César ». Il ne s'agit pas de confondre le portrait avec le modèle, mais de reconnaître tout de suite, dans le portrait, la représentation du nom propre César. La ressemblance du portrait au modèle permet de reconnaître immédiatement le *représenté*. On voit donc ici que la description minimale du portrait est l'*identification*. Il s'agira ensuite de relever les différents aspects propres au modèle que l'on peut *lire* sur le tableau. On voit donc que, ce qui précède le tableau, c'est un *récit* ou un *nom* initial, et le travail de la description sera de formuler ce langage à l'origine du tableau.

En fait, pour reprendre les propos de Bernard Vouilloux dans *La peinture dans le texte*, entre le tableau et le descripteur, il y a toujours déjà du langage, il y a un interprétant. Diderot, par exemple, exploitait le modèle des notices rédigées pour présenter les tableaux des *Salons*. Celles-ci étaient particulièrement longues quand un décodage était nécessaire, notamment lorsqu'il s'agissait de tableaux allégoriques. Les notices expliquaient l'allégorie en fonction d'un code maîtrisé par tous les peintres de cour. Ainsi, comme le rappelle Bernard Vouilloux après Panofsky, la description présuppose l'assimilation des principes généraux de représentation qui commandent le tableau (le code allégorique ici). La description est toujours conditionnée par la théorie de la représentation à laquelle ressortit l'œuvre étudiée.

Il semble que la description classique s'en tienne à ce que Panofsky appelle le « sens-signification » de l'objet. Bernard Vouilloux, dans *La peinture dans le texte* rappelle ce dont il s'agit. Le sens-phénomène du tableau correspond au sens-chose (ceci est un homme) et au sens-expression (beau ou laid) : à ce premier niveau, les notions signifiantes sont accessibles et connues du spectateur sur la base de sa perception, de son expérience existentielle immédiate. C'est de manière automatique, selon un mouvement résultant de l'intériorisation de schèmes culturels que le spectateur dégage de cet agrégat l'image de personnages, d'objets, de monuments, qu'il peut, du coup nommer. On voit que dans cette opération de nomination qui consiste à identifier l'appartenance à une classe (arbre) contient la matrice de

³ Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Éditions Hazan, 1995, Chapitre II : « Les Portraits et le Portrait. »

la description, qui va consister à sélectionner des caractéristiques au sein d'un pantonyme (du nom d'une classe). Ensuite nous arrivons au sens-signification, qui n'est accessible qu'à travers l'iconographie, c'est-à-dire la maîtrise des sciences iconiques. Le code iconographique fait intervenir une compétence plus active et consciente. Panofsky appelle *type* une « représentation dans laquelle un sens-chose s'est allié à un certain sens-signification de façon si indissociable que cette représentation est traditionnellement devenue le porteur de ce sens-signification ». La description classique est ainsi codifiée par la tabulation des dictionnaires, qui détermine, pour chaque nom commun, une classe d'hyponymes ainsi que par un code iconographique qui attribue aux choses des valeurs et des significations prédéfinies. Ses marges de manœuvre sont donc réduites.

3. Le tournant de la fin du XVIII^e siècle : la description sensible

Cela change à la fin du XVIII^e siècle, lorsque le développement de l'empirisme fait de l'observation du monde, et non des idées innées de l'esprit, le premier moyen de le connaître. Dans l'histoire naturelle ou la médecine, les textes descriptifs détaillés se développent. La critique d'art qui accompagne les Salons d'exposition naît. Dans ses comptes rendus critiques Diderot n'est plus seulement attentif à l'histoire lisible dans le tableau, mais à son effet sur le spectateur. Le but du récit comme du tableau est d'« intéresser » le lecteur/spectateur. Cet intérêt dépend notamment de l'émotion qu'un récit ou un tableau peut créer. On assiste ainsi, progressivement, comme l'a montré Michel Delon, à un passage de l'*énargeia*, de la clarté, à l'*énergeia*, l'énergie. La description met en présence non plus seulement en étant claire, au sens cartésien, mais en étant énergique, vivante.

La description de Diderot devient ainsi de plus en plus témoin des réactions du sujet éthique devant le tableau. De la même façon, dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau naît la description *expressive* telle que la définit Jean-Michel Adam : une description dont les prédicats décriront autant l'objet que l'état d'âme du descripteur. Le paysage-état d'âme, typique du romantisme, témoigne de l'investissement sensible du sujet dans l'objet qu'il dépeint. Cet investissement du sujet dans la description augmentera au XIX^e siècle car, comme le montre Bernard Vouilloux dans *La Peinture dans le texte*, moins le descripteur aura besoin de donner des informations sur l'objet (notamment parce que le descripteur pourra avoir plus facilement sous les yeux une image de l'objet) plus la description deviendra l'expression du jugement et de la sensibilité du descripteur.

En outre, l'art vise de plus en plus au *sublime*, et plus seulement au beau. Or, le sublime se caractérise moins par une forme définie que par l'intérêt inattendu qu'il suscite chez le spectateur, la façon dont il l'entraîne. La subjectivité du spectateur va ainsi devenir au cœur du jugement de goût et les descriptions témoigneront de plus en plus de sa réaction. Pour formuler cet effet, la langue doit se faire plus suggestive et renoncer à une parfaite clarté.

La description devient aussi beaucoup plus picturale. Christoph Schöch, dans son ouvrage *La description double dans le roman français des Lumières*, a montré à quel point la peinture, désormais pensée comme un art à part dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, bien distinct des arts du discours, avec des moyens propres, était devenue le modèle de la description vive.

Il montre en effet comment les tableaux de scènes de genre influencent le drame bourgeois et le roman, qui créent des effets de tableau, dans lequel le corps des protagonistes véhicule une émotion énergétique, irréductible à un code défini. Les tableaux, au théâtre, imitent véritablement la peinture en ce qu'il s'agit d'un moment silencieux, pendant lequel les comédiens sont immobilisés dans une pose ou une activité qui créent un effet pathétique ou attendrissant. (Dans le cas du tableau-comble et non du tableau-stase, voir Pierre Frantz⁴). Le tableau romanesque est, lui aussi, un moment d'intensité muette, qui repose sur le mouvement expressif des corps des protagonistes.

Les scènes de genre ne sont pas des scènes de la grande Histoire, pas des scènes connues que l'on peut identifier clairement, de manière univoque, comme l'on pourrait le faire pour un sujet de peinture d'Histoire ou pour l'allégorie. Le pantomyme « père » ouvre un réseau sémantique beaucoup plus large que le nom propre Moïse par exemple. La description est ainsi moins prédéfinie par la nomination.

En reprenant, les mots de Liliane Louvel, dans son article « Nuances du pictural » paru dans la revue *Poétique*, Christof Schöch établit ainsi des « niveaux de picturalité », c'est-à-dire des degrés de présence d'un tableau dans un texte. Christof Schöch modifie cependant la grille proposée par Liliane Louvel, en considérant qu'elle ne prend pas assez en compte la variabilité historique de cette notion de « picturalité », qui dépend du statut de la peinture à une époque précise. Christof Schöch établit donc trois niveaux de picturalité différents pour le roman du XVIII^e siècle : le premier niveau de la picturalité est la simple mention par le discours d'un contenu pictural, un tableau précis ou un sujet pictural traditionnel, comme « les trois Grâces » par exemple. Le second niveau de picturalité consiste à transposer les modalités de présentation picturale dans le texte. Ces modalités sont diverses.

Dans la mesure où la concentration sur l'instant est une qualité associée à la peinture, se limiter volontairement à la représentation d'un instant, dans une description, relève, pour Christof Schöch, de la picturalité. Concomitante de la limitation volontaire à l'instant, il apparaît une « spatialisation » de l'écriture descriptive, qui se manifeste en particulier à travers le rôle des déictiques spatiaux, mais aussi la constellation des personnages ou la disposition des points de vue.

Lorsque l'écriture descriptive reprend le principe de l'« éloquence du corps », elle le fait par référence à la fois à la rhétorique et à la peinture. Cette représentation du corps éloquent peut être plus ou moins picturale. Il existe trois variantes principales d'un degré de picturalité décroissant dans les romans :

– soit les marques extérieures apparaissent seules sans que leur signification soit explicitée, selon le schéma « elle avait les larmes aux yeux » : dans ce cas, la force suggestive et la limitation au visible sont les plus grands (mais aussi le risque de l'obscurité par la multiplicité des interprétations) ;

⁴ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 1998

– soit les marques extérieures sont données comme signe d’une intériorité explicitée, selon le schéma « le désespoir lui fit venir les larmes aux yeux ». La polysémie et la force suggestive sont réduites ;

– soit enfin, l’intériorité abstraite, explicitement nommée, peut être dite visible sans que les marques extérieures soient décrites : le désespoir se montra sur son visage. Dans ce cas, la phrase désigne indirectement le visible ;

On voit ainsi que moins les objets sont classés, explicités, *plus ils sont visibles*. Moins le signifiant est gommé par le *signifié*, plus le signifiant a d’épaisseur sensible.

L’écriture descriptive du XVIII^e n’essaye pas, en revanche, de représenter de nombreux détails (comme on aurait pu supposer que sa recherche d’évidence sensible la pousserait à le faire) : en effet, Daubenton (auteur d’une histoire naturelle), Diderot et Mercier sont sceptiques sur le fait qu’une description longue et détaillée donne une bonne image au lecteur : soit qu’il se perde complètement dans les méandres d’une description trop complexe, soit qu’il construise mentalement une image démesurée de l’objet en question.

Le dernier niveau de la picturalité est la représentation d’un observateur sur lequel le tableau produit un effet et auquel le lecteur peut s’identifier.

Mais la question de la « mise en présence » dépasse celle de la seule « picturalité ». Ce n’est pas parce qu’on fait référence à un tableau que la scène est nécessairement plus visuelle ni plus présente.

De la même façon, l’effet de présence ne se réduit pas à la visualité de la description, et d’autres modèles descriptifs, comme la musique, s’imposeront au XIX^e siècle.

4. La description créatrice : le portrait de Quasimodo

Le « tournant artiste » évoqué par Bernard Vouilloux dans son livre désigne une période, le XIX^e siècle, où artistes et écrivains fréquentent les mêmes cercles et ont le sentiment d’appartenir à la même classe : celle des artistes. La pratique de la peinture influence ainsi la pratique de l’écriture. Cela passe notamment par une attention de plus en plus grande, de la part des écrivains, à la « plasticité » de leur description, à l’utilisation d’un vocabulaire pictural et à l’attention aux formes des objets décrits.

Cette attention renouvelée à la « forme » et à la « couleur » a-t-elle pour conséquence une plus grande *visibilité* des descriptions ? Nous examinerons cette question en étudiant une description célèbre de Victor Hugo, le portrait de Quasimodo. Quasimodo apparaît pour la première fois dans le roman lors d’un concours de grimaces. Les participants passent leur tête à travers la rose ouverte d’une chapelle et font une grimace. La foule pousse soudain des hurlements en voyant la plus laide des grimaces.

C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. Maître Coppenole lui-même applaudit ; et Clopin Trouillefou, qui avait concouru, et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre, s'avoua vaincu. Nous ferons de même. Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble.

L'acclamation fut unanime. On se précipita vers la chapelle. On en fit sortir en triomphe le bienheureux pape des fous. Mais c'est alors que la surprise et l'admiration furent à leur comble. La grimace était son visage.

Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses ; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage ; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner.

On eût dit un géant brisé et mal ressoudé.

Quand cette espèce de cyclope parut sur le seuil de la chapelle, immobile, trapu, et presque aussi large que haut, carré par la base, comme dit un grand homme, à son surtout mi-parti rouge et violet, semé de campanilles d'argent, et surtout à la perfection de sa laideur, la populace le reconnut sur-le-champ, et s'écria d'une voix :

— C'est Quasimodo, le sonneur de cloches ! C'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame ! Quasimodo le borgne ! Quasimodo le bancal ! Noël ! Noël !

On voit que le pauvre diable avait des surnoms à choisir.

L'attention aux formes et à leur effet

Si l'on reprend les niveaux de picturalité établis par Christof Schöch, il y a ici un effet de « picturalité » très fort : des spectateurs regardent une figure apparaissant dans un cercle, comme dans le cadre d'un portrait. Le récit se concentre sur un moment et un lieu précis.

L'effet de l'apparition de la figure est premier dans le texte : il s'agit d'un effet de sublime qui emporte la foule *unanime* qui se fige. Toute la scène est travaillée par une esthétique du « tableau-comble » telle que l'a définie Pierre Frantz. Les personnages sont figés dans des attitudes qui révèlent le désordre émotionnel provoqué par la situation. Ce tableau est au service de la communication d'une *énergie* sublime. Le sublime, dès le XVII^e siècle, dans le traité du Pseudo-Longin, c'est un « je ne sais quoi » qui nous charme, nous emporte : d'où l'usage de la prétérition pour marquer la difficulté à décrire. Hugo parvient cependant à créer l'effet produit par l'apparition de Quasimodo en utilisant des comparaisons qui grandissent considérablement la figure et crée un effet d'horreur et d'étonnement. Le fait même de s'appesantir sur les détails du corps les grandit dans l'imagination du lecteur, tout comme le craignait Diderot. Hugo ne veut pas donner une idée des proportions réelles de Quasimodo, mais suggérer la façon dont son corps apparaît, dans une langue expressive, proche de la langue primitive décrite par Rousseau, propre à exprimer les réactions du sujet devant la nature, davantage que la nature exacte de ces objets.

Plutôt que de dire les sentiments, les attitudes que figurent ces différentes grimaces, Hugo est attentif à leur seule forme géométrique, et plus précisément, à la façon dont ces formes se succèdent en se mêlant les unes dans les autres. Il considère non plus les grimaces comme les seuls symptômes d'un signifié, mais comme des formes pleines, qui acquièrent ainsi plus d'épaisseur.

Le nom n'est donné qu'à la fin, comme très souvent chez Hugo. L'identification n'est donc plus la *matrice* de la description. La prétérition utilisée par le narrateur témoigne de la recherche d'un nouveau langage, devant un effet si inattendu. Hugo renonce à identifier avec des adjectifs stéréotypés ordinairement associés au nez : comme : nez aquilin, nez crochu etc., mais, dans l'impossibilité d'identifier ce qu'il voit, il a recours au vocabulaire de la forme, de la même façon que, lorsque l'on est devant un tableau abstrait, on ne peut identifier ce qu'on voit de manière certaine, on ne peut que tenter de donner une idée des *formes* qui se présentent (cf. *La peinture dans le texte*, Bernard Vouilloux), sans les associer à une signification : devant l'art abstrait, nous sommes obligés de renoncer au sens-signification. On ne peut plus associer le sens-chose à un type connu.

Des formes changeantes : l'imagination créatrice

Il nous est pourtant difficile de nous *représenter* le visage et le corps de Quasimodo.

Le modèle de la figure apparaissant dans un cadre n'est pas ici le portrait, mais le vitrail : le cadre est une rosace, et la grimace « rayonne ». Le narrateur utilise un vocabulaire géométrique adapté à la description des motifs entrelacés des vitraux. Pour parler des grimaces faites par ceux qui ont précédé Quasimodo, Hugo utilise plus haut l'expression « kaléidoscope humain » : le kaléidoscope crée des effets de lumière, qui rappelle les roses des cathédrales gothiques. Or, ces effets sont changeants, comme la succession d'analogies diverses que suscite la vision. Le fait de donner une idée de la forme, indépendamment de la définition de l'objet décrit, autorise en effet les rapprochements les plus incongrus : les dents, par exemple, sont comparées aux créneaux d'une forteresse. L'image se justifie *visuellement* : l'analogie n'est pas une analogie de signification, de valeur (laid comme un pou, beau comme un soleil) mais une pure analogie de forme. Or, ces analogies décomposent le visage en autant d'images incohérentes, « inassemblables ». Il ne s'agit donc pas de donner une idée cohérente et stable de la figure qui apparaît mais de multiplier les images que la vision peut susciter chez le lecteur. Le visage est comme *étendu* par la description qui associe une multitude de « sens-significations » à toutes les lignes qui s'y trouvent.

Les yeux de Quasimodo, qui sont d'ordinaire le cœur du portrait, le miroir de l'âme, sont cachés. Le lecteur ne peut ainsi pas *lire* dans les yeux de Quasimodo.

L'emploi des articles indéfinis : « une grosse tête hérissée de cheveux roux » souligne l'étrangeté du visage décrit et le met à distance. Les articles indéfinis empêchent toute anaphore et donnent l'impression que les parties du corps citées ne renvoient pas à une même entité stable. Les « croissants de faucille » n'ont rien à voir avec le caractère de Quasimodo, pas de sens moral : il s'agit simplement de donner une idée de la forme de manière sensible.

L'utilisation d'objets renvoie à un imaginaire de la machine. La description hugolienne dessoude le corps-machine imaginé par Descartes.

« Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble » : Quasimodo est un assemblage incohérent, dont on ne peut rêver l'ensemble. Il semble ainsi que la description cherche moins à nous faire voir le visage de Quasimodo comme un tout stable, dont l'image pourrait se cristalliser dans nos esprits, que de suggérer toutes les formes possibles contenues dans ce visage. L'imagination et l'attention à la forme, indépendamment du sens-signification, ouvre ainsi considérablement la description, en lui donnant le rôle de révéler le *possible* contenu dans l'objet. Le « kaléidoscope », succession de formes et de couleurs différentes, révèle bien tous les possibles contenus dans une seule image. Regarder le possible c'est voir toutes les images à la fois dans l'objet. Cf *Le Tournant artiste*, chapitre sur Hugo. Bernard Vouilloux : « L'impossible étant la seule formulation que le langage puisse donner du possible. » Quasimodo n'a pas de nom, il n'a que des surnoms, nombreux. La dénomination reste plurielle et en-deçà de l'acte institutionnel de nomination civile. (Comme dans *Les Misérables* : le misérable est celui qui ne porte pas de nom civil).

Ainsi, les descriptions de Hugo invitent à une conversion du regard : il ne s'agit plus de fermer l'objet, de le délimiter, mais de l'ouvrir. Cela peut nous permettre de mieux comprendre comment décrire ses dessins : ses dessins, comme le note Bernard Vouilloux dans *le Tournant artiste* représentent en effet souvent le possible, et non une forme figée. La description hugolienne renouvelle ainsi le discours sur le visuel : comme le note B. Vouilloux dans *La peinture dans le texte*, l'abstraction grandissante de la peinture a en effet empêché de plus en plus la description d'être une simple opération de nomination. Que dire devant un entremêlement de lignes ? Le visible sollicite ici le langage : l'éventail des termes prévisibles dans la description d'un référent reconnaissable du type « arbre » est moins large que celui qu'exige la description d'une ligne dans un tableau de Klee, ou même d'un enchevêtrement de lignes dans un vitrail gothique. L'absence de figure donne à la couleur toute son importance, or celle-ci me renvoie non plus seulement à une opération de reconnaissance mais à une expérience sensible. L'analogie implicite du visage de Quasimodo avec un vitrail témoigne de l'attention de Hugo pour les jeux de lumière, qui mettent en péril la simple description-dénomination. Comme l'annonçait déjà la préface de *Cromwell*, la laideur de Quasimodo, « merveilleuse », est intégrée à une architecture plus vaste, invisible, que seul le *possible* peut nous suggérer.

Bibliographie

ADAM, Jean-Michel, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Nathan Universités, Paris, 1999.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.

HAMON, Philippe, *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Éditions Macula, Paris, 1991.

MARIN, Louis, *Philippe de Champaigne ou La Présence cachée*, Hazan, Paris, 1995.

SCHÖCH, Christof, *La description double dans le roman français des Lumières, 1760-1800*, Ed. Classiques Garnier, 2011.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS éd., Paris, 1995.

— *Le tournant artiste de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Hermann, Paris, 2011.

— « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Revue textimage, Varia 3*, publication en ligne, <http://www.revue-textimage.com>, hiver 2013.

— « L'évidence descriptive », *La Licorne, Revue de langue et de littérature françaises*, numéro 23, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr>, 24 mars 2006.

— « De l'évidence à l'inimaginable », in *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, sous la direction de Bérangère Voisin, Studia Romanica Tartuensia, Tartu, 2008.