



HAL
open science

La description d'Esther dans Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac

Morgane Lavignac Choisy

► **To cite this version:**

Morgane Lavignac Choisy. La description d'Esther dans Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac. Littératures. 2017. dumas-02881484

HAL Id: dumas-02881484

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02881484>

Submitted on 25 Jun 2020

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.

MEMOIRE DE MASTER 1

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHE EN POÉTIQUE,
HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE

Morgane LAVIGNAC CHOISY

Sous la direction de Bérengère Moricheau-Airaud

LA DESCRIPTION D'ESTHER DANS *SPLENDEURS ET MISERES DES COURTISANES* DE BALZAC

Master recherche 1 Mention Arts, Lettres, Langues et Civilisations

Parcours Poétiques et histoire littéraire



MEMOIRE DE MASTER 1
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHE EN POÉTIQUE,
HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LINGUISTIQUE

Morgane LAVIGNAC CHOISY

Sous la direction de Bérengère Moricheau-Airaud

LA DESCRIPTION D'ESTHER DANS *SPLENDEURS ET*
***MISERES DES COURTISANES* DE BALZAC**

Master recherche 1 Mention Arts, Lettres, Langues et Civilisations

Parcours Poétiques et histoire littéraire

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche pour le temps qu'elle m'a consacré, sa disponibilité, sa patience, son écoute, les remarques et conseils précieux qu'elle m'a prodigués ainsi que sa bienveillance.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	5
PARTIE 1 : LA DESCRIPTION, DEFINITION THEORIQUE ET ENJEUX BALZACIENS	10
1. LA THEORIE DE LA DESCRIPTION	10
1.1. <i>La description : objet de méfiance</i>	10
1.2. <i>La théorie de la description</i>	12
1.3. <i>L'évolution de la notion de description</i>	16
2. LA DESCRIPTION CHEZ BALZAC.....	22
2.1. <i>La description réaliste</i>	22
2.2. <i>La description totalisante</i>	27
2.3. <i>La description de personnage</i>	30
3. LA JUSTIFICATION DU CORPUS.....	33
3.1. <i>Les catégories descriptives</i>	33
3.2. <i>La place de la description</i>	36
3.3. <i>La question de la focalisation</i>	39
PARTIE 2 : LA DIVERGENCE DES POINTS DE VUE	42
1. LA DEVALORISATION DU PERSONNAGE	42
1.1. <i>La réification</i>	42
1.2. <i>L'animalisation</i>	42
1.3. <i>Le registre pathétique</i>	42
2. L'IDEALISATION EMPHATIQUE.....	42
2.1. <i>Les caractérisations élogieuses</i>	42
2.2. <i>Les hyperboles mélioratives</i>	42
2.3. <i>Les analogies laudatives</i>	42
3. LA DUALITE : SYSTEME D'OPPOSITION	42
3.1. <i>Les antithèses</i>	42
3.2. <i>Les parallélismes de construction</i>	42
3.3. <i>Le registre épideictique : entre éloge et blâme</i>	42
PARTIE 3 : ESTHER, UN PORTRAIT CONTRASTE	42
1. ESTHER, UNE VICTIME	42
1.1. <i>Un personnage outil</i>	42
1.2. <i>Un personnage diminué</i>	42
1.3. <i>Un personnage méprisé</i>	42
2. ESTHER, UNE ŒUVRE D'ART	42
2.1. <i>L'œuvre et la muse</i>	42
2.2. <i>Un objet de désir</i>	42
2.3. <i>Un objet fabriqué</i>	42
3. ESTHER, UN PERSONNAGE AMBIGU	42
3.1. <i>La courtisane repentie : entre idéal et dégradation</i>	42
3.2. <i>Esther et la Torpille : le vice et la vertu</i>	42
3.3. <i>Un portrait ambivalent</i>	43

CONCLUSION	44
BIBLIOGRAPHIE.....	46
SITOGRAFIE	47
TABLE DES MATIERES	48
RESUME (EN FRANÇAIS)	51
MOTS-CLES	51

INTRODUCTION

En 1842 [...] les femmes deviennent centrales, déterminantes et constituent plus nettement les points d'ancrage et d'unité des textes réunis. Comme l'écrit Albert Thibaudet, lecteur de Balzac : « d'un certain point de vue, le roman de Balzac, c'est l'entrée des femmes et l'entrée vers les femmes¹ »².

L'intérêt que Balzac porte à « la catégorie du féminin³ » n'est plus à démontrer : nombre de ses romans mettent en scène des héroïnes – éponymes ou non – dont il analyse les sentiments et détaille les pensées et passions afin de brosser un portrait de la société le plus complet possible⁴. Celui que la postérité a coutume de désigner comme « l'historien des mœurs » de son temps et qui déclare vouloir écrire une œuvre qui :

[...] doit contenir toutes les figures et toutes les positions sociales [...] [qui] doit représenter tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit, de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié⁵.

n'est pas le premier écrivain à prendre la plume avec pour ambition de dépeindre la société dans laquelle il évolue à travers le prisme de personnages types : l'idole britannique de la génération romantique, Walter Scott, est à cette époque très apprécié pour ses romans qui mêlent faits historiques et romanesque social. Toutefois, le reproche que lui adresse Balzac constitue l'une des raisons mêmes pour lesquelles la *Comédie Humaine* marque un tournant – et fera date : la place – ou en l'occurrence, chez Scott, l'absence de place – accordée aux personnages féminins.

Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schématiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, pure, vertueuse ; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli. [...] Dans le protestantisme, il n'y a plus rien de possible pour la femme après la faute ; tandis que dans l'Église catholique, l'espoir du pardon la rend sublime. Aussi n'existe-t-il qu'une seule femme pour l'écrivain protestant, tandis que l'écrivain catholique trouve une femme nouvelle, dans chaque nouvelle situation. Si Walter Scott eût été catholique, s'il se fût donné pour tâche la description vraie des différentes Sociétés qui se sont succédé en Écosse, peut-être [...] eût-il admis les passions avec leurs fautes et leurs châtements, avec les vertus que le repentir leur indique. La passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles⁶.

Contrairement à l'univers romanesque imprégné d'héroïsme indubitablement masculin de Walter Scott, les personnages féminins occupent dans la *Comédie Humaine* une place prépondérante. Vertueuses ou immorales, belles ou laides, vieilles ou jeunes, riches, pauvres, altruistes, orgueilleuses, Balzac leur consacre de nombreux portraits hétéroclites qui semblent pourtant avoir un dénominateur commun : la passion qui les anime. Passionnée

¹ Thibaudet, Albert, « Balzac », *Histoire de la littérature française* [1936], M. Leymarie (éd.), Paris, CNRS éditions, 2007, p. 249.

² Massonnaud, Dominique, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre monde*, Droz, « Histoire des idées et Critique littéraire », 2014, p. 240-241.

³ Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 243.

⁴ Parmi ces héroïnes, nous pouvons citer Eugénie Grandet, Marie de Verneuil (*Les Chouans*), Lisbeth Fischer (*La Cousine Bette*), ou encore la comtesse de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée*).

⁵ Le Breton, André, *Balzac, l'homme et l'œuvre*, Bibliolife, 2009, p. 116.

⁶ Balzac, Honoré (de), *Avant-propos de la Comédie Humaine*.

est probablement le terme qui sied le mieux à Esther, jeune courtisane éperdument amoureuse du beau Lucien de Rubempré pour lequel elle se convertit au catholicisme, déchirée entre le vice qui a baigné son existence et la vertu qu'elle veut reconquérir puis conserver pour rester digne de son amant. Son dilemme moral ainsi que ses nombreux déboires traversent la première moitié du roman *Splendeurs et misères des courtisanes*, publié de 1838 à 1847⁷ et nous présentent le portrait d'une femme prête à tous les sacrifices pour son amant, d'une courtisane en quête de rédemption par amour, comme les écrivains du XIX^e siècle les affectionnent, particulièrement les écrivains romantiques – l'héroïne de *La Dame aux camélias*, Marguerite Gautier et *Marion de Lorme*, en sont les exemples les plus connus – le personnage de la courtisane en quête de rédemption par amour constitue un trope littéraire récurrent durant cette période. Plus généralement, le personnage de la courtisane, indépendamment du motif de la rédemption, parcourt une certaine période de la littérature française comme l'explique Pierre Brunel dans son *Dictionnaire des mythes féminins* : à partir du personnage éponyme Maron Lescaut, le personnage type de la courtisane dénuée de talent particulier, version « dégradée » de la femme de lettres éduquée, cultivée et souvent au premier plan politique, se développe, atteignant son apogée au XIX^e siècle avec le trope de la courtisane romantique, et ira en se dégradant jusqu'à sa déchéance, incarnée par le personnage éponyme de Nana, courtisane dépravée et sans scrupules qui connaîtra un destin misérable⁸. Ce qui interpelle chez Esther est l'ambiguïté qui semble imprégner l'écriture de son personnage, ambiguïté qui se manifeste particulièrement à travers les – nombreuses – descriptions dont elle est l'objet/le sujet. Ambiguïté dans la psychologie qui régit son personnage, mais surtout dans la manière dont elle est perçue, et qui évolue de façon drastique selon les yeux qui la scrutent ou les pensées et sentiments qu'elle évoque à la plume qui la décrit. C'est à ce dernier point que nous nous intéresserons en étudiant les différentes descriptions d'Esther, ce qu'elles révèlent de son personnage et de la façon dont il est perçu. Nous intéresser à l'écriture d'Esther, à la fois personnage type et curiosité romanesque, nous permettra de nous questionner sur les conditions de vie des courtisanes, ces femmes occupant une place particulière dans la société, mais encore plus généralement sur la place accordée aux femmes dans le monde dans lequel évolue Balzac. Cette étude reposera entièrement sur l'analyse stylistique de descriptions concernant Esther, suivant des modalités qui seront détaillées par la suite. Comme nous le verrons, étudier la description – ou, pour reprendre la formule d'Hamon, « le descriptif » – n'est pas chose aisée, puisqu'il ne s'agit pas là d'un objet d'étude se laissant facilement cerner et théoriser : « La description n'a pas de véritable statut théorique. Servant à définir et à caractériser, elle semble indéfinissable⁹ » écrit Philippe Hamon dans l'introduction de son ouvrage *Du Descriptif*, formule annonçant d'emblée la difficulté qui accompagne toute tentative de la caractériser – ou de la définir. Avant de nous pencher sur la question de la description d'Esther – et de la réception par le lecteur de ces descriptions qui orientent son jugement – il nous faudra donc commencer par tenter de poser quelques jalons qui nous permettront d'établir ce que nous considérerons dans le cadre de cette étude stylistique sur la description d'un personnage

⁷ Cet échelonnement dans la publication s'explique par la discontinuité de l'écriture de ce roman : il est en effet composé de quatre parties : « Comment aiment les filles », « À combien l'amour revient aux vieillards », « Où mènent les mauvais chemins » et « La Dernière incarnation de Vautrin » qui ont été écrites séparément et réunies ultérieurement. De plus, ce roman, qui est aujourd'hui disponible dans son intégralité, est paru sous format de roman-feuilleton à l'époque de Balzac, ce qui contribue à expliquer le temps écoulé entre le début de sa parution et sa fin.

⁸ *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), définition « courtisane » (p. 453-459), Éditions du Rocher, Paris, 2002.

⁹ Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1994, p. 10.

particulier afin de constituer notre corpus. Une fois que nous aurons précisé ce que l'on entend par description et la théorisation de cette dernière, nous analyserons les descriptions qui nous paraissent les plus pertinentes pour notre objet d'étude afin d'extraire les traits dominants du personnage d'Esther et les procédés stylistiques qui y sont associés pour finir par tirer des conclusions sur l'interprétation que l'on peut faire de ces procédés stylistiques et l'ambiguïté qu'ils confèrent au personnage d'Esther.

PARTIE 1 : LA DESCRIPTION, DEFINITION THEORIQUE ET ENJEUX BALZACIENS

1. La théorie de la description

1.1. La description : objet de méfiance

1. Action de décrire, de représenter, d'exposer, de faire l'inventaire : *La description du mobilier d'un appartement.*
2. Développement écrit ou parlé, par lequel on décrit quelque chose, quelqu'un : *Faire la description d'un jardin*¹⁰.

Ces deux définitions sont celles qu'a choisies le dictionnaire Larousse pour expliquer en quoi consiste une description. Si l'on s'en tient à ces deux caractérisations, on remarque que la description ne concerne pas uniquement la littérature, puisque dans la vie quotidienne, tout individu peut être amené à décrire, à l'oral comme à l'écrit : description d'une personne ou d'un paysage, recette de cuisine, ou encore protocole à respecter pour obtenir un résultat, nous décrivons souvent sans nous interroger sur l'acte même de décrire.

3. Passage d'une œuvre où l'auteur décrit la réalité concrète, les personnages ou le contexte dans lequel se situe l'action¹¹.

De cette troisième explication issue du Larousse, émerge la question de la description au sein de la littérature. Or, ce que l'on remarque, c'est qu'elle est qualifiée de « passage », donc de séquence textuelle relativement brève, éphémère, qui sert à nourrir le récit et lui reste subordonnée. En effet, elle est souvent étudiée par le biais du duo narration/description qui, non content de les opposer, la présente comme la grande perdante de cette antinomie, puisque la description est considérée comme une « pause » dans le récit, un ornement servant à combler le texte et qui devrait toujours justifier son existence en terme d'utilité. C'est ce qu'illustre Gervais-Zaninger en écrivant ceci dans son ouvrage *La Description* :

L'approche narratologique des récits tend à définir la description négativement par le rapport qu'elle entretient avec la narration, qui présente les événements dans leur déroulement chronologique, alors que la description est une pause temporelle. Si la description qui prend en charge la conduite du récit voit sa fonction majorée, la description n'est qu'un ajout textuel, une parenthèse, une excroissance, qui n'intervient pas dans la dynamique narrative, un arrière-plan du récit. Le lecteur, à la limite, peut se dispenser de lire ces digressions, hors-d'œuvre ou ornements du récit, lieux privilégiés de "morceaux de bravoure" où l'écrivain exhibe sa virtuosité. Selon Barthes, la description est une zone facultative de lecture : « une description, cela se saute. » [...] Les griefs qui lui sont adressés expliquent le besoin qu'a la description de se justifier, de se référer à elle-même, de commenter et légitimer son existence¹².

Il semblerait que la description ne soit pas la favorite de la théorie littéraire, ni même celle des lecteurs qui pourraient se dispenser de lire ces séquences descriptives délimitées et séparées de la narration par des balises facilement identifiables – changements de paragraphes, isolation du morceau descriptif, passage du passé simple à l'imparfait. La description est alors considérée comme une addition à la narration, une « excroissance » qui

¹⁰ larousse.fr : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/description/24289> (consulté le 16 mai 2017)

¹¹ *Ibid.*

¹² Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 39.

menace de briser le rythme du récit – et donc de perdre l'attention du lecteur – et de charger inutilement le texte de détails superflus, ce que ne manque pas de souligner Boileau dans son *Art poétique* :

Un auteur quelquefois trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ;
Il me promène après de terrasse en terrasse ;
Ici s'offre un perron ; là règne un corridor ;
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or.
Il compte des plafonds les ronds et les ovales ;
« Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales »
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile¹³.

Cependant, sa supposée subordination au récit sans lequel elle ne pourrait pas exister¹⁴ et la distraction éventuelle qu'elle pourrait générer chez un lecteur agacé par les digressions ne sont pas les uniques griefs qu'on lui impute. Dans son ouvrage *Du Descriptif*, Philippe Hamon met en évidence trois des « dangers » qu'elle représente pour le texte dans lequel elle se greffe :

- a) elle risque d'introduire dans le texte des vocabulaires « étrangers », et notamment le lexique spécialisé des diverses professions qui s'occupent de l'objet décrit, donc d'introduire la trace du *travail* dans le texte littéraire [...]. D'où de surcroît, un problème de lisibilité ;
- b) devenant fin et non pas moyen, la description, par son inflation même, risque de compromettre soit l'efficacité de la démonstration [...] soit si on l'acclimate dans des énoncés littéraires, l'unité globale de l'œuvre. [...] La description, toujours, doit rester « auxiliaire » (Pierre Larousse) ;
- c) la liberté incontrôlable du descriptif (son signe emblématique pourrait être le « etc. » infini) peut aller de pair avec une impossibilité de contrôler les réactions du lecteur. Une « liberté » excessive, symétrique de la « licence » amplificatoire de l'auteur, risque d'être octroyée à ce lecteur qui a alors la possibilité de s'absenter du texte, de le « sauter », de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité même de lecture. La communication, alors, devient « hasardeuse », et la générativité infinie de la langue s'y montre trop ostensiblement¹⁵.

Cette citation d'Hamon montre bien tout le paradoxe de la description qui en fait un objet d'étude si délicat à examiner : à la fois servante du récit et difficile à contrôler car pouvant s'étendre indéfiniment, au gré de l'auteur et du savoir-faire qu'il choisit d'exposer dans son œuvre¹⁶. Le récit se retrouverait alors « parasité » par des éléments étrangers au texte littéraire, ce qui non seulement romprait le rythme de la narration et compromettrait la lecture mais encore demanderait peut-être au lecteur des compétences autres que littéraires pour comprendre ce qui est décrit. Non content d'être parasité, le récit serait également désorganisé, puisque l'un des autres problèmes soulevés par les sceptiques de la description est le manque d'organisation susceptible d'être le sien, étant donné qu'aucun ordre ne semble être requis – contrairement au récit qui doit respecter une chronologie

¹³ Boileau, Nicolas, *Art Poétique*, « Chant I », Flammarion, « GF », 1998, p. 28.

¹⁴ On décrit toujours pour quelqu'un et dans un but précis : pour enrichir un récit, donner une précision, notamment : la description n'est pas une fin en soi. Le récit pourrait exister sans la description, mais la description s'insère dans le récit, ce qui prouve son manque d'autonomie.

¹⁵ Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1994, p. 17.

¹⁶ Comme nous le verrons plus tard, cette assertion est surtout vraie pour le XIX^e s. puisque les courants réalistes et naturalistes exigent de l'auteur qu'il démontre un certain savoir sur le monde et qu'il le transmette le plus fidèlement possible à son lecteur, qu'il s'attarde sur les détails afin de consolider l'illusion réaliste.

claire et établie pour éviter de perdre son lecteur et de générer des incohérences. Or, cet apparent « laxisme » méthodologique semble compromettre l'idéal classique d'ordre et de clarté dans la composition textuelle, ce que Valéry lui reprochera à plusieurs reprises :

Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives, et rien n'incite l'auteur à donner des formes nécessaires variées à ces éléments qui sont, en quelque sorte, parallèles. Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs, une telle énumération peut être aussi brève et aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes¹⁷.

À ces récriminations viennent se greffer d'autres problèmes que soulève la description et les enjeux de cette dernière : son utilité, mitigée selon les critiques et les écoles littéraires :

Un parcours historique de la notion de description montre qu'elle a souvent été objet de suspicion. Elle a été discréditée dans son statut de supplément au double sens du terme : substitut (elle « double » un réel qu'elle ne saurait figurer que sur un mode imaginaire) et surcroît (elle s'ajoute au récit, comme au réel). En somme, elle pêche par défaut (elle ne peut jamais donner du monde qu'une image oblique et approximative), mais aussi par excès, dans sa prétention à rendre compte du monde et à interrompre le cours du récit¹⁸.

Ce nouveau paradoxe illustre une fois encore le statut délicat et précaire de la description : à la fois servante et incontrôlable, insuffisante et dantesque dans sa volonté inaccessible de recréer un monde dont elle ne peut produire qu'un pâle reflet – reflet qui ne sera lui-même que la peinture du regard subjectif de l'artiste – son caractère hétérogène pose des problèmes, dont celui, non des moindres, de l'insertion dans le récit. En effet, la description faisant office de pause narrative, une rupture trop nette risque d'interrompre le rythme de lecture et de provoquer un déséquilibre textuel.

Pour enrayer cette hétérogénéité entre récit et description, les écrivains réalistes n'ont pas inventé mais plutôt systématisé certains artifices d'écriture visant à dissoudre l'excroissance parasitaire en obligeant la description soit à se glisser dans un plan de texte (camouflage), soit à se justifier¹⁹.

L'insertion descriptive doit donc répondre à une certaine logique dont nous étudierons les conditions.

1.2. La théorie de la description

¹⁷ Valéry, Paul, Œuvres, « Autour de Corot », Pléiade, tome 2, p. 1324-1325. Il écrira dans *Degas, Danse, Dessin* : « L'invasion de la littérature par la description fut parallèle à celle de la peinture par le paysage [...]. Une description se compose de phrases que l'on peut, en général, intervertir : je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus vrai, que ce vagabondage, car... la vérité c'est le hasard. Mais si cette latitude, et l'accoutumance à la facilité qu'elle comporte, en vient à dominer dans les ouvrages, elle dissuade peu à peu les écrivains d'user de leurs facultés abstraites, comme elle réduit à rien chez le lecteur la nécessité de la moindre attention, pour le séduire aux seuls effets instantanés, à la rhétorique du choc. Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, à la diminution de la partie intellectuelle de l'art », p. 176.

¹⁸ Marie-Annick, Gervais-Zaninger *Op. cit.*, p. 39.

¹⁹ Adam Jean-Michel, Petitjean André, *Le texte descriptif*, Armand Colin, coll. « Nathan-université. Série Études linguistiques et littéraires », 2006, p. 39.

Après avoir exposé les problèmes auxquels se confrontent les théoriciens qui s'intéressent à la description et les enjeux qui entourent cet objet d'étude suscitant la méfiance, il convient de s'interroger sur ce que l'on considère comme une description, ce en quoi elle consiste, son utilité dans le récit. Dans un article paru en 1972 dans la revue *Poétique*, Philippe Hamon énumère les critères permettant de repérer une description et de la caractériser : elle forme « un tout autonome, une sorte de « bloc sémantique », est « plus ou moins un “hors-d'œuvre” au récit », « s'insère librement dans le récit », est « dépourvue de signes ou de marques spécifiques » et n'est « l'objet d'aucune contrainte a priori²⁰ ». La description serait donc une séquence textuelle de taille conséquente que l'on pourrait détacher du texte, qui n'est pas essentielle à la narration et qui serait incontrôlable, car difficile à délimiter, ne suivant pas de règles précises. Or, plus tard, dans son ouvrage *Du descriptif*, il reviendra sur ses propos, notamment en ce qui concerne son apparente absence de délimitation et de marqueurs repérables car s'il écrit qu'une première lecture « naïve » d'un texte consisterait à penser « qu'une description se laisse en général facilement localiser, prélever, extraire, découper dans un énoncé²¹ », il ajoute que « son [celui de la description] appareil démarcatif, signaux introductifs et signaux conclusifs, est [...] souvent, très explicitement développé²² ». Jean-Michel Adam, lui, bien loin de considérer la description comme un « hors-d'œuvre » : il en fait l'une des cinq catégories élémentaires de textes, avec le récit, l'argumentation, l'explication et le dialogue²³. Une classification à laquelle n'a pas l'air de souscrire Philippe Hamon qui tente de nuancer l'opposition nette qui est souvent faite entre description et narration :

Description et narration, qu'il peut être utile en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement – ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles [...]. Il serait donc utile de poser, pour éviter de substantifier et de figer des catégories textuelles trop massivement définies, que toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite²⁴.

Philippe Hamon souligne ici la porosité des systèmes narratifs et descriptifs, systèmes que l'on conçoit communément comme opposés l'un à l'autre, porosité qui contribue à la difficulté de définir la description comme système clair et immuable. Il tient ainsi à ce que l'on différencie la *description* et le *descriptif* définissant la description comme une entité relativement autonome – dans la mesure de ses capacités, puisque selon lui aucune description n'est entièrement dépourvue de narration – et conséquente, organisée autour de ce qu'il

²⁰ Hamon, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 1972, n°12, p. 12-15, (p. 7-27).

²¹ Hamon, Philippe, *op. cit.* p. 105.

²² *Ibid.*

²³ Adam, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Armand Colin, « Fac-Linguistique », 2005, p. 17. Toutefois, il semble utile de préciser que bien qu'il oppose description et narration en les considérant comme des catégories distinctes avec leurs propres codes, il concède que « les textes sont le plus souvent composés de fragments de plusieurs types plus ou moins articulés entre eux » (*ibid.*).

²⁴ Hamon, Philippe, *op. cit.* p. 91.

appelle un pantonyme²⁵, développé par une « expansion²⁶ » qui se traduit en une « liste²⁷ » ou « nomenclature²⁸ » ou encore en une « série de prédicats²⁹ ». Ces séquences textuelles organisées autour d'un élément principal suivent des procédures descriptives énumérées par Jean-Michel Adam dans *Le Texte descriptif* : « l'ancrage³⁰ » qui consiste à indiquer dès le début de la séquence descriptive le thème-titre dont il sera question, afin que le lecteur sache immédiatement de quoi il retourne et convoque ses connaissances – le thème-titre « détermin[e] un horizon d'attente concernant la présence et la fonction d'éléments prévisibles³¹ » – et « l'affectation³² » qui repousse la découverte du thème-titre en fin de séquence – le lecteur fait des suppositions par rapport à ce dont il est question, mais le fait de ne pas avoir de certitude le pousse à déployer davantage de concentration et d'effort pour suivre et comprendre la description³³. Selon Jean-Michel Adam, ces deux opérations sont « responsables de la base de la structure descriptive³⁴ », structure qui sera composée d'autres opérations que Marie-Annick Gervais-Zaninger appelle « l'aspectualisation³⁵ », « la mise en relation³⁶ », « la reformulation³⁷ » et la « thématization³⁸ » et qu'elle définit respectivement ainsi :

L'aspectualisation

Ce procédé consiste à indiquer les parties (les composants) de l'objet ou ses propriétés (forme, couleur, taille, volume...). L'opération d'ancrage a mis en relief le *tout*, l'aspectualisation opère une fragmentation de ce tout en *parties*, tout en assurant [...] la cohésion de la description, puisqu'il y a une fonction fédératrice du thème-titre³⁹.

La mise en relation

Par la contextualisation, l'objet décrit est placé dans un contexte spatio-temporel qui permet de le mettre en relation avec d'autres objets. Ce rapprochement s'opère par contiguïté et par assimilation analogique (comparaisons, métaphores).

La reformulation

Le tout ou ses parties peuvent être re-nommés au cours ou en fin de la description.

La thématization

Par cette opération (facultative), n'importe quel élément peut être choisi comme sous-thème et devenir, à son tour, le point de départ d'une nouvelle procédure d'aspectualisation et de mise en relation⁴⁰.

²⁵ Que l'on appelle aussi « thème-titre », ou « dénomination », il s'agit du terme faisant l'objet de la description.

²⁶ Hamon, Philippe, *op. cit.* p. 128.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Adam Jean-Michel, Petitjean André, *Le texte descriptif*, Armand Colin, coll. « Nathan-université. Série Études linguistiques et littéraires », 2006, p. 114.

³¹ Adam Jean-Michel, Petitjean André, *op. cit.*, p. 111.

³² Adam Jean-Michel, Petitjean André, *op. cit.*, p. 115.

³³ Jean-Michel Adam résume ainsi « l'affectation » : « cette opération produit des effets de sens de type *incertitude* ou *étrangeté*. L'affectation correspond à l'apport d'une solution à une sorte d'énigme. » (*Ibid.*).

³⁴ Adam Jean-Michel, Petitjean André, *op. cit.*, p. 128.

³⁵ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 76.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger souligne également que « les aspects choisis [de ce qui est décrit] peuvent être inégalement mis en valeur (notation ou véritable expansion), « neutres » ou chargés de connotations. », p. 76.

⁴⁰ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 76-77.

Ces opérations forment le corps de la séquence descriptive et devraient, en principe, permettre au lecteur de la repérer et de l'isoler sans trop de difficultés. Or Marie-Annick Gervais-Zaninger rappelle que la description est un processus plus complexe qu'il n'y paraît, et qu'elle ne se manifeste pas nécessairement sous forme d'un « bloc sémantique⁴¹ », mais qu'au contraire, elle se dissout dans la narration, formant un tout hétérogène qui complique la tâche du lecteur. De plus, il est important selon elle – et selon Philippe Hamon, comme nous l'avons déjà vu – de faire la distinction entre une description, qui répondrait aux critères évoqués peu auparavant, et le descriptif, qui, s'il introduit des éléments descriptifs, ne se constitue pas en système, principalement du fait de sa taille réduite :

Cette définition [celle de la description] implique une relative autonomie du segment descriptif par rapport à l'énoncé dans lequel il s'insère (parfois signalé par un blanc typographique et un changement d'alinéa), ainsi qu'une certaine extension quantitative. Faute de quoi l'on parlera de *notations descriptives*, tels les compléments de lieu ou les qualificatifs. [...] Un thème introducteur se ramifie en sous-thèmes qui sont dans une relation métonymique d'inclusion par rapport à lui : telle serait la condition nécessaire pour qu'on puisse parler de description *stricto sensu* ; à défaut, on n'a affaire qu'à des notations descriptives qui ne se constituent pas en système⁴².

Pour se manifester dans le récit, le descriptif mobilise des outils permettant au lecteur de repérer un changement énonciatif dont Philippe Hamon donne quelques exemples dans *Du descriptif* :

Nous avons [...] des signaux typographiques (blanc, alinéa), morphologiques (changements de modes et de temps par rapport au texte enchâssant), intrusions de narrateur (annonçant lui-même qu'il va faire ou vient de faire une description), introduction de termes métalinguistiques (portrait, description, paysage...) au voisinage du titre ou du pantonyme, prétérations diverses (« un spectacle indescriptible... », « Quel pinceau saurait rendre... », « une chose innommable... »), etc. qui peuvent se conjuguer et se cumuler pour annoncer au lecteur que l'énoncé va (ou vient de) se placer sous une dominante descriptive, qu'un nouveau « pacte » de lecture est (ou a été) proposé, que lui, lecteur, va être (ou cesse d'être) interpellé dans un nouveau statut et selon de nouveaux horizons d'attente⁴³.

Une fois ces critères de définition établis, la description pose d'autres enjeux dont l'un, non des moindres, s'avère être celui de sa classification. Toutes les descriptions n'ont pas le même objet ni le même objectif. Objet, paysage, personnage, qualités physiques ou morales, sont autant d'éléments qui au sein d'un récit motivent une description. Ces différentes « catégories » de description sont regroupées comme suit :

La *chronographie* (description du temps), la *topographie* (description des lieux et des paysages), la *prosopographie* (description de l'apparence extérieure d'un personnage), l'*éthopée* (description du moral d'un personnage), la *prosopopée*⁴⁴ (description d'un être imaginaire allégorique), le *portrait* (description à la fois du physique et du moral d'un personnage), le *parallèle* (combinaison de deux descriptions, en ressemblance ou en antithèse, d'objets ou de personnages), le *tableau*, ou *hypotypose* (description « vive et animée » d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux)⁴⁵.

⁴¹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 7.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴ Dans certaines classifications, la « prosopopée » n'apparaît pas comme une catégorie descriptive à part entière.

⁴⁵ Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 11.

Autant de catégories descriptives qui remplissent une fonction précise au sein du récit. Bien que les théoriciens ne s'accordent pas entre eux sur ces fonctions⁴⁶, nous en retiendrons quatre : la fonction « mimésique », la fonction « mathésique », la fonction « sémiosique » et la fonction « esthétique » que Vincent Jouve résume ainsi :

La fonction *mimésique* consiste à donner l'illusion de la réalité (la description, en ancrant l'histoire dans l'espace, renforce sa vraisemblance) et la fonction *mathésique* à diffuser un savoir sur le monde (l'auteur se sert de la description pour faire passer un certain nombre de connaissances).

La fonction *sémiosique* est essentielle : toute description est porteuse de significations. Une séquence descriptive peut avoir un rôle explicatif (en donnant des informations sur l'espace et les personnages), évaluatif (en exprimant obliquement un jugement sur l'objet décrit ou le personnage qui perçoit) ou symbolique (en représentant autre chose qu'elle-même).

Enfin, c'est par la façon dont elle est présentée, organisée et décrite, que la description a une fonction *esthétique* : si elle n'a plus nécessairement un rôle ornemental, elle se rattache toujours plus ou moins implicitement à un courant littéraire⁴⁷.

Insistant sur la nécessité de la description dans un texte littéraire, Marie-Annick Gervais-Zaninger souligne qu'elle ne fait pas office d'ornement par rapport à un récit dont elle interromprait le cours, mais au contraire qu'elle s'y intègre parfaitement, et que ne pas la lire risquerait d'entraîner des conséquences pour la lecture du texte, car elles offrent souvent à un lecteur assidu et chevronné des clefs de lecture, indices qui lui permettent de deviner la suite des événements, s'il est suffisamment attentif et qu'il sait les interpréter :

Une description littéraire n'est jamais gratuite : elle participe d'une stratégie d'ensemble et permet de construire le sens du texte. Il faut donc toujours se demander de quelles fonctions et significations particulières elle est investie. [...] Elle est souvent dotée d'une valeur anaphorique (elle a fonction de rappel) ou cataphorique (elle permet de prévoir la suite des événements)⁴⁸.

Cependant, les fonctions de la description et son utilité dans le récit n'ont pas toujours été les mêmes, mais ont varié en fonction des époques, des courants et des écoles littéraires. Ainsi, une mise au point sur l'évolution de la description et de son statut dans la littérature s'impose afin de mieux cerner les enjeux qui l'entourent.

1.3. L'évolution de la notion de description

Bien que présente tout au long de l'histoire littéraire, la description n'a pas bénéficié des mêmes considérations et n'a pas servi les mêmes objectifs suivant les mouvements et les écoles qui l'ont employée.

Nous rappellerons certains faits déjà mis en évidence par les théoriciens et de poser quelques jalons afin de mieux comprendre les enjeux que pose aujourd'hui l'étude de la description, et la naissance de ces mêmes enjeux.

⁴⁶ Gervais-Zaninger dans son ouvrage *La Description* mentionne par exemple ce qu'elle nomme les fonctions dilatoire et productive, qu'elle résume ainsi : « [pour la fonction dilatoire] : la description est l'une des formes de la digression [...] [elle] entretient ainsi le suspens narratif en différant le récit des événements, en ménageant donc des effets d'attente et d'incertitude, voire d'inquiétude. Elle peut dramatiser la narration en s'arrêtant à un moment fatidique. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 172). Quant à la fonction productive, elle semble concerner uniquement le Nouveau Roman, comme elle l'écrit : « Le Nouveau Roman attribue à la description une fonction productive (ou créatrice), liée au pouvoir d'auto-engendrement de l'écriture. Celle-ci ne renvoie qu'à elle-même, non au monde dont elle s'émancipe. [...] La description ne reproduit pas le monde, elle est « l'aventure d'une écriture. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 197).

⁴⁷ Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, « Coursus, Série Littérature », p. 56-57.

⁴⁸ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 96.

Dès l'Antiquité, il semblerait que la description ait été considérée comme une « catégorie rhétorique⁴⁹ » et que, loin d'être perçue comme un ornement dispensable, elle ait « jou[é] un rôle actif dans le discours judiciaire ou épideictique, où elle se voit dotée du statut de preuve⁵⁰ », sans pour autant être réduite à un but utilitaire, puisque, comme le rappelle Gervais-Zaninger, « dès l'Antiquité, la valeur esthétique et la force émotionnelle de la description sont prises en compte⁵¹ », raison pour laquelle elle est révélatrice de « la compétence de l'orateur⁵² ». Toutefois, malgré l'état de grâce dont elle semble bénéficier, la description fait déjà l'objet de suspicions, puisqu'elle risque d'empiéter sur l'argumentation, ainsi que l'explique Gervais-Zaninger :

[...] la prouesse descriptive peut se retourner contre l'orateur qui risque de la privilégier aux dépens de l'argumentation ; c'est pourquoi la description est codifiée, soumise à des restrictions : elle doit être courte, pertinente, clairement démarquée par des formules introductive et conclusive. D'emblée, elle fait l'objet de prescriptions et de proscriptions, que l'on retrouvera tout au long de son évolution historique. La digression descriptive est sentie comme une menace qu'il faut neutraliser⁵³.

Ce qu'il faut surtout retenir de la conception antique de la description, c'est que cette dernière n'est pas cantonnée au domaine littéraire à proprement parler, puisque le contexte dans lequel l'évoque Gervais-Zaninger est celui de la rhétorique au sens englobant, c'est-à-dire l'éloquence, le discours tel qu'il se pratique dans la vie publique. Au sein de la littérature, elle est considérée comme une « figure visant à faire voir⁵⁴ » et en tant que telle, « s'inscrit dans la perspective d'une conception mimétique de la littérature⁵⁵ », la mimésis⁵⁶ étant l'une des trois notions antiques rattachées à la pratique descriptive, avec l'hypotypose⁵⁷ et l'*ekphrasis*⁵⁸.

Il faut donc retenir de la description antique qu'elle n'est pas un ornement censé illustrer un propos narratif : elle poursuit un but qui lui est propre, et qui est de convaincre, d'infléchir un adversaire. Elle est porteuse d'un jugement de valeur très marqué et n'est pas une simple décoration supposément neutre : bien que sa fonction soit aussi esthétique, elle ne se réduit pas à cela, et doit avoir un impact sur son auditeur/lecteur.

⁴⁹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 12. Elle ajoute que « cet aspect perdure, avec des variations et des éclipses, durant toute l'histoire du descriptif. » (*ibid*).

⁵⁰ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.* p. 13. Elle développe le statut de preuve de la description de la façon suivante : « Les traités de rhétorique judiciaire distinguaient les arguments *a persona*, évocation minutieuse d'un être humain (d'où naîtra le portrait), et les arguments *a re*, tirés des circonstances. Dans cette catégorie, les preuves *a loco* et *a tempore* utilisaient la description d'un lieu ou d'une époque (ou saison) à des fins de persuasion : tel lieu pouvait confirmer ou infirmer, par sa disposition, les hypothèses de l'orateur (la description littéraire dérivera de cette pratique). » (*ibid*).

⁵¹ *Ibid*.

⁵² *Ibid*. Cette compétence se manifeste par une prise de position très marquée qui demande en retour une prise de position tout aussi marquée de la partie adverse, il n'est pas question pour la description de faire office de jolie décoration neutre et vide de sens : « Qu'il s'agisse de persuader, ou d'infléchir le jugement esthétique, on décrit pour produire un effet sur le destinataire, pour louer ou blâmer, et toute description tiendra, explicitement ou implicitement, de cette double possibilité ; une posture est choisie face à l'« objet », qui appelle en retour une position de la part du destinataire, auditeur ou lecteur. » (*ibid*).

⁵³ *Ibid*.

⁵⁴ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ *Ibid*. Il convient de rappeler que, comme le souligne Gervais-Zaninger, « le terme de *mimésis*, dans l'Antiquité, concerne à la fois la part narrative de l'œuvre et sa part descriptive : il n'existe pas de distinction entre le « faire » et l'« être », contrairement à l'usage moderne ; on peut « décrire » aussi bien un état qu'une action », expliquant ainsi que la dichotomie narration/description n'a pas toujours existé et semble au contraire relativement moderne.

⁵⁷ « L'hypotypose est le terme qui désigne une peinture de la réalité particulièrement vive. » (*ibid*).

⁵⁸ « C'est un discours descriptif travaillé et orné, assez vivant pour donner l'impression qu'il met sous les yeux ce qu'il montre. Il ne désigne pas obligatoirement, comme on le croit souvent, la description d'une œuvre d'art, mais en général des éléments fortement valorisés : *loci amoeni* [...], beautés architecturales, objets d'art. [...] On en retrouvera la trace au XIX^e et au XX^e siècle dans la description d'œuvres d'art [...]. L'*ekphrasis* est un morceau de bravoure qui manifeste (et suscite) étonnement et admiration à l'égard de l'objet décrit, mais aussi à l'égard du descripteur : c'est une prouesse littéraire, un luxe de l'écriture. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 14-15).

C'est loin d'être le cas au Moyen-Âge où la description se retrouve dénuée de toute fonction rhétorique. C'est ce qu'écrit Gervais-Zaninger dans son ouvrage *La Description* :

Au Moyen-Âge, la description est un simple ornement du récit qui en signale le caractère littéraire, par le recours à des topoï. [...] la description obéit à un rituel auquel se soumettent les auteurs. La description n'est alors assujettie à aucune exigence de réalisme ou de vérité, seules comptent les règles du genre⁵⁹.

Et chaque genre littéraire comporte ses propres codes descriptifs : ainsi, « la chanson de geste, qui s'attache à retracer les exploits des héros, ne s'attarde guère sur les décors⁶⁰ », la poésie courtoise, d'après Gervais-Zaninger, ne s'intéresse au décor (le plus souvent champêtre) que pour « mieux souligner, par exemple, la métamorphose qu'opère le regard amoureux sur un paysage⁶¹ », quant au roman courtois, il « goûte peu les morceaux de bravoure en quoi consistaient les descriptions dans les romans antiques⁶² ». À ce propos, elle écrit ceci :

Dans le roman, comme dans l'épopée, les éléments descriptifs sont rares et appelés par les nécessités narratives ; on évoque brièvement le décor matériel ou les paysages naturels, les postures du corps ou les pièces du vêtement. On retrouve toujours les mêmes éléments et les mêmes qualificatifs d'une œuvre à l'autre : description de chevaux et d'armes, de blasons, campements, banquets, tournois⁶³.

Cette affirmation de Gervais-Zaninger sur le caractère stéréotypé de la description souligne une idée qu'elle reprend à plusieurs reprises dans son ouvrage : une description n'a pas pour vocation d'être originale. Toutefois, la deuxième moitié du Moyen-Âge amorce un tournant par rapport à la description du paysage telle qu'elle était conçue jusqu'à présent, comme elle le souligne dans son œuvre *La Description* :

Au XIII^e siècle, on note une évolution : les voyages élargissent les horizons, donnant lieu à des récits qui s'emploient à rendre compte de territoires inconnus dont on détaille les merveilles⁶⁴.

De l'Antiquité au Moyen-Âge, la description se voit donc privée de sa fonction rhétorique pour ne conserver qu'un office d'apparat, servant principalement de décor bucolique au regard amoureux qui le contemple ou jugé indispensable au récit auquel elle se retrouve assujettie, condamnée à un rôle stéréotypé qui contribue à sa déchéance théorique. Cette fonction esthétique, cependant, ne dure pas elle non plus, puisque la Renaissance⁶⁵ l'en prive pour la remplacer par une fonction utilitaire, conforme à l'esprit d'érudition et à la quête cognitive qui caractérisent le XVI^e siècle⁶⁶, ainsi que le souligne Philippe Hamon.

⁵⁹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 17 « [...] cette outrance dans le pittoresque est jugée contraire à la vraisemblance romanesque. » (*Ibid.*).

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵ Il est à noter toutefois que si Marie-Annick Gervais-Zaninger établit une coupure nette entre le Moyen-Âge et la Renaissance dans leur façon de considérer la description, Philippe Hamon semble trouver des similitudes entre ces deux périodes historiques dans leur pratique descriptive : « La description, au Moyen-Âge ou à la Renaissance, est souvent érotique (blasons de corps féminin), ou comique (portrait de « vilains » chez Chrétien de Troyes, portrait de Quaresmeprenant chez Rabelais), ou ludique (calligrammes et énigmes) [...] ». (Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1994, 247 p., p. 12-13).

⁶⁶ C'est ce que souligne Marie-Annick Gervais-Zaninger dans son ouvrage *La description* : « Au XVI^e siècle, la description est liée à la volonté, propre à la Renaissance, d'inventorier le monde. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 18). Une telle volonté de faire un inventaire du monde et

Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques [...].

Décrire, c'est donc d'abord un « décrire pour », une pratique textuelle à la fois codée et finalisée débouchant sur des activités pratiques concrètes (militaires, pédagogiques ; faire des listes, des inventaires de stocks, des archives), ou bien c'est travailler entre des textes (le *rewriting*, les modèles rhétoriques, la description des tableaux ou d'œuvres d'art figuratives, ou bien travailler dans le vérifiable (la description « attestée » d'un témoin au prétoire, ou d'un voyageur), et non dans le vraisemblable d'une fiction ; c'est donc ne pas faire de littérature. Inversement, faire de la littérature sera éviter, ou contourner, ou cantonner le descriptif⁶⁷.

Pour ce qui est de la poésie, la mode est au blason, forme courte qui privilégie la « virtuosité verbale⁶⁸ », et qui se pare d'une dimension érotique, notamment lorsqu'il s'emploie à décrire le corps féminin, qui est l'objet privilégié de cette forme littéraire. Si la description acquiert une fonction cognitive dans les textes en prose, la poésie continue à lui accorder une fonction essentiellement ornementale, esthétique. C'est d'ailleurs au sein de la poésie qu'elle se développera au siècle suivant, les romanciers rechignant à y avoir recours et ne l'utilisant que s'ils ne peuvent y couper :

Au XVII^e siècle, la description n'entre pas dans l'horizon d'attente du lecteur de roman : c'est une longueur, une rupture qui court le risque de mettre fin à l'illusion et dont il faut justifier la présence [...]. Le roman dit classique se développe en réaction contre les excès descriptifs des romans précieux : la description de l'espace y est réduite à une utilité fonctionnelle⁶⁹.

Philippe Hamon dans son ouvrage *Du descriptif* rejoint ce que dit Gervais-Zaninger sur le peu de considération qu'entretient la littérature du XVII^e siècle envers la description.

La description, toujours à lire les différents traités, semble être considérée de façon contradictoire, soit comme la négation de la littérature (il faut la laisser aux récits de voyage, ou à la science), soit comme une sorte d'hyperbole de la figure, l'ornement des ornements du discours, une sorte de procédé au superlatif dont il convient de contrôler soigneusement les excès⁷⁰.

C'est à cette époque que s'accroît la méfiance des écrivains, à plus forte raison des romanciers, à l'égard de la description qui provoque « la gêne et la réticence des narrateurs⁷¹ ». Un certain nombre de préjugés à l'égard de la description naissent par ailleurs de la conception du descriptif propre à ce siècle⁷².

À cet égard, le XVIII^e siècle ne rompt pas avec cette tradition mais poursuit plutôt cet héritage, puisque la mode est à la méfiance envers la description, cette « facilité rhétorique usée par la tradition [...] sans rapport avec le

des savoirs se retrouve notamment chez un écrivain comme Rabelais qui, sous couvert d'humour burlesque et scabreux, se livre à un véritable travail d'encyclopédiste où se côtoient trivialité et érudition.

⁶⁷ Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 13-14.

⁶⁸ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 20. « Plus l'objet est restreint, plus le discours paraît ingénieux » (*Ibid*).

⁶⁹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁰ Hamon, Philippe, *op. cit.*, p. 14.

⁷¹ *Ibid*.

⁷² Au XVIII^e siècle, le terme « description » s'infléchit vers le sens moderne. [...] C'est durant cette période que la description tend à se réduire à la description d'objets, se séparant du narratif. L'article « Description » de *L'Encyclopédie* (1751-1772) limite l'objet de la description aux « différentes productions de la nature » et fixe des limites aux descriptions, qui « ne peuvent être utiles qu'autant qu'elles sont restreintes à de justes bornes et assujetties à de certaines lois » : chaque chose doit être « traitée selon son importance » et l'auteur ne doit pas abuser du temps et de l'attention du lecteur (*Ibid*).

souci de vérité d'un genre romanesque en quête de légitimité⁷³. » La description n'est donc pas prise et n'est utilisée que dans certains cas précis, ainsi que l'écrit Gervais-Zaninger.

Les descriptions sont tolérées et pratiquées lorsqu'elles sont censées satisfaire le besoin d'apprendre du lecteur, en peignant par exemple des pays éloignés (récits de voyage) ou en décrivant des lieux imaginaires comme les utopies. Entre le descripteur et le lecteur s'établit une relation d'ordre pédagogique. Notons enfin que cette description de « curiosités » s'enrichit d'une réflexion philosophique⁷⁴.

Toutefois, les contrées lointaines et imaginaires ne sont pas les seules dignes de faire l'objet d'une description, puisque le XVIII^e siècle est friand de descriptions de paysages dits « romantiques⁷⁵ » qui font la part belle à la nature. Un attrait qui annonce le Romantisme du XIX^e siècle et son goût des paysages « état d'âme⁷⁶ », que Gervais-Zaninger explique ainsi :

On peut parler d'un « paysage romantique » doté de traits particuliers. [...] Le paysage romantique est marqué par l'empreinte du temps qui travaille le paysage. [...] À l'époque romantique plus encore qu'à tout autre moment de l'histoire de la description, le paysage est un « paysage état d'âme », qu'il convient peu d'analyser en fonction de son degré de réalité : le paysage est « vu » et recomposé par un « je » qui y projette ses impressions les plus subjectives⁷⁷, cherchant dans la nature le miroir de ses émotions, angoisses ou extases [...]⁷⁸.

Cette conception de la description semble délaisser toute prétention mimétique en faveur de l'expression subjective des sentiments de l'œil qui regarde. Reproduire par l'écriture un monde semblable au nôtre n'est pas non plus ce à quoi prétend la description symboliste pour qui « le paysage littéraire est autant l'image d'un paysage intérieur que celle d'un décor extérieur⁷⁹ », ce que Gervais-Zaninger démontre :

L'école symboliste, qui privilégie l'impression, ne récuse pas la description des paysages campagnards ou urbains, mais s'attache essentiellement à reproduire les « effets » ou « affects » produits par tel ou tel décor ou paysage. [...] La description symboliste s'écarte ainsi de toute fonction référentielle, privilégiant l'« indéci » plutôt que le précis, la « nuance » plutôt que la couleur⁸⁰.

Toutefois, la question de la mimésis se retrouvera de nouveau au cœur de la littérature dès que la description

⁷³ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 23. On retrouve le même reproche qui était déjà adressé à la description au siècle précédent : elle est une « longueur » menaçant l'illusion romanesque et pouvant donc déplaire au lecteur » (*ibid.*).

⁷⁴ *Ibid.* Toutefois, Gervais-Zaninger nuance cet attrait pour la description inféodée à un récit à visée philosophique en écrivant ensuite : « À ces descriptions techniques s'ajoutent des descriptions érotiques, en relation avec le goût de l'époque : vêtements féminins, décors propices aux ébats amoureux, qui ont une fonction de « tentation » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 24). Comme au siècle précédent, la description tient une place importante dans l'écriture du désir.

⁷⁵ Afin d'éviter toute confusion d'ordre anachronique, Gervais-Zaninger précise : « Romantique a encore ici le sens de « romanesque » ; le terme s'applique à un paysage pittoresque qui parle à l'imagination. » (*Ibid.*).

⁷⁶ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁷ Ce changement de perception, qui se concentre davantage sur la réalité perçue par le prisme d'une subjectivité singulière que sur un effet de réel explique le changement de focalisation : « Les nécessités de la description infléchissent le « caractère » du promeneur, qui doit être doté des qualités de perception et d'imagination, propres à susciter une certaine qualité de regard : oisif, fervent de la nature, imaginaire, rêveur, sensible. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 26).

⁷⁸ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 28. « La description, ici, est moins fondée sur quelque "effet de réel" que sur l'empathie qu'elle communique implicitement au lecteur. » (*ibid.*).

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 29-30.

entrera dans ce que l'on appelle rétrospectivement son « âge d'or » : le roman réaliste⁸¹ qui repose sur la notion d'« illusion mimétique⁸² ». Gervais-Zaninger écrit à ce sujet :

La description réaliste [...] s'attache à la peinture des réalités sociales et économiques, des modes de vie (description de l'habitat en particulier), et aussi, plus timidement, au corps et à ses pulsions. Le postulat de base du déterminisme de l'individu par le milieu (familial, social et géographique) explique la large place accordée à la description de l'espace, cadre mais aussi souvent enjeu de l'action⁸³.

On sait que la notion même d'illusion mimétique repose en grande partie sur l'attention portée au détail, et que c'est cet emploi de la description que la postérité a retenu, et qui vaut à cette pratique textuelle tant de préjugés et de méfiance. Cette volonté de « faire vrai » se retrouvera exacerbée dans ce qui semble être l'héritier téméraire du roman réaliste : le roman naturaliste. Gervais-Zaninger développe cet héritage et ce qu'il implique dans son ouvrage *La Description* :

De toutes les écoles littéraires, le Naturalisme est celle qui accorde à la description la place la plus significative, la créditant d'une valeur quasi scientifique, sur le modèle des naturalistes, biologistes, physiologistes de l'époque. Les romanciers naturalistes prétendent arriver à la vérité dans la peinture des mœurs par l'accumulation de « petits faits vrais » et la minutie scrupuleuse des descriptions⁸⁴.

On retrouve donc chez ces deux écoles littéraires implantées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle une volonté de représenter le monde tel qu'il est sans rien dissimuler, pas même ce qui est jugé inconvenant ou licencieux. La description se retrouve donc inféodée, et au récit qu'elle sert, puisqu'elle est censée « justifier » l'intrigue – le décor, la physionomie, la période historique, influencent le personnage qui prend alors des décisions bouleversant le schéma narratif –, et à la mimesis, étant donné que son rôle est de peindre le plus fidèlement possible le réel afin que le lecteur se représente le mieux possible le monde qu'il lui est donné de contempler. Or, c'est cet asservissement du texte descriptif, ainsi que l'illusion du réel que critiquent les théoriciens du XX^e siècle, notamment les écrivains du Nouveau Roman qui cherchent à « libérer » la description de son assujettissement à la narration. Gervais-Zaninger écrit à ce propos :

Au XX^e siècle, la description entre dans l'« ère du soupçon ». [...] La littérature est contestée dans sa prétention à représenter un « réel objectif ». [...] la description ne peut fixer, fugitivement, qu'une image changeante, du fait des intermittences du regard et des modifications dont l'objet lui-même [...] est le support. [...] Le Nouveau Roman s'inscrit dans cette voie (refus de la représentation) tout en développant paradoxalement la pratique descriptive jusqu'à lui faire investir totalement le roman⁸⁵.

⁸¹ Expression qui, comme le souligne Gervais-Zaninger, peut « sembler *a priori* oxymorique dans la mesure où le terme de “roman” désigne l'invention d'une fiction. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 31).

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.* Nous n'entrerons pas ici dans le détail des nuances de réalisme en fonction des écrivains : nous y reviendrons plus tard pour expliquer en quoi consiste le réalisme balzacien, et comment il se démarque de celui de ses contemporains.

⁸⁴ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 34. L'attention que les naturalistes portent au détail va de pair avec une volonté de ne rien dissimuler des bassesses de l'être humain, contribuant à la réputation sulfureuse et scabreuse du roman réaliste, accusé notamment de se complaire dans la description des « pires immondices », davantage pour choquer que par souci d'objectivité scientifique.

⁸⁵ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 37-38.

La prétention mimétique du siècle précédent est ainsi dénoncée, puisque la réalité est si complexe qu'aucune plume ne saurait la saisir et la donner à voir dans son intégralité. La description est alors étudiée pour elle-même et non en fonction de ce qu'elle donne à voir. Gervais-Zaninger explique ce phénomène dans son ouvrage *La Description* :

Elle [la description] ne prétend plus accréditer la fiction à partir d'éléments révélateurs, en reproduisant un monde préexistant à l'écriture. Elle s'attache au contraire à des objets insignifiants ; au lieu de « faire voir », elle semble diluer l'objet, le détruire, en brouiller les contours et même l'effacer, faire douter de son existence [...]. L'importance n'est plus dans la chose écrite, mais dans le processus même de la description⁸⁶.

Elle est alors considérée comme un jeu de langage servant à questionner les limites de la littérature et à déjouer les attentes du lecteur. Gervais-Zaninger poursuit :

Le texte souligne son propre travail avec ostentation et sur un mode ludique : cette mise en évidence, qui n'occulte pas les accidents de parcours (hésitations, tâtonnements, réécriture...), déjoue les conventions romanesques fondées sur l'illusion de la représentation. L'ambition n'est pas ici de restituer l'objet, mais de rendre compte de l'incertitude de la perception et de l'instabilité de la représentation. [...] La description n'est plus au service du récit, elle vaut pour elle-même, l'emportant quantitativement sur un récit troué et lacunaire, que le lecteur est chargé de reconstruire lui-même. La démarcation entre narration et description se trouve ainsi remise en question : c'est le récit tout entier qui est placé sous le signe du descriptif. [...] La description, au xx^e siècle, semble ainsi s'émanciper de la visée référentielle et de la fonction narrative que lui attribuait le roman réaliste ou naturaliste, au profit du jeu sur le langage⁸⁷.

Tour à tour conspuée et défendue, entre méfiance et réhabilitation, la description est un objet d'étude complexe dont l'évolution et l'utilité ont été régies par le siècle et l'école littéraire qui l'ont employée. Ornement, vecteur du savoir, peinture idéologique du réel, jeu langagier, la description a occupé bien des fonctions, mais celle que l'on retient davantage aujourd'hui, c'est celle que lui a attribuée le roman réaliste qui reste, comme s'accordent à le dire les théoriciens, son « âge d'or », bien que ce soit cette même école littéraire qui lui ait valu tant de préjugés de la part des siècles suivants – et la méfiance du lecteur qui hésite parfois à la lire si elle est trop longue –, c'est-à-dire la description comme opposition à la narration, la description comme représentation du monde. Après avoir présenté ce bref et succinct rappel sur quelques jalons de l'histoire descriptive, nous nous attarderons davantage sur la description réaliste, et a fortiori sur la description réaliste telle que la conçoit Balzac, ses spécificités et ses enjeux.

2. La description chez Balzac

2.1. La description réaliste

⁸⁶ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁷ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 39-42.

Lorsque nous pensons à la description, la conception qu'en a l'école réaliste est celle qui nous vient le plus spontanément à l'esprit. Le modèle même de cette description réaliste reste la description balzacienne, que les théoriciens du Nouveau Roman ont érigée en modèle littéraire dépassé, à ne surtout pas reproduire. On connaît la réputation peu glorieuse de cette dernière, redoutée par les élèves du fait de sa longueur et de son caractère digressif, honnie des critiques car souvent jugée lourde et boursouflée, maladroite et emphatique à outrance, raison pour laquelle les « études stylistiques » sur Balzac peuvent paraître « peu nombreuses⁸⁸. » Pour obtenir « l'illusion mimétique » qui « définit ce qu'on a coutume d'entendre par réalisme⁸⁹ », Balzac a recours à de longues descriptions explicatives, abondant d'anecdotes historiques et de détails techniques censés éclairer le lecteur et ancrer son récit dans une réalité qu'il connaît, ce que la postérité a interprété différemment, puisque ce qui à l'origine devait contribuer à créer l'illusion du réel a acquis la réputation de briser l'illusion romanesque en retardant le récit à grand renfort de digressions – possiblement ennuyeuses pour le lecteur.

C'est (...) le recours du romancier descriptif à des vocabulaires spécialisés qui est irrecevable. L'auteur de *La Peau de chagrin* apparaît « bariolé de technique » au recenseur du *Temps*, « il badigeonne ses pauvres mots savants comme les bords d'un laboratoire de pharmacie » ; dans *Le Lys dans la vallée*, « au lieu de lutter pour accorder à la pensée les éléments que lui offre la langue commune, (...) M. de Balzac forge un mot, ou ce qui revient au même, emploie des termes barbares et inintelligibles, que les compilateurs de dictionnaires vont chercher on ne sait où » ; un autre s'exaspère : « Toujours des phrases enflées de termes techniques et de métaphores disloquées ; toujours un grand cliquetis de mots éclatants pour sonner le change à l'esprit où à l'oreille du lecteur et déguiser une banalité ou un non-sens » (*Le Siècle*, 22 septembre 1836, au feuilleton, p. 1-2 ; signé « A.G. ».)⁹⁰.

Or, cette tendance à l'exhaustivité n'est pas uniquement caractéristique de l'écriture balzacienne, mais plutôt du mouvement réaliste qui prétend dépeindre « des réalités sociales et économiques, des modes de vie (description de l'habitat en particulier) et aussi, plus timidement, [le] corps et [...] ses pulsions⁹¹ » comme nous l'avons évoqué auparavant. À cet effet, les écrivains réalistes décrivent le plus minutieusement possible en prêtant une attention toute particulière aux détails, comme l'écrit Gervais-Zaninger dans son ouvrage *La description* :

Dans ces séquences descriptives à fonction mimésique, on retrouve des emprunts de réalité produits par la présence de détails inutiles au déroulement de l'action. La fonction des indices descriptifs « superflus » est bien d'affecter la fiction d'un coefficient de crédibilité ; ils sont là pour « faire vrai »⁹².

⁸⁸ « [...] les études stylistiques [sont] peu nombreuses en raison du jugement très défavorable longtemps porté sur le style de Balzac » (Gleize, Joëlle, *Honoré de Balzac : bilan critique*, Armand Colin, « 128. Lettres », 2005, p. 83.

⁸⁹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 31.

⁹⁰ Herschberg Pierrot, Anne, *Balzac et le style*, SEDES, 1998, p. 105-106.

⁹¹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 31. « Le postulat de base du déterminisme de l'individu par le milieu (familial, social et géographique) explique la large place accordée à la description de l'espace, cadre mais aussi souvent enjeu de l'action » (*Ibid*).

⁹² Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 87.

La fonction première d'une description de type réaliste est en effet d'ordre mimésique⁹³, fonction que Gervais-Zaninger explique de la façon suivante :

La description « pose un monde » qu'elle tend à valider comme « quasi réel », copie d'un univers de référence : en mettant en place le cadre de l'histoire, elle contribue à l'illusion de réalité qui, à des degrés divers, caractérise tant de récits. Elle s'emploie à conférer à tel décor, tel objet, consistance et épaisseur, en multipliant leurs propriétés (formes, volumes, couleurs, matières...). Selon les genres, cette fonction est plus ou moins importante. Le récit réaliste l'illustre de façon privilégiée par l'ordre même qu'il instaure : dénomination de l'objet + description de l'objet + utilisation de l'objet, support de l'action. La description réaliste tend à lester d'un poids de vérité ce qu'elle nomme, éléments d'un monde qui constitue son horizon de référence. Les noms de lieux (villes, rues, monuments...), par exemple, contribuent à cet effet d'attestation, renvoyant le lecteur à un hors-texte qui lui est familier⁹⁴.

Cependant, si la fonction mimésique est celle à laquelle le lecteur songe de prime abord, elle n'est pas la seule qu'assume la description réaliste, comme le souligne notamment Jean-Michel Adam.

Les théoriciens réalistes assignent à la description trois fonctions majeures :

- a) une fonction mathésique (diffusion du savoir)
- b) une fonction mimésique (construction d'une représentation)
- c) une fonction sémiosique (régulation du sens)⁹⁵.

Gervais-Zaninger prend elle aussi soin de préciser dans son ouvrage que la description réaliste est loin d'être monolithique, et ne se résume pas qu'à une seule et unique fonction. En développant les fonctions mathésiques et sémiosiques, elle prend bien soin de préciser qu'elles s'appliquent au mouvement réaliste et comment elles se manifestent dans le récit.

On désigne par ce terme [fonction mathésique] le souci dialectique des auteurs, leur volonté d'annexer au roman un savoir extérieur, venu de lectures ou d'enquêtes sur le terrain. La dimension informative de la description est ici privilégiée. Le descripteur réaliste se place dans une position de supériorité par rapport au lecteur supposé néophyte : il se transforme en ethnographe, en savant, en explorateur. D'où la nécessité narrative d'un personnage relais, « porte-regard » (Hamon), doté d'un savoir spécifique [...]. La visée taxinomique cède devant l'étrangeté des vocables qui produisent un effet de dépaysement linguistique. Les indications de forme ou de couleur ne suffisent pas pour créditer d'une existence ces noms au caractère plus poétique que référentiel. La description ici ne donne pas à voir, elle manifeste la virtuosité lexicale du narrateur. L'énoncé se double d'un commentaire sur sa propre possibilité [...] ⁹⁶.

⁹³ Gervais-Zaninger parle de fonction mimésique ou bien de fonction d'attestation (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 86).

⁹⁴ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 86

⁹⁵ Adam, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 84-85.

Le XIX^e siècle étant celui de l'inventaire des savoirs et techniques, il n'est pas surprenant que la fonction mathésique occupe une place de choix pour la description réaliste. Cette fonction mathésique repose sur les modalités mêmes de toute description : pouvoir voir, savoir voir, vouloir voir, que Gervais-Zaninger résume ainsi :

Pouvoir voir : Cette modalité implique une compétence de la part du personnage. Certaines situations favorisent et justifient la station descriptive, par exemple quand le personnage est doté d'une position surplombante lui offrant une vue panoramique.

[...]

Savoir voir : Au sujet percevant est délégué une compétence en matière d'observation, liée à son savoir. Le personnage-foyer visuel sait voir, il est attentif aux détails, perçoit ce que d'autres ne devinent pas. Il est fréquent que l'observation soit prise en charge par un savant [...], la contemplation par un artiste [...].

[...]

Vouloir voir : La parenthèse descriptive est souvent légitimée par le désir de voir qui anime le personnage. D'où des rôles stéréotypés (le nouveau venu, le touriste, le badaud, le promeneur, le voyageur, l'explorateur, l'espion, le voyeur...), des situations privilégiées, comme l'arrivée dans un lieu nouveau (*topos* du roman réaliste), des motivations psychologiques (curiosité, fascination, plaisir esthétique...). Il faut en effet que le personnage, par sa situation, ses projets ou son état d'esprit, justifie la description que va faire le narrateur et qui se fonde alors sur des motifs privilégiés, comme la quête [...], les déplacements du voyageur ou de l'explorateur [...], la peur [...], l'attente, la rêverie, le désœuvrement propices à une station prolongée dans un lieu qui s'offre aux regards d'un observateur disponible [...]⁹⁷.

Dans l'œuvre balzacienne, le narrateur comme le personnage prenant en charge la description savent voir : le narrateur parce qu'il souhaite instruire son lecteur et lui fournir les explications nécessaires à la compréhension de l'intrigue et du contexte dans lequel elle évolue, le personnage parce qu'il a les compétences requises pour être le plus précis et le plus minutieux possible dans ses observations.

Pour ce qui est de la fonction sémiotique qui est l'une des principales que Jean-Michel Adam attribue à la description réaliste, Gervais-Zaninger la définit comme suit :

La description apporte au lecteur des *informants* (Barthes), immédiatement lisibles, qui renvoient à la fonction mimésique, mais aussi des *indices*, intelligibles « après coup », propres à nourrir le travail d'interprétation. La fonction sémiotique peut prendre deux aspects ; elle peut porter sur l'histoire elle-même (ce qui s'est déjà passé ou va se passer) ou sur le récit (ce qui a déjà été raconté ou va l'être). Elle est « d'ordre à la fois explicatif et symbolique » selon Gérard Genette⁹⁸.

Un lecteur attentif et expérimenté pourra ainsi déceler des indices lui permettant d'anticiper – au moins partiellement – l'intrigue, ou des éléments de l'intrigue⁹⁹.

⁹⁷ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 50-52.

⁹⁸ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 87-88.

⁹⁹ Nous verrons par la suite que c'est le cas de Balzac qui laisse entrevoir le sort funeste qui attend Esther dans les descriptions qu'il fait d'elle, notamment dans les dernières pages précédant son suicide.

Le recours à ces différentes fonctions, particulièrement à la fonction mathésique qui risque d'ennuyer le lecteur en le détournant de l'intrigue pour lui fournir des explications très techniques susceptibles de ne pas l'intéresser, nécessite certains stratagèmes mis en place par le romancier pour éviter que les descriptions ne jurent trop avec la narration.

Pour enrayer cette hétérogénéité entre récit et description, les écrivains réalistes n'ont pas inventé mais plutôt systématisé certains artifices d'écriture visant à dissoudre l'excroissance parasitaire en obligeant la description soit à se glisser dans un plan de texte (camouflage), soit à se justifier¹⁰⁰.

Ces deux procédés, massivement employés par les écrivains réalistes, Balzac en tête, sont développés par Vincent Jouve dans son ouvrage *Poétique du roman*.

- Le *camouflage* consiste à masquer le caractère statique de la description en la dynamisant. Cela peut se faire en la structurant sur le plan spatial ou temporel comme en l'animant par l'utilisation de verbes de mouvement.

[...]

- La *motivation* consiste à justifier la pause descriptive en la rattachant à la logique de l'histoire. Un des procédés les plus efficaces consiste à mettre la description sur le compte d'un personnage. Le narrateur, au lieu d'interrompre brutalement son récit, se borne à rapporter ce que voit, dit ou fait un des acteurs du roman. La description est ainsi introduite par un personnage qualifié pour voir (explorateur, peintre, photographe, espion, enquêteur), dire (professionnel, initié, expert), ou faire (technicien, ingénieur, spécialiste). Il est, généralement, situé dans un lieu propice (lieu ouvert sur l'extérieur, sommet d'une colline, cachette aménagée). Son observation répond à une motivation psychologique (curiosité, appréhension, réflexe professionnel) et s'explique par une cause (recherche d'un indice, découverte d'un lieu inconnu, tentative d'évasion).

Philippe Hamon a dégagé, pour les romans réalistes, une séquence type de cinq phases dont le rôle est de motiver l'insertion d'un passage descriptif dans le récit :

Personnage qualifié + Notation d'une suspension dans le récit + Verbe de perception, de communication ou d'action + Mention d'un lieu propice + Objet à décrire¹⁰¹.

Toutefois, si certains procédés stylistiques se retrouvent d'une œuvre réaliste à une autre, l'écriture de la description n'est pas la même suivant le romancier qui y a recours. Pour ce qui est de Balzac, il cherche à constituer une grande fresque romanesque balayant la société dans laquelle il vit, à répertorier les différents types humains qu'il rencontre afin de « faire concurrence à l'état civil¹⁰² », selon la célèbre formule qu'il emploie lui-même dans l'avant propos de *La Comédie Humaine* et cette visée totalisante se retrouve dans l'ensemble de son œuvre, influençant sa manière d'écrire – et de décrire. « Balzac [...] a envisagé la représentation de l'époque où il vivait comme sa tâche par excellence et peut être considéré [...] comme le créateur du réalisme moderne¹⁰³ » écrit

¹⁰⁰ Adam, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰¹ Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 53-54.

¹⁰² Balzac, Honoré (de), *Avant propos de la Comédie Humaine*, 1855.

¹⁰³ Auerbach, Erich, *Mimésis*, Gallimard, 1968,, p. 465.

Auerbach dans son ouvrage théorique *Mimésis* avant de développer plus tard en quoi Balzac a été le précurseur – et en quelque sorte le chef de file – du mouvement réaliste, ou en tout cas en quoi il lui a donné ses lettres de noblesse, lettres de noblesse qui lui valent éloge et blâme.

Lorsque Stendhal et Balzac prirent des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire les objets d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique, ils rompirent avec la règle classique de la distinction des niveaux stylistiques selon laquelle la réalité quotidienne et pratique ne pouvait trouver place, en littérature, que dans le cadre d'un style bas ou intermédiaire, c'est-à-dire d'un divertissement soit grotesquement comique, soit plaisant, léger, élégant et bigarré. Ils achevèrent ainsi une évolution qui se préparait depuis longtemps [...] et frayèrent la voie au réalisme moderne qui se développa après eux en formes toujours plus riches, correspondant à la réalité constamment changeante et en expansion de la vie moderne¹⁰⁴.

Ainsi le réalisme balzacien est indissociable de sa motivation, qui habite Balzac et parcourt *La Comédie Humaine* : l'inventaire de la société par le romancier, autrement dit, l'écriture totalisante.

2.2. La description totalisante

Le siècle dans lequel évolue Balzac est celui du changement, le théâtre de bouleversements sociaux qui affectent la structure même de la société, ébranlent ses fondations¹⁰⁵. Dans ce climat de délitement et d'incertitude, il n'est pas étonnant que l'étude de la génétique se développe et que les écrivains prennent la plume et s'emparent de ces travaux pour l'appliquer à l'espèce humaine, dont ils cherchent à expliquer rationnellement le comportement et la psychologie. C'est exactement ce qui se produit avec Balzac qui mobilise les travaux scientifiques de son époque pour fonder des théories sur les différents groupes sociaux. Évoquant l'influence déterminante de Buffon sur l'entreprise balzacienne, Dominique Massonnaud écrit :

Ce caractère d'appropriation du savoir et cette capacité de transmission donnés à l'écriture [ceux de Buffon] fondent une position qui [...] semble essentielle pour la saisie de la place de l'observateur balzacien telle qu'elle se constitue à partir de 1830 : en constructeur et diffuseur des connaissances. Le style est donné par l'historien de la nature comme relais, voie de passage et moyen, il est garant de l'instauration d'une vérité [...]¹⁰⁶.

Se proposant d'appliquer à la nature humaine dont il veut dépeindre les mœurs les principes de l'*Histoire naturelle* de Buffon, Balzac emploie les mêmes procédés scientifiques que son modèle : une observation rigoureuse de ce qu'il cherche à décrire et l'analyse précise qui en découle.

Le travail balzacien d'observation et d'analyse tente donc de s'attacher au corps social sur le mode de la coordination des observations selon une méthode rationnelle : il s'agit d'observer les « mœurs », c'est-à-

¹⁰⁴ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p. 549-550.

¹⁰⁵ « [...] la crise [...] a marqué la société française, en particulier à partir de la Restauration : l'accélération de l'Histoire et la succession des régimes instaurent [...] une crise de la légitimité et une phase de doute. La société est en souffrance [...] » (Massonnaud, Dominique, *Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 170).

¹⁰⁶ Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 147.

dire « les « habitudes particulières à un peuple » de façon à faire émerger une « physionomie de nations¹⁰⁷.

Ce projet à visée scientifique et les descriptions minutieuses qui s'ensuivent valent à Balzac son surnom d'« historien des mœurs ». S'atteler à ce travail d'inventaire de la société permet au romancier de trouver des points de repère, de retrouver un semblant d'ordre dans une société mouvante en déterminant ce qu'il appelle des « espèces sociales », qui rappellent fortement les « espèces animales » ou « espèces végétales », mises en lumière par Buffon et ses contemporains.

L'espèce est [...] une catégorie qui permet de penser la permanence. À ce titre, le choix balzacien de traiter des « espèces sociales » ne relève pas d'un jeu de mots sans enjeux : affirmer un travail sur les « espèces » implique de se donner les moyens de saisir les lignes de continuité ; il postule l'existence de constantes, d'éléments de stabilité et de permanence, identifiables malgré la labilité généralisée qui caractérise le premier demi-siècle¹⁰⁸.

Cette ambition taxinomique explique l'abondance de détails présents dans *La Comédie Humaine*, par l'intermédiaire des descriptions : lieux, personnages, objets, etc. mais l'inspiration balzacienne n'est pas d'ordre uniquement scientifique. En effet, comme beaucoup d'autres romanciers de la première moitié du XIX^e siècle, Balzac est attiré par l'Histoire, qu'il incorpore volontiers dans ses récits, à l'instar de celui qui reste le modèle incontesté du roman historique aux yeux de la jeune génération romantique : Walter Scott¹⁰⁹. Si, comme le souligne Dominique Massonnaud, les personnages principaux de ses récits sont des êtres de papier et non des personnages historiques¹¹⁰, ce qui semble intéresser Balzac, c'est la destinée individuelle dans la tourmente de l'histoire : or, pour que le lecteur saisisse les enjeux du récit et ce que cela implique pour le cours de l'intrigue, il lui faut fournir des explications d'ordre historique au sein même de ses descriptions¹¹¹. À ce titre, Balzac adopte une position similaire à celle d'un mémorialiste.

De fait, l'ambition est de révéler les dessous de l'histoire ou peut-être d'apprendre que les faits bruts connus ont leurs coulisses. Il s'agit de modifier le regard du lecteur sur le monde et sur les êtres. Pour cela la voix auctoriale s'impose comme détentrice des savoirs et peut se faire héritière de la position privilégiée des mémorialistes : parce qu'ils sont des témoins directs, ils révèlent à ce titre des informations neuves¹¹².

L'influence de l'Histoire sur le cycle romanesque balzacien est prégnante notamment dans les descriptions qu'il fait de certains lieux ou de certains aspects de la société de son époque : dans le roman qui nous occupe,

¹⁰⁷ Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁸ Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁹ Walter Scott, poète et romancier écossais contemporain de Balzac, est traduit pour la première fois en France en 1816 avec son roman *Guy Mannering*. Dans la préface d'*Ivanhoé ou le retour du croisé*, traduit et publié en France pour la première fois en 1820, Scott « pose d'emblée le lien entre le roman et l'Histoire : [...] » car sa préface « donne pour objectif à la prose romanesque une recherche de la vérité des détails concrets, au moyen de l'approche documentée. » « Le roman a une ambition de restitution ou de reconstitution : il s'agit de « ressusciter les traditions du temps passé ». (Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 69). Il s'agit donc pour Scott de se documenter pour écrire ses romans à dimension historique, tout comme Balzac le fera : en revanche, contrairement à l'auteur de la *Comédie Humaine* qui veut dresser le portrait de la société dans laquelle il évolue, Scott écrit principalement des romans se déroulant dans des époques antérieures à la sienne (l'intrigue d'*Ivanhoé* se situe au Moyen-Âge, par exemple). Par ailleurs, Walter Scott est considéré comme le chef de file du roman historique et reste un modèle du genre, avec Alexandre Dumas.

¹¹⁰ « En ce qui concerne le personnel romanesque, on sait que la solution narrative trouvée par Scott [...] est de mettre à distance les hautes figures historiques – dont il fait des personnages de second ou de troisième plan – et de prendre comme héros des personnages inventés, relevant d'une *mediocritas*. [...] Balzac conserve ce choix de Scott [...]. » (Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 107-108).

¹¹¹ C'est ce que Jean-Michel Adam qualifie « d'intrusion descriptive » : lorsque le narrateur abandonne momentanément le cours de l'histoire pour glisser une description dans le récit. C'est une pratique extrêmement courante chez Balzac.

¹¹² Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 93.

Splendeurs et misères des courtisanes, le lecteur peut ainsi, grâce aux « intrusions descriptives » mentionnées par Jean-Michel Adam, avoir des aperçus de la vie et du quotidien des courtisanes, ainsi que certains us et coutumes concernant ces femmes¹¹³. Faire la peinture de son époque semble être la mission que s'est assignée Balzac, sa « tâche par excellence¹¹⁴ » comme l'écrit Auerbach dans son ouvrage *Mimésis*, soulignant une caractéristique de la société balzacienne qui lui semble fondamentale pour comprendre son œuvre et les descriptions qui la peuplent : l'importance du milieu.

Dans toute son œuvre, [...] Balzac a ressenti les milieux – et ceux-ci sont des plus divers – comme des entités organiques, voire démoniques, et a cherché à communiquer ce sentiment à son lecteur. Il ne s'est pas borné, comme Stendhal, à situer les individus dont il racontait le destin avec sérieux dans leur cadre historique et social exactement déterminé, il a en outre éprouvé cette relation comme nécessaire : tout milieu devient pour lui une atmosphère physique et morale qui imprègne le paysage, l'habitat, le mobilier, les objets, les vêtements, le corps, le caractère, les relations, les opinions, l'activité et le destin des individus, et en même temps la situation historique générale apparaît comme l'atmosphère globale qui enveloppe tous ces milieux particuliers¹¹⁵.

Rappelons que le siècle dans lequel évolue Balzac connaît une importante effervescence scientifique : les progrès en ce sens sont conséquents et de nombreuses théories – dont certaines aujourd'hui considérées comme désuètes – voient le jour, dont celle du déterminisme social – qui précède le déterminisme génétique, cheval de bataille de Zola¹¹⁶. Si les personnages de Balzac ne sont pas condamnés par ce déterminisme social¹¹⁷, il n'en reste pas moins que le milieu exerce une influence sur les personnages qui l'habitent : ainsi, le narrateur fait comprendre à son lecteur qu'Esther n'est devenue la Torpille que du fait de son environnement peu propice à la vertu et à la pauvreté qu'elle a connue – et probablement aussi, même s'il n'insiste pas sur ce point, parce que la mère d'Esther était elle-même une courtisane d'une grande beauté et une femme fatale – et qu'elle aurait probablement déployé des trésors de vertu si elle avait pu grandir dans un environnement l'y encourageant¹¹⁸. Souligner les différentes influences et motivations de Balzac permet de considérer ses descriptions non comme un ornement du récit ou une digression optionnelle, mais comme une manière pour lui d'appliquer certaines théories qu'il juge primordiales et de se livrer à un véritable travail d'observation et d'archive, non moins rigoureux et nécessaire que celui d'un historien ou d'un scientifique, mêlé à la fiction et qui lui permet de mettre

¹¹³ Par exemple, au début du roman, lors de la scène d'ouverture – le dialogue entre les bourgeois du salon, dont Blondet et Rastignac – le narrateur interrompt momentanément la discussion entre les personnages pour expliquer exactement en quoi consiste un « rat » et ce que ça représentait à son époque (p. 48-49). Ou bien lorsqu'il introduit pour la première fois le personnage de madame du Val-Noble dans la narration, il ne se contente pas de la décrire mais se saisit de l'occasion pour évoquer la difficulté des prostituées et leurs conditions de vie aléatoires – et par conséquent, précaires (p. 301-304).

¹¹⁴ Auerbach, Erich, *Mimésis*, Gallimard, 1968, p. 465.

¹¹⁵ Auerbach, Erich, *op. cit.*, p. 469.

¹¹⁶ Parmi ces théories scientifiques aujourd'hui partiellement ou complètement tombées en désuétude, on trouve notamment la physionomie, théorisée par Lavater, et sur laquelle nous reviendrons plus tard car elle joue un rôle essentiel dans la description balzacienne ou encore la phrénologie, théorisée par Gall, qui s'appuie sur l'étude du cerveau humain : d'après Gall, il était en effet possible de déterminer scientifiquement quel était le caractère de l'individu en observant la forme de son crâne.

¹¹⁷ Certains personnages connaissent une ascension sociale fulgurante, tel Rastignac qui, de jeune étudiant désargenté, finira anobli et marié à une riche héritière, la fille de son ancienne maîtresse. Contrairement aux personnages zoliens, les personnages balzaciens ne sont pas condamnés par leur milieu ou leur arbre généalogique : Vautrin peut devenir chef de la police malgré son passé de malfrat et Rastignac peut épouser une riche héritière alors qu'il a été pauvre tandis que Gervaise Lantier ou ses enfants connaissent un destin tragique (Gervaise meurt pauvre, Nana succombe à la petite vérole, défigurée, Claude se pend parce qu'il ne supporte pas son échec et la grève menée par Étienne échoue) après avoir connu des moments de gloire ou de prospérité.

¹¹⁸ Par ailleurs, quand Esther a l'occasion d'abandonner sa vie de courtisane et d'embrasser la religion – et par conséquent, la rédemption – elle le fait sans hésiter et ne reprend son ancienne vie qu'à contre-cœur, uniquement par amour et pleine de remords à l'idée de « souiller » sa vertu retrouvée.

à profit son talent de romancier. Romancier qui invente des personnages dont il dresse les portraits selon des modalités que nous allons observer à l'instant.

2.3. La description de personnage

Les descriptions de personnages, dans la *Comédie Humaine*, sont monnaie courante, qu'il s'agisse des personnages principaux du récit ou de personnages secondaires. Qu'elles aient pour objet l'apparence physique, les vêtements, la psychologie, le passé, les sentiments, ou les pensées d'un personnage, elles sont le plus souvent riches en détails et destinées à dresser de lui le portrait le plus complet possible. Cependant, Auerbach souligne dans *Mimésis* ce qui lui semble être une absence d'organisation dans les portraits balzaciens, qu'il observe à partir d'une étude approfondie du portrait de Mme Vauquer dans l'incipit du *Père Goriot*.

Il ne semble pas [...] que Balzac suive un plan systématique dans sa description de Mme Vauquer. La succession des objets mentionnés – bonnet, coiffure, pantoufles, physionomie, mains, corps, encore le visage, yeux, corpulence, jupon – ne laisse deviner aucune trace de composition. On n'observe pas non plus de distinction entre corps et vêtements, entre traits physiques et signification morale. [...] Le défaut d'ordre et de rationalité du texte est une conséquence de la hâte avec laquelle Balzac travaillait, mais ce n'est pas pour autant un hasard, car sa tête est pour une bonne part une conséquence des images qui le hantent. [...] La seconde partie de notre texte [...] est consacrée au caractère et à la vie passée de Mme Vauquer. Il serait toutefois erroné de voir dans cette distinction (d'une part, l'apparence, d'autre part le caractère et le passé) l'effet d'une composition intentionnelle. Des caractéristiques corporelles prennent également place dans cette seconde partie (*l'œil vitreux*), et très souvent aussi Balzac dispose ses éléments dans un autre ordre, ou mêle inextricablement les traits physiques, moraux et biographiques de ses portraits¹¹⁹.

Les observations concernant la composition du portrait de Mme Vauquer peuvent s'appliquer au portrait que fait Balzac d'Esther¹²⁰ : après avoir brièvement évoqué ses origines, il s'applique à décrire son apparence physique, évoquant le visage, puis le corps, se concentrant sur les traits du visage plus en détails, le tout en y mêlant des observations sur la vie qu'elle a menée jusqu'ici et qui explique certains traits de son apparence physique (les ongles, abîmés du fait de sa profession, par exemple).

Cet apparent désordre compositionnel s'explique aussi par les digressions qui interviennent au sein de la description, comme nous l'avons évoqué auparavant. D'autre part, le portrait balzacien n'a pas uniquement pour fonction de présenter le personnage au lecteur, comme le précise Kazimierz Kupisz dans *Le Portrait littéraire* : « Balzac, souvent, donne dès les premières pages les éléments qui permettent de prévoir le destin du personnage¹²¹. » Dans le roman *Splendeurs et misères des courtisanes*, la mort d'Esther apparaît de plus en plus

¹¹⁹ Auerbach, Erich, *Mimésis*, Gallimard, 1968, p. 466-468. Les observations concernant la composition du portrait de Mme Vauquer peuvent s'appliquer au portrait que fait Balzac d'Esther (p. 79-84) : après avoir brièvement évoqué ses origines, il s'applique à décrire son apparence physique, évoquant le visage, puis le corps, se concentrant sur les traits du visage plus en détails, le tout en y mêlant des observations sur la vie qu'elle a menée jusqu'ici et qui explique certains traits de son apparence physique (les ongles, abîmés du fait de sa profession, par exemple). Ces remarques auraient leur place dans le développement, non en note.

¹²⁰ (de) Balzac, Honoré, *op. cit.*, p. 79-84.

¹²¹ Kazimierz, Kupisz (dir.), *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 239.

nettement au lecteur au fil des descriptions : omniprésence de la couleur noire, insistance sur la gravité du personnage et sur son mal être, termes soulignant sa souffrance, images évoquant la mort, notamment. Les descriptions entourant son personnage annoncent les événements du récit en filigranes. Genette insiste lui aussi sur la fonction « dramatique » de la description balzacienne.

La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée, avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages dont ils sont à la fois signe, cause et effet. La description devient ici ce qu'elle n'était pas à l'époque classique, un élément majeur de l'exposition. [...] Remarquons seulement que l'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du xx^e siècle) à renforcer la domination du narratif : la description a sans aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique¹²². [...]

Toutefois, la description balzacienne ne remplit pas une fonction uniquement littéraire. Comme nous l'avons déjà évoqué, Balzac mobilise certaines théories scientifiques de son époque pour rédiger la *Comédie Humaine*. Or, l'influence de ces théories est particulièrement prégnante dans les portraits que trace la plume balzacienne. C'est notamment ce que démontre Régine Borderie dans son essai *Balzac peintre de corps : La Comédie Humaine ou le sens du détail* en répertoriant les différents savants – et les différentes sciences – dont s'inspire le romancier lorsqu'il crée les personnages qui peuplent ses récits. Parmi ces différentes sciences, il en est une que la plupart des critiques spécialistes de l'œuvre balzacienne soulignent et que Régine Borderie détaille : la physiognomonie.

Cette discipline, fondée sur l'observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l'homme, de son caractère, de ses mœurs, de ses passions, de ses origines, de son passé et même de son futur constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale ; c'est une entreprise remarquable de description détaillée du corps¹²³.

Or cette discipline scientifique recoupe elle-même plusieurs champs d'étude, dont certains employés par Balzac pour la conception de ses personnages. Parmi ces différentes physiognomonies, on trouve par exemple la physiognomonie zoologique qui s'appuie sur « les relations entre faciès animal et visage humain¹²⁴ », la physiognomonie ethnologique qui « se fonde sur la mise en rapport du physique, du moral et du climat¹²⁵ » ou la physiognomonie anatomique qui « établit un trait entre traits moraux, vices et vertus, et formes et couleurs du visage et du corps¹²⁶ ». Cependant, non content de s'appuyer sur des caractéristiques anatomiques, Balzac s'emploie parfois à expliquer que la voix ou la démarche d'un personnage reflètent sa psychologie ou son statut social et exploite un aspect de la physiognomonie qui ne s'intéresse plus aux traits physiques d'une personne

¹²² Genette, Gérard, *Figures II*, Points, « Points Essai », 2015, p. 56-57.

¹²³ Borderie, Régine, *Balzac peintre de corps : la Comédie Humaine ou le sens du détail*, CDU Sedes, « Bicentenaire », 2002, p. 19.

¹²⁴ Borderie, Régine, *op. cit.*, p. 19-20.

¹²⁵ Borderie, Régine, *op. cit.*, p. 21. Cette théorie était très répandue à l'époque et Balzac s'en inspire à plusieurs reprises : il justifie ainsi la très grande beauté d'Esther par son appartenance au peuple juif et ses origines exotiques, prenant soin de préciser qu'un pays comme la France, s'il abrite de très belles femmes, ne regorge pas de beautés comme Esther. De même, il prend soin d'expliquer que le physique repoussant et inquiétant d'Asie est dû à ses origines malaises. (Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 79-84).

¹²⁶ Borderie, Régine, *op. cit.*, p. 22. « Vous êtes fille, vous resterez fille, vous mourrez fille ; car, malgré les séduisantes théories des éleveurs de bêtes, on ne peut devenir ici-bas que ce qu'on est. L'homme aux bosses a raison. Vous avez la bosse de l'amour. » dit Herrera à Esther (Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 112). L'éditeur écrit au sujet de cette remarque : « L'« homme aux bosses » est Franz Joseph Gall (1758-1828), inventeur de la phrénologie ; il pensait que la confrontation du crâne explique les caractères et les destinées [...]. Balzac, que toutes les pensées déterministes fascinent, accorde une grande importance à ses théories. » (*Ibid*).

mais à tout ce qui, dans son apparence, relève de la vie en société : la physiognomonie sociale. Dans son traité *Théorie de la démarche*, le romancier s'interroge sur le maintien et l'allure des différentes personnes dans la société et tente de répertorier des déduire des comportements propres à certains types sociaux. On lit par exemple ceci :

N'avez-vous pas ri d'une femme dont tous les mouvements de bras, de tête, de pied ou de corps, produisent des angles aigus ? Des femmes qui vous tendent la main comme si quelque ressort faisait partir leur coude ? Qui s'asseyaient tout d'une pièce, ou qui se lèvent comme le soldat d'un joujou à surprise ? Ces sortes de femmes sont très souvent vertueuses. La vertu des femmes est intimement liée à l'angle droit. Toutes les femmes qui ont fait ce que l'on nomme des fautes sont remarquables par la rondeur exquise de leurs mouvements¹²⁷.

En effet, dans *Splendeurs et courtisanes*, Esther, courtisane et charnelle, est décrite tout en courbes et en rondeurs généreuses tandis que Clothilde, vertueuse et spirituelle, est décrite comme ayant « une taille sèche et mince » et ressemblant « à une asperge ».

Régine Borderie explique que dans la société post révolutionnaire dans laquelle vit le romancier, la tendance est à l'uniformisation – notamment l'uniformisation des vêtements – et que cette perte de marqueurs sociaux préoccupe et hante Balzac – et par conséquent son œuvre¹²⁸.

Balzac a ce sens de l'éphémère [...] Il est lié chez lui à la hantise du mélange des rangs et de l'uniformisation dans un contexte post-révolutionnaire. En d'autres termes, la représentation détaillée des physiognomonies sociales [...] se comprend aussi par le désir de conserver la mémoire de ce qui se passe, par le souci du témoignage [...]. Dans la description des costumes, en particulier, se manifeste le désir de lutter contre l'oubli, en gardant la mémoire des anciennes différences. Alors la physiognomonie n'est plus seulement sociale, elle est historico-sociale ; les apparences sont le signe d'une appartenance à telle condition et à telle époque, car les couches historiques se mélangent au sein d'une même société¹²⁹.

Cette appréhension liée à l'effacement de repères sociaux explique le soin accordé au romancier à la description des vêtements et toilettes de ses personnages¹³⁰. Ils font partie intégrante de leur identité et révèlent des informations sur leur statut social, mais également sur leurs mœurs et leur caractère¹³¹. Tout comme Auerbach, Borderie souligne l'importance du milieu – ou de l'habitat – du personnage dans le développement de son identité. Ainsi, la technique du portrait balzacien s'appuie sur des considérations scientifiques qu'il juge sérieuses et qu'il incorpore dans la *Comédie Humaine* pour expliquer les différences qui existent entre les individus composant le corps social et dans le souci de montrer la société telle qu'il la conçoit, constituée de différentes « espèces » qui se manifestent par les personnages-types, ce que Massonnaud explique de la manière suivante :

¹²⁷ Balzac, Honoré (de), *Théorie de la démarche*, Fayard, « La Petite Collection », 2015 [1833], p. 44.

¹²⁸ « Suivant une loi fatale de notre époque, il existe peu de différence, soit physique, soit morale, entre le plus distingué, le mieux élevé des fils d'un duc et pair, et ce charmant garçon [Lucien] que naguère la misère étreignait de ses mains de fer au milieu de Paris. ». (Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 36).

¹²⁹ Borderie, Régine, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁰ Dans le *Traité de la vie élégante*, Balzac explique cette théorie qu'est la « vestignomonie », selon laquelle le vêtement est révélateur de la personnalité du personnage, ainsi que de ses origines, de son statut social et de ses mœurs.

¹³¹ On remarquera que le personnage d'Herrera, ambigu socialement comme moralement, ne cesse de se déguiser dans la *Comédie Humaine*, adaptant ses tenues aux différentes identités qu'il emprunte, semant le trouble parce qu'il ne semble pas posséder une identité claire et définie, mais peut se travestir comme il le souhaite, raison pour laquelle il parvient à duper les personnages de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Le premier geste analytique balzacien [...] tend à repérer des identités spécifiques dans la masse humaine de la société contemporaine. On retrouve ainsi des formes d'identification de types, caractéristiques des mœurs du siècle : sur le mode des *Caractères* de la Bruyère, dans une version 1830. « Des artistes », Le Ministre, l'Épicier, le Notaire, le Charlatan, ou La Femme de Province sont des objets d'étude et d'écriture. Ils constituent des repères et des données fixes dans l'indistinction généralisée propre à la période¹³².

Partir d'archétypes sociaux pour écrire ses personnages permet ainsi au romancier de les situer dans le corps social et de les observer, comme des espèces à part entières, mais également comme des individus singuliers qui composent avec leur contexte historique, social, familial, etc. Cependant, on remarque que les personnages sur lesquels s'attarde Balzac et qu'il fait le plus souvent revenir dans son cycle romanesque ne sont pas ceux qui se conforment aux règles sociales, mais bien plutôt ceux qui tentent de s'en affranchir en s'élevant socialement – qu'ils y parviennent ou non – comme Rastignac, l'un des personnages récurrents, et Lucien de Rubempré, ou bien en intrigant et en se jouant des autorités comme Vautrin¹³³. *Splendeurs et misères des courtisanes* ne fait pas exception puisque son trio de personnages principaux se compose d'un jeune homme déchu qui tente de grimper l'échelle sociale en cherchant à épouser une jeune fille issue d'une bonne famille dont il ne partage pas les sentiments, d'un bagnard déguisé en prêtre qui n'hésite pas à tromper la police, à enlever une jeune fille et à la prostituer pour faire pression sur le père de cette dernière et à manipuler tous ceux qui pourraient lui être utiles, quitte à les faire chanter, et enfin d'une courtisane repentie par amour qui reprend son ancien métier pour duper un banquier épris d'elle, lui-même qualifié à plusieurs reprises de « voleur ». Puisque c'est sur ce roman que porte notre étude, et plus précisément sur l'écriture descriptive de l'un de ses personnages principaux, Esther, il nous faut nous intéresser à présent à l'étude des différentes descriptions dont elle est l'objet/le sujet, et selon quelles modalités nous les considérerons.

3. La justification du corpus

3.1. Les catégories descriptives

Lorsque l'on pense à la description balzacienne, la première image qui s'impose à notre esprit est probablement celle de ces longs paragraphes touffus et fournis, regorgeant d'objets minutieusement observés, de décors précisément dépeints et de personnages passés en revue de la tête aux pieds, de leur passé à leurs pensées, de leur héritage à ce qu'ils en ont fait, conformément à la volonté du romancier qui souhaite, en écrivant la *Comédie Humaine* « faire concurrence à l'État civil¹³⁴ ». *Splendeurs et misères des courtisanes* ne fait pas exception à cette règle caractéristique puisque ce roman fourmille de longues descriptions minutieuses, véritables pauses dans un récit qu'elles servent à expliquer, contextualiser, notamment, et qui concernent aussi bien le décor, le mobilier,

¹³² Massonnaud, Dominique, *op. cit.*, p. 177.

¹³³ Balzac ne se concentre pas uniquement sur les marginaux, puisque certaines de ses œuvres mettent en scène des personnages jugés vertueux, comme les personnages éponymes Eugénie Grandet et Chabert ou bien le notaire Derville qui apparaît dans plusieurs volets de la *Comédie Humaine* mais la plupart des personnages récurrents sont des personnages qui subvertissent les règles sociales parce qu'elles ne jouent pas en leur faveur – Rastignac, Lucien de Rubempré – ou parce qu'ils détestent la société et ce qu'elle représente – Vautrin.

¹³⁴ (de) Balzac, Honoré, *Avant-propos de la Comédie Humaine*.

les explications historiques que les personnages autour desquels se développe la trame narrative. Étant l'un des trois protagonistes de premier plan du roman et la figure féminine centrale, le personnage d'Esther, dont la représentation descriptive constitue notre objet d'étude, se trouve au centre de multiples descriptions.

Ce présent corpus prendra en compte les deux premières parties du roman « Comment aiment les filles » et « À combien l'amour revient aux vieillards », depuis l'apparition d'Esther jusqu'à son suicide et exclura les deux dernières : « Où mènent les mauvais chemins » et « La Dernière apparition de Vautrin » puisque le personnage meurt avant le début de la troisième partie et n'a donc plus l'occasion d'être décrit : la troisième partie se concentre sur l'arrestation de Lucien et Vautrin et le suicide du premier, tandis que la dernière raconte l'incarcération de Vautrin et le fonctionnement de la Conciergerie où il est emprisonné et s'achève lorsqu'il devient le chef de la police après une vie de crimes et d'intrigues contre la société. Dans ces deux dernières parties, si Esther est mentionnée c'est en tant que « cette pauvre Esther », « la pauvre courtisane », « la malheureuse fille » – or Balzac souligne à plusieurs reprises l'aspect pathétique de la jeune fille dans les deux premières parties, dans lesquelles elle est présente, et il le fait plus longuement.

Ces descriptions ne suivent pas les mêmes modalités : elles varient en longueur, fonction, contenu, utilité, et ne donnent pas à voir les mêmes choses. Il est délicat de constituer un corpus autour de la description étant donné que, comme nous l'avons évoqué auparavant, les éléments descriptifs ne sont pas uniquement constitués en système mais se retrouvent disséminés dans le texte, que ce soit au sein de la narration ou dans les discours directs d'autres personnages. Pour constituer le présent corpus, nous avons donc tenu compte de ce critère et avons privilégié ce que nous appelons la « description pure », c'est-à-dire la description longue, érigée en système, précisément délimitée et facilement repérable, car marquant une rupture nette et visible avec le narratif et faisant office de pause, le plus souvent afin d'offrir au lecteur des explications sur le personnage, son passé, ses agissements, ses sentiments. Elles sont réparties sur l'ensemble du roman, placées à des endroits stratégiques qui servent l'intrigue – nous reviendrons sur la place des différents types de descriptions ultérieurement – et sont au nombre de huit – le roman comporte près d'une centaine d'occurrences descriptives pour le personnage d'Esther, ce qui fait d'elle l'un des personnages les plus décrits du roman, davantage que ses comparses masculins Lucien de Rubempré et Carlos Herrera – ce qui représente moins d'un dixième de ces éléments descriptifs ayant Esther pour sujet/objet. Il est à noter toutefois que les statuts de ces personnages divergent : en effet, comme le rappelle Agathe Novak-Chevalier dans son commentaire du roman *Splendeurs et misères des courtisanes*, Esther est « le seul personnage de premier plan créé de toutes pièces pour *Splendeurs et misères des courtisanes* » même si Balzac la fera par la suite « intervenir dans d'autres romans¹³⁵ » alors que Lucien de Rubempré est déjà le personnage principal de la première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes* que sont les *Illusions perdues* et que Carlos Herrera est l'un des personnages récurrents de la *Comédie Humaine*, occupant fréquemment une place de protagoniste central sous différentes identités. La supériorité numérique des descriptions d'Esther

¹³⁵ Novak-Lechevalier, Agathe, *Splendeurs et misères des courtisanes d'Honoré de Balzac*, Gallimard, « Foliothèque », 2010, p. 33-34.

s'explique donc autant par le rôle crucial qu'elle occupe dans l'intrigue que par sa découverte par le lecteur qui ne sait rien d'elle, ce qui nécessite de la part du narrateur davantage d'explications sur ce personnage¹³⁶.

Toutefois, nous ne nous contenterons pas de ces descriptions « pures » et nous nous intéresserons aux autres types d'éléments descriptifs que sont les notations descriptives, les descriptions de taille moyenne insérées dans la narration, visant à apporter certaines précisions par rapport au personnage – mais contrairement à la description dite « pure » qui apprend au lecteur des informations capitales et fondatrices de l'identité du personnage : passé, influence du milieu et de l'hérédité, physiologie, mœurs, événements importants justifiant une modification physique ou morale, biographie et psychologie, la description de taille moyenne apporte des détails ou précisions importantes sur l'instant, au moment où se déroule la narration : il s'agit là aussi d'une pause descriptive, mais plus brève et généralement moins propice à la digression puisque ce qui est décrit est davantage ponctuel que permanent. Ce type de descriptions se situe également aux alentours d'une dizaine – ce qui, encore une fois, ne constitue pas la majorité des éléments descriptifs.

Les occurrences les plus nombreuses sont donc les notations descriptives – environ quatre-vingt. Elles se manifestent par le biais d'incises ou de remarques insérées dans la narration, qu'elles étoffent en introduisant un détail sur la manière dont quelque chose a été dit ou fait – comme pour la description de taille moyenne, la notation descriptive souligne surtout un aspect ponctuel d'Esther, et non un trait de caractère permanent – ou bien un commentaire du narrateur ou d'un autre personnage par rapport à la courtisane¹³⁷, commentaire bref et instantané. Nous avons également relevé les descriptions d'Esther présentes au sein de dialogues, qui constituent une catégorie particulière puisqu'elles ne se retrouvent pas insérées dans la narration, donc dans le récit, mais dans le discours des autres personnages, ce qui se révèle particulièrement intéressant pour l'étude de la description d'Esther, puisque le discours direct révèle, en principe, un jugement de valeur explicite et que, les personnages ne partageant pas tous le même avis, ces jugements de valeur différents permettent de faire d'Esther un portrait contrasté et ambivalent – point sur lequel nous nous attarderons ultérieurement. Ces descriptions discursives sont environ au nombre de vingt et varient en longueur¹³⁸, toujours en fonction de leur intérêt dans la narration et de leur place dans le récit.

Il est à noter que pour la constitution de ce corpus, une autre catégorie descriptive a été considérée, mais n'a finalement pas été retenue : il s'agit des descriptions prenant place au sein d'un système énonciatif différé, c'est-à-dire de descriptions intervenant dans des lettres, d'une part parce que les enjeux de cette catégorie recourent ceux de la description discursive, d'autre part parce que ce type descriptif constitue une occurrence rare par rapport aux autres cas de descriptif et présente un intérêt moins certain par rapport à l'objet d'étude ciblé. De plus, le roman étant conséquent et les descriptions relativement nombreuses, le corpus était déjà assez fourni et représentatif.

¹³⁶ En outre, comme nous l'avons signalé plus haut, les occurrences considérées pour la construction de ce corpus ne prennent en compte que la première moitié du roman – Lucien et Vautrin seront décrits à d'autres reprises après la mort d'Esther.

¹³⁷ L'enjeu de la focalisation dans le roman sera étudiée ultérieurement, puisque le regard porté sur Esther est au cœur de notre problématique, et varie en fonction du personnage qui la voit et la décrit.

¹³⁸ Il est à noter qu'à plusieurs reprises, la description discursive est polyphonique : le lecteur n'entend donc pas une voix unique, mais en écoute plusieurs se heurter et s'entremêler pour donner un avis.

3.2. La place de la description

Comme nous l'avons noté auparavant, les descriptions d'Esther sont réparties sur le roman et se situent à des passages stratégiques qui leur donnent un sens. Les longues descriptions sont porteuses d'informations capitales sur le personnage et se situent à des moments clefs du texte : au début, afin de la présenter au lecteur¹³⁹, à la fin lorsqu'elle meurt et qu'elle apparaît par conséquent pour la dernière fois, mais également dès qu'il se passe pour le personnage un changement crucial. Il est étonnant de constater que la description dite « pure » d'Esther, longue et servant à renseigner le lecteur sur ses origines, son histoire, son apparence, notamment, tarde à apparaître par rapport au moment où Esther intervient dans le récit, alors que le personnage balzacien, d'ordinaire, est décrit presque aussitôt qu'il entre en scène¹⁴⁰. Or, la première impression que le lecteur a d'Esther est doublement ambiguë : d'une part parce que le narrateur laisse ses personnages débattre d'Esther sans donner son avis sur ce qu'elle est, préférant céder la parole aux invités dont les opinions se mêlent et s'entrechoquent, comme le montre le passage suivant :

-Il a raison, dit Lousteau qui jusqu'alors avait observé sans parler, la Torpille sait rire et fait rire. Cette science des grands auteurs et des grands acteurs appartient à ceux qui ont pénétré toutes les profondeurs sociales. A dix-huit ans, cette fille a déjà connu la plus haute opulence, la plus basse misère, les hommes à tous les étages. Elle tient comme une baguette magique avec laquelle elle déchaîne les appétits brutaux si violemment comprimés chez les hommes qui ont encore du cœur en s'occupant de politique ou de science, de littérature ou d'art. [...] Enfin cette femme est le sel chanté par Rabelais et qui, jeté sur la Matière, l'anime et l'élève jusqu'aux merveilleuses régions de l'Art : sa robe déploie des magnificences inouïes, ses doigts laissent tomber à temps leurs pierreries, comme sa bouche les sourires ; elle donne à toute chose l'esprit de la circonstance ; son jargon pétille de traits piquants ; elle a le secret des onomatopées les mieux colorées et les plus colorantes ; elle...

-Tu perds cent sous de feuilletons, dit Bixiou en interrompant Lousteau, la Torpille est infiniment mieux que tout cela : vous avez tous été plus ou moins ses amants, nul de vous ne peut dire qu'elle a été sa maîtresse : elle peut toujours vous avoir, vous ne l'aurez jamais. Vous forcez sa porte, vous avez un service à lui demander...

-Oh ! Elle est plus généreuse qu'un chef de brigands qui fait bien ses affaires, et plus dévouée que le meilleur camarade de collège, dit Blondet : on peut lui confier sa bourse et son secret. Mais ce qui me la faisait élire pour reine, c'est son indifférence bourbonnienne pour le favori tombé.

-Elle est comme sa mère, beaucoup trop chère, dit des Lupeaulx. La belle Hollandaise aurait avalé les revenus de l'archevêque de Tolède, elle a mangé deux notaires...

[...]

-La Torpille est trop chère, comme Raphaël, comme Carême, comme Taglioni, comme Lawrence, comme Boule, comme tous les artistes de génie étaient trop chers..., dit Blondet¹⁴¹.

D'autre part, cette parole actorielle qui est celle du personnage et que Jean-Michel Adam oppose dans son ouvrage *Le Texte* descriptif à la parole auctorielle qui est celle de l'auteur¹⁴², est purement spéculative : la jeune femme dont ils parlent est masquée, et pourrait très bien être ou ne pas être la Torpille ! En jouant sur cette

¹³⁹ Rappelons une fois encore que le personnage d'Esther reste auréolé de mystère pour le lecteur qui, s'il a lu la première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Illusions perdues*, connaît déjà les autres personnages, de premier plan ou non, tandis que la courtisane apparaît dans la *Comédie Humaine* pour la première fois dans ce roman.

¹⁴⁰ Par exemple, dans *Le Père Goriot*, Rastignac, ainsi que les autres pensionnaires de la Pension Vauquer, dont Vautrin, sont décrits dès les premières pages du roman lorsque le narrateur passe en revue l'état de la pension et de ses habitants. De même, Lucien de Rubempré est lui aussi l'objet d'une longue description de son histoire familiale et de son apparence physique dès qu'il apparaît dans le roman les *Illusions perdues*.

¹⁴¹ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 51-53. La discussion intégrale sur la Torpille/Esther s'étend des pages 49 à 53.

¹⁴² Adam Jean-Michel, Petitjean André, *Le texte descriptif*, Armand Colin, coll. « Nathan-université. Série Études linguistiques et littéraires », 2006, p. 48. Nous reviendrons sur cette distinction ultérieurement.

double incertitude, Balzac semble s'amuser à perdre son lecteur et à créer le suspense en brouillant les pistes et en dérogeant à ses propres codes. La description d'Esther tant attendue par le lecteur n'intervient que dans le chapitre IX – qu'elle occupe presque entièrement – alors qu'elle est présente depuis le chapitre II et qu'elle a déjà pris part à l'intrigue : elle est mentionnée pour la première fois dans une incise à la fin du dialogue entre Lucien et les invités qui spéculeront plus tard sur l'identité de la femme masquée comme « une femme vers laquelle il [Lucien] s'élança » – ce qui suscite la curiosité de ses interlocuteurs, puisque Bixiou « para[ît] reconnaître le masque au-devant duquel [va] Lucien¹⁴³ ». Le mystère qui entoure l'identité d'Esther est important puisque sa profession constitue un obstacle pour l'ascension sociale de Lucien qui n'a aucun intérêt à être vu au bras d'une courtisane aussi célèbre et prisée : cette liaison compromettrait en effet ses chances de faire un mariage avantageux. Or, Esther est finalement démasquée et les deux amants subissent une disgrâce publique : la jeune femme cherchera à mettre fin à ses jours avant d'être secourue par Herrera – il lui imposera de se convertir au catholicisme et d'abandonner sa profession de courtisane pour se montrer digne de Lucien et ne pas entacher sa réputation et compromettre son ascension sociale.

On compte donc environ la moitié des longues descriptions dès les premiers chapitres du roman, ce qui est la place attendue de descriptions censées éclairer le lecteur sur le personnage dont il va suivre les tribulations, trois autres longues descriptions interviennent environ à la moitié du roman dont le but est de faire comprendre au lecteur que le changement qui se produit dans les états d'âme du personnage annonce un bouleversement narratif puis, quand ce dernier a lieu, de décrire ce que cela implique pour le personnage. La dernière longue description a lieu à la fin de la première partie du roman, avant le suicide d'Esther et relate sa dernière apparition, qui annonce sa mort et lui permet un départ en grande pompe conforme au caractère du personnage.

Les autres types de descriptions connaissent une répartition plus aléatoire au sein du roman, car les enjeux ne sont pas les mêmes¹⁴⁴. Les notations descriptives sont omniprésentes dès que le personnage d'Esther se retrouve sur le devant de la scène – or, elle est extrêmement présente de sa première apparition à son suicide – et les descriptions de taille moyenne, moins courantes, interviennent dès que le narrateur ou l'un des personnages cherchent à s'arrêter sur l'un de ses aspects – physiques ou moraux, sans pour autant digresser¹⁴⁵. Les descriptions présentes dans le dialogue bénéficient d'un statut particulier, puisque leur système d'insertion est très différent : pour une description plus « classique », c'est-à-dire introduite dans le récit, le narrateur nous donne à voir Esther, que ce soit par le biais de sa perception à lui ou par celle d'un personnage à qui il délègue la tâche d'observer, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait suivant :

En ce moment journalistes, dandies, oisifs, tous examinaient, comme des maquignons examinent un cheval à vendre, le délicieux objet de leur pari. Ces juges vieilliss dans la connaissance des dépravations parisiennes, tous d'un esprit supérieur et chacun à des titres différents, également corrompus, également corrupteurs, tous voués à des ambitions effrénées, habitués à tout supposer, à tout deviner, avaient les yeux ardemment fixés sur une femme masquée, une femme qui ne pouvait être déchiffrée

¹⁴³ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁴ Comme nous l'avons établi antérieurement, les descriptions de taille moyenne ou les notations descriptives relèvent davantage de la remarque ponctuelle sur l'apparence physique, les sentiments présents ou les manières d'Esther.

¹⁴⁵ Les longues descriptions constituent presque inmanquablement des digressions puisque c'est pour le narrateur l'occasion d'exposer des faits historiques, anecdotes, considérations sur l'art, sur la littérature et la critique, des théories qu'il tient pour scientifiques censées éclairer le personnage et le regard que le lecteur doit porter sur lui.

que par eux. Eux et quelques habitués du bal de l'Opéra savaient seuls reconnaître, sous le long linceul du domino noir, sous le capuchon, sous le collet tombant qui rendent les femmes méconnaissables, la rondeur des formes, les particularités du maintien et de la démarche, le mouvement de la taille, le port de la tête, les choses les moins saisissables aux yeux vulgaires et les plus faciles à voir pour eux. [...] Que ce fût la Torpille, la duchesse de Maufrigneuse ou madame de Sérizy, le dernier ou le premier échelon de l'échelle sociale, cette créature était une admirable création, l'éclair des rêves heureux. [...] Le masque était là comme s'il eût été seul avec Lucien, il n'y avait plus pour cette femme dix mille personnes, une atmosphère lourde et pleine de poussière ; non ; elle était sous la voûte céleste des Amours, comme les madones de Raphaël sont sous leur ovale filet d'or. Elle ne sentait point les coudoiements, la flamme de son regard partait par les deux trous du masque et se ralliait aux yeux de Lucien, enfin le frémissement de son corps semblait avoir pour principe le mouvement même de son ami¹⁴⁶.

À quelques exceptions près¹⁴⁷, Esther a besoin d'être présente dans la narration au moment de la pause descriptive, pour que la narration justifie cette même pause descriptive – point sur lequel nous reviendrons dans un instant. Or, ce n'est pas nécessairement le cas pour la description discursive : Esther peut être présente ou non pour que les autres personnages parlent d'elle, et il arrive que le personnage insère des éléments descriptifs la concernant dans le discours qu'il lui adresse – c'est notamment le cas au début du roman lors de sa confrontation avec Carlos Herrera qui emploie à plusieurs reprises des notations descriptives pour la caractériser :

-Est-ce une fille qui n'a reçu ni le baptême de l'Eglise ni celui de la science, qui ne sait ni lire, ni écrire, ni prier, qui ne peut faire un pas sans que les pavés ne se lèvent pour l'accuser, remarquable seulement par le fugitif privilège d'une beauté que la maladie enlèvera demain peut-être ; est-ce cette créature avilie, dégradée, et qui connaissait sa dégradation... (ignorante et moins aimante, vous eussiez été plus excusable...), est-ce la proie future du suicide et de l'enfer qui pouvait être la femme de Lucien de Rubempré ?¹⁴⁸

« Ces huit jours vous sont nécessaires pour vous faire un trousseau décent et pour quitter votre mine de prostituée, dit-il en déposant une bourse sur la cheminée. Il y a dans votre air, dans vos vêtements, ce je ne sais quoi si bien connu des Parisiens qui leur dit ce que vous êtes¹⁴⁹. »

Comme nous l'avons énoncé auparavant, les insertions de ces différents types de descriptions ne suivent pas les mêmes modalités : les longues descriptions s'insèrent dans le récit et constituent un système narratif délimité qui fait office de pause dans la narration, elles donnent à voir au lecteur un aspect d'Esther – ou une transformation s'étant opérée chez elle – qui mérite d'attirer son attention, car le contenu est important par rapport à l'intrigue et par rapport à la construction du personnage, dont la représentation mimétique doit être la plus minutieuse possible. Nous pouvons prendre comme exemple ce passage qui se situe peu de temps après qu'Herrera a obligé Esther à redevenir la courtisane qu'elle était pour manipuler Nucingen : il illustre le changement qui s'est opéré en Esther, déchirée entre sa chasteté retrouvée qu'il lui faut abandonner et son ancienne identité qu'il lui faut reprendre et qu'elle maîtrise malgré sa réticence.

En six semaines, Esther devint la femme la plus spirituelle, la plus amusante, la plus belle et la plus élégante des Pariachs femelles qui composent la classe des femmes entretenues. Placée sur son vrai piédestal, elle savourait toutes les jouissances de vanité qui séduisent les femmes ordinaires, mais en

¹⁴⁶ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 54-55.

¹⁴⁷ Que le narrateur justifie par ailleurs : parfois, Esther n'est pas présente lorsqu'elle est décrite parce que ce n'est pas le personnage tel qu'il est qui importe, mais l'idée qu'un autre personnage se fait d'elle. Or, un fantasme n'a pas besoin d'être présent pour exister. C'est également révélateur de son charme : son image hante ses amants – Lucien et Nucingen.

¹⁴⁸ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁴⁹ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 79.

femme qu'une pensée secrète mettait au-dessus de sa caste. Elle gardait en son cœur une image d'elle-même qui tout à la fois la faisait rougir et dont elle se glorifiait, l'heure de son abdication était toujours présente à sa conscience ; aussi vivait-elle comme double, en prenant son personnage en pitié. Ses sarcasmes se ressentaient de la disposition intérieure où la maintenait la profond mépris que l'ange d'amour, contenu dans la courtisane, portait à ce rôle infâme et odieux joué par le corps en présence de l'âme. A la fois le spectateur et l'acteur, le juge et le patient, elle réalisait l'admirable fiction des Contes Arabes, où se trouve presque toujours un être sublime caché sous une enveloppe dégradée, et dont le type est, sous le nom de Nabuchodonosor, dans le livre des livres, la Bible. Après s'être accordée la vie jusqu'au lendemain de l'infidélité, la victime pouvait bien s'amuser un peu du bourreau. D'ailleurs, les lumières acquises par Esther sur les moyens secrètement honteux auxquels le baron devait sa fortune colossale lui ôtèrent tout scrupule, elle se plut à jouer le rôle de la déesse Até, la Vengeance, selon le mot de Carlos. Aussi se faisait-elle tour à tour charmante et détestable pour ce millionnaire qui ne vivait que par elle. Quand le baron en arrivait à un degré de souffrance auquel il désirait quitter Esther, elle le ramenait à elle par une scène de tendresse¹⁵⁰.

Elles sont justifiées par le ou les regard(s) qu'attire Esther au sein de la narration et sont le plus souvent statiques, le personnage étant comme immobile pour permettre au narrateur/personnage d'en faire l'observation la plus précise et rigoureuse. Les descriptions de taille moyenne suivent à peu près les mêmes modalités – pause dans le récit, description justifiée par un regard porté sur le personnage – mais elles peuvent être statiques pour mieux capturer les éléments descriptifs mis en valeur au moment de la narration ou bien dynamiques pour ne pas prendre le risque de briser l'illusion mimétique et interrompre la narration. Quant aux notations descriptives, elles se trouvent notamment dans les propositions incises ou bien insérées dans la narration sans nécessiter de pause descriptive à proprement parler, puisque leur brièveté ne leur permet pas de s'ériger en système menaçant le rythme de la narration et servant davantage à caractériser le personnage sur le moment.

Chaque phrase était un coup de poignard qui entrait à fond de cœur. A chaque phrase, les sanglots croissants, les larmes abondantes de la fille au désespoir attestaient la force avec laquelle la lumière entrait à la fois dans son intelligence pure comme celle d'un sauvage, dans son âme enfin réveillée, dans sa nature sur laquelle la dépravation avait mis une couche de glace boueuse, qui fondait alors au soleil de la foi¹⁵¹.

Ce n'était plus une courtisane, mais un ange qui se relevait d'une chute¹⁵².

Pour ce qui est de la description discursive, nous avons déjà vu qu'elle était susceptible d'intervenir de façon plus aléatoire, puisque la présence physique de l'objet à décrire – Esther – n'est pas requise. Elle peut être motivée par la présence d'Esther et le regard qu'un personnage porte directement sur elle, mais peut très bien servir uniquement à faire avancer l'intrigue et ainsi, avoir pour fonction de faire comprendre au lecteur les enjeux qui entourent et attendent Esther, et quel sort lui réservent les différents actants du récit.

3.3. La question de la focalisation

¹⁵⁰ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 328-329.

¹⁵¹ Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁵² Balzac, Honoré (de), *op. cit.*, p. 79.

La description étant toujours tributaire du regard de celui qui décrit¹⁵³, donc d'un point de vue et d'un jugement particuliers, l'un des critères déterminants pour la composition du corpus sera celui de la focalisation adoptée. Esther est un personnage loin d'être présenté sous un seul angle et se révèle multiple au fur et à mesure que différents regards la jaugent et mettent en évidence des caractéristiques divergentes, voire contradictoires de sa personnalité, ce qui permet au narrateur de dresser d'elle un portrait régi par l'ambivalence de son personnage. Nous nous intéresserons aux éléments descriptifs qui révèlent un jugement axiologique marqué et soulignent un aspect du personnage relevant de la perception qu'en a l'œil qui regarde, et qui n'est pas nécessairement partagé par tous : ainsi les descriptions retenues devront proposer une vision subjective d'Esther ou de certains de ses aspects qui différeront de certains autres aspects de son personnage mis en évidence par une autre focalisation. Sans avoir nécessairement à se contredire, les diverses focalisations devront souligner des caractéristiques différentes – un personnage pourra par exemple se focaliser exclusivement sur sa grande beauté et un autre sur la fragilité qu'elle dégage : ainsi, ce qu'ils relèvent d'Esther est différent, car ils ne se concentrent pas sur le même aspect de sa personne, ne semblent pas voir ou chercher à voir la même chose, sans que les différents jugements portés sur elle se contredisent. Bien que la quasi totalité des descriptions/notations descriptives concernant Esther soient empreintes de subjectivité, beaucoup expriment une idée similaire : on compte un grand nombre de notations descriptives qui mentionnent la beauté d'Esther ou le pathétique de sa situation, par exemple. La subjectivité du jugement exprimé doit donc s'accompagner d'un développement de la caractéristique mise en évidence, que ce développement soit bref ou plus étendu.

Nous distinguerons ainsi les différents types de perspective à l'œuvre dans le roman en nous fondant sur la distinction opérée par Jean-Michel Adam dans son ouvrage *Le Texte descriptif* et qu'il explique de la façon suivante :

Dans un roman, l'objet décrit n'existe pas en soi, il est forcément donné par un regard particulier, une « perspective narrative », une « vision », une « focalisation », selon la terminologie utilisée.

La distinction essentielle s'opère entre deux types de perspectives :

_ de type *auctorial* (point de vue de l'auteur)

_ de type *actoriel* (point de vue d'un personnage).

[...]

Chaque perspective est de profondeur variable (limitée ou illimitée) et d'orientation différente (externe ou interne). En fonction de ces critères, on peut distinguer comme le propose J. Lintvelt, trois types narratifs :

Type narratif auctorial :

1. Perception externe illimitée [...] le narrateur auctorial est omniscient et perçoit la totalité du monde romanesque extérieur.

2. Perception interne illimitée [...] le narrateur omniscient dispose d'une perception infaillible de la vie intérieure et même de l'inconscient de tous les acteurs.

Type narratif actoriel :

1. Perception externe limitée : extrospection. Adoptant la perspective d'un acteur [...] le narrateur ne pourra donner qu'une présentation externe des autres acteurs.

2. Perception interne limitée : introspection. Adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur [...] ignore la vie intérieure des autres acteurs.

¹⁵³ « La description est mise en regard d'un sujet et d'un objet, échange dialectique entre regardant et regardé. La notion de regard est fondamentale en effet pour comprendre le dispositif descriptif. » (Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, 127 p., p. 45).

Type narratif neutre : perception auctorielle externe limitée : enregistrement. Impossibilité d'une perception interne^{154, 155}.

Bien que le narrateur, dans le roman balzacien, soit majoritairement omniscient, le romancier délègue la parole à ses personnages qui ne partagent pas toujours son avis sur Esther. Personnages qui, eux-mêmes, ne partagent pas le même avis entre eux, et ces changements de focalisation nous permettront de relever les caractéristiques dominantes d'Esther et de mettre en évidence le portrait nuancé et contrasté que nous en livre le roman.

Une description peut se développer selon une focalisation constante (point de vue du narrateur ou point de vue du personnage), ou variable, soit que le relais soit transmis d'un personnage à l'autre, soit que le narrateur reprenne en charge la focalisation¹⁵⁶.

Nous essaierons donc de voir quels sont les traits dominants d'Esther et quelle subjectivité les motive.

¹⁵⁴ Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative*, José Corti, 1981, p. 44.

¹⁵⁵ Adam Jean-Michel, Petitjean André, *Le texte descriptif*, Armand Colin, coll. « Nathan-université. Série Études linguistiques et littéraires », 2006, p. 48.

¹⁵⁶ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *op. cit.*, p. 46-47.

PARTIE 2 : LA DIVERGENCE DES POINTS DE VUE

1. LA DEVALORISATION DU PERSONNAGE

- 1.1. La réification
- 1.2. L'animalisation
- 1.3. Le registre pathétique

2. L'IDEALISATION EMPHATIQUE

- 2.1. Les caractérisations élogieuses
- 2.2. Les hyperboles mélioratives
- 2.3. Les analogies laudatives

3. LA DUALITE : SYSTEME D'OPPOSITION

- 3.1. Les antithèses
- 3.2. Les parallélismes de construction
- 3.3. Le registre épideictique : entre éloge et blâme

PARTIE 3 : ESTHER, UN PORTRAIT CONTRASTE

1. ESTHER, UNE VICTIME

- 1.1. Un personnage outil
- 1.2. Un personnage diminué
- 1.3. Un personnage méprisé

2. ESTHER, UNE ŒUVRE D'ART

- 2.1. L'œuvre et la muse
- 2.2. Un objet de désir
- 2.3. Un objet fabriqué

3. ESTHER, UN PERSONNAGE AMBIGU

- 3.1. La courtisane repentie : entre idéal et dégradation
- 3.2. Esther et la Torpille : le vice et la vertu

3.3. Un portrait ambivalent

CONCLUSION

L'écriture descriptive d'Esther est traversée par le motif de l'ambiguïté. À la fois ange et tentatrice, idéalisée et blâmée, victime et bourreau, être céleste comme être de chair, Esther se révèle au lecteur au fil des descriptions qui parcourent le roman et mettent en évidence l'opposition des points de vue. Les différents regards posés sur elle se caractérisent par une subjectivité très prégnante qui permet d'obtenir des jugements de valeur sans équivoque, offrant ainsi une myriade de possibilités de voir Esther : pion facilement manipulable et méprisable pour Herrera, amante sensuelle et fidèle pour Lucien, objet de valeur pour Nucingen – autant marchande que sentimentale –, objet de désir du fait de sa profession, victime sur le chemin de la rédemption parce qu'elle aime... les êtres qui gravitent autour d'elle ne la considèrent pas de la même façon, contribuant à la construction de ce personnage ambivalent.

Mais l'ambiguïté ne se manifeste pas que par le biais de la divergence des points de vue des personnages. Elle se trouve dans les interventions autoriales qui, par moment, semblent hésiter sur le jugement qu'il faudrait porter sur ce personnage qui se caractérise par sa dualité : Esther est à la fois Esther et la Torpille sans que le lecteur sache réellement qui des deux a l'ascendant sur l'autre. Tour à tour décrite par le narrateur comme une victime – de la société qui l'a poussée à vendre ses charmes dès son plus jeune âge pour survivre, des enjeux politiques et sociaux qui la dépassent et en vertu desquels elle est sacrifiée, d'un système capitaliste qui permet aux individus de disposer d'êtres humains comme de marchandises en les traitant tels quels – et comme un bourreau –, elle maltraite Nucingen qui l'idolâtre, le rabaisse en le ridiculisant, se montre coquette et frivole¹⁵⁷. En reprenant ce type de la courtisane, très répandu dans la littérature du XIX^e siècle, le romancier dresse le portrait d'une femme en quête de rédemption au nom d'un amour pour lequel elle finira par se tuer et pour ce faire, il n'hésite pas à recourir à l'emphase qui caractérise son style et à utiliser le registre pathétique pour louer Esther ou au contraire la blâmer – le plus souvent par le biais d'autres personnages – en amplifiant les éloges comme les réprobations. Il mobilise également les connaissances scientifiques et théories qui préoccupent les savants de son époque pour les appliquer à la littérature et à sa vision de la société, traitant ses personnages à la fois comme des types représentant leur « espèce » – c'est-à-dire leur statut social et/ou leur profession – et des individus au destin singulier pris dans la tourmente de l'histoire et appartenant à un milieu qui les conditionne. À ce titre, Esther est également l'occasion pour lui de se pencher sur les conditions de vie des courtisanes, à grands renforts de descriptions détaillées de leur quotidien, leurs usages, les relations qu'elles entretiennent entre elles et avec leurs amants, dans un souci de réalisme et une volonté d'inclure cette « espèce sociale » que sont les courtisanes dans sa représentation de la société, qu'il souhaite exhaustive. Toutefois, cette société que dépeint le romancier se situe dans un climat de délitement qui reflète celui du XIX^e siècle, fragilisé par les bouleversements sociaux et le début du capitalisme : une société dans laquelle la courtisane n'est plus une femme lettrée qui conseille les Grands du royaume et tient des salons occupés par les beaux esprits de son temps, à l'instar de Ninon de Lenclos, mais une femme sans éducation n'ayant d'autre atout que sa sensualité, qui divertit des bourgeois se lamentant sur le déclin de leur civilisation – illustré selon Blondet par le déclin des courtisanes n'ayant

¹⁵⁷ Il nous faut toutefois nuancer le terme de « bourreau » : si Esther semble avoir l'ascendant sur Nucingen du fait du pouvoir de séduction qu'elle exerce sur lui, le rapport de force n'est pas pour autant en sa faveur : Nucingen l'a « achetée », il peut disposer d'elle à sa guise comme il le lui rappelle à plusieurs reprises. Elle ne peut que retarder l'inévitable.

plus l'éclat d'antan – et devient une marchandise parmi d'autres aux mains d'hommes plus puissants qu'elle. Cette dégradation du personnage de la courtisane atteint son paroxysme avec le personnage éponyme de Nana mis en scène par Zola, comme l'explique Pierre Brunel dans son *Dictionnaire des mythes féminins*¹⁵⁸. Nana ne sera plus la courtisane, certes peu ou prou éduquée et dénuée de talents particuliers mais rendue sublime par la passion qui l'anime et la pousse à la rédemption comme le sont Esther ou Marguerite Gautier, mais la courtisane dont la débauche reflète celle d'une société viciée.

Le personnage de la courtisane /prostituée continue aujourd'hui encore à susciter tour à tour curiosité, fascination, mépris, condamnation, bienveillance... et demeure une source d'inspiration littéraire et artistique : rares sont par exemple les romans et séries historiques qui n'en contiennent pas. La trilogie de Virginie Despentes *Vernon Subutex* met en scène des personnages marginaux parmi lesquels se trouvent une actrice pornographique et la fille d'une ancienne prostituée dont les conditions de vie sont évoquées dans l'intrigue par l'homme qui a causé sa déchéance en la manipulant et en la traitant comme un objet, la poussant au suicide – nous rappelant quelque peu la relation que pouvaient entretenir Esther et Carlos Herrera. Il est intéressant de constater que de nos jours, le personnage de la prostituée demeure toujours aussi ambigu et peut susciter un certain malaise chez le lecteur/spectateur car il est principalement confronté à deux types de représentations de prostituées irréconciliables : la victime que la faim, une pression externe – souvent une menace de mort – ont poussée à la prostitution et la femme qui déclare vouloir disposer de son corps comme elle le souhaite et en vivre. Ce débat transcende les considérations artistiques pour s'inscrire dans la sphère sociale : ainsi, de vifs débats ont lieu lorsque la question de la légalisation de la prostitution resurgit dans l'agenda politique et les deux écoles – la victimisation ou l'affirmation de l'émancipation de la femme – s'affrontent, parfois violemment. Si Balzac, en 1847, n'en est pas encore à affirmer le droit qu'a la femme de disposer de son corps, il parvient déjà à percevoir l'ambiguïté du personnage de la courtisane, objet de désir capable elle-même d'éprouver du désir, victime et « reine¹⁵⁹ ».

¹⁵⁸ *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), définition « courtisane » (p. 453-459), Éditions du Rocher, 2002.

¹⁵⁹ Esther est à plusieurs reprises qualifiée de « reine », y compris par sa consoeur madame du Val-Noble et ce titre semble lui conférer un certain orgueil. Si elle éprouve une vive douleur à l'idée d'être infidèle à Lucien et de « redevenir la Torpille » comme le lui ordonne Herrera, elle semble reprendre aisément son rôle et se plaire à éclipser ses anciennes amies et connaissances pour redevenir le centre des réceptions auxquelles elle se rend.

BIBLIOGRAPHIE

Note à propos de la bibliographie : le lieu d'édition n'est pas précisé lorsqu'il s'agit de Paris.

Corpus :

- *Édition de référence* : BALZAC, Honoré (de), *Splendeurs et misères des courtisanes*, préface de Berthier Patrick, Librairie Générale Française, 2008, 761 p.
- *Splendeurs et misères des courtisanes*, préface de Citron Pierre, Flammarion, GF, 1968, 630 p.

Bibliographie sur Balzac :

- BALZAC, Honoré (de), *Avant-propos de la Comédie Humaine*, 1855.
- BORDERIE, Régine, *Balzac peintre de corps : la Comédie Humaine ou le sens du détail*, CDU Sedes, « Bicentenaire », 2002, 243 p.
- GLEIZE, Joëlle, *Honoré de Balzac : bilan critique*, Armand Colin, « 128. Lettres », 2005, 127 p.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Balzac et le style*, SEDES, 1998, 190 p.
- MASSONNAUD, Dominique, *Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, 535 p.

Sur la description :

Ouvrages :

- *Lexique des termes littéraires*, Michel JARRETY (dir.), définition « description » (p. 123), Librairie Générale Française, 2011, 475 p.
- ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Armand Colin, coll. « Nathan-université. Série Études linguistiques et littéraires », 2006, 239 p.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Gallimard, 1968, 559 p.
- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, *La Description*, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, 127 p.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1994, 247 p.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, « Hachette université. Langue, linguistique, communication », 1981, 268 p.
- HAMON, Philippe, *La Description littéraire*, Macula, « Macula littérature », 1991, 288 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, « Cursus, Série Littérature », 222 p., p. 56-57.
- KUPISZ, Kazimierz (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, 316 p.
- ZOLA, Émile, « De la description » (p. 227-233), *Le Roman expérimental*, 1880, Flammarion, « Garnier Flammarion », 2006, 460 p.

Articles :

- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 1972, n°12, p. 7-27.
- IMBERT, Patrick, « Sémiostyle : la description chez Balzac, Flaubert et Zola », *Littérature*, 1980, n°38, p. 106-128.

Sur *Splendeurs et misères des courtisanes* :

Ouvrages :

- BUTOR, Michel, *Scènes de la vie féminine*, Éditions de la Différence, « Les Essais », 1998, 248 p.
- DUMAS, Alexandre, *Filles, lorettes et courtisanes*, Flammarion, « L'Enfer », 2000 [1842], 130 p.

- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, *Splendeurs et misères des courtisanes d'Honoré de Balzac*, Gallimard, « Foliothèque », 2010, 244 p.

Articles :

- *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre BRUNEL (dir.), définition « courtisane » (p. 453-459), Éditions du Rocher, Paris, 2002, 2124 p.
- HIRDT, Willi, « L'Image d'Esther », *L'Année balzacienne*, 2004, n°5, p. 203-209.
- LASCAR, Alex, « La Courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n°4, p. 1193-1215.
- MARZEL, Shoshana-Rose, « La Polysémie de l'art dans le portrait balzacien », *L'Année balzacienne*, 2011, n°12, p. 161-173.

SITOGRAPHIE

- <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 29 août 2017)
- <http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/groupe-etude-balzacienne.html> (consulté le 27 juillet 2017)
- <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne.htm> (consulté le 9 août 2017)
- <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html> (consulté le 5 mai 2017)

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	5
PARTIE 1 : LA DESCRIPTION, DEFINITION THEORIQUE ET ENJEUX BALZACIENS	10
1. LA THEORIE DE LA DESCRIPTION	10
1.1. <i>La description : objet de méfiance</i>	10
1.2. <i>La théorie de la description</i>	12
1.3. <i>L'évolution de la notion de description</i>	16
2. LA DESCRIPTION CHEZ BALZAC.....	22
2.1. <i>La description réaliste</i>	22
2.2. <i>La description totalisante</i>	27
2.3. <i>La description de personnage</i>	30
3. LA JUSTIFICATION DU CORPUS.....	33
3.1. <i>Les catégories descriptives</i>	33
3.2. <i>La place de la description</i>	36
3.3. <i>La question de la focalisation</i>	39
PARTIE 2 : LA DIVERGENCE DES POINTS DE VUE	42
1. LA DEVALORISATION DU PERSONNAGE	42
1.1. <i>La réification</i>	42
1.2. <i>L'animalisation</i>	42
1.3. <i>Le registre pathétique</i>	42
2. L'IDEALISATION EMPHATIQUE	42
2.1. <i>Les caractérisations élogieuses</i>	42
2.2. <i>Les hyperboles mélioratives</i>	42
2.3. <i>Les analogies laudatives</i>	42
3. LA DUALITE : SYSTEME D'OPPOSITION	42
3.1. <i>Les antithèses</i>	42
3.2. <i>Les parallélismes de construction</i>	42
3.3. <i>Le registre épideictique : entre éloge et blâme</i>	42
PARTIE 3 : ESTHER, UN PORTRAIT CONTRASTE	42
1. ESTHER, UNE VICTIME	42
1.1. <i>Un personnage outil</i>	42
1.2. <i>Un personnage diminué</i>	42
1.3. <i>Un personnage méprisé</i>	42
2. ESTHER, UNE ŒUVRE D'ART	42
2.1. <i>L'œuvre et la muse</i>	42
2.2. <i>Un objet de désir</i>	42
2.3. <i>Un objet fabriqué</i>	42
3. ESTHER, UN PERSONNAGE AMBIGU	42
3.1. <i>La courtisane repentie : entre idéal et dégradation</i>	42
3.2. <i>Esther et la Torpille : le vice et la vertu</i>	42
3.3. <i>Un portrait ambivalent</i>	43



CONCLUSION	44
BIBLIOGRAPHIE.....	46
SITOGRAFIE	47
TABLE DES MATIERES	48
RESUME (EN FRANÇAIS)	51
MOTS-CLES	51

LA DESCRIPTION D'ESTHER DANS *SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES* DE BALZAC

UFR de Lettres, Langues et Sciences humaines

Centre de Recherche en Poétique, Histoire Littéraire et Linguistique

Spécialité : Poétique et Histoire Littéraire

Le XIX^e siècle nous a offert plusieurs exemples littéraires de courtisanes connus : Marguerite Gautier, protagoniste de *La Dame aux camélias*, le personnage éponyme de Marion Delorme, la scandaleuse Nana ou encore la Zinzolina, sœur de l'héroïne de George Sand Lélia. Esther, l'un des personnages principaux du roman *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, est une courtisane célèbre pour sa beauté et sa sensualité qui décidera de quitter sa profession et de se convertir au catholicisme par amour pour le beau Lucien de Rubempré et se donnera la mort après avoir été achetée par le baron de Nucingen et contrainte de redevenir la courtisane qu'elle avait reniée. Ce thème de la courtisane romantique repentie par amour est récurrent dans la première moitié du XIX^e siècle, et cette étude s'intéressera à la manière dont Balzac s'approprie ce personnage type, par le biais des descriptions qu'il fait d'elle.

Description – Balzac – courtisane – XIX^e siècle – roman