

Poétique

revue de théorie et d'analyse littéraires

Paraît quatre fois l'an
Troisième année

Comité de rédaction

Hélène Cixous, Gérard Genette, Tzvetan Todorov

Rédaction

C.E.C.MAS., 6 rue de Tournon, Paris 6°. Tél. 325-07-63

Administration

Editions du Seuil, 27 rue Jacob, Paris 6°. Tél. 326-84-60

Le numéro, France et étranger : 15 F.

Abonnement à 4 numéros : France 55 F. Etranger 65 F.

Les règlements sont à faire

aux Editions du Seuil, 27 rue Jacob, Paris 6°,
par virement postal, C.C.P. 3.042-04 Paris (avec les trois volets),
ou par chèque bancaire, ou par mandat-lettre.

Les manuscrits non retenus restent pendant un an à la disposition de leurs auteurs au siège de la rédaction. La revue n'est pas responsable des manuscrits adressés. La rédaction reçoit sur rendez-vous.

Peter Szondi*

Tableau et coup de théâtre

Pour une sociologie
de la tragédie domestique et bourgeoise
chez Diderot et Lessing

*Qu'est-ce que la vertu?
C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice
de soi-même*¹.

« Le drame bourgeois est le premier qui soit issu d'un conflit de classe conscient; le premier qui ait pour but d'exprimer la manière de sentir et de penser d'une classe luttant pour la liberté et le pouvoir, dans ses rapports avec les autres classes. Dans le drame les deux classes doivent donc généralement apparaître, celle qui lutte comme celle contre laquelle s'effectue le combat ². » C'est ce qu'on peut lire dans l'étude que Georges Lukács a publiée en 1914 sous le titre *Pour une sociologie du théâtre moderne*. Quarante ans plus tard, Arnold Hauser écrit dans son *Histoire sociale de l'art et de la littérature* que le drame bourgeois est le premier exemple de drame qui prenne le conflit social pour sujet et se place ainsi ouvertement au service de la lutte des classes ³. Cependant ces deux affirmations sont contredites de façon troublante par les œuvres qui au XVIII^e siècle inaugurèrent le genre en Angleterre, en France, et en Allemagne : *The London Merchant* de Lillo (1731), *Miss Sara Sampson* de Lessing (1755), et de Diderot, *le Fils naturel* (1757) et *le Père de famille* (1758). Aucune de ces pièces ne présente de conflit entre la bourgeoisie et la noblesse, bien plus, les héros de Lessing et de Diderot, Sir William Sampson, M. d'Orbesson, ne sont pas du tout de condition bourgeoise, mais des nobles. S'il existe aussi des œuvres auxquelles s'appliquent les phrases de Lukács et de Hauser, telles que *Emilia Galotti* de Lessing ou *le Précepteur* de Lenz, celles-ci ne sont apparues que vers les années 1770; il serait donc difficile d'y étudier les conditions qui présidèrent à l'apparition du nouveau genre littéraire, alors qu'une tragédie bourgeoise plus ancienne, *Rynsolt et Sapphira* de l'auteur allemand

* Notre ami Peter Szondi est mort le 18 octobre 1971. Avec lui disparaît un des plus brillants essayistes et historiens de la littérature, chez qui l'érudition la plus sûre s'alliait à l'intelligence la plus vaste. Né en Hongrie en 1929, il avait terminé ses études à Zürich, puis enseigné à Göttingen, Princeton et Berlin. Ses principaux ouvrages sont : *Theorie des modernen Dramas* (1956), *Versuch über das Tragische* (1961), *Satz und Gegensatz* (1964), *Hölderlin-Studien* (1967). Un volume d'essais traduits en français, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, doit paraître prochainement aux éditions de Minuit.

1. Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, 1965 [E. e.], p. 31 (*Éloge de Richardson*).

2. Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, éd. par P. Ludz, Neuwied, 1961, p. 277.

3. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, 1967 [1^{re} éd., 1953], p. 599.

Lessing traduit « phobos » non par « terreur » (Schrecken), mais par « peur » (Furcht). Et par « peur » il entend que « ce n'est pas le spectacle du malheur chez un autre, pour cet autre, qui l'éveille⁴² », mais la « ressemblance que l'on établit entre soi-même et la personne souffrante⁴³ ». La peur est, on en connaît la définition chez Lessing, « la compassion rapportée à nous-mêmes⁴⁴ ». C'est par ce biais que le postulat de ressemblance entre personnage dramatique et spectateur est intégré à la définition de l'effet tragique, et par là, à la tragédie elle-même. Cette notion de compassion permettra à Lessing de reformuler l'objection de Corneille, de Lillo et de Diderot contre la « clause des états » : « Si les noms de princes et de héros peuvent donner à une pièce de la pompe et de la majesté, ils n'y contribuent en rien à l'émotion. Le malheur de ceux dont la condition est la plus proche de la nôtre nous touchera plus profondément. Et quand nous éprouvons de la pitié pour un roi, c'est à l'homme en lui qu'elle s'adresse, non au roi. Car si son état ajoute de la gravité à l'infortune, il n'accroît pas notre intérêt pour ses malheurs : Des peuples entiers peuvent y être impliqués, notre sympathie exige un objet unique, et l'État est un concept bien trop abstrait pour notre sensibilité⁴⁵. » Voilà ce que dit Lessing dans la quatorzième pièce de *la Dramaturgie de Hambourg*. Assurément : tant que le bourgeois spectateur voudra pratiquer la compassion au théâtre, la tragédie bourgeoise trouvera son héros modèle en la victime impuissante de l'arbitraire absolutiste, dont le champ d'action se limite à la famille. Ou inversement : tant que la bourgeoisie ne s'insurge pas contre l'absolutisme et ne revendique pas le pouvoir, elle vit selon sa sensibilité, et pleure au théâtre, impuissamment, la misère qui lui est imposée, pour reprendre les paroles de Diderot, par les humains, comme elle l'était jadis aux héros de la tragédie grecque, par le destin. L'insurrection du bourgeois marque pour la tragédie domestique la fin de la sensibilité, la fin de la compassion et de l'émotion comme objets de la tragédie. Que l'État soit, comme le dit Lessing, un concept bien trop abstrait pour la sensibilité, peut aussi amener cette conclusion, que le théâtre n'a pas à se fonder sur la sensibilité. Ce furent les auteurs dramatiques du « Sturm und Drang », Lenz en particulier, qui la formulèrent. Leur intérêt ne se tourna plus uniquement vers les gueux, mais aussi vers la société dans laquelle un fonctionnaire, pour rester honnête, doit se faire mendiant.

Freie Universität, Berlin.

Traduit de l'allemand par Chantal Creusot.

42. Lessing, *Gesammelte Werke*, éd. par W. Stammler, Munich, 1959, t. II, p. 649 (*Hamburgische Dramaturgie*, 75. Stück).

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 388 (14. Stück).

Michael Riffaterre

Systeme d'un genre descriptif

Toute œuvre littéraire forme un système. Dans la sémantique de ce système, les rapports entre les mots du texte l'emportent sur les rapports que ces mots entretiennent avec les choses, ou même, s'y substituent entièrement¹. La représentation littéraire de la réalité est gouvernée par les règles de l'idiolecte textuel. Elle cesse de l'être, toutefois, dès que l'œuvre est lue en fonction de son appartenance à un genre : sa combinatoire s'intègre à celle du genre, en se conformant aux règles de celui-ci ou en les transgressant. La représentation dépend alors de trois réseaux sémantiques : dans la langue, rapports des mots avec les significés ; dans le texte, avec les autres signifiants ; dans le genre, avec la symbolique propre à ce genre.

La poésie descriptive est, par définition, le genre où étudier ce complexe et ses conflits internes. La poésie didactique m'a paru se prêter mieux encore à cette analyse. Elle n'est qu'un cas particulier du genre descriptif, puisque la description y doit à la fois représenter, plaire et instruire². La mimésis du réel s'opère donc sous des restrictions qui modifient les règles du vraisemblable, et altèrent les structures thématiques, sémantiques et stylistiques.

Pour les observer, et montrer comment le genre affecte la représentation de la réalité dans les œuvres qui l'actualisent, il fallait encore cerner plus précisément les caractères auxquels se reconnaît le poème didactique. J'ai donc relevé les composantes textuelles qui à la lecture donnent une sensation de *déjà vu*. Car c'est lorsqu'il remarque la récurrence de certains traits d'une œuvre à l'autre que le lecteur prend conscience d'une parenté entre ces œuvres, de l'existence d'une entité qui transcende chacune et qui est le genre (ou une de ses variétés). Ces récurrences portent sur le contenu (le crime dans le roman policier, l'innocence persécutée dans le roman noir, par exemple), sur ses formes (les thèmes), et surtout sur des propriétés du discours (nature du narratif, par exemple, ou tropes, comme

1. L'essai que voici développe une communication présentée au Colloque de Sémiotique littéraire d'Urbino (juillet 1971). Il n'y a pas lieu de répéter la bibliographie des genres et de leur théorie qu'on trouvera dans H.-R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, 79-101 ; y ajouter l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (1970).

2. Chénédollé, *le Génie de l'Homme* (1807), p. x : « la poésie n'a pas l'initiative des idées : elle se charge seulement de les rendre populaires et de les proposer à l'admiration des hommes ». Voir aussi les articles de Marmontel dans l'*Encyclopédie*, s. v. *Didactique*, *Descriptif* et *Description* ; Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, « Delille », *Pléiade*, t. I, p. 63-99 ; Chateaubriand, *Génie*, II, IV, chap. 3.

la périphrase qui, aux yeux de la critique traditionnelle, résume et condamne le genre didactique³).

Or les trois préceptes génériques (décrire, enseigner et plaire) donnent lieu à des récurrences particulièrement frappantes et faciles à identifier dans le cas de la sous-variété à laquelle je me suis en conséquence arrêté. Ce sous-genre décrit la Nature comme un tout intelligible et par là admirable; et (ou) la Science révélatrice de cette intelligibilité, qui, proposant les harmonies de la Nature à l'admiration de l'Homme, l'invite à en tirer des conclusions morales. Précisons. L'objet de la description peut être limité à un règne de la Nature, ou à une science, ou même à une technique. La Science est elle aussi proposée à l'admiration, comme spectacle édifiant, d'ailleurs, plutôt que comme discipline : ce sous-genre n'apprend pas au lecteur à se servir de l'outil, mais à s'émerveiller de son efficacité. Enfin l'intelligibilité a deux formes : sous sa forme positive, elle est montrée ou démontrée; sous sa forme négative, elle est représentée comme mystère, lequel présuppose une explication latente.

Cette définition exclut beaucoup de poèmes didactiques. Elle exclut les poèmes de style prescriptif, qui adaptent à la littérature les formes d'un enseignement pratique — le sous-genre géorgique, par exemple. Elle exclut même des textes qui relèvent de la poésie dite scientifique (astronomique, géologique, etc.), lorsqu'ils ne sont que des collections d'observations comme les *Phénomènes* d'Aratus. Elle exclut, à plus forte raison, les *local (topographical) poems* qui ne décrivent qu'un paysage, et d'une Nature sensible et morale plutôt qu'intelligible à la science. Elle exclut, bien entendu, les textes qui décrivent autre chose que la Nature comme la *Déclamation théâtrale* de Dorat, ou la *Gastronomie* de Berchoux⁴, et les poèmes qui ne sont que des manuels techniques versifiés.

Mais elle correspond bien à un corpus de poèmes (que j'ai limité au domaine français du XVI^e au XIX^e siècle⁵) dont les ressemblances sont perceptibles empiri-

3. La perception du genre est analogue à celle du cliché (et, bien entendu, de la citation, et de l'allusion littéraire) : le lecteur le lit et se rappelle l'avoir vu ailleurs. Mais cliché et citation sont des phrases complètes, déjà lexicalisées. Le genre, manifesté dans des textes entiers qui, au minimum, dépassent les limites de la phrase (sauf, peut-être, dans la maxime et dans le monostiche), est une série de cadres où les mots ne sont pas en place (à part les formules), et qui eux-mêmes n'ont qu'une répartition préférentielle. C'est donc une forme fantôme qui n'existe comme ensemble que dans la pensée du lecteur; encore n'est-ce qu'un étalon de mesure sur lequel il teste les œuvres réelles. Bref, une structure dont les textes sont les variantes. Voir un bon exemple de réalisation, par le discours critique, de cette forme fantôme dans le cas du *thriller* : George Stade, *Columbia Forum*, 13, 1, Spring 1970, 34-37. Comme la réalisation accumule les variantes pour chaque énoncé d'invariant, un méta-genre naît, reflet humoristique du genre analysé.

4. Mais je garde, par exemple, la *Peinture* (1769) de Le Mierre, parce que l'art de peindre le ramène à une Nature intelligible. Par contre, l'*Essai des Merveilles* du P. Binet (1621) ne décrit les merveilles de la nature que comme répertoire d'images à l'usage des orateurs. Pour l'analyse de sa rhétorique thaumaturgique, voir Gérard Genette, « Mots et Merveilles », *Figures*, p. 171-183.

5. Au domaine français, parce que le genre ne pouvant s'étudier qu'à partir de son actualisation dans les mots, en particulier dans le style, il eût été trop compliqué pour l'instant d'analyser des traditions stylistiques différentes. Par contre, le genre didactique étant décrit en France, la fréquence des réactions hostiles à ses traits formels permettait d'établir facilement un architecteur. La Renaissance était un point de départ naturel, puisqu'une certaine imitation des Classiques commence alors qui ne prend fin que sous la Restauration, quand justement la poésie didactique expire (du moins sous sa forme non parodique). En dehors de cette continuité des formes et des thèmes, le poème didactique scientifique se réfère à une vision du monde fondée sur la notion de correspondances et d'analogie, qui se maintient des alchimistes aux illuministes, et au romantisme. L'influence de Thomson a ajouté aux thèmes sans en supprimer. Les

quement à première vue. Et s'il est possible de distinguer ce sous-genre de ceux que je viens d'énumérer par l'absence dans chaque cas d'un ou plusieurs des traits qui le définissent, il est possible aussi de déduire de la conjonction de ces traits ce qui constitue son caractère différentiel.

Les composantes de sa définition, *Nature, Science, Homme, Conclusion morale*, sont susceptibles d'être transcrites ainsi : *texte, moyen d'interprétation, interprète, interprétation*. Aucune n'est « libre » ou neutre. Toutes sont orientées positivement, le texte étant présupposé déchiffirable, le moyen d'interprétation efficace, l'interprète admiratif, l'interprétation capable d'autojustifier l'admiration soit en attribuant au texte un auteur digne d'être admiré (Dieu, par exemple), soit en lui attribuant une influence favorable sur son interprète. Il y a donc une *intention*, dont le genre même constitue le signe : contrairement au genre descriptif, ce sous-genre didactique ne retient du réel représenté que les éléments positifs (dans l'échelle esthétique et dans l'échelle morale).

Son caractère différentiel est la transformation structurale que demande l'intention. La Nature, au lieu d'être la norme du réel, définie par des oppositions comme *naturel ≠ surnaturel, ordinaire ≠ extraordinaire, normal ≠ anormal, etc.*, sera représentée dans le poème par la transformation de ces différences en équivalences :

Naturalia ≡ Mirabilia

Cette équivalence entraîne des difficultés que le texte doit surmonter pour réaliser l'intention. La description de la Nature, comme toute mimésis du réel, tend au détail particulier et concret; plus elle s'oriente vers le pittoresque, plus la composition des tableaux se relâche. Par contre, le discours scientifique ou sa mimésis, que requiert la nécessité de montrer l'intelligibilité de la Nature, tend au général et à l'abstrait, et toutes ses formes (explication, raisonnement, etc.) ont une rigueur dans leurs parties comme dans leur enchaînement qui est aux antipodes de la description pittoresque. Le poème est donc pris dans le carcan des conditions contradictoires de la représentation sensible et de la représentation intelligible, tout ajustement de l'une à l'autre étant du reste interdit par le didacticisme : une démonstration faussée ou une peinture inexacte mettrait le vraisemblable en question. Enfin, le seul point commun aux deux représentations — cette intouchable exactitude (c'est-à-dire leur conformité à l'attente du lecteur, aux stéréotypes socioculturels) — les critiques la taxent de prosaïsme⁶. De fait, plus la description est « exacte », moins l'imagination est libre.

poètes scientifiques de la Renaissance emploient, il est vrai, les mots techniques là où leurs successeurs classiques préfèrent les périphrases, mais dans le cadre du genre il n'y a pas de différence fonctionnelle entre ces formes. Pour une rapide revue des textes du corpus, voir les listes d'A.-M. Schmidt, *la Poésie scientifique en France au XVI^e siècle* (Paris, 1938) dont je n'adopte d'ailleurs ni la définition ni surtout les exclusives (son but, au reste, est autre), et de C. A. Fusil, *la Poésie scientifique de 1750 à nos jours* (Paris, 1918), représentant d'une critique périmée.

6. Quand la poésie didactique touche à sa dernière période, elle se trouve prise entre les partisans de l'imagination (*fiction*) et ceux de la tradition de l'*ut pictura poesis*. En conséquence, l'exactitude descriptive, entendue comme absence de *fiction*, est le reproche fondamental que les critiques du XVIII^e siècle, de Marmontel à La Harpe, adressent aux didactiques. Louis Racine, par exemple, fidèle à une tradition de l'éloquence sacrée, renonçait à la *fiction* en faveur de l'*utilité* (Préface à la *Religion*, 1748, *Œuvres*, Paris, Lenormant, 1808, t. I, p. 122). Au contraire, Thomas, *Traité de la langue poétique* (1773), *Œuvres posthumes*, 1802, t. II, p. 83 : « Le poète doit bien se donner de garde de peindre les objets comme ils seraient vus au microscope; ce peut être la vraie nature pour le physicien, mais c'en est une fausse pour le poète » et il termine en recommandant l'alternance de l'ombre et de la lumière, en d'autres termes l'alternance du vague et du précis.

La solution du problème dérive du principe de didacticisme : au système de l'enseignement est substitué celui d'une initiation. Le texte révèle au lieu d'instruire. D'où les transformations suivantes : I. le lecteur devient néophyte et, comme tel, doit être mis en état de réceptivité, préparé à l'émerveillement; II. l'explication devient rite mystique, une espèce de célébration au cours de laquelle le processus explicatif se déroule symboliquement sans aboutir à l'acquisition d'une connaissance; III. la description devient révélation : la réalité décrite se révélant merveilleuse et surprenante, soit parce qu'elle est anormale, et que l'accepter bouleverse les stéréotypes, soit parce que, normale, on la découvre contraire à cette normalité. Ou bien le réel est invraisemblable, ou bien il n'est qu'apparence.

Ces transformations se traduisent dans les mots par trois catégories de règles dont l'ensemble forme un système qui n'est réalisé que dans le poème mais dont les invariants ne sont définissables que dans le genre.

I. CONDITIONNEMENT DU LECTEUR

Le lecteur est invité à trouver admirable le spectacle de la Nature ou de la Science. Son attention est éveillée et dirigée par des exhortations qui établissent entre un sujet parlant à la première personne et lui des rapports de maître à élève. Contrairement à ce qui se produit dans d'autres sous-genres didactiques, il n'est pas demandé à l'élève de mettre en pratique une discipline ou technique précise. Les verbes à l'impératif l'encouragent simplement à la docilité et à l'enthousiasme : *Surtout de la science écoutez les leçons* ou *Amans du vrai savoir, hâtez-vous d'applaudir* ! Dans les interventions d'auteur, les phrases d'exposition, d'introduction, énoncés métalinguistiques, les adjectifs sont toujours élogieux. Si le sujet est à la première personne, il est suivi d'un verbe de perception modifié d'un adverbe enthousiaste, ou, simplement, du verbe *admirer* : le maître, en somme, donne l'exemple. Le maître peut être représenté à la troisième personne. Il est intériorisé au récit, comme personnage, mais ce n'est là qu'une variante stylistique de la fonction (structurale et relevant du genre) de la première personne. La fonction, elle, ne change pas : le personnage énonce un parti-pris optimiste qui embrasse dans une même contagion de ferveur le maître, l'élève et une Nature complice de ses adorateurs⁸.

L'exhortation à la première personne a une variante, qui consiste à transposer l'assertion de la merveille (*j'admire*) en un aveu d'humilité : c'est encore proclamer le *thauma* que de dire *non sum dignus*. Il s'agit d'une *prétérition*⁹, énoncé d'un refus de décrire (dont la forme intensive est interrogative ou dubitative) suivi néanmoins, aussitôt, de la description, soit sous la forme périphrastique, soit à

7. Castel (René-Richard), *les Plantes* (1797), ch. I (p. 5); Chênédollé, *le Génie de l'Homme* (1807), ch. I (p. 26).

8. Par exemple, Scève (Maurice), *Microcosme* (1562), v. 2620 ss (*Œuvres poétiques complètes*, éd. Hans Staub, Paris, 1971, t. II, p. 114) : *Ici le Récitant, en soi émerveillé Que l'esprit de son Homme hautement éveillé Ait si subtilement les sciences apprises* etc. Cf. Castel, *Les Plantes*, p. 6 : *il faut de la nature étudier les lois... à nos regards parlant sans interprètes Elle aime à dévoiler ses merveilles secrètes*.

9. Ou prétermission; voir P. Fontanier, *les Figures du discours* (1830), éd. Flammarion, 1968, p. 143-145.

l'aide du mot propre. Chênédollé commence son tableau de l'éclipse par ces mots : *Si je pouvais suffire à ma course infinie Je peindrais le soleil par sa sœur éclipsé*, et celui de l'orographie des fonds sous-marins par : *Je voudrais vous chanter, vieux Empires des mers*¹⁰. Sur le plan du style, ce n'est là qu'une intrusion de l'auteur qui souligne le sens en passant d'une description à la troisième personne à une invocation, à la fois symbole conventionnel d'émotion et marque du sublime. Mais sur le plan du genre, ce refus rhétorique, en énonçant l'infériorité (l'humanité, l'ignorance) du spectateur, implique la supériorité (le caractère divin, la valeur de message) du spectacle. C'est donc un signe conventionnel de l'éloge.

Si la description est remise à l'avenir, la promesse implique la certitude que la description est faisable, la révélation véridique, etc., même si celui qui parle n'est pas encore prêt à parler ou son auditeur à le comprendre. Du Bartas dit des constellations :

*Je te pourroy monstrier que sous ces caracteres
La tout puissante main a décrit les mysteres*¹¹

et ceci tient lieu d'un exposé sur le symbolisme astral. Il suffit que la mimésis cerne son objet pour qu'elle semble avoir eu lieu. Ou que la tâche de représenter soit renvoyée à un personnage absent; ainsi Delille annonce un exposé sur la physiologie du système nerveux :

*Vaste et profond sujet! Pour peindre ce mystère,
Il faudrait un Descartes instruisant un Voltaire*¹².

mais il s'arrête là et passe aussitôt au sujet suivant, aux sensations elles-mêmes¹³. L'aveu d'impuissance, équivalent d'un énoncé d'émerveillement, se complique ici du renvoi à une explication qui existerait ailleurs, réservée à des personnages privilégiés. Ce n'est pas le nom même du personnage privilégié qui lui confère sa valeur. *Descartes* et *Voltaire* sont, évidemment, déjà connus, mais des noms oubliés rempliraient aussi bien la même fonction, pourvu qu'ils se trouvent dans une case appropriée (*seul un [X] serait capable d'expliquer*, etc.). C'est le contexte verbal qui est l'indicateur de cette fonction, non la signification du nom dans le contexte socioculturel extérieur au texte¹⁴. Le nom-de-savant est le signe du

10. *Le Génie de l'Homme*, ch. I (p. 25), ch. II (p. 50).

11. *La Seconde Sepmaine* (1584), « Deuxième Jour », v. 429 ss (éd. U. T. Holmes, J. C. Lyons, R. W. Linker, vol. III, p. 187).

12. Delille, *l'Imagination* (1806), ch. III (*Œuvres complètes*, Paris, Didot, 6^e éd., 1840, p. 126, col. 2).

13. Le remplacement d'un élément de l'exposé par une référence ne suffirait pas ici à différencier la poésie didactique du traité scientifique : c'est le conditionnel et l'exclamation, la forme émotionnelle, bref l'emprunt à la rhétorique qui fait la différence.

14. Le nom de savant comme fonction est susceptible d'expression hyperbolique — la référence à un autre nom de savant : Delille, *les Trois Règnes*, ch. VII (p. 245, col. 1) : *Profond Spallanzani! (...) Herschell des animaux* etc. En dehors du contexte, le nom de savant ne requiert pas de référent. Dans la *science fiction* de la fin du XIX^e siècle, un nom de savant pouvait être plus convaincant s'il était de consonance allemande ou anglo-saxonne — simple conformité à la mythologie française de l'époque (où le chauvinisme expulse le pédantisme à l'étranger, et aussi la science appliquée, gardant la science pure et l'humanisme dans le patrimoine national — voir, par exemple, le contraste du savant Teuton et du savant français dans *les Cinq cents millions de la Béguine* de Jules Verne). Quand il crée une vraisemblance et « garantit » la science représentée, le nom de savant prouve en singularisant le personnage garant. Cf. les noms de guerriers dans les batailles homériques : ils confèrent une vraisemblance *in loco* chacun à une variante du motif de la blessure (chaque victime n'existant qu'en fonction de la blessure) ou à une variante du deutéragoniste complémentaire du héros (chaque victime n'existe que comme obstacle renversé,

mirabile, mystère naturel ou scientifique, parce que l'explicateur est métonyme de l'explication, et son nom susceptible d'être substitué à toute une description. Enfin, il est aussi symbole du principe d'autorité, tout comme lorsqu'il figure dans l'apparat des notes de textes du genre *traité scientifique* (où le vrai est « prouvé » par référence intertextuelle). En pareil cas, le nom propre tient lieu de mimésis du rapport d'intellection entre l'Homme et la Nature. Le sujet à la troisième personne est donc un actant — le Détenteur du savoir — lexicalisé par les variantes suivantes : 1^o personnification de la Science; 2^o nom propre (dont la seule restriction morphologique est qu'il ne doit pas être un nom de la mythologie classique); 3^o l'*Homme*, le prédicat indiquant que cette personnification de l'humain a pour fonction de déchiffrer le non-humain ¹⁵.

Mais la substitution que je viens de décrire permet aussi une transformation encomiastique — l'héroïsation du personnage. Le code lexical dans lequel s'actualise le prédicat qui donne au nom propre sa fonction place l'activité scientifique sur le plan de la mythologie. Chénier traduit la géologie en noces d'un mortel et d'une déesse : *Aux regards de Buffon, sans voile, ... La Terre ouvrant son sein* ¹⁶. Image dictée littéralement par des associations verbales préexistantes, puisqu'elle résulte de la conversion en style noble de clichés comme *amant de la science* (*de la Nature*), « savant ». Une littéralisation semblable, à partir de stéréotypes comme *une découverte* (*invention*) *qui change la face de la terre*, fait que le savant dont la théorie renouvelle notre conception du monde est présenté comme s'il le créait ¹⁷. Ce thème du savant démiurge est partout et sa forme ne varie que dans le style et le nom du héros : le xvii^e et le xviii^e siècles préfèrent Newton et Galilée, le xix^e des chimistes, ce qui reflète simplement la popularité successive de l'astronomie et de la chimie dans l'imagination du public. Les articulations du récit, par contre, sont immuables puisqu'elles sont surdéterminées par la combinaison de la structure thématique et de celle du système descriptif choisi. Par exemple, la Création et la révolution d'idées déclenchée par une grande découverte ont en commun une soudaineté sans transition : coïncidence qui engendre le motif récurrent du coup de théâtre, avec changement à vue du décor. Comme d'autre part le système descriptif du véhicule métaphorique est emprunté à la Genèse, le motif est actualisé sous la forme *Verbe créateur*. Ainsi Delille met en scène un chimiste rival de la toute-puissance : créateur d'éléments nouveaux, à des corps inconnus il donne l'existence. Lavoisier (c'est de lui qu'il s'agit) fait la synthèse de l'eau : *Puis tous deux* (l'hydrogène et l'oxygène) *à ta voix... séparés en vapeur, se rassemblent en eau* ¹⁸.

c'est-à-dire comme extension du héros), variantes dont la séquence forme de proche en proche le tableau d'une bataille, dans le genre épique.

15. Par exemple, le personnage d'Adam dans le *Microcosme* de Scève, alternativement inventeur des arts et explicateur du spectacle du monde.

16. Cité par Fusil, *Poésie scientifique*, p. 57.

17. Cette substitution fonctionnelle, relevant de la structure du genre, ne doit pas être confondue avec une métaphore, relevant de l'intensification stylistique, qui assimile la découverte de créatures inconnues (par exemple, les microbes) à une création *ex nihilo*, par exemple Louis Racine, *la Religion*, ch. V (*Œuvres*, t. I, p. 197) : *D'un monde encore nouveau, que d'habitans obscurs Vous tirez du néant, illustres Réaumur!* (...) *Sans un verre nos yeux ne le(s) connoitroient pas*; Delille, *Trois règnes*, ch. VII (p. 245, col. 1) : *C'est toi qui donnes l'être à ces êtres nouveaux* (...) *Ton verre créateur nous montre leurs combats* (le microscope et les microbes).

18. Delille, *les Trois Règnes*, ch. IV (p. 222, col. 1), (cf. *ibid.* : « Combien de l'homme encor les

Au minimum, le conditionnement se réduit à affecter les mots d'un indice nous avertissant d'admirer. Mais quand le personnage métonymique de *Science* est divinisé au lieu d'être héroïsé, le conditionnement a des conséquences structurales, car il fusionne la description de la Nature et celle de la Science. Celle-ci fonctionnant dès lors comme la métaphore de celle-là, le texte actualise pleinement la relation d'équivalence qui définit le genre.

II. L'ILLUSION DE RÉALITÉ

Le discours scientifique est précis, exhaustif, sans solution de continuité, et susceptible d'application pratique. Le discours poétique ne connaît d'autre application que celle, indirecte et morale, des *exempla*. Ses caractères formels se définissent par opposition à ceux du discours scientifique : par conséquent il devrait être imprécis, épisodique, fragmenté. Ce qu'un praticien du genre a fort bien dit :

... il ne faut pas que l'idée physique ou métaphysique prédomine sur l'image du poète. Il faut qu'au travers des voiles poétiques on l'entrevoie plutôt que de la voir (...). Il faut que souvent (la poésie) indique, plutôt qu'elle ne montre, et laisse à l'imagination, une fois avertie, le soin d'achever ses peintures ¹⁹.

Toutefois le discours didactique doit être à la fois poétique et l'image du discours scientifique. Il lui faut donc suffisamment ressembler à son modèle pour le rendre reconnaissable, tout en restant son contraire. La solution du dilemme se trouve dans une dissociation de la syntaxe et des mots. La structure par excellence du discours scientifique est la phrase explicative où la séquence syntaxique et la séquence lexicale sont synchronisées : à chaque étape définie par la séquence lexicale (le mot signifiant une cause précédant, par exemple, le mot signifiant l'effet de cette cause) correspond, sur le plan grammatical, le syntagme approprié qui codifie le rapport indiqué par la successivité signifiante. Ceci étant, on obtient le discours poétique didactique si notre phrase reste grammaticale sur le plan syntaxique, de sorte qu'on a encore comme une géométrie de rapports rigoureux, bref un *symbole d'explication, de pensée scientifique*; et si le *vocabulaire est non-grammatical* relativement à la syntaxe, de sorte que l'explication ou démonstration, conformément au vœu de Chénedollé, laisse à l'imagination le soin de rêver la science.

La non-grammaticalité est réalisée de trois manières : par des signifiants privés de leurs signifiés, ou par une séquence interrompue, ou par métaphore.

Dans le premier type, le syntagme organise des mots incompréhensibles, mais dont la forme fait comprendre au lecteur que ce sont des mots savants ou techniques. Ces mots n'ont de référents individuels que pour un spécialiste, mais les

étonnants ouvrages Secondent dans leurs jeux la nature et les âges »); et aussi Fontanes, « Essai sur l'Astronomie » (1788) : *Copernic va paraître! Il paraît, il a dit : et les cieux ont changé*; Voltaire, « Épître à M^{me} du Châtelet sur la philosophie de Newton » (1736) : *La mer entend sa voix. Je vois l'humide empire s'élever* (il a expliqué le phénomène des marées) etc.

19. Chénedollé, *le Génie de l'Homme*, Avant-Propos, p. xi-xii.

caractères morphologiques qu'ils ont en commun leur assurent un signifié global — « appartenance à un lexique scientifique ».

Tel est le cas d'un texte qui semble décrire la science de la navigation (la description est elle-même subordonnée à une *laus scientiae*, toute technique réalisant entre l'homme et l'univers une harmonie préétablie). Maurice Scève y peint son pilote

... visant à son intention
Par l'échelle altimètre, et mieux géométrique,
Qui le loin et le haut mesurément explique,
Préparant la matrice à l'Astrobale rond,
Dont l'Almur au contour ses lignes entrerompt,
L'Alidade réglant à son dos traversée,
Double tablette ayant l'une à l'autre percée.
Etc.²⁰

La description continue, alternant les mots techniques et des précisions en langage ordinaire, mais qui supposent une certaine familiarité avec l'astrobale ici décrite (*l'Almicantarath en onze points cerclé*). Même si le lecteur avait l'instrument sous les yeux, chaque mot demanderait une initiation spéciale. Le texte n'est pas la représentation d'une science ou d'une technique, mais la représentation de son langage, et faite de manière à nous exclure du groupe de ceux qui parlent ce langage. Il n'y a de description que pour le spécialiste, à qui elle n'apprendra rien. Pour nous, elle remet l'explication *sine die*. Explication zéro, donc, qui fait du texte un cryptogramme. Mais comme la phrase nous en dit assez pour que nous sachions à quoi sert cette connaissance fermée, l'incompréhensibilité lexicale devient la mimésis de la science comme connaissance difficile et comme privilège d'une élite.

Dans le deuxième type de représentation illusoire, la séquence lexicale reste incomplète. Il manque des chaînons à la chaîne de causalité; le déroulement de la syntaxe fait le pont d'un vestige de représentation à l'autre : il en résulte une mimésis dynamique, une représentation d'un processus en soi. Exemple, dans un éloge de la science appliquée (la chimie au service du luxe), le processus de fabrication du sèvres :

Darcet vous apprendra quel art industrieux
Du quartz pulvérisé, du gypse, de l'argile,
En coupe façonna leur merveille fragile;

20. *Microcosme*, III, 2666 ss (Staub, t. II, p. 116). Du Bartas, *Seconde semaine*, 601-624, a un passage semblable. Sous couleur d'excuser les technicisms (*Muse, pardonne-moy ... en cest argument Il faut pour bien parler, parler barbarement*), il proclame un souci d'exactitude qui semble garantir l'authenticité de sa science. La proportion des mots du langage quotidien par rapport aux technicisms étant plus élevée chez Du Bartas, son savant est mieux visible sans être moins symbolique, puisque le contexte met en relief l'instrument qui nous renseigne sur son rôle comme le ferait l'attribut tenu à la main par une figure allégorique : *Remuant l'alidade, un tems il se travaille A monstrer comme on doit toiser une muraille*. L'effet de réalité est complet, tout comme dans un film de *science-fiction* le mathématicien nous convainc de sa fonction en écrivant au tableau noir des formules que le spectateur n'a pas le temps de déchiffrer. Le geste dans les deux cas est la syntaxe, l'instrument ou la formule indéchiffrable le symbole de la science. Les descriptions techniques du roman d'anticipation procèdent du même principe : le mot spécial peut même s'y proclamer impasse sémantique, comme lorsque Jules Verne finit par dire que la chambre des machines du *Nautilus* dégage « une odeur *sui generis* » (*Vingt mille lieues*, I, chap. XII) — l'illusion de réalité précise n'en fonctionne pas moins.

*Comment le feu, montant ou baissant par degré,
Durcit dans les fourneaux leur limon épuré;
De quels métaux fondus la pâte blanchissante
Forma d'un riche enduit leur couverte brillante,
Comment du peintre, enfin, l'ingénieux travail
Des plus riants tableaux embellit leur émail*²¹.

Une explication authentique détaillerait la durée de la cuisson, les dosages, etc. Or Delille ne donne que la liste des ingrédients de la pâte et le nom des couches extérieures de la porcelaine terminée : glaçure et figures. Cette énumération ne décrit pas la fabrication, et les verbes qui pourraient en indiquer le processus habituel transposent l'action dans le passé d'un événement unique : *façonna, durcit, forma* (et aussi *blanchissante*) semblent évoquer la naissance d'un élément, ou d'un objet d'art sans successeur, monument isolé et travail mémorable d'un dieu créateur. Le seul détail qui pourrait avoir la durée d'une fabrication réelle, au niveau terre-à-terre de la technique — *montant ou descendant par degré* — ne servirait, dans une recette de fabrication, qu'à frustrer l'usager des indications numériques sans lesquelles il ne saurait procéder : la précision n'est donc qu'apparente; c'est une périphrase des chiffres manquants. Sa véritable fonction est de donner à l'opération le prestige du mystère : les savantes gradations de la chauffe, le moment crucial où rien ne peut remplacer le sixième sens de l'artisan, sont déjà un lieu commun de la poésie alchimiste de la Renaissance²². Le texte transpose la description laudative du produit fini (*merveille, fragile, riche, brillante, riants*) en un devenir lui-même saisi et figé dans l'instantané d'une naissance mythique. Dans ce saut magique du matériau brut à une réussite, on n'a rien vu se passer et c'est le mythe de la technique, non sa réalité, qui est le sujet du poème.

Alors que les deux premiers types de représentation sont linéaires, le troisième se déroule sur deux plans. La description se change en récit. Il s'ensuit que le phénomène décrit devient sujet d'un verbe de mouvement, d'où résulte une animation ou même une personification. A l'enchaînement des causes et des effets sont substituées des motivations psychologiques, et un dénouement remplace la démonstration. L'expérience de décomposition de l'eau entraîne ainsi, par conversion métaphorique, une métamorphose :

*L'oxygène, propice aux facultés vitales,
L'hydrogène inflammable, en deux parts inégales,
De leur vieille union par le feu dégagés,
En deux gaz différents sont déjà partagés;
Ils partent : délivrés de leur antique chaîne,
L'un et l'autre se porte où son penchant l'entraîne*²³.

Métamorphose inverse de celles d'Ovide qui emprisonnent ou offrent des refuges. La structure thématique est celle du thème folklorique du héros rendu à la forme humaine, libéré de la pierre ou de l'arbre où l'enferma un sort jeté.

21. Delille, *les Trois Règnes*, ch. IV (p. 224, col. 1).

22. Voir entre autres Béroalde de Verville et Nuyssement cités par A. M. Schmidt, *Poésie scientifique*, p. 331 et 342. Le motif est même le dernier retranchement du secret alchimique : si l'on n'obtient pas la pierre philosophale avec la meilleure recette, c'est qu'on a raté la cuisson.

23. Delille, *les Trois Règnes*, ch. IV (p. 221-222).

Rien de tel ne se passa vraiment dans ce texte de Delille, bien sûr, et la personification des gaz n'a pas lieu. Il n'en reste pas moins que leurs noms remplacent dans le récit des noms mythiques. Il y a transcodage dans un langage de l'humain ou du surhumain, donc susceptible d'adjectivation « émotionnelle » : *vieille union, antique chaîne*. Il n'en faut pas plus pour que l'énoncé de l'opération chimique évoque (au sens magique) la présence vague de Titans délivrés (*par le feu dégagés* est exact, mais le code est mythologique). L'explication est nulle, mais elle n'est pas plus nulle que lorsque dans sa note l'érudit éditeur (contemporain de Delille) traduit à nouveau : *l'eau est du protoxyde d'hydrogène*²⁴. Delille et lui simplement affirment, mais ils parlent soudain une autre langue, lui le « scientifique », Delille le « mythique ». A la description est substituée une parade verbale.

Jeu sur les mots dont il importe peu que les vicissitudes de l'esthétique l'ait fait tantôt mépriser, tantôt admirer²⁵. Il n'est pas arbitraire, mais imposé par les fonctions génériques. Le passage du descriptif au narratif, puis la dramatisation du récit sert au conditionnement du lecteur. L'héroïsation de Cuvier, par exemple, engendre un transcodage épique, les techniques de la paléontologie étant réécrites en code « catabase orphique » : *à la mort étonnée il rend un air de vie, son œil... redemande aux abîmes les fossiles dont le tombeau le ramène au vieux berceau du monde*²⁶.

Plus généralement, le transfert métaphorique offre un fil conducteur commode pour la description, puisque le véhicule de la métaphore est une phrase préfabriquée avec des cases prêtes à recevoir les mots voulus. D'où des textes comme chez Du Bartas, les maladies incarnées en une armée démoniaque digne d'un saint Antoine, ou chez Louis Racine, l'influx nerveux déguisé en troupes d'esprits subtils courant par les membres²⁷. Le fait que le code d'aboutissement (*target language*) soit préfabriqué ne paralyse nullement le mécanisme de surdétermination. Voltaire, décrivant la digestion et exprimant *chyle* par une métaphore (*lait*) et *sang* par une périphrase, se demande

... par quel secret mystère
Ce pain, cet aliment, dans mon corps digéré,
Se transforme en un lait doucement préparé;
Comment toujours filtré dans ses routes certaines,
En longs ruisseaux de pourpre il court enfler mes veines²⁸.

Or métaphore et périphrase déroulent un paradigme synonymique où chaque signe de l'Aliment confirme le précédent (qui, justement, vient de le motiver),

24. Delille, *op. cit.*, notes de Descurets, p. 262.

25. Mépriser — c'est du plaqué! Admirer — Buffon, sur le genre descriptif : *quand on a peint (l'objet) il faut alors pour l'animer y jeter deux ou trois gouttes de sensibilité, c'est-à-dire chercher l'impression ou l'idée qui rapproche cet objet de vous par quelques rapports* (cité dans M^{me} Necker, *Nouveaux mélanges*, Paris, 1802, t. I, p. 214).

26. Delille, *op. cit.*, ch. IV (p. 226).

27. Du Bartas, *op. cit.*, t. III, p. 58-61; L. Racine, *La Religion*, I (t. I, p. 132). Cf. aussi le code du mariage philosophique où les poètes alchimistes notaient les transmutations.

28. *Discours sur l'Homme*, IV (éd. Beuchot, t. VII, p. 72). Voltaire répond à Louis Racine (l. c., t. I, p. 133 et 199). Chez celui-ci, code de bataille : *Combat invisible... Quel heureux vainqueur a pu... dompter, broyer cet aliment, Qui bientôt liqueur douce, ira de veine en veine Se confondre... dans le sang*. Pas de surdétermination ici. La référence n'est pas des mots aux mots, mais, intertextuellement, au mystère qui intriguait les alchimistes : comment la Nature réussit-elle sans feu (ici, sans tambours ni trompettes) des réactions violentes qui leur demandaient fours et matras.

pain → *aliment* → *lait*, avec une intensité croissante (*lait* est plus aliment que *pain*, doucement le « maternalise ») qui engendre irrésistiblement (*il court*) le signe de la Vie (le sang triomphant : *pourpre*). La parade verbale n'est pas une élégance²⁹ : c'est la solution nécessaire du dilemme causé par le genre.

Ainsi donc, dès que l'explication est difficile ou prosaïque ou même interdite (chez les poètes hermétistes de la Renaissance), le système de la comparaison remplace celui de l'explication. La comparaison a l'avantage d'avoir déjà une estampille esthétique. Mais elle a aussi l'avantage d'avoir la même structure que l'explication. Tous deux établissent une équivalence, orientée du moins connu au plus connu (et n'oublions pas que les codes des véhicules sont pour la plupart des lieux communs bien établis). La convention est donc, en fait, fonctionnalisée par le genre, et comme telle, un signe (vide) de l'explication.

III. LE DISCOURS THAUMATURGIQUE

La métamorphose du réel en merveille est entièrement explicable par des mécanismes linguistiques et sémantiques. On pourrait croire, à première vue, que c'est un problème de thématologie. Il serait facile de dresser un catalogue qui compterait parmi les thèmes les plus fréquents du genre ceux de la chrysalide, de la sensitive, etc., qui correspondent à des curiosités naturelles, ou comme celui de la mort des étoiles, écho lointain d'une controverse scientifique. Mais on constate sans peine que la chrysalide représente l'inversion d'une séquence naturelle *vie — mort* (le papillon naît, selon les textes, de la momie ou du tombeau du ver). La sensitive, plante se comportant en animal, bouleverse une classification. L'étoile qui meurt est un thème qui remonte à la découverte des *novae* par Tycho Brahé; elles prouvaient que le ciel n'était pas immuable; mais si Fontanes³⁰, par exemple, se demande encore si les étoiles sont mortelles, c'est que la mort d'une immortelle est une contradiction dans les termes, éternellement séduisante pour l'imagination, et qui ne dépend pas de l'actualité scientifique.

Les thèmes ne sont que les variantes de structures oppositionnelles partout manifestes dans le discours (antithèse, oxymore, etc.). Ceux que je viens d'énumérer sont autant de transgressions de ces oppositions binaires. Ces structures n'existent que parce que l'univers que reflète le genre didactique est divisé en classes, dont les plus évidentes sont les quatre éléments et les trois règnes de la nature. Les embrassant toutes, une grande division oppose Nature et Art (ou artifice) et c'est elle qui sous-tend l'énorme majorité des antithèses didactiques. A l'intérieur de ces classes, une hiérarchie également rigoureuse subordonne à l'homme tout ce qui n'est pas lui³¹, et le monde physique au monde spirituel.

29. Comme le croyait Fontanier, *Figures du discours*, p. 361 : mais tout lecteur réagit avec son métalangage à lui, et Fontanier parlait celui du bon goût.

30. Fontanes, *Essai sur l'Astronomie* (1788) : *Ces astres, ces flambeaux... Meurent-ils comme nous?* Méditation qui a lieu deux siècles après que Galilée ait confirmé les conclusions de Tycho Brahé.

31. Passage représentatif de ces stéréotypes, Thomas, *De la langue poétique*, t. II, p. 105 : « les merveilles de la nature organisée, chaîne immense, à la tête de laquelle paraît l'homme comme le souverain de la terre, et qui de l'homme s'abaisse et redescend à toutes les espèces »; p. 111 : (Saint-Lambert loué) « d'avoir saisi partout l'analogie des sentiments humains avec... les phénomènes de la nature ».

Enfin à l'intérieur de chaque classe et à chaque étage de la pyramide des êtres, les représentants de ces catégories s'opposent du simple au complexe, du petit au grand, du vil au noble, etc. L'échelle de valeurs qui détermine les oppositions proprement morales est une échelle humaine : un être est vil s'il est éloigné de l'homme, noble s'il en est proche.

Chacune de ces oppositions, quand elle est réalisée dans le texte, obéit à une loi de polarisation : plus la description est détaillée, plus les détails se répartissent de manière à aggraver et renforcer l'opposition.

Ce système permet une distribution du lexique descriptif et des phrases qui l'organisent que l'on peut réduire à deux règles. Chacune décrit l'engendrement d'un texte à partir d'une donnée *X*. J'appelle *donnée* un signifiant dont la faculté générative résulte de son caractère représentatif : il est choisi en fonction de la classe qu'il représente, et du niveau où il est placé dans une hiérarchie³². Ainsi localisé par ces coordonnées, qui sont celles du lexique et des stéréotypes socio-culturels encodés dans le langage, *X* correspond à un signifié *naturel*. Le texte engendré à partir de *X* est une séquence de signifiants correspondant désormais à un signifié *merveille*.

Première règle : *la donnée X engendre le texte à partir de son contraire ou de l'inversion d'un ou plusieurs de ses sèmes.*

L'inversion engageant la totalité du sens est un cas extrême, et on ne s'étonnera pas de le voir servir à la mimésis de l'inconcevable — à la définition, par exemple, que Nuysement, poète alchimiste, donne de la pierre philosophale :

*Il est un Esprit corps...
Très commun, très caché, très vil, très précieux,
Conservant, détruisant, bon et malicieux :
Commencement et fin de toute créature.*

Les mots vont deux par deux et dans chaque paire le sens du premier mot semble annulé par celui du second : manière de dire l'indicible. Ces mots pris individuellement ont un sens évident, mais à ce sens, référence « verticale » aux signifiés, les syntagmes appositionnels et oppositionnels substituent une référence horizontale de contraire à contraire, donc une référence à rien qui soit de ce monde³³.

Pour ce qui est de la nature ordinaire, par contre, l'inversion n'engage qu'un sème de *X*. C'est le cas du thème du *castor* : il appartient au monde des animaux, c'est là sa nature. Sa merveille est d'avoir des talents d'ingénieur. Le sème « animal » inversé engendre aussitôt une description de ses travaux en code « homme » :

32. Je reprends ici une approche dont j'ai donné la théorie dans « Modèles de la phrase littéraire », *Problèmes de l'analyse textuelle*, publ. sous la dir. de P. R. Léon (Paris, Didier, 1971), p. 133-151.

33. Hesteau de Nuysement (Clovis), *Traitez de l'Harmonie* (1621), Préface. On trouverait dans les traités alchimistes des définitions semblables de la pierre; par exemple, Roger Cailliois, *Autour du Fantastique*, p. 82 : en prose il est vrai, mais dans ce cas particulier il s'agit du genre de l'emblème qui représente précisément par le biais de l'énigme, et explique certes, mais cryptographiquement. Scève, *Microcosme*, I, 8 ss (Staub, t. II, p. 37) définit de même la nature divine : *Premier en son Rien clos se celait en son Tout, Commencement de soi, sans principe et sans bout* etc. Sur la référence horizontale, voir ma « Sémantique du Poème » *Cahiers de l'Assoc. internat. des Études françaises*, 23 (1971), 125-143, 349-362.

Delille appelle ses dents des *scies*, et sa levée une *digue*, ce qui est encore ambigu, mais l'énoncé fait boule de neige, attribuant au castor *des écluses, des ponts l'habile architecture, Des voûtes, des cloisons* et même *cette Hollande enfin et cette humble Venise Sur ses longs pilotis*, le tout couronné par un retour à l'explicite (*l'étranger retrouve l'homme dans le castor*³⁴). L'inversion *animal* → *homme* en a d'ailleurs entraîné une autre, puisque l'opposition *Nature/Art* est transformée en équivalence.

Bien entendu, celle-ci fonctionne aussi bien en l'absence de l'homme. La polarisation est même plus totale, et la merveille plus frappante, si la donnée est une représentation d'une nature inerte, inconsciente et amorphe (ou du moins sans forme organique), la nature minérale par exemple. Ces différents caractères, inversés, engendrent la description de la géologie en termes d'artifice, lequel présuppose un *artifex*, de formes (et, par polarisation, de formes équilibrées et harmonieuses), et de mouvement. Chênedollé traduit ainsi la théorie neptunienne de l'évolution géologique en code « architecture » :

*Sur le flanc des granits...
Le schiste, dès longtemps aux marbres allié,
Forma le second plan de ce portique immense*³⁵.

Même si un sème seulement de la donnée est inversé, le premier mot qui résulte de la transformation engendre son propre système descriptif³⁶, et plus le naturel de *X* est merveilleux, plus le système descriptif se développe. Ce qu'on observe dans le thème de l'*aimant*, un des plus fréquents du genre didactique. *Lusus naturae* s'il en fut, l'aimant est décrit en code amoureux : il est l'amant, l'aimant aimant, du fer qui l'attire. Le point de départ de cette image est évidemment la rationalisation métaphorique du signifié (attraction mutuelle des métaux magnétisés). Le transfert est d'autant plus facile que pour *aimant* comme pour *attraction*, la rationalisation est soutenue par l'homonymie.

Mais l'aimant est un métal, et, par définition, le métal est inanimé, dur et froid. Non seulement ces caractéristiques sont réelles (la dureté exceptionnelle de la pierre d'aimant a d'ailleurs fait partie de la mythologie médiévale), mais elles s'opposent terme à terme aux adjectifs qui conviennent à un être animé et sensible³⁷. Par conséquent, en vertu du principe de la mimésis *a contrario*, le fer aimanté n'est pas seulement amant parce qu'il attire, mais parce que la description lui attribue chaleur, douceur, sensibilité. Ces caractéristiques signifient doublement : sur le plan du texte, elles déroulent les associations verbales descriptives d'une relation amoureuse, motivant, confirmant pour ainsi dire l'équivalence homonymique qui a tout déclenché; sur le plan du genre, elles sont le signe de l'extraordinaire³⁸.

Si l'engendrement *a contrario* se fait sous forme dynamique, si la description

34. Delille, *les Trois Règnes*, ch. VII (p. 246, col. 1).

35. *Le Génie de l'Homme*, ch. II, « La Terre et les montagnes » (p. 66-67).

36. Voir M. Riffaterre, « Le Poème comme représentation », *Poétique*, 4, 1970, p. 401 ss; en particulier p. 417-418.

37. Cf. Nerval pour qui la « preuve » de l'animisme universel se fait par l'inversion sémique : *un mystère d'amour dans le métal repose* (« Vers dorés »).

38. Voir R. Belleau, *les Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses, Œuvres poétiques* (éd. Marty-Laveaux, t. II, p. 181), chez qui la description de l'attraction est développée par polarisation jusqu'à des images franchement sexuelles (*la semence du fer d'une vive secousse*).

est remplacée par un récit, l'inversion sémique donne naissance à des adynata. Le Mierre racontant la fabrication des couleurs du peintre écrit :

*Le feu qui détruit tout, ici régénérant,
Retombe en cendre utile, et forme en dévorant.
L'argile au fer s'unit*³⁹...

L'impossibilité événementielle, réalisée dans le texte, a le même effet que les étapes sautées dans une explication⁴⁰ : c'est une fois de plus le mythe de la technique, la magie de la chimie ici se doublant de celle de l'art.

La donnée initiale est le lieu de l'interchangeabilité du mot propre et de la périphrase. Pour que l'inversion sémique ait lieu, il faut en effet que le premier pôle de l'opposition soit nettement marqué. Aussi la donnée est-elle lexicalisée par des mots propres, qui permettent de placer leur signifié dans sa hiérarchie sans ambiguïté, ou par des périphrases qui, étant de véritables définitions, ont le même effet⁴¹.

Le mot propre désignant un signifié inférieur ou étranger à l'autre pôle de l'opposition, c'est-à-dire aux signifiés de la description qu'il engendre, tend à être un mot bas. Et plus le signifié est inférieur, plus il fait naître de merveilles. Aussi les réalités choisies comme *exempla* seront-elles au bas de l'échelle, la description thaumaturgique ayant alors recours à des mots placés au sommet de l'échelle : *d'innombrables leviers meuvent une chenille*⁴².

Mais la périphrase joue aussi bien le même rôle, car en se substituant au mot propre, en évitant ainsi un tabou, elle n'en extériorise que mieux les sèmes de ce tabou sous forme de description, ou d'épithètes modifiant ses diverses composantes. Ainsi Louis Racine décrira-t-il périphrastiquement l'escargot : *Toi qui vis dans la boue, et traînes ta prison*⁴³. Il polarisera cet avilissement en opposant son limaçon à l'éléphant — tout cela pour mettre en relief l'instant d'après, dans cet *insecte impur* (Delille dira, dans une même opposition, *reptile gluant*), la merveille des étonnants ressorts de *(s)es longs télescopes*⁴⁴.

Loin d'être simplement affaire de style, et déterminée de contexte en contexte, la répartition des divers niveaux d'expression est donc gouvernée aussi par le genre.

39. Le Mierre, *la Peinture*, ch. II (p. 223). J'ai souligné les inversions; *argile*, bien entendu, s'oppose au *fer* dans le monde des clichés par le sème « fragilité » (cf. *le pot de fer et le pot de terre* où la quasi-homonymie intensifie le contraste).

40. Cf. le deuxième type de représentation illusoire : le type de représentation dont la fabrication du sèvres était un exemple se combine aisément avec l'adynaton; par exemple, Scève décrivant la fabrication du verre avec une séquence incomplète (les chaînons restants sont des adynata): *soude au creuset mise en fournaise attisée Au feu l'eau congela, et rendit malléable* (*Microcosme*, III, v. 2897 ss; Staub, t. II, p. 122).

41. A l'exception de termes abstraits qui désignent une classe d'objets. Ils rendent pour ainsi dire visible le sème commun à tous les exemples concrets de la classe. Castel, *les Plantes*, ch. II (p. 36), parlant de la sensitive dit seulement *Une plante... à l'éclat de ses charmes Unit de la pudeur les timides alarmes* etc. C'est que *plante* suffit à désigner le sème « immobilité », qui déclenche la description des mouvements animaux de ce végétal.

42. Delille, *les Trois Règnes*, VII (p. 243, col. 1). *Levier* est un métonyme noble (comme *ressort*, employé pour la machine humaine) du motif alors naissant de la machine merveille technique.

43. *La Religion*, ch. I (t. I, p. 130, cf. p. 227); cf. Delille, *op. cit.*, p. 241, col. 2.

44. Merveille polarisée à son tour en sens inverse par une comparaison avec les yeux humains qui, moins compliqués, sont moins admirables (Delille, *ibid.* : *ces yeux... dont les nôtres à peine égalent le miracle*).

Deuxième règle : les pôles de l'opposition engendrée selon la première règle entretiennent avec un troisième facteur une relation identique. Par exemple, la donnée est l'éléphant; elle engendre le ciron; mais le ciron et l'éléphant sont égaux devant Dieu, et la Providence se manifeste également dans l'un et l'autre. Ou encore, de Saint-Lambert : *Les atomes vivants s'unissent dans les airs Tandis que la baleine (etc.) Tout désire et tout jouit*⁴⁵. Il est évident que ces deux exemples ne portent pas sur des espèces opposées, mais sur l'ensemble du règne animal, représenté implicitement par les deux extrémités de l'échelle des grandeurs. Ce qui est exprimé ici, c'est l'universalité et la constance de certains principes, qu'on les appelle Dieu ou Nature ou Loi. Solution, donc, du problème des deux exigences contradictoires du genre : il faudrait décrire tout, mais on ne saurait le faire sans prosaïsme; il faudrait montrer les lois de l'univers : ce serait risquer le raisonnement abstrait ou des énumérations fatigantes. C'est aussi la possibilité d'intégrer la multiplicité indescriptible de la réalité à un système d'harmonies ou de « correspondances ». C'est enfin susciter un contraste de plus, puisque la première règle crée des oxymores et que la seconde lui surimpose une tautologie.

Et c'est une mimésis du miracle, puisque la loi unique se vérifie par des antithèses extrêmes — révélation, chaque fois, de la ressemblance dans la dissemblance maxima. L'engendrement du texte se fait selon deux modèles. Ou bien l'universelle applicabilité de la loi se vérifie en une opposition unique. Ou bien par une série d'oppositions, chaque série représentant un nouveau test de généralité. Par exemple, le motif du *feu subtil* qui imprègne toutes choses :

... *(s)a douce chaleur*

*Dans chaque autre élément en secret s'insinue,
Descend dans les rochers, s'élève dans la nue,
Va rougir le corail dans le sable des mers,
Et vit dans les glaçons qu'ont durcis les hivers*⁴⁶.

Les deux oppositions qui répètent l'ubiquité du feu sont renforcées d'abord par polarisation (la dureté et la pesanteur de *rochers* en font l'hyperbole de l'élément dont ils sont la synecdoque; *nue*, au plus haut de l'air, est comme sa métaphore visible), et ensuite par un adynaton (puisque *glaçons* exclut *feu* à la fois par le sème « froid » et par le sème « eau »). Les oppositions « prouvent » la loi, puisqu'elle est vraie aux quatre coins du monde. L'adynaton prouve la merveille, puisque la loi postule la présence d'un élément dans des corps que la langue définit par son absence.

Deux conclusions s'imposent. Du point de vue méthodologique : il est possible d'analyser un genre sans avoir recours à une définition normative; et sans partir du contenu des thèmes, mais de leurs caractères formels. Il suffit de reconstituer, à partir des variantes perçues à la lecture des textes, la structure qui organise

45. *Les Saisons* (1769) « le Printemps » (Paris, Janet, 1823), p. 47-48. La polarisation de *petitesse/grandeur* entraîne un renouvellement hyperbolique du cliché *ciron/éléphant*.

46. Voltaire, *Discours sur l'Homme* (1738), II (t. XII, p. 50). L'énoncé de la loi sert de comparaison pour renforcer une profession de foi dans l'universalité du bonheur. Didacticisme double, donc, puisque sur le plan moral aussi.

l'ensemble des formes observables dans le corpus. Le genre est un mécanisme, comme tout fait de langage, et ne contient pas de « corps étrangers ». Les faits de style eux-mêmes n'y sont pas arbitraires et les éléments que l'on pouvait croire ornementaux sont en fait des rouages fonctionnels intégrés à l'ensemble. Du point de vue du poème didactique : le genre est un système fermé sur soi-même. Le genre descriptif, plus que toute autre forme littéraire, semblait devoir s'ouvrir sur la réalité. Il n'en est rien : toutes les formes de la mimésis n'y font autre chose que créer une *illusion* de réalité.

Columbia University.

Jacques Ehrmann

Le dedans et le dehors*

L'opposition entre sujet (de l'action) et objet (prédicat), sur laquelle se fondent de nombreuses analyses structurales du récit, rend un service incontestable dans les nombreux cas où le récit s'ordonne précisément sur ce même schéma grammatical (sujet — verbe — prédicat), en s'y modelant. Son efficacité n'est pas douteuse tant que le discours où elle s'insère (discours critique) n'est pas remis en question en même temps que celui auquel elle prétend *s'appliquer* (récits littéraires, le plus souvent¹). Une telle opposition apparaît pourtant contestable et idéologique aussitôt que le type de récit soumis à l'analyse ne s'organise plus sur ce schéma, c'est-à-dire aussitôt que le sujet (auteur, narrateur) du texte n'est plus fixé par/dans un « je » identifiable qui dirige et oriente l'action. Et, il faudrait ajouter, du point de vue de l'analyse du récit, aussitôt que le critique (« je » ou « nous »!) cesse de s'opposer à l'auteur (« il »). Si le récit ne se laisse pas attribuer à un sujet qui par son discours forcerait l'Autre au mutisme et le reléguerait au rang d'objet, si, plus généralement, le champ de la parole et le champ de l'écriture ne recouvrent pas fatalement des modes d'appropriation inéluctables, alors l'opposition sujet/objet, ou dedans/dehors, qui sous-tend depuis des siècles notre système de pensée, se trouve tout à coup invalidée².

Alors, faute d'avoir à notre disposition des données plus solides qui nous permettraient de tourner une fois pour toutes les dos à nos méthodes d'analyses actuelles, ou de les rendre conséquentes avec un découpage nouveau, il faut se contenter de continuer à aménager celles-ci tout en faisant ressortir clairement les options idéologiques qu'elles nous obligent de prendre dans l'espoir, qu'en fin de compte la possibilité d'un passage à un autre système, à une autre pratique en accord avec la théorie, se dessine à partir de la tension même du système ancien... et éventuellement du déchirement que cette tension ne devrait manquer de provoquer.

Pour ce travail, les catégories du dedans et du dehors semblent les plus aptes à servir d'axe opératoire auquel les autres (sujet/objet, etc.) pourraient toutes se rattacher.

J'aurai recours à un passage des *Voyages de Gulliver* dans lequel Gulliver

* Ces pages sont extraites d'un plus long travail, en cours, sur les problèmes du récit.
1. Le *S/Z* de Barthes, paru peu après que ce travail ait été terminé, est la seule exception que nous connaissions. Un nouveau rapport (exemplaire) de lecture-écriture s'y trouve institué, mis en pratique en même temps que théorisé.

2. Ce texte, avant même d'être écrit?