

Le parcours du descriptif vers l'évocatif; la question du genre littéraire (L'étude de la poésie de Théophile Gautier)

Ayaty, Akram
Maître assistante, Université d'Ispahan
akram_ayati@yahoo.com

Reçu: 19.12.2011

Accepté: 10.03.2012

Résumé

Dans la lignée de Jakobson qui présentait le principe d'équivalence (ou parallélisme) comme caractéristique de la fonction poétique, Marc Dominicy, son successeur, définit sa théorie, dans une perspective néo-jakobsonienne, en se concentrant sur la question de l'interaction de la forme et du contenu. Selon cette théorie, les équivalences formelles dans un texte poétique agissent sur le plan cognitif par l'évocation des prototypes préétablis. Dans ce sens, les caractéristiques formelles du poème sont nécessaires à la mobilisation d'une procédure interprétative poétique.

L'objectif de cet article consiste à montrer, en appuyant sur «la théorie de l'évocation» de Marc Dominicy et à partir de quelques exemples tirés de l'œuvre poétique de Théophile Gautier, le rapport qui s'établit entre le langage et la réalité par le biais de la poésie et voir comment la poésie se fait comprendre à travers l'évocation. Ce postulat se confirme en effet par une comparaison entre l'écriture poétique et prosaïque du poète, issues d'une même réalité. Pour ce faire, nous tenterons de suivre les transformations que l'expression subit dans le passage d'une forme narrative à une forme poétique.

Mots clés: Théorie de l'évocation, descriptif, parallélisme, prototype, Théophile Gautier, *Voyage en Espagne, España*.

Introduction

Les doctrines modernes en linguistique ont mis en cause l'approche formaliste qui réduit l'interprétation du texte à la forme et à un système iconique restreint, indépendante de tout rapport du langage au monde et de toute intention éventuelle de l'émetteur, en renforçant ainsi les concepts fondamentaux de «l'intention poétique» et

de «la modalité sémantique» (Dominicy, 1997: 710).

Née d'une interrogation sur la forme poétique, la «théorie de l'évocation» de Marc Dominicy essaie de montrer que le recours au mètre, à la rime et d'une manière générale, à tous les parallélismes propres à la poésie répondent à une nécessité sémantique. La forme poétique n'est pas, comme le

prétend la conception rhétorique, seulement un ornement. Par contre, les contraintes formelles, au service de l'énoncé poétique, contraignent le lecteur ou l'auditeur à activer, par la modalité évocative, un savoir prototypique sur le monde censé être partagé par tous. Autrement dit, l'énoncé poétique déclenche une évocation dans la mémoire à long terme de catégories prototypiques déjà connues. L'évocation en tant que procédure interprétative dans la poésie s'oppose à celle de la description, propre aux énoncés narratifs qui n'ont pour objectif principal que produire chez le lecteur, des représentations inédites et épisodiques.

En s'appuyant sur «la théorie de l'évocation» et à partir de quelques exemples tirés de l'œuvre poétique de Théophile Gautier, nous allons essayer de montrer dans cet article, le rapport qui s'établit entre le langage et la réalité et voir comment la rencontre du système langagier avec le monde réel se manifeste à travers le texte poétique et les transformations qu'elle subit dans le passage d'une forme narrative à une

forme poétique. A travers l'application de cette méthode sur la poésie de Gautier, on cherche à démontrer, dans le cas du *Voyage en Espagne* et d'*España* qui sont les deux versions, prosaïque et poétique, issues d'une même réalité, comment la convergence du récit du voyage en Orient et la poésie orientale qui expriment apparemment, tous les deux, un même événement, se transforme en une divergence par la modalité de l'expression et l'objectif recherché dans chaque modèle d'écriture.

I. Les principes de la théorie

«La théorie de l'évocation» avancée par Marc Dominicy trouve son origine dans la poétique jakobsonienne sur les textes poétiques dont, selon le théoricien, le principe d'équivalence (ou parallélisme) est une propriété formelle (Jakobson, 1960: 358). En 1960, Jakobson présente le principe d'équivalence comme caractéristique essentielle de la « fonction poétique » (Jakobson, 1960: 359). En effet, l'idée d'équivalence est fondamentale et

omniprésente chez Jakobson et ses analyses de poème en témoignent. Mettant l'accent sur la restriction issue de la forme poétique, Dominicy a élaboré, dès 1988, sa propre théorie qui s'articule autour des propriétés sémantico-cognitives du vers.

Pour Dominicy, les genres discursifs peuvent relever de quatre modalités sémantiques différentes: les modalités empirique, rhétorique, logique et poétique. «Chacune de ces modalités est définissable, idéalement, en vertu du rapport au réel qu'elle institue pour le texte, ou le segment textuel, où elle prédomine» (Dominicy, 1989: 499). Il affirme donc que «l'émetteur qui opte pour l'expression poétique rend manifeste, par là même, son intention de régler les rapports de son messages au monde selon une 'modalité sémantique' particulière». A partir de cette hypothèse préalable, il conclut que la «modalité poétique» possède une caractéristique précise qui consiste à transférer les propriétés (morpho) phonologique et sémantico-cognitives du mot simple à des

niveaux supérieurs (syntagme, phrase, etc.). Il développe ainsi sa théorie:

La relation au réel [dans l'énoncé poétique] n'est pas de l'ordre du descriptif (où il s'agit de provoquer chez le récepteur la formation d'une représentation mentale encore épisodique), mais de l'évocatif: comme le mot simple, comme l'adage ou le proverbe, l'énoncé poétique prétend susciter l'émergence d'une représentation prototypique déjà disponible (Dominicy, 1997: 710).

Pour Dominicy autant que pour certains sémanticiens comme Kleiber (1990) ou Aroui (1993) «le nom renvoie à un prototype, qui appartient à un savoir partagé». Ainsi, l'énoncé poétique a la caractéristique de renvoyer, comme le proverbe, par *évoocation*, à des prototypes. Le terme d'«évoocation» contre celui de «description», désigne «une relation entre le mot et le prototype correspondant» (Kleiber, 1990: 24). Un poème ne décrit pas, mais il évoque des prototypes: «la nécessité formelle simulée par les parallélismes s'associe à la nécessité cognitive d'un prototype évoqué» (1992: 136). En fait, les parallélismes formels constituent, par l'évoocation des prototypes, la spécificité cognitive de la poésie. Les prototypes sont stockés dans la mémoire à long

terme. En revanche, la description a pour fonction de provoquer chez le récepteur du message «une représentation mentale encore épisodique» (1994: 3), qui appartient à la mémoire à court terme. En tant que «représentations prototypiques partagées», les énoncés poétiques sont donc pris en charge par un énonciateur universel.

Ainsi, la théorie de Dominicy porte sur le fonctionnement sémantique de l'énoncé et malgré ses lacunes, a de grands intérêts à expliquer les productions littéraires et surtout le poème en recourant aux stratégies de l'évocation et de la description.

II. La stratégie évocative dans «Le laurier du Généralife»

On a choisi comme premier exemple «Le laurier du Généralife» d'*España*:

Le laurier du Généralife

Dans le Généralife, il est un laurier-rose,

Gai comme la victoire, heureux comme l'amour,

Un jet d'eau, son voisin, l'enrichit et l'arrose;

Une perle reluit dans chaque fleur éclore,

Et le frais émail vert se rit des feux du jour.

Il rougit dans l'azur comme une jeune fille;

Ses fleurs, qui semblent vivre, ont des teintes de chair.

On dirait, à le voir sous l'onde qui scintille,

Une odalisque nue attendant qu'on l'habille,

Cheveux en pleurs, au bord du bassin au flot clair.

Ce laurier, je l'aimais d'un amour sans pareille;

Chaque soir, près de lui, j'allais me reposer;

A l'une de ses fleurs, bouche humide et vermeille,

Je suspendais ma lèvre, et parfois, ô merveille!

J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser...

Et il y a deux autres versions existantes de ce poème¹:

Dans le Généralife, il est un laurier-rose

Comme il s'épanouit sous l'onde qui l'arrose

Brille

Un jet d'eau son voisin *de ses larmes* l'arrose

Et met des dents de perle à chaque fleur éclore

{*Qui se moque gaiement de la chaleur* du jour

{*Sourire parfumé* qui rit des feux du jour

Ce laurier, je l'aimais d'un amour sans pareille

Sous ses pieds chaque jour j'allais me reposer

[*Sur*] A l'une de ses fleurs, bouche humide et vermeille

[*J'ai*] *Mes lèvres se prenaient*, et parfois ô merveille!

J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser.

Il n'est rien de plus beau que ce laurier splendide

Ce laurier-rose est beau comme une {*belle fille jeune* }

[*Il vit et l'on voudrait entre ses bras*]

Ou le sein d'Aphrodite au sortir de la mer.

Jamais Grecque lavant??

L'Eurotas n'en eut pas de pareil dans son lit.

La seconde version, plus complète, comporte des modifications dans les deux premières strophes:

¹. Les versions différentes du poème sont explorées par René Jasinski et publiées dans son ouvrage intitulé *L'España de Théophile Gautier*. Les italiques, faites par l'auteur, montrent les maniements et les modifications de Gautier pendant la composition du poème.

Brillant comme la gloire et frais comme l'amour

Un jet d'eau, son voisin, de pleurs d'argent l'arrose.

Ce laurier-rose est beau comme une jeune fille

On dirait au milieu du bassin au fond clair

Une sultane nue attendant qu'on l'habille.

Comme il s'épanouit, comme il vit, comme il brille,

Jetant au ciel d'azur son doux parfum amer.

*Le passage, qui dans *Voyage en**

Espagne, renvoie à ce poème raconte:

La perspective est terminée par une galerie portique à jets d'eau, à colonne de marbre, comme le patio des Myrtes de l'Alhambra. Le canal fait un coude, et vous pénétrez dans d'autres enceintes ornées de pièces d'eau et dont les murs conservent des traces de fresques du XVI^e siècle, représentant des architectures rustiques et des points de vue. Au milieu d'un de ces bassins s'épanouit, comme une immense corbeille, un gigantesque laurier-rose d'un éclat et d'une beauté incomparables. Au moment où je le vis, c'était comme une explosion de fleurs, comme le bouquet d'un feu d'artifice végétal; une fraîcheur splendide et vigoureuse, presque bruyante, si ce mot peut s'appliquer à des couleurs, à faire paraître blafard le teint de la rose la plus vermeille! Ses belles fleurs jaillissaient avec toute l'ardeur du désir vers la pure lumière du ciel; ses nobles feuilles, taillées tout exprès par la nature pour couronner la gloire, lavées par la bruine des jets d'eau, étincelaient comme des émeraudes au soleil. Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier-rose du Généralife. (Gautier, 1881: 235-236)

Le texte en prose est paru pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1842. Comme le remarque Jasinski, Gautier évoque plusieurs fois, dans le *Voyage*, l'exubérance que lui crée les lauriers-

roses et il exprime son enthousiasme par les termes qui s'approchent délicatement de quelques vers de cette pièce.

Vers la gauche une longue guirlande de fleurs du rose le plus vif, étincelant dans un feuillage d'émeraude, marquait toutes les sinuosités du lit d'un ruisseau desséché. Profitant d'une halte de relais, mon camarade courut du côté des fleurs et en rapporta un énorme bouquet; c'étaient des lauriers-roses d'une fraîcheur et d'un éclat incomparables. On pourrait adresser à ce ruisseau, dont j'ignore le nom et qui n'en a peut-être pas, la question de M. Casimir Delavigne au fleuve grec: «Eurotas, Eurotas, que font les lauriers-roses?» (Gautier, 1881: 240)

Ou encore, il déclare plus loin:

Nous revîmes encore les beaux lauriers-roses, éclatants comme la gloire et frais comme l'amour (Jasinski, 1929: 198).

La prose *décrit* ce laurier-rose du Généralife pour particulariser finalement le caractère spécial de la beauté de cette fleur, tandis que dans le poème, le laurier-rose n'est qu'un symbole par le biais duquel le poète *évoque* l'amour à une bien-aimée. On trouve donc, derrière les énoncés dans le poème, une «voix commune», un énonciateur universel qui prend en charge ses énoncés qui se donnent comme un «dépliage» de prototypes préexistants. Ainsi, le «je», agent principal par qui la perception se

réalise dans un moment donnée, se transforme en une forme impersonnelle par l'emploi de l'infinitif du verbe: «On dirait, à le voir». Dans ce sens, les trois caractéristiques attribuées au laurier-rose dans le *Voyage*, à ce laurier-rose *exactement précisé*, un adjectif et deux substantifs, *gigantesque*, *éclat*, *beauté* qui décrivent l'aspect extérieur du laurier, et font référence au sujet de perception, se substituent dans la version poétique à deux propositions parallèles dans le vers 2 qui évoquent un prototype préétabli. La version inédite également reflète par les deux adjectifs «brillant» et «frais» du vers 2, une représentation épisodique du point de vue d'un spectateur de la scène qui veut la décrire. On peut expliquer la phrase suivante du récit par le même mécanisme: Le *Voyage* décrit le laurier par un syntagme nominal «fraîcheur splendide et vigoureuse», et pour renforcer l'effet, ajoute «bruyant» en soulignant que cet adjectif avait à exprimer la couleur, et mieux dire, la vivacité de la couleur, ce qui s'explique à partir du point de vue d'une perception adoptée par le

spectateur. La version inédite prend le même processus de description épisodique de la scène, mais plus implicitement, en deux manières: le vers «*Il n'est rien de plus beau que ce laurier splendide*» qui renvoie, par le biais de la négation restrictive et du superlatif, à l'adjectif «incomparables» de *Voyage*, impose de situer le lecteur dans un contexte déjà décrit. Il incite aussi le lecteur de rejoindre le spectateur qui a justement accès à la scène pour s'apercevoir du degré de la beauté du laurier. Le vers «Ce laurier-rose est beau comme une belle fille» s'explique de la même manière. Par contre, il semble qu'on s'écarte, dans la version publiée, de cet objectif de faire une *description* qui insiste sur le caractère épisodique et singulier de l'objet désigné, par le vers 6 «Il rougit dans l'azur comme une jeune fille» qui s'avère exprimer un cliché littéraire. L'adjectif «jeune» est déterminant dans ce sens.

Le passage décrivant dans le *Voyage* d'une manière épisodique la scène de l'arrosage du laurier par le jet d'eau nous permet également d'exposer cette

séparation entre la description et l'évocation. Les deux participes «taillées», «lavées», et le verbe «étincelaient» qui caractérisent une impression instantanée du sujet percepteur sont traduits d'abord, dans ces vers de l'édition inédit: «Un jet d'eau, son voisin, *de pleurs d'argent* l'arrose» (on remarque que le vocabulaire de la prose est corrélés à ceux du poème) et «Un jet d'eau son voisin *de ses larmes* l'arrose» et finalement, se transforme en une métaphore qui nous amène vers une interprétation sensuelle qui continue jusqu'à la fin du poème: les deux épithètes «de pleurs d'argent» et «de ses larmes» correspondant au verbe «étincelaient» de la prose, sont éliminés en faveur du verbe «enrichir» qui féconde la fleur: «Une perle reluit dans chaque fleur éclore». La préposition «dans» est significative dans ce vers. Il est intéressant à remarquer la transformation des deux pôles de cette métaphore par un jeu de mots. Gautier masculinise l'eau par le jet d'eau et féminise le laurier-rose en référant à sa fleur.

La comparaison établie entre le laurier et la jeune fille progresse vers une animation complète du comparant, mise en place par la subordonnée «qui semblent vivre», pour arriver finalement à l'incarner dans une «odalisque nue». Le côté exotique de la métaphore, accentué par «la sultane» et son côté mythique évoqué par Aphrodite et l'Eurotas dans la version inédite sont éliminés en faveur d'une expression purement esthétique dans la version publiée.

Alors que le texte en prose commence la description du laurier-rose par sa grandeur remarquable, comparée à «une immense corbeille» et reprise encore par l'adjectif «gigantesque», de sorte qu'il semble que c'était bien cet aspect perceptible du laurier qui a fasciné le descripteur au premier regard, le poème ne fait aucune allusion à cette caractéristique apparemment essentielle de la description. La version inédite se contente de l'adjectif qualificatif «splendide» qui renvoie plutôt à l'éclat et à la magnificence du laurier, et non pas à sa taille immense.

Le poème est structuré sur deux métaphores en parallèle qui se développent. D'une part, le lien réciproque du laurier-rose et du jet d'eau à sa voisinage, qui crée la deuxième image, la relation entre le «je» et l'odalisque nue, incarnée par le laurier-rose. Alors que le jet d'eau joue un rôle caractéristique dans cette association d'images, le *Voyage* neutralise ce jeu en se concentrant particulièrement sur le laurier-rose; l'existence du jet d'eau s'y réduit ainsi à une mention simple d'«un de ces bassins», apportée comme un complément de lieu. Dans quelques lignes plus loin, le voyageur parle non pas d'un jet d'eau particulier, mais de «la bruine des jets d'eau». Ce processus du parallélisme des deux métaphores, mis en place finalement dans la version finale exige donc, une modification inévitable du vers 10 afin de respecter la symétrie des métaphores. Ainsi, l'adverbe de lieu «au milieu du bassin» repris directement du texte en prose, «au milieu d'un de ses bassins», se remplace-t-il par «au bord du bassin», l'expression qui fait écho à la fois dans

l'apposition «son voisin» du vers 3 et «près de lui» du vers 12. Par là, la substitution du syntagme nominal «au fond clair» de la version inédite à celui de «au flot clair» de la version finale trouve également son explication à partir du changement de la position.

La stratégie évocative est ensuite enrichie par une structure formelle particulière du poème qui est centrée sur les parallélismes de surface. La première strophe manifeste cette caractéristique dès le vers 2, composé de deux propositions comparatives parallèles. Les diverses versions de ce vers, exprimées dans la prose ou dans la poésie, montrent le passage de la description à l'évocation: de «éclatants comme la gloire et frais comme l'amour» (Jasinski, 1929: 198) à «Brillant comme la gloire et frais comme l'amour» pour apparaître finalement sous la forme définitive et publiée de «Gai comme la victoire, heureux comme l'amour». La première proposition peut être interprétée encore plus pertinente à la stratégie évocative du poème lorsqu'on en dégage, en

s'appuyant sur les deux termes «Gai» et «victoire», l'image stéréotypée du laurier, par l'usage de ses feuilles, pour le vainqueur. L'adjectif «brillant» ainsi éliminé dans le passage du descriptif à l'évocatif, se fait pourtant écho dans tout le poème par les termes corrélatifs: «reluit, feux du jour, rougit, scintille». Le parallélisme sémantique qui relie les deux premières strophes, se présente également au niveau formel. Le vers 6 qui agit comme un axe autour duquel se forment les deux métaphores, est lui-même divisé entre les deux images par une simple comparaison: le comparé «Il» qui fait référence au laurier-rose, déjà décrit dans la première strophe et le comparant «une jeune fille» qui sera représentée dans la deuxième strophe sous la forme plus symbolique et moins générale d'«une odalisque nue». L'association de deux verbes «enrichit» et «arrose» dont le complément direct «l'» répété dans tous les deux suggère un effet d'anaphore associative, met l'accent sur le parallélisme d'«Un jet d'eau» et «Une perle» au début du vers 3 et 4. L'acte d'enrichissement et de

l'arrosage du jet d'eau relie par une conjonction de coordination les vers 4 et 5 qui obéissent tous les deux d'une même structure: syntagme nominal + verbe + préposition + syntagme nominal.

L'objectif symbolique recherché par le poète laisse même sa marque dans le rythme du poème. La première strophe consacrée à la description du sujet en question et de tout ce qui est en rapport avec lui, a un rythme rapide, effet créé par la structure simple des vers et l'abondance des voyelles, surtout les voyelles claires. Cela s'oppose à l'effet qui suggère la lecture de la deuxième strophe qui, afin de s'attarder plus longtemps sur l'image de la femme aimée, a un rythme lent et long. Chaque vers contient une subordonnée ou un complément qui allongent normalement le vers et par là aussi le rythme et à cela s'ajoute également le nombre remarquable des voyelles sombres [u, o] qui insiste sur cet effet suggéré. La rapidité et la limpidité du rythme se reprennent dans la dernière strophe jusqu'à l'interjection «ô merveille» où le souffle suspendu jusqu'alors s'éclate par

la forte émotion et entrecoupe le dernier vers du reste du poème pour renforcer l'image créée. L'homophonie rimique entre «vermeille» et «merveille» d'une part et avec la rime intérieure du même vers «ma lèvres» est aussi à remarquer.

L'impératif descriptif de la prose, qui mène le lecteur au même moment où l'auteur le vit, se remplace dans le poème par un présent intemporel. Le laurier-rose est toujours là comme un objet suprême de la visite éternellement renouvelée par un agent intemporel.

L'article défini dans le titre s'explique également par cet effort pour produire l'instanciation du prototype. Dans la dernière strophe pourtant, il s'agit d'une lecture symbolique de la pièce et non pas de la remémoration d'un acte effectif. Elle mobilise la représentation mentale d'un ancien prototype (d'une métaphore sexuelle) dans laquelle le «je» n'est plus la voix du voyageur – poète qui regarde la scène, mais c'est une voix universelle qui parle à travers cet émetteur singulier.

III. Du formel au cognitif dans «L'Escorial»

Un autre poème d'*España* sur lequel on se propose d'appliquer la méthode de Marc Dominicy est « L'Escorial ».

L'Escorial
Posé comme un défi tout près d'une montagne,
L'on aperçoit de loin dans la morne campagne
Le sombre Escorial, à trois cents pieds du sol,
Soulevant sur le coin de son épaule énorme,
Eléphant monstrueux, la coupole difforme,
Débauche de granit du Tibère Espagnol.
Jamais vieux Pharaon, au flanc d'un mont d'Egypte,
Ne fit pour sa momie une plus noire crypte ;
Jamais sphinx au désert n'a gardé plus d'ennui ;
La cigogne s'endort au bout des cheminées ;
Partout l'herbe verdit les cours abandonnées ;
Moines, prêtres, soldats, courtisans, tout a fui !
Et tout semblerait mort, si du bord des corniches,
Des mains des rois sculptés, des frontons et des niches,
Avec leurs cris charmants et leur folle gaîté,
Il ne s'envolait pas des essaims d'hirondelles,
Qui, pour le réveiller, agacent à coup d'ailes
Le géant assoupi qui rêve d'éternité !...

Le *Voyage en Espagne* donne une version en prose de cette visite. Le passage est long de quelques pages dont voici quelques paragraphes:

L'Escorial est situé à sept ou huit lieues de Madrid, non loin de Guadarrama, au pied d'une chaîne de montagnes; on ne peut rien imaginer de plus aride et de plus désolé que la campagne qu'il faut traverser pour s'y rendre: pas un arbre, pas une maison; de grandes pentes qui

s'enveloppent les unes dans les autres, des ravins desséchés, que la présence de plusieurs ponts désigne comme des lits de torrents, et ça et là une échappée de montagnes bleues coiffées de neiges ou de nuages. Ce paysage, tel qu'il est, ne manque cependant pas de grandeur: l'absence de toute végétation donne aux lignes de terrain une sévérité et une franchise extraordinaires; à mesure que l'on s'éloigne de Madrid, les pierres dont la campagne est constellée deviennent plus grosses et montrent l'ambition d'être des rochers; ces pierres, d'un gris bleuâtre, papellonnant le sol écaillé, font l'effet de verrues sur le dos rugueux d'un crocodile centenaire; elles découpent mille déchiquetures bizarres sur la silhouette des collines, qui ressemblent à des décombres d'édifices gigantesques. (Gautier, 1881: 124-126)

Aucune autre version du poème n'est disponible et la prose et le vers parurent dans la *Presse* du 3 septembre 1840.

La lecture parallèle du poème et du passage en prose nous pose, tout au début, un paradoxe au niveau conceptuel du sujet. L'inversion syntaxique des trois premiers vers qui a séparé le groupe nominal du vers 3 de son complément de circonstance au vers 1, a pourtant entraîné le parallélisme de deux syntagmes nominaux de «la morne campagne» et «le sombre Escorial» dont le lien est hautement significatif. La stratégie descriptive de l'auteur du *Voyage* explique l'emploi du pair d'adjectifs comparatifs «aride» et «désolé» pour la campagne, achevé par

les explications complémentaires: «pas un arbre, pas une maison». Ces deux adjectifs qui relèvent d'une représentation épisodique de la scène vue se substituent dans le poème à l'adjectif «morne» évoquant un prototype préétabli. En outre, ce pair d'adjectifs «morne» et «sombre» s'explique mutuellement. Revenant au texte en prose, on remarque la différence essentielle dans la description du monument au premier regard. L'Escorial est mis en relief, «détaché sur le fond vaporeux de la montagne, par un vif rayon du soleil». Les deux termes «détaché sur le fond» et le complément d'agent particulier dans ce sens, sont à remarquer.

Le résultat met effectivement en opposition les deux interprétations, car le *Voyage* nous déclare que: «L'effet, de loin, est très beau: on dirait un immense palais oriental», tandis qu'il est évoqué dans le poème par l'épithète «morne». Mais ce n'est pourtant pas la morosité de la campagne ou l'austérité de la route traversée qui, comme le croit Jasinski, ont influencé le point de vue perceptuel

de l'objet regardé. Cette représentation coupée de sa causalité perceptuelle est en fait, attachée à un autre prototype, celui qui définit l'Escorial comme un monument «pour la mortification de leurs semblables, un moine morose et un tyran soupçonneux». La morosité de l'Escorial est issue de ce prototype qui est déjà évoqué dans plusieurs pièces d'*España* représentant le côté monstrueux et sauvage de l'ancien Espagne religieux. Ce prototype explique également les tournures dérisoires qu'emploie le poète par la suite, dans les vers 5, 6 et 18, mais aussi il engendre l'atmosphère de la mort qui domine le poème.

La deuxième strophe est structurée d'une manière à mettre en relief le parallélisme du poème. L'enjambement survenu dans les vers 7 et 8 nous permet à considérer les vers 7 et 9 comme associés par l'anaphore en «Jamais». La forme syntaxique de ces deux vers obéissent également à un même ordre: adverbe + le syntagme nominal + préposition + complément de lieu + le

verbe (négatif) + adverbe comparatif + syntagme nominal.

Ce parallélisme négatif, comme nous le rappelle Dominicy, «exige que l'identification rejetée appartienne aux attentes épistémiques du sujet de conscience» (Dominicy, 1997: 720). Ainsi, le poème, sans avoir le but de juxtaposer les descriptions singulières d'un Pyramide pharaonien et d'un Escorial, évoque la représentation mentale d'un mont d'Egypte ou d'un sphinx au désert afin d'appliquer leurs traits prototypiques sur la représentation de l'Escorial. Cette stratégie évocative s'oppose au processus descriptif utilisé dans la prose, puisque, observons bien, l'évocation des pyramides d'Egypte dans le texte a un but purement explicatif, ayant une source épistémique: «L'Escorial, commencé par Juan Bautista, terminé par Herrera, est assurément, après les pyramides d'Egypte, le plus grand tas de granit qui existe sur la terre» (Gautier, 1881: 126).

Si la culture affirme la morosité et la tristesse de l'Escorial, la nature aussi y confirme le silence de la mort. Le

présent des verbes dans les vers 10 et 11 nous écarte d'une représentation épisodique reflétant le point de vue d'un spectateur, et impose par l'intemporalité de l'expérience (s'endormir et verdir) et l'éternité de ses actants (la cigogne et l'herbe), une interprétation de l'ordre de l'évocatif qui, basée sur des prototypes préétablis, suggère le silence et l'ennui qui règnent sur l'Escorial. L'article défini qui commence le vers 10 et celui du complément d'objet dans le vers 11 justifient cette stratégie évocative.

L'hyperbole en «partout» et «tout» qui unit les vers 11 et 12 se fait encore écho dans la strophe 3: «Et tout semblerait mort», pourtant, cette fois, la forme conditionnelle du verbe atténue l'effet du pronom. La dernière strophe met en scène la démarche du poète d'impliquer le processus évocatif dans le poème. Le *Voyage* nous laisse entendre qu'apparemment, le voyageur était, dès ses premiers moments de la visite, impressionné par les hirondelles: «La première chose qui me frappa, ce fut l'immense quantité d'hirondelles et de martinets qui tournoyaient dans l'air par

l'essaims innombrables, en poussant des cris aigus et stridents», ce qui confirme la primauté de la perception des oiseaux avant même la visite de l'Escorial dont la description suit. Cet ordre de perception se renverse dans la pièce afin d'équilibrer l'atmosphère du poème à la suite des attentes épistémiques préconçues du sujet de conscience. Le pair syntagme nominal du vers 15 est à remarquer dans ce sens. Le *Voyage* décrit ce passage par des termes qui suggèrent un sens plutôt péjoratif, signe de faiblesse et de peur: «*Ces pauvres petits oiseaux*», «*poussant des cris aigus et stridents*». Ces deux derniers adjectifs qui contribuent à l'expression de la gêne de l'auditeur s'opposent absolument aux adjectifs «charmant» et «folle», employés dans le poème. Le syntagme nominal «leur folle gaîté» qui ne peut pas être vu par le sujet de perception confirme la stratégie évocative du poème. Les oiseaux «effrayés» du texte en prose se transforment en des oiseaux qui «agacent», caractérisés cette fois par leur puissance d'animer l'ambiance étouffante. Cela veut dire que la

représentation des hirondelles, bien qu'elle soit née d'une expérience perceptuelle particulière, est détachée de sa causalité perceptuelle et se rattache à un prototype préétabli.

Conclusion

Les analyses ainsi proposées illustrent en effet une distinction plus fondamentale entre les genres du discours, en général et dans notre cas, entre *Voyage en Espagne* en tant que texte en prose et *España*, l'écriture poétique. Comme le soutient Marc Dominicy, la création/perception des parallélismes poétiques est utilisée par l'émetteur/le récepteur «afin de manifester/de construire une intention communicative d'un certain type» (Dominicy, 1997: 710). Plus précisément, l'émetteur qui opte pour l'expression poétique rend manifeste, par là même, son intention de régler les rapports de son message au monde selon une modalité sémantique particulière. Le contenu de l'intention poétique (ce que le sujet porteur de cette intention voudrait voir réalisé) n'est donc pas

constitué de thèses sur le monde, ou de sentiments, mais consiste plutôt en une pensée décrivant le rapport qui doit s'établir, dans ce cas, entre le langage et la réalité. La comparaison prouve en effet que Gautier essaie systématiquement de transformer les faits et les événements décrits dans le *Voyage* en l'instanciation d'un schème prototypique pré-établi. Alors que la finalité principale du texte en prose est de *décrire* un réseau causal et temporel qui organise un ensemble particulier d'événements, grâce à la manipulation individualisante des prototypes, mais le texte poétique va exactement dans un sens inverse où le singulier se mue en universel. Dans cette perspective, les contraintes formelles du genre poétique trouvent un rôle déterminant, à travers lesquelles le formel se mêle au cognitif. Ainsi, la grille métrique ne doit plus être considérée comme un simple ornement, mais elle manifeste «une intention visant à établir, entre le texte et le monde, un rapport de type symbolique et évocatif» (Dominicy, 1997: 727). Donc, la matière du discours poétique ne peut plus être

identifiée à telle ou telle réalité historiquement datable et loin de construire une représentation épisodique, il est un objet profondément indéterminé et irréductible du langage.

Kleiber, G. (1990). *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: PUF.

Bibliographie

Aroui, J-L. (1993). Forme strophique et sens chez Verlaine. *Poétique*, 95: 277-299.

Dominicy, M. (1989). De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique. *Poétique*, 80: 499-514.

- ... (1990). Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation. *Semantique textuelle et évocation*, Louvain: Peeters, 9: 9-37.

- ... (1991). Sur l'épistémologie de la poétique. *Histoire Epistémologie langage*, 13/1: 151-174.

- ... (1992). Pour une théorie de l'énonciation poétique. *Enonciation et Parti-pris*, Actes du colloque de l'Université d'Envers, Amsterdam-Atlanta: GA, Rodopi: 129-141.

- ... (1994). Du style en poésie. Actes du colloque *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris: PUF, pp. 115-136.

- ... (1997). Pour une approche cognitive des genres: *l'Espagne* de Théophile Gautier. *Revue belge de philosophie et d'histoire*, 75: 709-730.

Gautier, Th. (1881). *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier.

Jasinski, R. (1929). *L'«España» de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert.

- ... (1970). *Poésies complètes de Théophile Gautier*. vol. 3. Paris: Nizet.

Jakobson, R. (1960). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.