

Michel Foucault (1926-1984)

Philosophe, historien des sciences et des idées, professeur au Collège de France à partir de 1970, il fut, avec Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Michel Serres, l'un des intellectuels français marquants de sa génération. Analysant les systèmes de représentation, il a notamment commenté les œuvres de Vélasquez, Magritte et d'écrivains tels que Georges Bataille, Raymond Roussel. Après l'Histoire de la folie à l'âge classique (1961), son livre sans doute le plus connu a été Les Mots et les Choses (1967) qui passe en revue les diverses conceptions de la relation entre signes et choses de la Renaissance à l'âge moderne. Le passage suivant est extrait du chapitre consacré à l'« épistémé » classique au XVIII^e siècle. Il peut être rapproché d'essais comme ceux de François Dagognet sur la taxinomie (Le Catalogue de la vie, Paris, P.U.F., 1970) ou de réflexions des écrivains eux-mêmes (Georges Perec, Penser, classer²) sur les procédures descriptives de la fiction.

[...] Observer, c'est donc se contenter de voir. De voir systématiquement peu de choses. De voir ce qui, dans la richesse un peu confuse de la représentation, peut s'analyser, être reconnu par tous, et recevoir ainsi un nom que chacun pourra entendre : « Toutes les similitudes obscures, dit Linné, ne sont introduites qu'à la honte de l'art » (*Philosophie botanique*, § 299). Déployées elles-mêmes, évidées de toutes ressemblances, nettoyées même de leurs couleurs, les représentations visuelles vont enfin donner à l'histoire naturelle ce qui constitue son objet propre : cela même qu'elle fera passer dans cette langue bien faite qu'elle entend bâtir. Cet objet, c'est l'étendue dont sont constitués les êtres de la nature, – étendue qui peut être affectée de quatre variables. Et de quatre variables seulement : forme des éléments, quantité de ces éléments, manière dont ils se distribuent dans l'espace les uns par rapport aux autres, grandeur relative de chacun. Comme le disait Linné, dans un texte capital, « toute note doit être tirée du nombre, de la figure, de la proportion, de la situation » (*ibid.*, § 167, cf. aussi 327). Par exemple, quand on étudiera les organes sexuels de la plante, il sera suffisant, mais indispensable de dénombrer étamines et pistil (ou éventuellement de constater leur absence), de définir la forme qu'ils affectent, selon quelle figure géométrique ils sont répartis dans la fleur (cercle, hexagone, triangle), quelle est leur taille par rapport aux autres organes. Ces quatre variables,



Daniel de Foe, *Robinson Crusoe* [1719], gravure d'une édition populaire française, ca 1860.

L'île de Robinson incarne, au XVIII^e siècle, le rêve des encyclopédistes et des architectes de jardins : ils souhaitent « claquemurer le monde entier » (marquis de Girardin) dans une enceinte, dans un cercle maîtrisable de plantes à déchiffrer (il faut les nommer) et à défricher. Il n'y a d'exhaustivité descriptive que là où un geste autoritaire a imposé une clôture.

1. Voir le commentaire d'un tableau de Magritte dans *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte* (Montpellier, Fata Morgana, 1973) ; Foucault y réfléchit sur les rapports entre représenter, nommer, désigner et décrire.

2. Textes de 1976 à 1982 réunis sous ce titre (Paris, Hachette, 1985). Voir aussi, ci-dessus, p. 196 et suiv.

qu'on peut appliquer de la même manière aux cinq parties de la plante – racines, tiges, feuilles, fleurs, fruits – spécifient assez l'étendue qui s'offre à la représentation pour qu'on puisse l'articuler en une description acceptable pour tous : devant le même individu, chacun pourra faire la même description ; et inversement, à partir d'une telle description, chacun pourra reconnaître les individus qui y correspondent. En cette articulation fondamentale du visible, le premier affrontement du langage et des choses pourra s'établir d'une manière qui exclut toute incertitude.

Chaque partie, visiblement distincte, d'une plante ou d'un animal est donc descriptible dans la mesure où elle peut prendre quatre séries de valeurs. Ces quatre valeurs qui affectent un organe ou élément quelconque et le déterminent, c'est ce que les Botanistes appellent sa *structure*. « Par la structure des parties des plantes, on entend la composition et l'assemblage des pièces qui en forment le corps. » (Tournefort, *Éléments de botanique*, p. 558). Elle permet aussitôt de décrire ce qu'on voit, et de deux manières qui ne sont ni contradictoires ni exclusives. Le nombre et la grandeur peuvent toujours être assignés par un compte ou par une mesure ; on peut donc les exprimer en termes quantitatifs. En revanche, les formes et les dispositions doivent être décrites par d'autres procédés : soit par l'identification à des formes géométriques, soit par des analogies qui toutes doivent être « de la plus grande évidence » (Linné, *ibid.*, § 299). C'est ainsi qu'on peut décrire certaines formes assez complexes à partir de leur très visible ressemblance avec le corps humain, qui sert comme de réserve aux modèles de la visibilité, et fait spontanément charnière entre ce qu'on peut voir et ce qu'on peut dire*.

La structure, en limitant et en filtrant le visible, lui permet de se transcrire dans le langage. Par elle, la visibilité de l'animal ou de la plante passe tout entière dans le discours qui la recueille. Et peut-être, à la limite, lui arrive-t-il de se restituer elle-même au regard à travers les mots, comme dans ces calligrammes botaniques dont rêvait Linné (*ibid.*, §§ 328-329). Il voulait que l'ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu'à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même. Que le texte, dans ses variables de forme, de disposition et de quantité, ait une structure végétale. « Il est beau de suivre la nature : de passer de la Racine aux Tiges, aux Pétioles, aux Feuilles, aux Pédoncules, aux Fleurs. » Il faudrait qu'on sépare la description en autant d'alinéas qu'il existe de parties dans la plante, qu'on imprime en gros caractères ce qui concerne les parties principales, en petites lettres, l'analyse des « parties de parties ». On ajoutera ce que par ailleurs on connaît de la plante, à la

* Linné (*Philosophie botanique*, § 331) énumère les parties du corps humain qui peuvent servir d'archétypes, soit pour les dimensions, soit surtout pour les formes : cheveux, ongles, pouces, palmes, œil, oreille, doigt, nombril, pénis, vulve, mamelle.

manière d'un dessinateur qui complète son esquisse par des jeux d'ombre et de lumière : « L'Adombration contiendra exactement toute l'histoire de la plante comme ses noms, sa structure, son ensemble extérieur, sa nature, son usage. » Transposée dans le langage, la plante vient s'y graver, et, sous les yeux du lecteur, elle recompose sa pure forme. Le livre devient l'herbier des structures. Et qu'on ne dise pas que c'est là rêverie d'un systématicien qui ne représente pas l'histoire naturelle en toute son extension. Chez Buffon, qui fut adversaire constant de Linné, la même structure existe, et elle joue le même rôle : « La méthode d'inspection se portera sur la forme, sur la grandeur, sur les différentes parties, sur leur nombre, sur leur position, sur la substance même de la chose. » (*Manière de traiter l'Histoire naturelle*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 21). Buffon et Linné posent la même grille ; leur regard occupe sur les choses la même surface de contact ; les mêmes cases noires ménagent l'invisible ; les mêmes plages, claires et distinctes, s'offrent aux mots.

Par la structure, ce que la représentation donne confusément et dans la forme de la simultanéité, se trouve analysé et offert par là au déroulement linéaire du langage. La description, en effet, est à l'objet qu'on regarde ce que la proposition est à la représentation qu'elle exprime : sa mise en série, éléments après éléments. Mais on se souvient que le langage sous sa forme empirique impliquait une théorie de la proposition et une autre de l'articulation. En elle-même, la proposition demeurait vide ; quant à l'articulation, elle ne formait véritablement discours qu'à la condition d'être liée par la fonction apparente ou secrète du verbe *être*. L'histoire naturelle est une science, c'est-à-dire une langue, mais fondée et bien faite : son déroulement propositionnel est de plein droit une articulation ; la mise en série linéaire des éléments découpe la représentation sur un mode qui est évident et universel. Alors qu'une même représentation peut donner lieu à un nombre considérable de propositions, car les noms qui la remplissent l'articulent sur des modes différents, un seul et même animal, une seule et même plante, seront décrits de la même façon, dans la mesure où de la représentation au langage règne la structure. La théorie de la *structure* qui parcourt, dans toute son étendue, l'histoire naturelle à l'âge classique, superpose, dans une seule et même fonction, les rôles que jouent dans le langage la *proposition* et l'*articulation*.

[...] La théorie de l'histoire naturelle n'est pas dissociable de celle du langage. Et pourtant, il ne s'agit pas, de l'une à l'autre, d'un transfert de méthode. Ni d'une communication de concepts, ou des prestiges d'un modèle qui, pour avoir « réussi » d'un côté serait essayé dans le domaine voisin. Il ne s'agit pas non plus d'une rationalité plus générale qui imposerait des formes identiques à la réflexion sur la grammaire et à la *taxinomia*. Mais d'une disposition fondamentale du savoir qui ordonne la connaissance

des êtres à la possibilité de les représenter dans un système de noms. Sans doute, il y eut, dans cette région que nous appelons maintenant la vie, bien d'autres recherches que les efforts de classification, bien d'autres analyses que celle des identités et des différences. Mais toutes reposaient sur une sorte d'*a priori* historique qui les autorisait en leur dispersion, en leurs projets singuliers et divergents, qui rendait également possibles tous les débats d'opinions dont elles étaient le lieu. Cet *a priori*, il n'est pas constitué par un équipement de problèmes constants que les phénomènes concrets ne cesseraient de présenter comme autant d'énigmes à la curiosité des hommes ; il n'est pas fait non plus d'un certain état des connaissances sédimenté au cours des âges précédents et servant de sol aux progrès plus ou moins inégaux ou rapides de la rationalité ; il n'est même pas sans doute déterminé par ce qu'on appelle la mentalité ou les « cadres de pensée » d'une époque donnée, s'il faut entendre par là le profil historique des intérêts spéculatifs, des crédulités ou des grandes options théoriques. Cet *a priori*, c'est ce qui, à une époque donnée, découpe dans l'expérience un champ de savoir possible, définit le mode d'être des objets qui y apparaissent, arme le regard quotidien de pouvoirs théoriques, et définit les conditions dans lesquelles on peut tenir sur les choses un discours reconnu pour vrai. L'*a priori* historique, qui, au XVIII^e siècle, a fondé les recherches ou les débats sur l'existence des genres, la stabilité des espèces, la transmission des caractères à travers les générations, c'est l'existence d'une histoire naturelle : organisation d'un certain visible comme domaine du savoir, définition des quatre variables de la description, constitution d'un espace de voisinages où tout individu quel qu'il soit peut venir se placer. L'histoire naturelle à l'âge classique ne correspond pas à la pure et simple découverte d'un nouvel objet de curiosité ; elle recouvre une série d'opérations complexes, qui introduisent dans un ensemble de représentations la possibilité d'un ordre constant. Elle constitue comme *descriptible* et *ordonnable* à la fois tout un domaine d'empiricité. Ce qui l'apparente aux théories du langage, la distingue de ce que nous entendons, depuis le XIX^e siècle, par biologie, et lui fait jouer dans la pensée classique un certain rôle critique. [...]

Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, chapitre V, « Classer », Paris, Gallimard (rééd. coll. « Tel », 1990), 1967, p. 146 et suiv.

Gérard Genette (NÉ EN 1930)

Essayiste et théoricien de la littérature, fondateur avec Tzvetan Todorov de la revue Poétique en 1970, professeur à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris, G. Genette est certainement l'un des meilleurs représentants de la recherche « poéticienne », parfois qualifiée de structuraliste, ou de « néo-formaliste », qui se situe dans la lignée de Valéry et des formalistes russes. La plupart de ses articles, qui portent sur des sujets divers (Flaubert, le récit, la rhétorique, Proust, etc.), ont été réunis dans une série de volumes intitulés Figures (Figures I, 1966, II, 1969, III, 1972). Le passage cité ci-après a été publié pour la première fois dans la revue Communications, n° 8, en 1966 et a contribué à relancer l'intérêt de la recherche pour l'étude des structures descriptives des textes¹.

FRONTIÈRES DU RÉCIT

[...] Tout récit comporte [...], quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description*. L'opposition entre narration et description, d'ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire. Il s'agit pourtant là d'une distinction relativement récente, dont il faudrait un jour étudier la naissance et le développement dans la théorie et la pratique de la littérature. Il ne semble pas, à première vue, qu'elle ait une existence très active avant le XIX^e siècle, où l'introduction de longs passages descriptifs dans un genre typiquement narratif comme le roman met en évidence les ressources et les exigences du procédé [...].

Cette persistante confusion, ou insouciance à distinguer, qu'indique très nettement, en grec, l'emploi du terme commun *diégésis*, tient peut-être surtout au statut littéraire très inégal des deux types de représentation. En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description : une phrase comme « La maison est blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts » ne comporte aucun trait de narration, tandis qu'une phrase comme

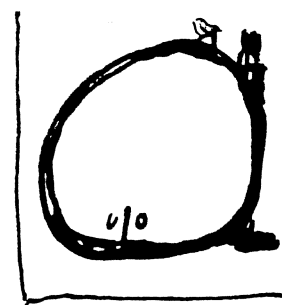
1. Voir les articles de M. Riffaterre, de Ph. Hamon et de R. Debray-Genette publiés dans la revue *Poétique*, et cités dans la bibliographie.

« L'homme s'approcha de la table et prit un couteau » contient au moins, à côté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être des êtres considérés comme descriptifs du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés ; même un verbe peut être plus ou moins descriptif, dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer « saisit un couteau », par exemple, à « prit un couteau »), et par conséquent aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive. On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets). Mais cette situation de principe indique déjà, en fait, la nature du rapport qui unit les deux fonctions dans l'immense majorité des textes littéraires : la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narratio-nis*², esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. Il existe des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle, le roman, où la description peut occuper une très grande place, voire matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit. Il n'existe pas, en revanche, de genres descriptifs, et l'on imagine mal, en dehors du domaine didactique (ou de fictions semi-didactiques comme celles de Jules Verne), une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description.

L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène donc, pour l'essentiel, à considérer les *fonctions diégétiques* de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit. Sans tenter d'entrer ici dans le détail de cette étude, on retiendra du moins, dans la tradition littéraire « classique » (d'Homère à la fin du XIX^e siècle), deux fonctions relativement distinctes. La première est d'ordre en quelque sorte décoratif. On sait que la rhétorique traditionnelle range la description, au même titre que les autres figures de style, parmi les ornements du discours : la description étendue et détaillée apparaît ici comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique. L'exemple le plus célèbre en est peut-être la description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade*^{*}. C'est sans doute à ce rôle de décor que pense Boileau

2. La servante du récit.

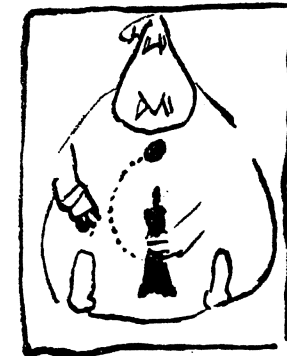
* Au moins comme l'a interprétée et imitée la tradition classique. Il faut remarquer d'ailleurs que la description y tend à s'animer et donc à se narrativiser.



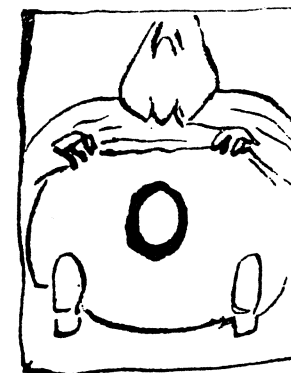
A. --- La faim (la panse du Père Ubu).



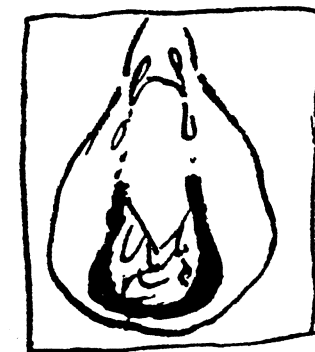
E. -- La férocité (la mâchoire du Père Ubu).



I. -- La jubilation du Père Ubu.



O. -- L'admiration
(Le nombril du Père Ubu)



U. -- La douleur (les larmes du Père Ubu).

Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu*, illustrations de Pierre Bonnard, 1901.

Le corps comme abécédaire, le corps « pris à la lettre » : formes à voir, sons à entendre, vocalisations à émettre, produisent ici un nouvel avatar parodique du cratylysme, rêve d'ajuster les sons, les lettres, les sens et les choses dans la désignation du monde.

quand il recommande la richesse et la pompe dans ce genre de morceaux. L'époque baroque s'est signalée par une sorte de prolifération de l'exkursus descriptif, très sensible par exemple dans le *Moyse sauvé* de Saint-Amant, et qui a fini par détruire l'équilibre du poème narratif à son déclin.

La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée, avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. La description devient ici, ce qu'elle n'était pas à l'époque classique, un élément majeur de l'exposition : que l'on songe aux maisons de Mlle Cormon dans *La Vieille Fille* ou de Balthazar Claës dans *La Recherche de l'Absolu*. Tout cela est d'ailleurs trop bien connu pour que l'on se permette d'y insister. Remarquons seulement que l'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du XX^e siècle) à renforcer la domination du narratif : la description a sans aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique. Quant à certaines formes du roman contemporain qui sont apparues tout d'abord comme des tentatives pour libérer le mode descriptif de la tyrannie du récit, il n'est pas certain qu'il faille vraiment les interpréter ainsi : si on la considère de ce point de vue, l'œuvre de Robbe-Grillet apparaît peut-être davantage comme un effort pour constituer un récit (une *histoire*) par le moyen presque exclusif de descriptions imperceptiblement modifiées de page en page, ce qui peut passer à la fois pour une promotion spectaculaire de la fonction descriptive, et pour une confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative.

Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus « poétique ». Mais du point de vue des modes de représentation, raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage. La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession

temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace : le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. Mais cette opposition perd beaucoup de sa force dans la littérature écrite, où rien n'empêche le lecteur de revenir en arrière et de considérer le texte, dans sa simultanéité spatiale, comme un *analogon* du spectacle qu'il décrit : les calligrammes d'Apollinaire ou les dispositions graphiques du *Coup de dés* ne font que pousser à la limite l'exploitation de certaines ressources latentes de l'expression écrite. D'autre part, aucune narration, pas même celle du reportage radiophonique, n'est rigoureusement synchrone à l'événement qu'elle relate, et la variété des rapports que peuvent entretenir le temps de l'histoire et celui du récit achève de réduire la spécificité de la représentation narrative. Aristote observe déjà que l'un des avantages du récit sur la représentation scénique est de pouvoir traiter plusieurs actions simultanées : mais il lui faut bien les traiter successivement, et dès lors sa situation, ses ressources et ses limites sont analogues à celles du langage descriptif.

Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit. Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indécise : on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considérera la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant. [...]

Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Le Seuil
(rééd. coll. « Points », 1979), 1969, p. 56 et suiv.