

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
FRANÇOIS ST-LAURENT

LA MUSIQUE DE L'ILLISIBLE :  
UNE LECTURE MUSICO-LITTÉRAIRE DU *VIERGE INCENDIÉ* DE  
PAUL-MARIE LAPOINTE

MARS 2007



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## RÉSUMÉ

En nous référant à plusieurs théories sur la lecture, nous tentons d'abord dans ce mémoire de fonder une pratique qui permet de faire face à des textes qui s'élaborent en marge des modalités ordinaires de représentation comme *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. À la lumière de cette réflexion sur la lecture, nous constatons qu'il est nécessaire de détourner la voie normée de la construction de la signification afin de résoudre cette situation déficitaire qu'est l'illisibilité de ces poèmes. Sans ce *détour*, l'échec de la signification est patent et la poésie de Lapointe risque de devenir une chose indifférenciée. Ainsi, le lecteur doit reconsidérer ses habitudes de lecture et s'investir d'un projet de lecture personnel et original afin de construire un matériau manipulable.

Nous proposons ensuite d'appliquer ces principes en faisant signifier concrètement un poème de Lapointe. L'essentiel de cette démarche consiste en la mise en relation signifiante et exploratoire du signe avec un autre objet. Dans le cas qui nous occupe, nous proposons la musique comme objet autre issu de notre imaginaire avec lequel le poème entre en relation signifiante, afin de voir si elle peut devenir un opérateur de lisibilité et permettre une meilleure compréhension de cette poésie avant-gardiste. Notre recherche concerne ainsi l'apport de la musique pour la lecture et l'intellection de cette poésie.

Au terme de ce parcours, il s'avère que la mise en relation avec la musique dynamise les signes du poème, ce qui permet des «éclairs de compréhension». Cependant, la lisibilité du poème n'est pas atteinte tant qu'une stabilisation des inférences n'est pas effectuée, quitte à forcer la représentation.

## **REMERCIEMENTS**

Au terme de ce fastidieux travail, mes premières pensées vont à mon directeur de maîtrise, l'indéfectible Nicolas Xanthos, sans qui ce projet n'aurait pas atteint cette rigueur et cette qualité. Ses encouragements, sa disponibilité, son dévouement même, ont été pour moi d'un grand secours ; ses remarques, ses commentaires, une grande source d'inspiration.

Je remercie également ma famille : ma mère et mon frère qui m'ont encouragé tout au long de ce travail, et mon père, sans qui la littérature n'aurait sans doute pas la même importance. Je remercie mes amis qui ont eu à m'endurer durant ces longs mois de rédaction, mais plus particulièrement ma conjointe Marie-Claude, qui m'accompagne depuis longtemps et qui, je l'espère, restera longtemps encore à mes côtés.

Merci à tous.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>3</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>4</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>7</b>
<b>CHAPITRE I : LA LECTURE ET SES PARAMÈTRES.....</b>	<b>16</b>
1.1 La lecture : un acte sémiotique.....	17
1.2 La lecture littéraire : une pratique de lecture singulière.....	28
1.3 La lecture : un processus sémiosique, un processus d'icônisation.....	43
1.4 Lire l'illisible : dé-lire ou coup de force?.....	60
1.4.1 Comprendre : où il est question d'a priori.....	61
1.4.2 Interpréter : où il est question d'une mise en relation.....	67
<b>CHAPITRE II : LE SIGNE MUSICAL, LA SÉMIOSE INFINIE ET <i>LE VIERGE INCENDIÉ</i>.....</b>	<b>74</b>
2.1 La musique et la sémiotique peircéenne.....	75
2.1.1 Le signe musical et le signe iconique.....	75
2.1.2 Le signe musical et la sémiose infinie.....	76
2.1.3 Le signe musical, l'abduction et la nécessaire émotion.....	78
2.2 <i>Le Vierge incendié</i> et le signe musical.....	82

**CHAPITRE III : RYTHME ET SÉMIOSE DANS *LE VIERGE INCENDIÉ*....86**

3.1 Une définition du rythme et ses constituants ou comment construire des diagrammes au sein d'une représentation.....88

3.2 Le rythme-sens d'un poème du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe....95

**CONCLUSION.....136**

**BIBLIOGRAPHIE.....141**

**ANNEXE I.....147**

## INTRODUCTION

Il y a dans lire une attente qui ne  
cherche pas à aboutir. Lire, c'est errer.<sup>1</sup>

Pascal Quignard

Lire, c'est aller à la rencontre d'une  
chose qui va exister.<sup>2</sup>

Italo Calvino

La lecture de textes qui s'élaborent en dehors des modalités habituelles de représentation — comme c'est souvent le cas dans la littérature moderne, et plus encore dans la poésie moderne —, complexifie énormément la tâche du lecteur jusqu'à la rendre, plus souvent qu'autrement, presque vaine. Ces textes sont difficiles, déstabilisants, à la limite, illisibles. Ils réclament, pour être appréciés, une pratique de lecture différente, un changement d'habitudes chez le lecteur. Ce passage obligé risque de provoquer une errance, plus ou moins longue, chez celui qui part à la conquête du sens sans savoir où il va.

Lire *Le Vierge incendié*<sup>3</sup> de Paul-Marie Lapointe a été pour nous l'expérimentation de ce cas de figure. En raison de son caractère abstrait, ce type de

---

<sup>1</sup> Pascal Quignard (2002), *Les Ombres errantes*, Paris, Éditions Grasset, 189 p., (coll. «Dernier royaume»).

<sup>2</sup> Italo Calvino (1982), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Daniele Sallenave et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 276 p.

<sup>3</sup> Paul-Marie Lapointe (1998), *Le Vierge incendié ; suivi de Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Éditions Typo, 171 p., (coll. «Poésie»).

poésie<sup>4</sup> exige des efforts considérables pour réussir à le faire signifier. Le lecteur est affolé par le nombre de voies qu'il peut emprunter pour construire de la signification. Alors comment orienter notre lecture dans un cas semblable? Comment éviter que la lecture ne se cantonne infiniment dans l'errance et ne se transforme en perte, en une quête qui n'aboutit jamais? Comment faire exister cette «chose» à laquelle fait référence Calvino?

Faudrait-il baisser pavillon devant notre incompréhension, supposer que *Le Vierge incendié* est une négation de la représentation et de la signification et conclure que cette poésie est une supercherie : des mots mis bout à bout incapables de signifier quoi que ce soit? Cette solution toute simple semble résoudre notre problème. Toutefois, si elle le résout, elle le fait au prix fort en entraînant de lourdes conséquences sémiotiques. En effet, cette solution, en même temps qu'elle barre l'accès à la grande majorité de la production artistique du siècle dernier, implique que tout ce que nous ne réussissons pas à comprendre est exempt de signification.

À l'opposé, le risque est aussi grand si nous prenons une voie qui nous conduit à un individualisme stérile et à un relativisme absolu, où tout peut signifier n'importe quoi pour pallier l'inconfort de l'illisibilité ou de l'incompréhension : cela ne nous avance d'aucune manière.

---

<sup>4</sup> Un poème tiré du recueil *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe est donné à la page 60 du présent mémoire.



Peu de temps après que nous avons fait la découverte du *Vierge incendié*, un événement a précisé nos intuitions et a alimenté notre réflexion : la lecture des «Notes pour une poétique contemporaine», parues en 1962, où Paul-Marie Lapointe affirme que «la plus haute forme de poésie [...] est l'improvisation, [soit] la forme d'improvisation particulière au jazz»<sup>5</sup>. À la suite de ce propos, notre pratique de la poésie de Lapointe s'est modifiée : lire *Le Vierge incendié* était devenu désormais pour nous chercher le «jazz du poème», les lieux d'inscription textuelle de la musique. Par ailleurs, ce passage par les «Notes» nous a rendu conscient de l'importance que possèdent, pour la construction de la signification, les multiples éléments qui composent le contexte de lecture d'une œuvre littéraire : c'est bien parce que nous avons lu ces «Notes» que nous avons pu commencer à donner du sens aux poèmes. Ces changements qui se sont opérés chez le lecteur que nous sommes permettent, rétroactivement, de comprendre notre premier contact avec la poésie de Lapointe et nos réactions qui en découlaient.

Nos objectifs de recherche sont les suivants : à partir du recueil *Le Vierge incendié*, nous proposons d'examiner comment, en face d'un texte aussi déstabilisant, qui valorise la discontinuité et qui exploite les qualités matérielles de la langue, le lecteur doit reconsidérer ses habitudes de lecture et comment, afin de construire un matériau manipulable, il doit s'investir d'un projet de lecture personnel et original. Nous croyons qu'il est nécessaire de détourner la voie normée de la construction de la

---

<sup>5</sup> Paul-Marie Lapointe (1962), «Notes pour une poétique contemporaine», *Liberté*, vol. VI, n° 21 (mars), p. 183-185.

signification afin de résoudre cette situation déficitaire qu'est l'illisibilité de ces poèmes, même si «de chemin est long du projet à la chose»<sup>6</sup>. Sans ce *détour*, l'échec de la signification est patent et la poésie de Lapointe risque de devenir une chose indifférenciée. Ainsi, le propos de notre travail est de réfléchir sur les moyens dont dispose un lecteur pour comprendre quelque chose qu'il ne comprend pas, en l'occurrence *Le Vierge incendié*, et de déterminer un seuil qui évite de réduire la signification à un délire.

Il ne s'agira pas tant de reconstruire fictivement notre expérience de lecture passée qui, en tant qu'*expérience*, demeure sans doute par principe inaccessible. Il s'agira bien plutôt de réfléchir sur les paramètres qui configurent cet acte de lecture et de faire signifier concrètement un poème à la lumière de cette réflexion sur la lecture. Par conséquent, le recueil de Lapointe devient, dans le cadre de ce mémoire, le prétexte à l'étude du signe, de la représentation et de la construction de la signification.

Toutefois, une mise au point sur notre approche théorique, notre hypothèse d'interprétation et notre méthodologie est nécessaire. D'abord, notre perspective sera, globalement, celle d'une pragmatique de la signification. Précisément, nous utiliserons plusieurs concepts de la sémiotique de Charles Sanders Peirce afin de comprendre le processus de construction de signification. Spécifions qu'une théorie

---

<sup>6</sup> Molière (2003), *Tartuffe*, étude de l'œuvre par Marcel Fortin, Laval, Groupe Beauchemin Éditeur, 286 p., (coll. «Parcours d'une œuvre»).

pragmatique de la signification propose un mode d'appréhension du texte particulier, car

le sens au lieu d'être un préalable ou encore d'être présent dans l'objet analysé serait plutôt quelque chose de virtuel et qui reste donc à réaliser. Le sens est toujours «en cours de réalisation» [...] la question du sens se ramène à une action, à un mouvement, celui de la sémiose<sup>7</sup>.

Qui plus est,

ce sens ne peut être attribué [uniquement] à l'objet littéraire. Il est en fait le sens de la relation que l'objet littéraire entretient dans [notre] imaginaire [...] avec divers autres objets, diverses situations qui ne sont pas nécessairement littéraires mais qui forment [notre] champ symbolique.<sup>8</sup>

Notre acte de lecture doit donc être compris comme une activité dynamique qui s'inscrit dans le temps et qui produit du sens — un sens qui est construit par l'interprète en fonction de ce que Umberto Eco nomme l'encyclopédie, c'est-à-dire l'ensemble des savoirs et connaissances de l'interprète<sup>9</sup> — par des mouvements de l'esprit, des inférences, par la sémiose.

Dans ces conditions, nous faisons l'hypothèse que la mise en relation signifiante et exploratoire du signe avec un autre objet permettra une meilleure compréhension dudit signe. Dans le cas qui nous occupe, nous proposons la musique comme objet autre issu de notre imaginaire avec lequel le poème de Lapointe entre en relation signifiante afin de voir si elle peut devenir un opérateur de lisibilité. Notre recherche

---

<sup>7</sup> Jean Fisette, *Analyse de Violon d'Ingres (Man Ray)*, (page consultée le 22 juillet 2005), [En ligne], adresse URL : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/violon-ingres-36.html>

<sup>8</sup> Gilles Thérien (1992), «Lire, comprendre, interpréter», *Tangence*, n° 34 (mai), p. 103.

<sup>9</sup> Umberto Eco (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Presses Universitaires de France, 285 p., (coll. «Formes sémiotiques»).

concerne ainsi l'apport de la musique pour la lecture et l'intellection de cette poésie et ce rapprochement entre la musique et l'œuvre poétique de Lapointe a pour origine les «Notes pour poésie contemporaine» mentionnées précédemment.

L'intention derrière cette démarche est de comprendre le processus de construction de signification d'un signe qui «n'a pas un accès immédiat à quelque forme de représentation»<sup>10</sup>, comme c'est le cas avec la musique, et d'utiliser ces découvertes pour s'approprier la poésie du *Vierge incendié*. Il n'est surtout pas question de déterminer des analogies de structure entre la musique et *Le Vierge incendié*. D'une part, parce que ce type d'entreprise ne permettrait en aucune manière de comprendre les modalités et procès impliqués dans un travail de construction de signification ; d'autre part, parce que réduire la musique à une forme ou à une structure, c'est adopter une position théorique qui enlève à la musique toute capacité de signifier quoi que ce soit, ce qui va à l'encontre de notre croyance : si la musique réussit à émouvoir, c'est parce qu'elle signifie — il en va de même pour tout autre objet, y compris *Le Vierge incendié*.

Pour faire procéder notre démarche de considérations théoriques fondées et éclairantes, des travaux sur la sémiotique peircéenne, sur la sémiotique de la lecture et sur la sémiotique musico-littéraire vont nous être d'un grand secours. D'abord, un

---

<sup>10</sup> Jean Fisette et Ghyslaine Guertin (1997), «Présentation», *Protée*, vol. XXV, n° 2 (automne), p. 4.

choix de textes de Charles S. Peirce et les publications de Jean Fisette<sup>11</sup>, spécialiste des études peircéennes, permettront l'acquisition des notions nécessaires à une analyse de type peircéen. Ensuite, les travaux sur la lecture de Bertrand Gervais<sup>12</sup> et de Gilles Thérien<sup>13</sup> permettront une compréhension plus profonde des phénomènes lecturaux. Finalement, quelques articles de Jean Fisette<sup>14</sup> et de Daniel Mongrain<sup>15</sup> alimenteront notre réflexion sur le signe musical.

Pour mener à bien notre entreprise, plusieurs travaux consacrés à la poésie de Paul-Marie Lapointe<sup>16</sup> nous seront également utiles, particulièrement ceux de Jacques Audet<sup>17</sup> et de Lucie Bourassa<sup>18</sup>, qui s'intéressent au rythme de sa poésie et à ses répercussions sur le sens ; ceux de Jean Fisette<sup>19</sup>, qui tente avec l'aide de la poésie de

---

<sup>11</sup> Jean Fisette (1990), *Introduction à la sémiotique de C.S. Pierce*, Montréal, XYZ éditeur, 86 p., (coll. «Études et documents») et Jean Fisette (1996), *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, XYZ éditeur, 299 p., (coll. «Documents»).

<sup>12</sup> Bertrand Gervais (1998), *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 231 p., (coll. «Théorie et Littérature»).

<sup>13</sup> Gilles Thérien (1990), «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2 (printemps), p. 67-80 et Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 96-104.

<sup>14</sup> Jean Fisette (1997), «Faire parler la musique... À propos de *Tous les matins du monde*», *Protée*, vol. XXV, n° 2 (automne), p. 85-97 et Jean Fisette (1998-1999), «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», *Protée*, vol. XXVI, n° 3 (hiver), p. 45-54.

<sup>15</sup> Daniel Mongrain (2000), «L'écoute de la musique : le ton du *Loup des steppes* d'Hermann Hesse», *Postures, critiques littéraires. Dossier littérature et musique*, Montréal, n° 3, p. 45-53 et Daniel Mongrain (2004), «La mouvance et l'errance de la pensée au fondement de la représentation», *Visio, Revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle*, vol. IX, n° 1-2 (printemps), p. 111-121.

<sup>16</sup> Pour avoir le détail des travaux effectués sur Paul-Marie Lapointe, il faut consulter Christyne Dufour (1992), «Bibliographie de Paul-Marie Lapointe», *Voix et Images*, vol. XVII, n° 3 (51) (printemps), p. 458-468.

<sup>17</sup> Jacques Audet (1996), *Figures du rythme dans Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 244 p., (coll. «Mémoire de maîtrise en études littéraires»).

<sup>18</sup> Lucie Bourassa (1990), «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe», *Protée*, vol. XXVIII, n° 1 (hiver), p. 29-35.

<sup>19</sup> Jean Fisette (1973), «Essai de structuration d'un poème de Paul-Marie Lapointe», *La Barre du jour*, n°s 39-40-41 (printemps-été), p. 125-153 et Jean Fisette (1979), «Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches», *Voix et Images*, vol. IV, n° 3 (avril), p. 506-530.

Lapointe de renouveler les pratiques de lecture au sortir du structuralisme ; et ceux de Guy Laflèche<sup>20</sup>, qui étudie la violence, thématique et stylistique, du *Vierge incendié*. Ces différents articles vont notamment nous aider à comprendre le fonctionnement de la poésie de Lapointe et ses spécificités. Ces orientations bibliographiques établissent notre cadre théorique principal.

À la différence de la plupart des travaux réalisés sur Lapointe, notre approche a ceci d'original qu'elle met le lecteur au centre du projet de recherche en s'attardant sur les processus impliqués chez ce dernier au fur et à mesure qu'il lit le texte. En effet, nous allons tenter de suivre pas à pas les inférences que produit chez nous la lecture du poème, de saisir dans leur mouvement même les inférences qui nous guident durant la lecture et les paramètres qui les constituent. Nous croyons que notre mémoire tire son intérêt de cette approche : la dimension individuelle de la sémiose et le caractère fondamentalement intime de l'acte de lecture.

Nous déploierons notre argument en trois chapitres. Le premier chapitre fondera notre pratique de lecture en posant les bases théoriques qui la régiront. D'abord, un survol de théories sur la lecture et sur la sémiotique peircéenne sera effectué. Ensuite, nous modéliserons le processus de construction de la signification à la lumière de cette réflexion afin de l'appliquer à la situation de lecture du poème de Lapointe. Au terme de ce chapitre, la mise en relation entre un poème de Lapointe et

---

<sup>20</sup> Guy Laflèche (1970), «Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe», *Études françaises*, vol. VI, n° 4 (novembre), p. 395-419.

la musique sera motivée. Le deuxième chapitre portera sur l'étude du signe musical et les concepts qui lui sont liés. Ce travail permettra d'augmenter le degré de lisibilité de la poésie de Lapointe. C'est dans le dernier chapitre que nous aurons l'occasion de vérifier si notre démarche a été fructueuse en lisant *Le Vierge incendié* à la lumière du signe musical.

## CHAPITRE I : LA LECTURE ET SES PARAMÈTRES

De manière à disposer d'un cadre général de réflexion sur la lecture et ainsi tenter de fonder une pratique, il est nécessaire d'exposer certaines théories sur la lecture et ses paramètres. Nous examinerons comment les auteurs de ces théories tentent de répondre à la question : qu'est-ce que lire? Trois auteurs seront considérés. Dans un premier temps, les recherches de Gilles Thérien sur l'acte de lecture serviront de point de départ à notre réflexion en établissant la spécificité de la lecture de textes littéraires. Dans un deuxième temps, les travaux de Bertrand Gervais permettront une remise en question et un renouvellement de la conception d'une pratique particulière de la lecture : la lecture littéraire. Finalement, les ouvrages de Jean Fisette, spécialiste des études peircéennes, contribueront à orienter notre démarche vers une réflexion sur la lecture en tant que processus sémiotique. C'est à la suite de ce survol que nous axerons notre démarche sur l'établissement d'une pratique de lecture articulant les théories de Thérien, de Gervais et de Fisette, afin de mettre en lumière les moyens dont dispose le lecteur que nous sommes pour construire de la signification devant un texte littéraire qui s'élabore en marge des modalités ordinaires de représentation comme *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe.



## 1.1 La lecture : un acte sémiotique

Deux articles sont fondamentaux pour ceux qui désirent réfléchir sur la lecture et en repenser la pratique. Il s'agit des articles de Gilles Thérien «Pour une sémiotique de la lecture» paru en 1990 dans la revue *Protée* et «Lire, comprendre, interpréter» publié dans *Tangence* en 1992. Nous tenterons d'en faire la synthèse et de mettre en valeur les éléments ou les découvertes qui nous apparaissent les plus intéressants pour notre travail.

Il est essentiel de signaler dès le départ que, pour Thérien, la lecture n'est qu'une province d'une activité beaucoup plus vaste, et qu'il l'envisage au sein d'une réflexion plus large que son acception habituelle n'a tendance à faire. Pour Thérien, la lecture est une forme particulière de cette activité générale qu'est le rapport aux signes entretenu par l'être humain. Ainsi, sa perspective est celle d'une réflexion sémiologique, mais qu'il restreint aux signes qui forment l'objet littéraire. Quelques postulats issus de la sémiotique peircéenne servent d'introduction à sa réflexion.

D'abord Thérien endosse la définition du signe proposée par Peirce : «something which stands to somebody for something in some respect or capacity»<sup>21</sup>. De cette définition, Thérien tire plusieurs conséquences : premièrement, il note que l'absence de l'objet que le signe représente et qui, paradoxalement, le rend présent pose

---

<sup>21</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 67. Traduit par Gérard Deledalle dans Charles Sanders Peirce (1978), *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Éditions

d'emblée l'impossibilité d'une rencontre directe entre un sujet et un objet : le signe est leur intermédiaire obligé, la seule manière possible pour le sujet d'accéder à une certaine connaissance de l'objet, donc du monde. Par ailleurs, il précise que cet objet représenté par le signe est «tant l'objet absent antérieur que l'objet absent postérieur»<sup>22</sup>, c'est-à-dire que le même signe représente tant l'objet déjà constitué que l'objet reconstruit par l'activité créatrice de l'usager ; pour exemplifier ce phénomène, Thérien propose le cas de l'invention : imaginons d'abord un arc à flèches servant à la chasse, ensuite le même objet compris comme un instrument de musique rudimentaire. Cet état de fait implique que l'objet n'est jamais saisi exhaustivement, mais aussi qu'il peut être transformé par le sujet puisque ce dernier a le pouvoir d'agir sur lui. En somme, l'objet est constamment construit, il est le produit d'une activité sans fin, que Peirce nomme la sémiose, et qui a pour but de «poser une relation entre un sujet et un objet du monde»<sup>23</sup>. Dès que cette relation satisfait le sujet, au seuil «d'un vertige qui pourrait lui être fatal»<sup>24</sup>, ce mouvement continu prend fin — jusqu'au moment où d'autres représentations viennent solliciter le sujet en remettant en cause la stabilité du signe et en provoquant un nouveau départ du processus de sémiose.

Deuxièmement, pour Thérien, cette définition postule qu'un signe suppose toujours un système, donc au moins un deuxième signe, et que ce système de signes

---

du Seuil, (coll. «L'Ordre philosophique»), p. 121 : «quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre».

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 69.

tient lieu de l'objet absent. La production de ces systèmes est le résultat, d'une part, de la manipulation des signes par le sujet qui, pour construire l'objet, tisse une quantité incommensurable de liens entre lui et les différents objets du monde, et d'autre part, parallèlement à ce qui précède, des liens que les signes tissent entre eux. Thérien appelle cette toile mouvante l'interface : «c'est le lieu d'existence des signes, le lieu de leur élaboration»<sup>25</sup>. Ces différents systèmes peuvent être articulés ou non, mais comme leurs constituants sont régulièrement soumis à des modifications de statut par le sujet, les liens entre les systèmes sont également régulièrement modifiés. Attendu que le signe n'existe jamais seul, il est inséparable de son contexte et des différents systèmes qu'il sous-entend et qui le structurent. Finalement, les signes ne sont pas univoques, à moins qu'ils y aient été contraints, et n'ont pas d'usage unique ou prédéterminé. Compte tenu de ces considérations, la sémiose (ou *sémiosis*) est un

moyen de construire un objet immédiat, un objet qui est saisi par une interprétance, et qui, tout en étant lié au sujet, tant par sa capacité de se représenter que par celle d'être saisi, échappe continuellement en tant que totalité à une saisie globale et définitive. Mais [...] l'objet immédiat n'est pas l'objet du monde, il n'en est qu'une saisie partielle, laissant à l'horizon de la sémiosis l'objet du monde que nous nommerons ici objet dynamique suivant en cela la leçon peircéenne. [...] ce qui est saisi, ce n'est pas l'objet dans sa matérialité brute mais son sens, sa représentation qui lui donne sa forme d'objet matériel. La sémiosis est une relation qui maintient ensemble un objet représenté et retrouvé grâce à une interprétance. [...] La sémiosis est un faisceau complexe de relations qui permet au sujet de percevoir le monde des objets – et des autres sujets – et d'agir sur lui.<sup>26</sup>

À ce propos, et en accord avec la restriction littéraire qu'impose Thérien à son champ d'étude, ce qui a été dit sur les signes en général vaut pour les objets littéraires

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

puisque'ils sont eux-mêmes signes. En réalité, l'objectif de Thérien est de comprendre comment se construit la relation, activée par l'acte de lecture, entre un tel objet du monde, le livre, et un sujet. Or, dans la mesure où Thérien conçoit la lecture comme une activité sémiotique qui ne peut que s'inscrire dans une sémiose, le livre ne peut devenir un objet immédiat (ou signe) que s'il est lu et, conséquemment, saisi par une série d'interprétances qui, peu à peu, c'est-à-dire au fil du texte, viendront «construire un objet textuel qui est le sens qui sera donné à cet objet particulier du monde.»<sup>27</sup>. Il faut également se rappeler qu'une lecture ne pourra jamais être complète et parfaite, que le sens qu'elle va attribuer au texte est constamment modifié par les lectures subséquentes, par les autres objets textuels, par les diverses expériences de la vie du lecteur, etc. Cependant, toutes ces lectures comportent deux points d'appui dont on ne peut faire l'économie : le texte, dans sa matérialité, qui empêche l'éclatement complet de l'objet textuel, c'est-à-dire du sens donné au texte, et des règles de lecture qui assurent un certain consensus chez les lecteurs.

Par ailleurs, Thérien se distancie fermement des travaux de Wolfgang Iser<sup>28</sup>, un incontournable pour qui traite de l'acte de lecture. Il s'en distancie tout d'abord parce qu'il remet en question l'adéquation d'Iser entre l'acte de lecture et l'acte de parole ; une scission notionnelle capitale parce qu'elle lui permet de considérer l'acte de lecture comme une activité particulière : comme un acte sémiotique. Selon Thérien,

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>28</sup> Wolfgang Iser (1985), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 405 p., (coll. «Philosophie et langage»).

la conception d'Iser entraîne plusieurs confusions dans la compréhension du phénomène lectural, dont la plus importante est la fondation d'une théorie de la lecture sur la théorie de la communication. Dans une telle hypothèse, le texte est conçu comme un objet qui contient son sens, et le lecteur comme quelqu'un qui en subit les effets par sa lecture : les textes sont des œuvres parlantes, structurées et autonomes, à qui revient la tâche de dicter leurs propres conditions de lecture. On retrouve ici la thèse de la coopération interprétative développée par Umberto Eco<sup>29</sup>. Le lecteur est le destinataire passif d'un sens qui est déjà là et qui répond aux intentions de l'auteur. Chez Iser, l'acte de lecture est compris comme étant la cause de la production de l'effet du texte, donc une activité placée du côté du texte ; sa fonction est de trouver ce qui est déjà là, peu important le lecteur et ses habitudes de lecture, peu important les «souvenirs du lecteur, les rêveries que le texte engendre ou encore d'autres textes sollicités par celui qui est lu ou même tout le registre des distractions qui peut accompagner une lecture.»<sup>30</sup> L'acte de lecture n'est pas compris comme fondamentalement relationnel, comme une activité qui s'opère entre un sujet particulier et un objet singulier, comme un processus très personnel et intime de construction d'un objet textuel, comme la tentative de constitution d'un sens pour un objet textuel qui peut subir des modifications ultérieures potentiellement infinies, comme une activité dynamique qui a la primauté sur l'acte d'écriture et qui ne peut se confondre avec l'acte de parole puisque «la toute première activité du 'lire', c'est [...]

---

<sup>29</sup> Umberto Eco (1985), *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 315 p., (coll. «Figures»).

<sup>30</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 72.

le décodage de la langue littéraire et non de la langue commune de tous les jours»<sup>31</sup>, d'où la distinction faite par Thérien entre l'acte de lecture et l'acte de parole.

L'acte de lecture, tel que Thérien le conçoit, est une activité complexe dans laquelle plusieurs processus jouent un rôle particulier. Ces derniers, au nombre de cinq, «décrivent les opérations sur l'interface entre le sujet et l'objet du monde»<sup>32</sup> et permettent à la lecture de se réaliser pleinement. Thérien les présente dans un ordre ontogénétique, sans toutefois qu'il n'existe de véritable hiérarchie entre eux. Le premier processus est neurophysiologique. En effet, on ne saurait nier qu'il faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus et enregistrés par le lecteur pour que l'acte de lecture ait lieu. Ce processus est dit perceptuel : il permet de reconnaître les différentes formes d'écriture, mais sans que ne soit atteint le stade de l'attribution d'une signification à ce qui est lu. À ce niveau, la mémoire joue un rôle prépondérant et prend la forme d'un «système d'organisation des perceptions»<sup>33</sup>. Ce processus peut être enrayé seulement si la vision est entravée ou si les fonctions cérébrales en charge de cette activité sont sujettes à des dérèglements pathologiques.

À la suite de cette reconnaissance matérielle des signes, le processus cognitif prend le relais, produisant un gain de complexification du signe. Sa mise à contribution implique que le code – la langue – soit acquis puisque ce processus «est

---

<sup>31</sup> Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 97.

<sup>32</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 75.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 74.

chargé de la saisie de la signification»<sup>34</sup> et plus précisément, de la signification en contexte. Cette opération se réalise par l'établissement d'un cadre cognitif chargé de l'intégration cohérente de la signification de ces signes en fournissant des catégories conceptuelles, que Thérien appelle «préconstruits». La saisie cognitive de la lecture passe par ces derniers en facilitant la création de représentations mentales, ou scripts, qui permettent «d'identifier minimalement une séquence d'informations»<sup>35</sup>. Cette imagerie mentale revêt un caractère évidemment très imprécis, mais primordial puisqu'au terme de ce qui précède, «l'unité de compréhension du discours n'est pas la phrase mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture.»<sup>36</sup> Le troisième processus se nomme processus affectif et se base sur le fait qu'une lecture n'est jamais absolument neutre. En effet, «l'acte de lecture engage l'affectivité de chacun»<sup>37</sup> et fait réagir émotionnellement le lecteur, ce qui a pour résultat de donner une coloration positive ou négative à chaque lecture. Ce processus est en fait la «construction d'un complexe affectif et émotionnel qui accompagne le sujet dans sa lecture»<sup>38</sup> et structure sa démarche en créant par l'intensité des émotions sollicitées au cours de la lecture une sorte de point de repère mémoriel.

Ensuite apparaît le processus argumentatif qui, essentiellement, met en ordre le discours en organisant les séquences d'informations. Ce processus permet au sens de se constituer au fur et à mesure de la lecture et de donner une valeur à ce qui est lu :

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

ce sens se forme et se déforme au gré des informations recueillies au cours de la lecture pour se fixer au point final. Par exemple, après avoir élaboré des scripts grâce aux préconstruits, le lecteur fait «une hypothèse sur ce qu'il est en train de lire. C'est ce que nous nommons, en suivant Peirce, l'abduction.»<sup>39</sup> Cette abduction conduit le lecteur à établir le cadre argumentatif, plus vaste, dans lequel il viendra inscrire les différents scripts qu'il a constitués au cours du processus cognitif et qu'il liera en un tout cohérent maintes fois remanié durant la lecture. Pour ce faire, «le lecteur procède par prédictions et déceptions.»<sup>40</sup> Finalement, le cinquième et dernier processus est le processus symbolique qui joue un rôle d'intégration et de hiérarchisation des lectures. D'un côté, toutes les lectures n'ont pas le même niveau d'importance et ne provoquent pas le même degré d'investissement chez un lecteur : la lecture de journaux et de dépliants promotionnels ne se fait pas dans le même esprit que celle d'un texte littéraire. D'un autre côté, chaque lecture s'inscrit dans une série personnelle de lectures : «le sens d'une lecture n'est jamais un sens isolé, aseptisé, bien délimité auquel on peut revenir en croyant le trouver intact. Il s'intègre à toutes les autres lectures qui ont été faites»<sup>41</sup>. Un tel processus permet de faire une place aux différents sens des lectures dans l'interface mentionnée précédemment, de les intégrer dans un vaste système de signes entretenant des relations avec plusieurs autres objets qui ne sont pas nécessairement littéraires, mais qui ont une influence sur

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

<sup>41</sup> *Loc. cit.*



l'imaginaire du lecteur et sur l'assignation de la place desdites lectures dans cette interface.

Précisons maintenant la nature des catégories conceptuelles, c'est-à-dire des préconstruits, puisque leur existence permet «de transposer, de traduire les systèmes de signes de façon à mieux organiser la saisie et la manipulation de l'objet du monde»<sup>42</sup> et de comprendre comment, à partir d'eux, cette saisie peut devenir, dans certains cas, inopérante. Cette question est importante pour notre réflexion puisque nous croyons que dans la poésie de Paul-Marie Lapointe, qui valorise la discontinuité et les qualités matérielles de la langue, l'utilisation des préconstruits est en grande partie responsable de l'illisibilité de ces poèmes en voilant l'unité et la cohérence de la lecture. Thérien les définit ainsi : «les préconstruits sont [...] des catégories minimales dont nous postulons l'existence dans [l'appareil cognitif du] sujet, dans l'objet du monde et dans l'interface qui les relie. Ils sont au nombre de quatre : le sujet, l'espace, l'action et le temps.»<sup>43</sup> Chacun d'eux se voit doté d'une partie stable, d'un noyau fixe minimal, qui assure la permanence, et d'une partie mobile qui introduit le changement. De ce fait, le préconstruit du sujet a pour acquis minimal un nom ; d'autres éléments peuvent se retrouver sous cette enseigne comme le sexe de la personne qui n'a pas l'habitude de changer au cours d'une vie. Sa partie mobile est composée de tout ce qui change — son statut social, son rôle familial — et est influencée par l'intentionnalité et la volonté du sujet ou par sa passivité face aux

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

événements extérieurs. Appliqué à l'objet littéraire, ce préconstruit du sujet prend la forme du personnage dont le noyau fixe comprend «d'une part, le désignateur rigide, c'est-à-dire le nom propre et les déictiques qui en assurent le relais et, d'autre part, des traits descriptifs permanents.»<sup>44</sup> Sa partie mobile est également régie par l'intentionnalité du personnage-sujet, mais aussi par «des jeux de rôle qu'il assume.»<sup>45</sup> Ensuite, en ce qui a trait au préconstruit de l'espace, la permanence est établie par l'image du corps et le territoire dans lequel le sujet se meut, alors que sa partie changeante est «la frontière, celle du sujet comme celle des autres.»<sup>46</sup> Dans le préconstruit de l'action, le noyau fixe est les activités liées à la survie du sujet et sa partie mobile, celles liées à tout autre type d'action. Enfin, le préconstruit du temps a pour caractère permanent le présent. Le passé et le futur sont les parties dites mobiles. Signalons en passant que Thérien pense les préconstruits mis en jeu dans l'objet littéraire uniquement en fonction de la prose romanesque, mais qu'il est légitime de penser en voir également à l'œuvre dans la poésie.<sup>47</sup> Mais les noyaux fixes des différents préconstruits que l'on retrouve dans un poème sont sans doute plus évanescents que ceux présents dans le roman, du moins le roman réaliste. Par conséquent, le rôle — et peut-être même la nature — des préconstruits dans la poésie risque fort d'être très différent de celui de participation active à l'intégration

---

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

<sup>46</sup> *Loc. cit.*

<sup>47</sup> Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 98 : le «processus cognitif ne peut être rabattu sur une mimésis du vécu sans risquer de faire disparaître une partie importante de la littérature, et non la moindre, la poésie et tous ces textes de la modernité [...]».

cohérente de la signification qu'ils jouent dans la prose romanesque comme nous en avons fait mention en début de paragraphe. Pourtant, en théorie,

la présence de ces quatre préconstruits permet de répondre sur le plan catégoriel à toutes les situations de signes dans l'interface car, ce qui nous permet de postuler l'existence de ces préconstruits dans le sujet, c'est qu'ils existent dans la langue et que, s'ils font partie de la langue, ils font aussi partie de notre bagage génétique.<sup>48</sup>

Du reste,

c'est parce que nous retrouvons ces quatre préconstruits dans le sujet et dans l'objet du monde, le roman par exemple, qu'il est possible, lors de l'acte de lecture, de saisir la signification du discours et d'élaborer son sens à partir de ses signes que la lecture repère.<sup>49</sup>

En somme, «les préconstruits guident littéralement notre lecture en lui permettant de se réaliser, de s'accrocher à des noyaux fixes qui vont permettre le développement suivi et cohérent du discours constitué par le renouvellement des parties mobiles»<sup>50</sup>. Par ailleurs,

traduite en termes peircéens, la lecture romanesque est une représentation de représentation et se situe au niveau d'une tercité qui organise une représentation discursive suffisamment précise pour permettre une interprétance constante au cours de la lecture aux différents niveaux où le récit se construit.<sup>51</sup>

Et le lieu de cette représentation discursive est la *memoria* de la rhétorique ancienne : un lieu mental où est mis en scène l'objet littéraire et où les résidus de la lecture se fixent, sorte de «*topoi* mémoriels»<sup>52</sup>. Ces résidus proviennent autant de ce qu'il y a

<sup>48</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 76.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>52</sup> Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 98.

dans le texte, que de ce qui est décodé dans le langage et de ce que le lecteur investit de lui-même. Ce qui a pour conséquence de redonner au lecteur la liberté dans le «travail de construction de l'objet littéraire mental»<sup>53</sup>, mais aussi de le rendre responsable de sa lecture et éventuellement de l'interprétation qu'il en fera.

## 1.2 La lecture littéraire : une pratique de lecture singulière

C'est dans sa monographie *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*<sup>54</sup> que Bertrand Gervais précise en la complexifiant sa conception de la lecture, présentée dans *À l'écoute de la lecture*<sup>55</sup>. Les principes de cette conception sont élaborés dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage de 1998 intitulés respectivement «Pratiques de la lecture littéraire» et «Au seuil de l'interprétation». Les lignes qui suivent présentent les principales articulations de ces deux chapitres.

Soulignons tout d'abord que l'objectif principal de Gervais est de repenser la pratique de la lecture littéraire dans un contexte d'extensivité culturelle, c'est-à-dire dans un contexte d'hétérogénéité culturelle où les cadres de référence communs se réduisent à presque rien, dans un contexte où la lecture en est une d'accumulation et qui réclame plus souvent qu'autrement un *art du peu* : des lectures univoques, brèves et efficaces. La prolifération des occasions de lecture et par conséquent de ses pratiques, consécutive entre autres à l'apparition d'Internet et de ses hypertextes, à la

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>54</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*

<sup>55</sup> *Id.* (1993), *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 238 p., (coll. «Essais critiques»).

multiplication des médias et à l'abondance des nouvelles publications de toutes sortes et de toutes origines, participe aussi à ce contexte d'extensivité culturelle, en a favorisé l'éclosion et fait en sorte que la lecture littéraire devient une pratique de lecture parmi tant d'autres. Il n'est certes pas impossible de s'investir particulièrement dans une telle activité afin d'explorer les différents aspects d'un texte, mais les niveaux d'investissement lecturaux sont maintenant multiples et la lecture littéraire requiert, «comme pour toute interprétation, un contexte, une attitude, un prétexte»<sup>56</sup> particuliers.

Postulant que la survie de la lecture littéraire est une nécessité, Gervais détermine les conditions qui permettent d'en favoriser la pratique en s'éloignant de son ancienne conception. En voie d'être caduque, cette dernière s'est élaborée dans une perspective d'intensivité de la lecture et de la culture : autrement dit, d'une part autour d'un corpus fixé par l'institution ou par la tradition littéraire, et d'autre part par le contact répété avec un corpus maîtrisé et exclusif. L'inconciliable situation actuelle d'un mode de lecture extensif — dans lequel la notion d'auteur par exemple ne peut même plus être un paramètre pris en compte par les lecteurs, puisqu'il est souvent inconnu — et d'une conception de la lecture qui privilégie la culture sur la lecture rend nécessaires l'inversion des priorités et un retour à la base de toutes les activités lectorales : le texte et sa relation singulière avec le lecteur.

---

<sup>56</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 26.

La pierre d'assise de la critique de Gervais, qui est aussi l'élément central de sa conception de la lecture littéraire, est que «la lecture qu'on [...] présente [dans la conception vieillie de la lecture littéraire] n'est que très rarement abordée comme un processus en cours»<sup>57</sup> : la lecture littéraire est présentée comme déjà accomplie. Il donne à titre d'exemple la conception de la lecture de Hans Georg Gadamer dans le cadre de son herméneutique philosophique élaborée dans *L'art de comprendre. Écrit II* et dans *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Pour celui-ci, lire, c'est comprendre un texte et comprendre un texte, c'est d'abord répondre aux questions que le texte pose. Le théoricien légitime cette affirmation en soulignant que «nous ne comprenons que ce que nous comprenons en réponse à une question.»<sup>58</sup> En effet, pour Gadamer, le lecteur qui veut comprendre un texte a toujours en tête un *projet* qui permettra d'anticiper un sens pour ce texte et

dès qu'il se dessine un premier sens dans le texte, l'interprète anticipe un sens pour le tout. À son tour ce premier sens ne se dessine que parce qu'on lit déjà le texte, guidé par l'attente d'un sens déterminé. C'est dans l'élaboration d'un tel projet anticipant, constamment révisé il est vrai sur la base de ce qui ressort de la pénétration ultérieure dans le sens du texte, que consiste la compréhension de ce qui s'offre [au lecteur].<sup>59</sup>

Pour Gervais, ce type de conception de la lecture fait fi de tout processus de découverte du texte puisque lire est déjà une anticipation du sens dont le seul but affirmé est de répondre aux questions du texte. Ce qui revient à dire que, pour

---

<sup>57</sup> *Loc. cit.*

<sup>58</sup> Hans Georg Gadamer (1991), *L'art de comprendre. Écrits II*, traduit de l'allemand par Marianna Simon, introduction de Pierre Fruchon, Paris, Aubier-Montaigne, (coll. «Bibliothèque philosophique»), p. 174. Cité dans Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 27.

<sup>59</sup> *Id.* (1976), *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. «Ordre philosophique»), p. 104-105. Cité dans Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 27.

Gadamer, lire n'est pas comprendre progressivement le sens des mots au fur et à mesure qu'ils se présentent à l'œil au cours de la lecture, mais bien «avoir déjà compris et être en position de relecture, sans que cela soit dit de façon explicite.»<sup>60</sup> L'étape de la progressive maîtrise d'un texte, qui serait de plus étranger au lecteur, est complètement ignorée. Conséquemment, les textes auxquels fait référence Gadamer, comme du reste tous ceux qui adoptent une conception intensive de la lecture, sont des œuvres classiques, qui occupent donc une place importante dans la tradition littéraire par la valeur que tous reconnaissent en elles. Pour pallier cette difficulté méthodologique dans un contexte d'extensivité culturelle, c'est-à-dire dans la multitude et la diversité des corpus disponibles, Gervais propose d'abaisser le seuil de ce qu'on nomme «compréhension», là où aucun projet n'oriente la lecture, là où a lieu la rencontre entre un lecteur singulier et un texte pris uniquement dans sa matérialité.

La notion de projet, qui a pour but d'orienter la lecture d'un texte, reste fondamentale chez Gervais dans l'élaboration de sa théorie de la lecture littéraire; elle demeure une condition *sine qua non* à toute lecture littéraire, mais elle ne revêt plus le caractère d'une précondition à la compréhension d'un texte. L'important pour Gervais est de déterminer les conditions nécessaires à l'apparition d'un tel projet au cours de la lecture. La lecture littéraire pourra de cette façon se sortir du carcan instauré par la tradition littéraire, s'éloigner des exigences d'une lecture hautement

---

<sup>60</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 28.

spécialisée en n'étant plus réduite à une simple catégorie de résultats, et devenir la présentation d'un processus singulier amorcé par le contact d'un texte et d'un lecteur singuliers.

Le premier constat de Gervais est que la première lecture d'un texte nouveau est souvent constituée de méprises, d'approximations, d'erreurs et de retours, même si le texte n'est pas ardu. La nécessité d'une relecture, fût-elle de quelques lignes, peut survenir régulièrement dans un processus de lecture : ces retours peuvent être causés tant par une distraction extérieure que par un manque d'attention momentané qui fait perdre le fil de la lecture. Il est également possible qu'à un moment ou à un autre le lecteur réalise que ce qu'il croyait à première vue avoir compris lui paraît maintenant incorrect, l'obligeant ainsi à recommencer sa lecture pour reconstruire une certaine cohérence. Quelquefois, même après une seconde lecture, le lecteur n'a d'autre choix que de conclure qu'il a affaire à un texte spécial qui requiert un mode de compréhension différent : l'incohérence de ce qu'il a lu subsiste. En somme, cette première lecture est toujours imparfaite, mais déterminante puisque ses ratés rendent possible la naissance d'un processus complexe qui débute chez le lecteur par la reconnaissance de ses erreurs de lecture. Deux attitudes sont possibles à la suite de cette prise de conscience : résoudre cette situation déficitaire que sont les erreurs de lecture ou y rester cantonné et s'en satisfaire.



Selon Gervais, il faut

s'engager dans une lecture littéraire. [...] il faut s'investir dans le texte, tenter de se l'approprier à l'aide de son imaginaire. La lecture ne devient littéraire que si l'on accepte d'avoir pu se tromper et de ne pas avoir compris, de chercher des liens au-delà des significations littérales. Nos erreurs et errements de lecture sont le prétexte et l'objet même de nos investissements littéraires, comme si, paradoxalement, notre lecture ne se mettait à produire du sens qu'à partir du moment où elle était enrayée.<sup>61</sup>

Bref, Gervais fixe la pratique de la lecture littéraire à ce moment précis où, chez le lecteur, «la recherche d'une compréhension commence à l'emporter sur la progression à travers le texte»<sup>62</sup> — autrement dit, lorsqu'une lecture de second niveau est entamée. De cette manière est ainsi dépassé le stade de la saisie du texte, qui prend évidemment place dans tout processus de lecture puisqu'il en est le point de départ obligé ; s'y limiter n'est pas un mal en soi — cette attitude est caractéristique des lecteurs ordinaires — mais son dépassement est essentiel pour atteindre le seuil de la lecture littéraire. Ce nécessaire accroissement de l'investissement du lecteur constitue chez Gervais le premier trait d'une pratique de la lecture littéraire renouvelée. Deux autres exigences viennent compléter cette définition et permettent de cerner la spécificité de cette pratique : d'une part, la lecture littéraire se doit d'être mise en discours d'une quelconque façon ; d'autre part, elle doit s'ériger sur la base d'un rapport singulier entre un lecteur et un texte. Dans le but d'être fidèle à cette idée que la lecture est un processus, Gervais prend en compte deux états de lecture littéraire : son seuil et sa forme accomplie. Cette distinction permet de relativiser la

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 33.

perspective et les enjeux de la mise en discours et de la singularité selon que le lecteur amorce le processus de lecture ou qu'il l'achève.

À cet égard, au seuil de la lecture littéraire et compte tenu du principe de l'investissement accru du lecteur comme condition première dans l'apparition d'une lecture littéraire, le lecteur doit intervenir sur le texte. Par intervention, Gervais entend une mise en discours minimale comme la prise de notes sur les marges du texte, le marquage ou le surlignage de certains passages, le fait de retenir le numéro des pages qui, pour une raison ou pour une autre, apparaissent importantes, etc. Une telle activité servant de point de départ à une réflexion sur le texte, à «une entreprise de compréhension et d'interprétation d'un texte»<sup>63</sup>, la capacité de cette mise en discours à communiquer des résultats n'a pas à être privilégiée : il est question ici d'intuitions plus que de certitudes. Dans sa forme accomplie, la mise en discours est plus complète et débouche sur un nouveau texte, théorique, essayistique ou autre. C'est à ce stade que la mise en discours doit être considérée comme une exposition de résultats, expliqués et développés à la lumière d'une problématique ou d'un projet particuliers ; l'étape du *work in progress* où la mise en discours est sujette à des ajustements est terminée. Entre ces deux niveaux de mise en discours, tous les parcours imaginables sont présents.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 36.

Par ailleurs, un enjeu important pour Gervais dans le renouvellement de la pratique de la lecture littéraire est de distinguer cette dernière d'une lecture savante et des autres formes de discours sur les textes. La tâche de faire cette différence revient à la singularité de la lecture littéraire : «une singularité marquée par un rapport d' 'un à un' avec le texte»<sup>64</sup>. Il faut prendre garde de saisir cette expression correctement, c'est-à-dire comme une tripartition : «un lecteur singulier ('un'), dans une relation singulière ('à'), avec un texte singulier ('un').»<sup>65</sup> D'abord, un lecteur singulier est celui qui ne s'efface pas devant le texte ou derrière des théories ou des choix épistémologiques, mais qui laisse transparaître sa subjectivité dans son acte de lecture et qui préserve son caractère de sujet lisant unique. Par là, Gervais veut remettre le processus de compréhension des textes au centre des préoccupations de la lecture littéraire. Les modèles théoriques élaborés depuis cinquante ans ne doivent plus masquer les textes, mais bien être subordonnés au projet de lecture afin que le lecteur puisse de nouveau *penser* le texte. Gervais adopte une position qui privilégie clairement l'abduction à la déduction, une position qui intègre la notion de risque dans l'élaboration des différentes hypothèses de lecture que la rencontre unique entre un lecteur et un texte fait surgir. Cette nouvelle liberté n'est toutefois pas sans limites : ces hypothèses sont à la fois le résultat d'un investissement personnel issu du contact avec un texte et un événement qui doit être partageable au sein d'une communauté interprétative<sup>66</sup>, donc acceptable socialement, ce qui réduit d'emblée le

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>65</sup> *Loc. cit.*

<sup>66</sup> Stanley Fish (1980), *Is there a text in this class? : the authority of interpretive communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 394 p.

nombre d'hypothèses de lecture. Parallèlement à ce choix méthodologique, tenir compte du fait que le texte lu occupe une place spécifique dans l'imaginaire du lecteur est aussi une manière d'affirmer le caractère unique de chaque lecteur, car le texte s'insère automatiquement dans une série personnelle de lectures, ce qui implique qu'il ne puisse être saisi que par rapport aux antécédents lecturaux d'un sujet, qui forment son champ symbolique. Ces différentes lectures passées «constituent le cadre même [des] entreprises de compréhension et d'interprétation des textes [chez ce lecteur].»<sup>67</sup>

Ensuite, par l'expression «texte singulier», Gervais veut souligner le fait que, dans une lecture littéraire, le texte doit être considéré uniquement pour lui-même et non dans sa relation avec d'autres textes (relation d'identité ou d'écart) ou dans une relation de subordination avec une problématique théorique extérieure, car «c'est le texte qui a préséance et qui doit suggérer les problématiques qui serviront de filtre à sa lecture, et non pas tel projet critique ou savant déjà en marche.»<sup>68</sup> De plus, le but d'une lecture littéraire est de «rechercher ce qui rend [le texte] distinct, ce qui lui est spécifique.»<sup>69</sup>

Finalement, la relation singulière que le lecteur entretient avec le texte s'exprime par le biais d'une hypothèse de lecture originale et unique. Ce quelque chose de

---

<sup>67</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 39.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

nouveau au sujet du texte lu est un aspect fondamental dans la définition de la singularité. Dans ces conditions, il n'est absolument plus question d'érudition dans la pratique de lecture littéraire telle que la conçoit Gervais, car il faut, pour se situer véritablement dans une démarche de lecture littéraire, faire preuve d'imagination et de souplesse afin de se laisser guider par des paramètres de lecture singuliers élaborés en fonction du caractère unique du texte et de la situation de lecture. Évidemment, ce type de lecture peut utiliser les instruments des lectures dites savantes, mais dans le seul but de les dépasser et d'éviter le piège de la reprise que la lecture mimétique et la lecture institutionnalisée favorisent.

Le rôle de la singularité au seuil de la lecture littéraire est d'engendrer un mouvement par l'irruption d'une métaphore fondatrice — hypothèse de lecture originale. Pour Gervais, la métaphore fondatrice

correspond à une intuition ou une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur. Cette hypothèse possède une direction, au sens où elle doit permettre de continuer l'exploration du texte en orientant sa lecture, mais surtout une force, ou dimension incitative, puisqu'elle doit être l'origine d'un investissement subséquent. [...] La lecture littéraire repose sur un projet de lecture, une idée poursuivie par le lecteur, dont la source est cette métaphore. Elle est l'instigatrice de lecture.<sup>70</sup>

Pour Gervais, cette métaphore fondatrice est la manifestation, d'une part, d'un désir de compréhension chez le lecteur et, d'autre part, d'un désir de faire sien le texte en proposant une hypothèse de lecture différente qui permette «de se dégager des

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 41.

contraintes du littéral et du normalisé pour tracer sa propre voie, en fonction de ses propres territoires.»<sup>71</sup> Évidemment, elle n'est qu'une première approximation, mais c'est elle qui permet de relancer la sémiose.

Dans sa forme accomplie, la singularité de la lecture littéraire a pour fonction de devenir «l'expression la plus affirmée du mécanisme d'appropriation dont elle est le signe»<sup>72</sup> : l'expérience de lecture littéraire, qui est toujours pour Gervais un processus d'appropriation, aura maintenant pris la forme d'un autre texte, résultat d'«une problématique précise, originale à la situation de lecture»<sup>73</sup>. La métaphore qui a donné naissance au projet de lecture n'est plus nécessairement incluse à cette étape : elle peut n'avoir que servi d'amorce au processus de lecture littéraire.

Cependant, comme le souligne notre auteur, si la lecture littéraire n'est pas une lecture de premier niveau, qui se définit par une simple progression à travers le texte, ni une lecture savante, qui utilise des grilles de lecture, mais un processus en cours entamé par une métaphore fondatrice originale, une question demeure : la lecture littéraire est-elle un cas de compréhension ou d'interprétation du texte? Autrement dit, quels sont les liens entre la lecture littéraire et les notions de compréhension et d'interprétation? Cette question, brièvement abordée ci-haut, mérite d'être précisée. Elle permet à Gervais, dans le deuxième chapitre de son ouvrage, de réfléchir sur une conception de l'interprétation en accord avec sa conception de la lecture littéraire,

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>73</sup> *Loc. cit.*

susceptible d'en préciser davantage les modalités de fonctionnement et de questionner les hypothèses, historiquement mises en place par l'herméneutique et le structuralisme, sur l'interprétation.

Gervais débute sa réflexion par une définition simple de l'interprétation pour ensuite établir les liens avec la lecture littéraire. Cette définition est un point de départ qui conceptualise d'emblée cette activité comme un *acte sémiotique*, entretenant une relation avec les signes : «l'interprétation [...] c'est donc la manipulation de quelque chose en tant que ce quelque chose renvoie à quelque chose d'autre.»<sup>74</sup> En somme, c'est la définition traditionnelle du signe, mais c'est aussi une mise en relation signifiante de deux éléments : c'est faire «le postulat de liens ou de correspondances qui ne sont pas perceptibles, mais dont on infère l'existence pour donner à l'objet initial sa raison d'être, sa pertinence.»<sup>75</sup> Cependant, Gervais apporte une nuance importante pour éviter de faire de l'interprétation une activité fourre-tout. Selon lui, la réalisation d'une interprétation nécessite un effort intellectuel ; elle ne sera donc jamais un réflexe cognitif ou un automatisme issu de notre quotidien, mais bien une activité volontaire, complexe et qui requiert un contexte particulier et un prétexte qui favorisent son amorce et son développement.

Par contre, une seconde difficulté fait surface dans cette entreprise de définition de l'interprétation si l'on se base sur la tradition herméneutique où les notions de

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>75</sup> *Loc. cit.*

compréhension et d'interprétation ont été la plupart du temps confondues. Que l'on regarde du côté de F.D.E. Schleiermacher, de Wilhelm Dilthey, de Hans Georg Gadamer, ou même plus récemment de Paul Ricoeur, on trouve une quasi-équivalence entre les concepts de compréhension et d'interprétation : «interpréter, c'est comprendre»<sup>76</sup>. Dans une telle conception, l'interprétation n'est jamais une pratique autonome : elle est automatiquement présente dans chacune de nos tentatives de compréhension, de telle sorte qu'elle ne peut jamais prendre la forme d'une activité spécifique et volontaire.

La solution à ce défi méthodologique se trouve chez Tzvetan Todorov<sup>77</sup> et son principe de pertinence qui fixe le seuil de l'interprétation. Ce principe affirme qu'«un discours ou une énonciation quelconque doivent correspondre aux contextes de leur énonciation et, par conséquent, répondre aux attentes présentes pour une situation donnée.»<sup>78</sup> Lorsque ce principe n'est pas respecté, et seulement lorsqu'il ne l'est pas, l'interprétation peut débiter et se manifeste par «la recherche d'un sens second, dérivé, implicite»<sup>79</sup> : «il y a interprétation quand une attente (contexte) n'est pas respectée (prétexte), quand l'écart entre ce qui attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité»<sup>80</sup>. Deux phénomènes ont le pouvoir de provoquer cette

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>77</sup> Tzvetan Todorov (1978), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 165 p., (coll. «Poétique»).

<sup>78</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 59.

<sup>79</sup> *Loc. cit.*

<sup>80</sup> *Loc. cit.*



différence. Elle apparaît premièrement lorsque l'enchaînement des indices syntagmatiques fait défaut, autrement dit lorsque, sur l'axe horizontal de l'énoncé où s'opère la combinaison des termes, il y a une trop grande ou trop faible redondance dans l'enchaînement des termes ou des sèmes, ce qui peut provoquer des accumulations invraisemblables, des contradictions, des discontinuités logiques et des manques de sens. Deuxièmement, cette différence se manifeste lorsque les indices paradigmatiques qui relient les énoncés de la phrase à l'encyclopédie du lecteur sont défaillants : sur l'axe vertical où s'opère la sélection des termes alternatifs, le terme choisi est considéré comme non-pertinent par le lecteur.

En somme, l'interprétation se déroule en deux temps : la première étape est celle de la reconnaissance d'une relation inopérante entre le contexte de réception, les attentes du lecteur et le sens premier d'un énoncé ; la deuxième est celle de la recherche et de la mise en relation signifiante d'un sens second avec le sens premier. À cet égard, la formation d'un symbole, quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre, est toujours solidaire de l'interprétation. En revanche, seules les communautés interprétatives ont le pouvoir de déterminer la validité et la légitimité de ce passage du sens premier au sens second. Ainsi, Gervais arrive à cette définition générale de l'interprétation : « l'interprétation est *une mise en relation* (une correspondance), *survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à*

*partir de certaines règles, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité.»*<sup>81</sup>

Quant à la compréhension, Gervais la saisit en fonction de l'hypothèse des cadres de référence de Nelson Goodman<sup>82</sup> que l'on pourrait apparenter au concept d'encyclopédie d'Umberto Eco<sup>83</sup>. Ils se définissent comme des présuppositions équivalant à des «savoirs et [des] systèmes de description à la base d'actes de compréhension et d'interprétation»<sup>84</sup>. Autrement dit, la compréhension, et par le fait même l'interprétation, est une opération directement redevable des différents cadres de référence connus par l'interprète — ce qui déplace constamment la frontière entre compréhension et interprétation chez chaque individu. La raison de cette mouvance est bien simple : l'interprétation requiert un prétexte, un texte qui échappe à la compréhension «qui, elle-même, n'est possible qu'en fonction de [...] cadres de référence»<sup>85</sup>, et elle a lieu dans un contexte précis, qui limite toujours le choix des différents cadres de référence mis à la disposition de l'interprète pour arriver à la compréhension. L'hypothèse des cadres de référence implique également, d'une part, qu'aucun savoir ne peut se construire sans eux et, d'autre part, que des attentes sont présentes dans chaque acte interprétatif. Ces attentes permettent de dévoiler une partie de l'objet analysé, mais aussi d'en cacher une autre, selon les points de vue

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>82</sup> Nelson Goodman (1978), *Ways of world making*, Indianapolis, Ind., Hackett P.C., 142 p.

<sup>83</sup> Umberto Eco (1988), *op. cit.*

<sup>84</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 68.

adoptés ; ainsi, s'explique la multiplicité des interprétations d'un même objet. En résumé,

la compréhension est ce processus qui est engagé, quand les aspects de l'objet peuvent être pris en eux-mêmes, qu'ils ont déjà été en quelque sorte précompris et qu'ils peuvent être traités simplement, en deçà par conséquent des limites du savoir, et [...] l'interprétation est le processus qui prend la relève quand des aspects de l'objet échappent à ce précompris et qu'ils requièrent, pour leur explication, un travail d'invention, de mise en relation faisant apparaître des propriétés ou des sens nouveaux. [...] la compréhension apparaît d'abord comme une affaire d'identité, tandis que l'interprétation est recherche d'une altérité.<sup>86</sup>

Finalement, pour répondre à la question posée en introduction de cette partie, la lecture littéraire, comprise comme un processus en cours, se situe pour Gervais au seuil de l'interprétation. Selon lui, c'est dans la transition entre comprendre et interpréter qu'apparaît la lecture littéraire et qu'elle prend toute sa force.

### 1.3 La lecture : un processus sémiosique, un processus d'iconisation

Jean Fisette se donne pour tâche de rendre accessible la théorie des signes élaborées autour de la *semeiotic* de Charles Sanders Peirce, le père fondateur de la pragmatique. Son *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*<sup>87</sup>, qui paraît en 1990, est suivie en 1996 de *Pour une pragmatique de la signification*<sup>88</sup> où les notions du précédent ouvrage sont développées et appliquées à des objets artistiques afin de comprendre le processus et les conditions de construction de signification d'un objet

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>87</sup> Jean Fisette (1990), *op. cit.*

<sup>88</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*

complexe. Dans le cadre de nos recherches, nous prenons appui sur les considérations présentées aux chapitres sept et huit de cet essai qui ont pour titre : «Représentation, iconicité et pragmatisme» et «La métaphore est une plongée dans les territoires de l'imaginaire».

Pour commencer, présentons les postulats sur lesquels repose le projet sémiotique et la position pragmatiste de Peirce. D'un côté, comme Thérien le concevait, le projet sémiotique peircéen tient pour acquis que «le monde (au sens de *cosmos*) ne nous est accessible que comme *représentation*, sous la forme d'artefact que nous nommons *signes*[, que] le monde réel, référentiel n'est pas directement accessible par l'intelligence.»<sup>89</sup> Et comme nous le mentionnions dans la première partie de ce chapitre, le seul moyen d'accéder à la connaissance du monde comme représentation est, pour les tenants de cette conception, la manipulation des signes à l'aide d'autres signes. Peirce, nous le rappelons, nomme ce traitement ou cet enchaînement des signes la *semiosis*, ou sémiose, soit «action de signifier», un processus sans fin dont l'origine est impossible à déterminer. Réexposons rapidement les conséquences d'une telle position, déjà identifiées par Thérien, : le signe est en constante construction, en perpétuel mouvement, d'où son impossible saisie exhaustive ; le signe s'inscrit toujours dans un système qui le dépasse et avec lequel il est en relation constante, soit des systèmes de signes partagés par une communauté qui confère au signe une signification déterminée par un consensus.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 145.

D'un autre côté, la position pragmatiste peircéenne postule que la signification d'un signe «réside dans la totalité des effets de sens qu'il pourrait avoir dans l'avenir.»<sup>90</sup> Peirce définit le signe de cette façon : «a thing, knowing which, we know something more»<sup>91</sup>. En ce sens, la signification d'un signe n'est jamais donnée, mais toujours en voie de construction ; elle a la possibilité d'être continuellement reportée et susceptible de s'enrichir. Il ne faut toutefois pas en déduire que la signification d'un signe n'existe pas ; il faut seulement comprendre que «le signe n'a de signification que dans le *serait*»<sup>92</sup> du signe. Nous sommes ici placés dans une tout autre logique que celle constituée à partir des travaux de Ferdinand de Saussure, empreints de positivisme et qui supposent un sens immanent aux signes. Avec Peirce, le signe, par exemple linguistique, ne peut se réduire à sa relation au code, à un système de signes, mais doit être pensé comme un mouvement, comme un processus de construction de la signification, ou pour reprendre la terminologie de Peirce, comme un processus de sémiose, la *semiosis ad infinitum*.

Il importe maintenant d'ajouter quelques considérations sur la nature sociale de la signification du signe puisque chez Peirce elle repose essentiellement sur l'idée d'un consensus, évitant ainsi sa réduction à une forme de délire ou à une dérive. Un commentaire du philosophe pose les conditions de la signification :

[...] l'individualisme et la fausseté sont une seule et même chose. Entre-temps, nous savons que l'homme n'est pas un tout aussi longtemps qu'il est

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 37. Traduit par Jean Fisette dans Jean Fisette (1990), *op. cit.*, p. 9 : «une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire.»

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 149.

seul, car il est essentiellement un membre potentiel de la société. Plus spécifiquement, l'expérience d'un individu n'est rien si elle reste isolée. S'il voit ce que les autres ne voient pas, nous appelons cela une hallucination. Il faut penser non pas à "mon" expérience, mais à "notre" expérience, ce qui représente des possibilités indéfinies.<sup>93</sup>

Dans ces conditions, la signification doit être partageable au sein d'une communauté, ce qui implique qu'elle ne puisse se réaliser que dans un espace de pensée ouvert (et délimité) par une épistémè. C'est dire que ces consensus sont nécessairement «ponctuels, historiquement marqués [et] variables d'une époque à une autre»<sup>94</sup>. Des objets qui résistent longtemps à tout processus d'avancée sémiotique sont des objets qui n'ont pas encore trouvé d'épistémè prête à les accueillir et à leur donner une signification : ils sont des objets morts, ou des signes imparfaits en attente d'un développement ultérieur, des représentamens<sup>95</sup> qui n'accèdent pas au statut de signe parce qu'ils se situent à l'extérieur des processus sémiotiques et sont incapables de faire surgir dans l'esprit de l'interprète le moindre mouvement, le moindre objet de savoir.

À partir d'une telle perspective peircéenne, Fisette voit une façon originale de comprendre le processus d'élaboration de la signification d'un objet artistique (tableau, film, poésie, roman, etc.), surtout s'il se construit en dehors des conventions ou résiste tout simplement à l'analyse, comme *Le Vierge incendié* de Paul-Marie

---

<sup>93</sup> Charles Sanders Peirce [s.d.], *Collected Papers*, n° 5.402, note 2, édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 8 tomes. Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 281.

<sup>94</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 53.

<sup>95</sup> Pour distinguer le représentamen du signe, il faut consulter *Ibid.*, p. 61-67.

Lapointe. Tout d'abord, la définition du signe chez Peirce est triadique. Fisette explique que le signe peircéen est en fait une interaction dynamique entre trois constituants : le fondement du signe, la relation du signe à son objet et l'interprétant du signe. Chacun d'eux est situé à un niveau logique distinct impliquant un mode d'être logique différent. Ces trois constituants (fondement, relation à l'objet et interprétant) sont ordonnancés selon une logique hiérarchique, ordinale : le premier peut exister seul (relation monadique), le deuxième implique le premier (relation dyadique ou binaire) et le troisième présuppose le deuxième qui implique le premier (relation triadique). Dans cette optique, le fondement est premier, il faut le voir comme un artefact «simplement considéré pour lui-même, dans son existence propre, il reste une chose du monde, sans plus ; il n'est qu'une *présence*, une simple possibilité de signification ; il n'a d'existence que monadique et peut ne même pas être perçu comme représentation.»<sup>96</sup> Ce fondement est appelé représentamen s'il ne devient pas l'occasion de la construction d'un signe nouveau, s'il ne donne pas lieu à un acquis.

Deuxièmement, la relation entre le signe et ce dont il est le signe (son objet) doit être envisagée à double sens : l'objet chez Peirce n'est pas considéré uniquement comme un référent. En effet, le signe désigne un objet extérieur au signe, mais qui crée en retour un effet de détermination sur le signe. Tout comme Thérien le soulignait, la définition peircéenne du signe implique l'absence de l'objet à l'intérieur

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 151.

du signe. Cependant, de l'objet, est présent dans le signe son effet de détermination s'exerçant par l'intermédiaire d'informations collatérales. Peirce définit ainsi ces dernières : « toute connaissance antérieure à laquelle le signe renvoie. »<sup>97</sup> Prenons la phrase suivante : « Miles Davis est le plus grand jazzman du XX<sup>e</sup> siècle ». Pour qui ne connaît pas Miles Davis, l'effet de détermination que l'objet exerce sur le signe « Miles Davis » n'a pas lieu et la phrase signifie seulement qu'une personne de ce nom a joué du jazz au siècle dernier et qu'il était un excellent musicien. Cependant, pour celui qui a une expérience collatérale de cet objet, donc du jazz ou de la musique en général, l'objet Miles Davis fait écho en imprimant sa marque dans le signe qui le désigne, en le teintant par exemple d'une coloration émotionnelle positive ou négative.

Troisièmement, l'interprétant désigne le *serait* du signe dont on a parlé ci-haut, soit « un acquis de savoir, de conscience, de beauté »<sup>98</sup>, bref, *un plus*. Il n'est « pas une personne, qui serait mieux nommée interprète, mais une fonction, soit le *travail ultérieur du mouvement sémiotique* qui fait aussi partie intégrante du signe »<sup>99</sup>. Il est un parcours de signification qui implique le fondement et la relation du signe à son objet puisque « c'est l'interprétant qui permet l'attribution de l'objet au représentant. Le renvoi n'existe pas sans lui, de sorte que toute modification de cet interprétant

<sup>97</sup> Charles Sanders Peirce [s.d.], *op. cit.*, n° 8.179. Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 268.

<sup>98</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 152.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 150.



entraîne un déplacement de cette attribution.»<sup>100</sup> Dans la mesure où l'interprétant est partie intégrante de la sémiose au même titre que les autres constituants, la lecture doit être considérée comme faisant partie du signe qu'est le texte littéraire, faute de quoi l'objet ou l'artefact reste une chose indifférenciée, un représentamen en attente d'un lieu et d'une occasion où un mouvement sémiosique pourra se constituer et se développer en lui attribuant une signification.

Pour affiner sa définition du signe, Peirce introduit trois catégories qu'il nomme phanéroscopiques : elles désignent le niveau de présence à l'esprit mis en jeu dans la relation entre les trois constituants du signe et nous. Ces différentes catégories relèvent de la phénoménologie. Elles fonctionnent également selon une logique régie par un principe d'implication, chaque catégorie étant ordonnancée et marquant une avancée au sens d'un gain de complexification des constituants du signe. La première catégorie, toujours présente dans les trois constituants du signe, est celle de la priméité, qui correspond à la qualité sensible des choses. «Le sentiment inanalysé, l'instinct, la sensation syncrétique et naïve, le bien-être sans raison et sans conséquence, le ton de la voix»<sup>101</sup> et le rêve sont autant de phénomènes qui relèvent de la priméité. Ils se situent tous «dans une antériorité logique par rapport à l'existence.»<sup>102</sup> La deuxième catégorie est appelée la secondéité et correspond au factuel : «les phénomènes réels *hic et nunc*, le commandement, l'effet par rapport à

<sup>100</sup> Bertrand Gervais (1999), «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité», *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3 (janvier), p. 207.

<sup>101</sup> Jean Fisette (1990), *op. cit*, p. 7.

<sup>102</sup> Jean Fisette (1998-1999), *op. cit*, p. 46.

une cause, une phrase dite au moment où elle est effectivement dite»<sup>103</sup> sont les exemples donnés par Fisette pour expliquer cette catégorie : ils se situent dans l'existence. La troisième, nommée tercité, désigne «le code, la médiation»<sup>104</sup> ; c'est le lieu des généralités, de «l'aspect abstrait des phénomènes : classes, lois, formes, modèles»<sup>105</sup>.

La nature des trois constituants du signe correspond de façon équivalente à celle des trois catégories phénoménologiques : «le *fondement* pour la priméité, la *relation à l'objet* pour la secondéité et l'*interprétant* pour la tercité.»<sup>106</sup> Ainsi, Peirce montre qu'il y a trois types de relation entre le signe et son objet, trois sous-signes, correspondant à chacune de ces catégories, tout comme il y a trois types de fondement et d'interprétant.<sup>107</sup> Dans le cas de la relation entre le signe et l'objet, les trois sous-signes sont l'icône, l'indice et le symbole.

Comme ils sont au cœur de notre problématique, considérons en détail les trois niveaux de la relation du signe à l'objet. Ces derniers vont nous aider à répondre à cette question : «que serait l'objet d'un signe qui n'aurait d'existence indépendante du *représentamen* qui le porte? [...] Ou encore : que serait un signe qui se

---

<sup>103</sup> Jean Fisette (1990), *op. cit.*, p. 7.

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>106</sup> Jean Fisette (1996), *op.cit.*, p. 149.

<sup>107</sup> Il ne faut toutefois pas confondre ces types avec un signe, ils ne sont que des sous-signes ; pour qu'il ait signe, il faut la médiation des trois constituants du signe, c'est-à-dire le fondement, la relation du signe à l'objet et l'interprétant, chacun développé à un certain niveau correspondant aux différentes catégories, et ce, respectant le principe de leur ordonnancement. De cette manière, seulement dix

désignerait lui-même?»<sup>108</sup> Cette question est aussi la nôtre : ce phénomène est typique de la poésie moderne, en l'occurrence, celle du *Vierge incendié*. La solution peircéenne à ce problème est de retourner au premier type de relation du signe à son objet : la relation iconique, caractérisée par l'indétermination ou l'indifférenciation. Fisette nomme iconisation ce retour systématiquement présent dans toute avancée sémiotique, car l'icône est le lieu où l'on doit repasser constamment pour faire surgir de nouveaux signes.

Pour bien comprendre tous les enjeux de cette proposition, observons en détail les trois types de relation du signe à l'objet. Le *symbole*, troisième dans la relation du signe à l'objet, représente «une relation construite, qu'elle soit conventionnalisée ou non entre l'artefact et son objet : le symbole marque le sens du signe. Cette relation, c'est [...] l'interprétant qui aura la tâche de la produire»<sup>109</sup>. Le symbole est un signe déjà constitué. Il désigne «une médiation abstraite entre les constituants et nécessit[e] donc une interprétation»<sup>110</sup> qui «dénot[e] l'objet en vertu d'une habitude»<sup>111</sup>. L'*indice*, deuxième dans la hiérarchie, se définit comme une «relation existentielle : les deux termes, signe et objet, sont distingués, mais reconnus comme appartenant au même monde de l'existence où ils sont placés dans une relation de contiguïté ou de causalité»<sup>112</sup>. L'indice désigne «le mode d'existence factuel de [l']effet de

---

combinaisons de signe sont possibles, dix classes de signe ayant un degré d'abstraction de plus en plus élevé.

<sup>108</sup> Jean Fisette (1998-1999), *op. cit.*, p. 48.

<sup>109</sup> Jean Fisette, *op. cit.*

<sup>110</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p.156.

<sup>111</sup> Charles Sanders Peirce [s.d.], *op. cit.*, n° 4.531. Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 276.

<sup>112</sup> Jean Fisette, *op. cit.*

détermination»<sup>113</sup>, il «n'affirme rien, il dit seulement : 'Là'». <sup>114</sup> Reste l'*icône*, que nous allons détailler davantage pour mieux comprendre le processus sémiotique dans son ensemble. D'abord, l'*icône* est issue de la priméité. Du point de vue phénoménologique, spécifions que

dans cette sorte de conscience, [...] il n'y a aucune division, aucune analyse, aucune chose considérée en fonction d'une autre, aucune relation, aucune représentation, mais seulement une pure qualité [...] de ce qui est immédiatement présent [...].<sup>115</sup>

L'*icône* se définit comme «une relation d'indifférenciation entre les deux constituants que sont le signe et son objet [...] sans aucune discrimination entre les termes»<sup>116</sup>, comme «une simple présence ou [comme] la qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe»<sup>117</sup>. L'*icône* est aussi le lieu du virtuel ; elle est située «dans une antériorité logique par rapport à l'existence»<sup>118</sup>. Ainsi, pour penser l'*icône*, il faut établir une distinction entre le moment où le signe est perçu et le moment où il est pensé de manière relationnelle, c'est-à-dire le moment où le signe est mis en relation avec un objet du monde, réel ou non, un construit (un souvenir précis, une sensation reconnue, une notion abstraite, etc.) ou un existant, qui est à l'extérieur de ce signe. Cette «distinction entre l'*existence* factuelle et ce qui la précède logiquement et qu[e Fisette] appel[le] le *possible*»<sup>119</sup> nous amène à saisir «ce

<sup>113</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p.155.

<sup>114</sup> Charles Sanders Peirce (1978), *op. cit.*, p. 144.

<sup>115</sup> Charles Sanders Peirce (1992), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1867-1893)*, tome I, édité par Nathan Houser et Christian Klosel, Bloomington, Ind., Indiana University Press, p. 283. Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 252.

<sup>116</sup> Jean Fisette, *op. cit.*

<sup>117</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 155.

<sup>118</sup> Jean Fisette (1998-1999), *op. cit.*, p. 46.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 47.

‘possible’, lorsqu’il est considéré pour lui-même, [uniquement] comme *virtualité*»<sup>120</sup>. Or, «dans la mesure où la notion d’*icône* inscrit, à l’intérieur du signe, une place au virtuel, à ce qui n’est pas encore réalisé mais qui est attendu, elle ménage une place à l’*imaginaire*»<sup>121</sup>, donc à la création. Qui plus est, en raison de la définition même du signe, qui, pour exister, doit produire *un plus* à partir d’un fondement, cette capacité de l’icône à laisser ouverte les possibilités de sens fait dire à Fisette qu’elle est le lieu même de la signification.

Pour illustrer la relation du signe à l’objet compris dans sa tercité, sa secondité et sa priméité, prenons l’exemple de ce type particulier de signe qu’est le mot. D’ordinaire, avec ce type de signe, on se retrouve dans un symbole. Imaginons la situation suivante : un lecteur rencontre dans une phrase le signe linguistique «chien» composé pour lui, à cette première occurrence, des sèmes /mammifère/ (s1), /quatre pattes/ (s2), /meilleur ami de l’homme/ (s3). C’est par convention ou par habitude (3<sup>e</sup>) que le mot «chien», ayant ce contenu sémique précis, désigne l’objet chien (2<sup>e</sup>), précisé de manière indexicale : ce chien-ci, nommé Poutchi dans le texte ; c’est par habitude qu’on passe du signe à son objet et de l’objet à son signe. Or, pour produire de nouvelles significations, pour faire avancer la sémiologie, le mot-signe déjà constitué par un interprétant passé doit être ramené à sa priméité, à une simple icône (1<sup>er</sup>) qui préparera le surgissement d’un nouveau signe par sa capacité à «afficher des

---

<sup>120</sup> *Loc. cit.*

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

possibilités»<sup>122</sup>. Pour saisir cette dernière étape, il faut concevoir la lecture comme un processus dans lequel le signe linguistique lu est saisi par une série d'interprétances qui lui donne un sens, mais aussi qui précise et modifie constamment ce sens au gré des occurrences du signe linguistique et des informations collatérales. Selon Fisette, «cette opération de réorganisation du contenu sémique du mot [...] désigne [...] cet *effet de détermination* que l'objet exerce sur le signe»<sup>123</sup>. En ce sens, pour comprendre la phrase «le chien devenu fou mord l'enfant à la gorge» dans laquelle le sème s3 n'est plus pertinent, notre lecteur doit revenir à la relation iconique du signe à l'objet afin d'être dans un lieu logique qui permet le renouvellement du contenu sémique du signe «chien» par sa capacité à laisser ouverte les possibilités de sens, donc à laisser ouvert le contenu sémique du signe linguistique. Dorénavant, le signe «chien», par la singularité du chien Poutchi, contiendra à la fois le sème /meilleur ami de l'homme/ et le sème /animal dangereux/ ; la prédominance de l'un ou de l'autre sera déterminée par le contexte, autrement dit par les informations collatérales. En somme, pour Fisette, lire, c'est cueillir : «cueillir des valeurs constituées [3<sup>e</sup>], des représentations d'objet [2<sup>e</sup>], les désagréger, en faire des signes virtuels [1<sup>er</sup>] pour reconstituer de nouvelles représentations»<sup>124</sup>, c'est-à-dire une reconstruction pour soi de l'icône par l'iconisation *ad infinitum* des signes, opération nécessaire parce que toute représentation est en soi incomplète.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>123</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 165.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 138.

Dans le cas de la poésie moderne, celle de Paul-Marie Lapointe par exemple, le processus d'iconisation semble plus évident parce que la forme conventionnelle de relation du signe à son objet est d'emblée inopérante. En effet, lorsqu'on lit : «l'aujourd'hui vient choir dans les bourgeons de dictionnaires où pataugent les sangsues et vos yeux cernés»<sup>125</sup>, il semble pour le moins difficile de faire usage de la relation conventionnelle pour donner un objet à ces signes. La relation indiciaire ne nous aide pas davantage : ces signes seraient de cette manière réduits à de simples désignations d'existants, ce qui ne résout en rien l'illisibilité du vers. Et c'est précisément parce que la conventionalité et l'indicialité sont défailtantes qu'un retour à la relation iconique est nécessaire pour trouver d'autres façons de produire de la signification.

En théorie, même si le signe est constitué comme symbole dans sa relation à l'objet, le retour à la relation iconique est légitime. Il est légitime, d'une part, parce qu'en suivant les règles de la hiérarchie, la relation iconique du signe à son objet est systématiquement présente dans tout signe quel qu'il soit : en effet, la relation iconique relève de la priméité qui est par définition présente dans (c'est-à-dire logiquement impliquée par) les relations relevant de la secondéité et de la tercéité. Il est légitime, d'autre part, parce que Peirce l'affirme dans un fragment :

un signe peut être *iconique*, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un représentamen iconique peut être appelé une *hypoicône*. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle

---

<sup>125</sup> Paul-Marie Lapointe (1998), *op. cit.*, p. 71.

dans son mode de représentation ; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une *hypoicône*.<sup>126</sup>

Avant d'aller plus loin avec cette notion d'hypoicône, il faut dire un mot des différents parcours que peut emprunter un signe selon sa capacité à voyager dans les trois catégories phanéroscopiques. D'un côté, le mouvement habituel du développement d'un signe, la sémiose, se fait dans le sens d'une complexification du signe, c'est-à-dire vers le symbole médiatisé à un degré d'interprétance de plus en plus élevé, soit par un interprétant de plus en plus général et abstrait. Cependant,

le représentamen, devenu signe, ne fera sens qu'à la condition que le parcours de la sémiose, plutôt que de suivre une droite ligne vers les niveaux plus abstraits, repasse constamment dans les mêmes lieux. Et ce, même au risque de s'égarer — ce sont là les conditions de l'inférence abductive [...]. [Qui plus est,] si un représentamen donné [...] n'[a] d'existence sémiotique, c'est-à-dire de signification (ou d'accès à la tercité) qu'en raison de [son] état ultérieur, d'un *serait*, cette existence ne nous est accessible que par le biais du mode virtuel de [sa] nouvelle existence, c'est-à-dire que comme icône.<sup>127</sup>

En d'autres mots, l'iconisation est la condition *sine qua non* de la réalisation de la signification, donc du signe.

D'un autre côté, lorsque le passage normé de la sémiose est impossible à cause de «l'absence ou la carence de renseignements ou de savoir préalable ou complémentaire (*informations collatérales*) sur l'objet spécifique»<sup>128</sup> comme c'est le cas avec la poésie du *Vierge incendié*, lorsque la poursuite de la sémiose et le

<sup>126</sup> Charles S. Peirce (1978), *op. cit.*, p. 148-149. Cité dans Jean Fiset (1996), *op. cit.*, p. 181.

<sup>127</sup> Jean Fiset (1996), *op. cit.*, p. 141.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 184.



développement du signe vers une complexification sont impossibles, alors la relation du signe à l'objet reste figée dans sa relation iconique et nous avons affaire à une icône à l'état pur. C'est précisément ce que Peirce appelle l'hypoicône : moins un signe carencé qu'une relation déficitaire entre l'interprète et le signe. De cette manière, et pour faire suite à notre exemple, les phrases de Lapointe existent pour nous non pas en tant que symboles, mais comme de pures icônes, comme des hypoicônes : *Le Vierge incendié* est un ensemble organisé d'hypoicônes.

Mais dans une telle éventualité, soit à partir d'une hypoicône, comment un gain au niveau de la signification peut-il être réalisé? Un signe hypoiconique peut-il se constituer comme symbole? Pour ce faire, l'interprète doit en quelque sorte plonger dans les territoires de son imaginaire de lecteur afin qu'un «parcours de signification [...] se [développe] en reconstruisant l'objet, en le complexifiant et en l'ordonnant d'une nouvelle façon, et ce, strictement sur le lieu de la représentation»<sup>129</sup>. Et Fisette d'affirmer qu'il faut «imaginer l'hypoicône comme un lieu logique (au sens d'une topique) qui agirait comme un écran où se réalisent des inférences vouées à la construction de mouvements de sémiose.»<sup>130</sup> Précisons que le type d'inférence mis en jeu dans l'hypoicône est sans contredit l'abduction mentionnée ci-haut et définie par Peirce comme un raisonnement par hypothèse, soit une opération de l'esprit régie uniquement par les sensations, les intuitions, et les qualités sensibles, bref, tout ce qui caractérise la priméité. Évidemment, l'abduction contient une part de risque : elle

---

<sup>129</sup> Jean Fisette, *op. cit.*

<sup>130</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 188.

n'est pas soumise aux règles de la logique stricte, mais se veut un saut dans l'imaginaire conduit par l'instinct et d'où surgiront des choix interprétatifs inédits, plutôt qu'un cheminement construit sur l'expérience ou sur des conditions logiques formelles ; l'abduction est véritablement le mode de fonctionnement de la création. Certes, ces hypothèses doivent un jour ou l'autre passer l'épreuve de la vérification ; leur recevabilité s'établit alors par la voie du consensus auquel nous avons fait référence précédemment. Eco propose comme épreuve de vérité le concept de méta-abduction : une sorte de vérification pour voir si l'idée que l'interprète a réalisée par abduction passe l'épreuve des faits réels dont elle doit rendre compte.<sup>131</sup>

L'analyse triadique de l'icône prise pour elle-même, ou de l'hypoicône, débute par ce que Peirce appelle une image, se poursuit par la construction d'un diagramme, puis se conclut avec l'élaboration d'une métaphore. La notion d'image «désigne quelque chose comme la présence de l'objet inséparable de sa représentation, immanente en quelque sorte à sa représentation»<sup>132</sup>. L'image est à peu près synonyme de l'icône. Le diagramme «suppose une relation de proportion entre des entités qui sont donc nécessairement distinctes. Quant à la métaphore, elle suppose un processus de fusion — avec accréation — de deux entités qui sont préalablement (au niveau second) données comme distinctes.»<sup>133</sup> Prenons pour exemple le profil d'une certaine falaise de ma Gaspésie natale qui se confond avec le profil d'une tête

---

<sup>131</sup> Umberto Eco (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, p. 164-165.

<sup>132</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 193.

<sup>133</sup> *Loc. cit.*

d'Amérindien. Distinguer le signe de l'objet est impossible : l'indifférenciation entre les termes mis en correspondance permet de les superposer et de les intervertir, et c'est ce qui définit l'image. Pour arriver à constituer un diagramme, il faut trouver une analogie de proportion entre les deux entités : la végétation couvrant le dessus de la falaise (A) est aux aspérités de la paroi (B) ce que les cheveux d'un Amérindien (C) sont à son visage (D). Ce parallélisme constitue le diagramme. Par la suite, ces deux entités, A sur B et C sur D, dans leurs interactions, doivent arriver à produire quelque chose de nouveau au sein de la signification : la figure de l'Amérindien représente l'essence même du territoire nord-américain. Cette troisième étape est la métaphore.

Pour conclure, Fisette résume tout le processus en affirmant

que la seule voie possible pour un mouvement sémiosique, c'est celle d'une déstructuration, d'une descente dans l'ordre des catégories suivant un chemin qui conduira à l'icône où le mot deviendra, provisoirement, un signe de classe V (un légisigne iconique) ; et à ce stade, le signe linguistique, en vertu de la logique de l'hypoicône, perd toute relation discriminée et conventionnalisée avec un objet de la réalité pour entrer dans une relation de fusion avec ce dernier, s'il ne le crée pas tout simplement (ce qui signifie que, à la limite, il ne reste plus du mot qu'un signe de classe I, un qualisigne) ; et alors il est devenu une simple *présence* (une «presentité») dans l'esprit ou, suivant l'expression consacrée, une *représentation mentale* ; puis, c'est sur la base — ou sur le fondement — de cette représentation mentale que le processus de sémiose opère, obéissant à la logique de l'avancée trichotomique, pour être ensuite conduit à reconstruire une valeur symbolique potentiellement renouvelée (et accéder de nouveau au statut de signe de classe VII). Or, au cours de ce *transport*, le mot-signe connaît des modifications dans son statut sémiologique.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 202.

#### 1.4 Lire l'illisible : dé-lire ou coup de force?

À la lumière de ce survol théorique, nous tenterons dans cette partie d'établir notre pratique de lecture. L'articulation des théories de Thérien, Gervais et Fisette va permettre dans un premier temps la modélisation du processus de construction de signification d'un texte littéraire qui pose de nombreuses difficultés sur le plan de la compréhension, et dans un second temps, une élaboration concrète de signification autour d'un poème du recueil de Lapointe.

Afin de bien cerner le type de texte auquel nous faisons référence, voici un exemple d'un poème du *Vierge incendié* présenté dans sa forme originale :

par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me  
 repose sur le plafond du sommeil le kimono  
 jappe au clair de miroir main de lampes à regard  
 sur le ventre et bouche de vitrail au nuage l'aqua-  
 relle souffle un gros ballon de fleur d'eau sur les  
 feuilles du temple  
 mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues  
 pour éventail de tempes un piano plus tendre au  
 réveil d'yeux si troublés sur mon genou dans le désert  
 maintenant hier<sup>135</sup>

En raison de son caractère abstrait, ou de son opacité, on ne saurait nier que cette poésie exige des efforts considérables pour qu'on réussisse à la faire signifier, à lui attribuer un objet. On ne peut pas vraiment compter ici sur le titre pour orienter la lecture. D'une part, individuellement, les poèmes du *Vierge incendié* n'en possèdent

---

<sup>135</sup> Paul-Marie Lapointe (1998), *op. cit.*, p. 31.

pas. D'autre part, le titre de la section dans laquelle se retrouve ce poème est *Vos ventres lisses*, ce qui a pour effet d'ouvrir encore plus les possibilités et de nous égarer davantage. Dans ces conditions, comment arriver à faire signifier quoi que ce soit? Faut-il baisser pavillon et supposer que cette poésie est une supercherie en niant la représentation? Mais alors comment expliquer l'émotion que nous avons ressentie à la lecture de ce recueil même si nous n'arrivons pas à en saisir le sens? Ainsi, le but de notre travail est de déterminer les voies qui mènent à la construction de la signification devant un texte littéraire aussi déstabilisant.

#### 1.4.1 Comprendre : où il est question d'a priori

À la lumière des conceptions sémiotiques présentées, posons d'abord ceci : la compréhension d'un signe suppose toujours des a priori. Chez Thérien, ce sont les catégories conceptuelles, les préconstruits ; chez Gervais, le précompris, directement lié aux cadres de référence connus du lecteur ; chez Fisette, c'est le précodifié, un signe déjà constitué par un interprétant passé et saisi par une habitude. De plus, dans la théorie peircéenne du signe, une «connaissance des *conventions propres* [au] système donné de signes» n'est pas la seule condition à respecter pour qu'un interprète puisse comprendre un signe : une «*expérience préalable* de l'objet désigné (ce que Peirce nomme généralement une *connaissance collatérale*)»<sup>136</sup> est aussi nécessaire. En somme, cette constance des a priori chez les trois auteurs implique

---

<sup>136</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 40.

que la compréhension d'un signe ne peut avoir lieu si ces a prioris ne sont pas opérationnels.

Nous avons déjà constaté<sup>137</sup> la difficulté d'utiliser la relation conventionnelle à l'objet pour arriver à comprendre l'un des segments de la poésie de Lapointe. La cause principale de cette incompréhension est l'absence d'une connaissance collatérale de l'objet, c'est-à-dire d'une connaissance préalable de ce que le signe dénote. Prenons comme signe le fragment «l'heure rauque». Pour comprendre ce que ce signe signifie, il aurait fallu savoir, aussi étonnant que cela puisse paraître, que le temps a la capacité de produire des sons, des sons qui ont une qualité précise. Ces informations sont les connaissances collatérales. Mais puisqu'elles nous étaient étrangères — et qu'elles le sont toujours — «l'interprétance en reste au niveau immédiat, c'est-à-dire en l'absence de toute médiation»<sup>138</sup>, ce qui pour résultat d'arrêter la sémiose. Nous pouvons également conclure que cette poésie échappe probablement au précompris d'un lecteur ordinaire, donc à sa compréhension : les cadres de référence immédiatement disponibles comme la connaissance de la langue française, de ses règles de grammaire, et la connaissance du domaine littéraire, de ses différentes pratiques et techniques, semblent inappropriés pour lire ce poème — il est même légitime de se demander s'ils existent. En revanche, les catégories conceptuelles élaborées par Thérien se retrouvent dans le poème cité en exemple même si ce dernier nous apparaît incompréhensible. Pourquoi donc est-il

---

<sup>137</sup> À la page 55.

<sup>138</sup> Jean Fisette (1990), *op. cit.*, p. 51.

incompréhensible si cela même qui permet la compréhension semble présent et opératoire? Habituellement, les différentes manipulations des préconstruits permettent de «comprendre un discours, [de] le déchiffrer»<sup>139</sup> en rendant possible la saisie, à tout le moins partielle, de cet objet du monde. C'est dans le cadre du processus cognitif que se forment les représentations mentales, produits de la manipulation des préconstruits, qui permettent la saisie cognitive de ce qui est perçu par le biais du processus neurophysiologique. Conséquemment, la formation de la signification d'un discours, majoritairement orchestrée par le processus argumentatif, est conditionnelle à la qualité de ces représentations mentales appelées scripts. Or, dans ce cas-ci, la manipulation des préconstruits provoque l'incompréhension parce que le lecteur n'arrive pas à construire des scripts stables, et pour deux raisons que nous expliciterons d'abord sur le plan théorique, avant d'en montrer le fonctionnement concret dans le poème cité ci-dessus. Premièrement, les préconstruits sont difficilement conciliables entre eux au sens où ils sont plus souvent qu'autrement logiquement inconséquents, ce qui rend problématique la formation des représentations mentales. Deuxièmement, les noyaux fixes et les parties mobiles des différents préconstruits sont si évanescents qu'ils ne permettent pas à la *memoria* de se constituer progressivement d'une façon minimale et ainsi d'assumer la compréhension de ce qui est lu. La mise en scène de l'objet littéraire est si dépouillée et si difficile à construire que le résidu mental formé par la lecture est presque totalement dépourvu de ce que le lecteur pourrait habituellement retirer du texte et de

---

<sup>139</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 79.

la langue. De toute évidence, la conséquence d'une telle situation est que le développement efficace du processus argumentatif est compromis. Pour donner de la chair à l'objet littéraire, le lecteur ne peut avoir recours qu'à ce qu'il investit dans le poème, au prix d'une forte exploitation du processus affectif. Cependant, seul, ce processus n'est pas apte à véritablement produire du sens : pour arriver à ce résultat, il est impératif que l'analyse se poursuive afin que le produit de ce processus devienne le point de départ d'un nouveau mouvement de sémiose. Toutefois, ce produit peut devenir la cause même de l'interruption du mouvement de sémiose si la lecture est sentie comme une agression.

Pour exemplifier ces phénomènes, reprenons le poème «par l'heure rauque...». Dans ce dernier, la situation d'énonciation est prise en charge dès le premier segment par le pronom personnel «je», ce qui au départ ne semble pas faire problème. Cependant, hormis une certaine anthropomorphisation du sujet-narrateur suggérée par les syntagmes «mes ongles» et «mon genou», qui sont introduits par une deuxième occurrence d'un pronom à la première personne du singulier («j'»), la position grammaticale du pronom constitue le seul élément du noyau fixe du préconstruit du sujet. C'est peu pour se fabriquer une représentation mentale du sujet, même très imprécise, compte tenu de l'enrayement constant du processus d'interprétance que provoque l'utilisation des autres préconstruits au cours de la lecture et des relectures.

À cet égard, lorsque ce «je [se] repose sur le plafond du sommeil», on se rend bien compte que les modalités référentielles de ce poème ne seront pas réalistes. Et



que, si le poème décrit un monde, il le décrit de manière oblique. Le fait que les différents préconstruits ne coïncident pas logiquement entre eux favorise cet enrayement de l'interprétance. Le préconstruit de l'espace, notamment, brouille les cartes en rendant inopérant le semblant de cohésion et de cohérence que le préconstruit du sujet aurait pu nous laisser entrevoir : le caractère humain du «je» narrateur admis plus tôt n'est maintenant plus vraiment crédible. Au lieu, donc, de remplir leur rôle en facilitant la création d'une imagerie mentale grâce au réseau d'homologies qui existe entre le sujet humain, la langue et l'objet littéraire, les préconstruits, lorsqu'ils sont considérés simultanément par le lecteur, rendent problématique le processus de construction de la signification en favorisant l'éclatement du sens, l'ambivalence et le changement.

Lorsque le préconstruit du temps entre en ligne de compte, l'attribution de signification à ce système de signes devient plus complexe encore. Étant donné que tous les verbes conjugués du poème sont au présent («je me repose», «le kimono jappe», «l'aquarelle souffle», «j'ai») et que l'avant-dernier segment s'ouvre sur le déictique temporel «maintenant», qui signifie «au moment présent», il est normal pour un lecteur de croire que le moment de l'énonciation est le moment où se passent les événements qui affectent le narrateur, et non après. Cependant, la chute du poème rend caduque cette interprétance : il se termine par les déictiques temporels «maintenant hier», donc dans une sorte d'oxymore au niveau de la catégorie temporelle, qui cause la destruction du noyau fixe du préconstruit du temps, à savoir le présent, en faisant du passé et du présent une seule et même chose. Dès

lors, le lecteur n'a d'autre choix que de situer le discours dans un non-temps, tout en ayant la tâche d'en concevoir l'existence, ce qui n'est pas de tout repos.

Idéalement, les scripts, ou l'imagerie mentale, constitués par le lecteur grâce aux préconstruits, doivent conduire à l'élaboration d'une hypothèse susceptible de faire avancer la lecture : c'est le rôle du processus argumentatif. Mais, dans le cas du *Vierge incendié*, les hypothèses du lecteur sont toutes infirmées ou sans possibilité de confirmation, compte tenu de la fabrication quasi-impossible des scripts. Bref, ces poèmes sont pour nous illisibles. Bertrand Gervais donne une définition intéressante de ce concept qui nous permettra de préciser notre manière de penser l'interprétation :

L'illisibilité est une situation déficitaire : il y a un manque, qui doit être résolu. Si le manque n'est plus ressenti, nous ne sommes plus dans le registre des signes. Il n'y a plus illisibilité, mais asémioticité. Par conséquent, l'illisibilité est une situation sémiotique. Il y a, à même sa définition, la reconnaissance du statut de signe à cette chose qui est saisie. L'énigme, qui cesse d'être perçue comme une énigme, comme une question en attente d'une réponse, n'est plus qu'une chose indifférenciée, qui se noie dans l'arrière-plan des objets du monde. L'illisibilité est l'effet d'un processus de désémiotisation. Ce dernier peut être préalable à la sémiose ou en faire partie, à titre d'accident ou de conséquence. La désémiotisation rend compte de cette situation où l'opacité du signe est devenue prépondérante, éliminant de fait toute possibilité de renvoi. Pour renverser le cours de ce processus, pour rétablir une certaine transparence au signe et procéder à une attribution, il faut ce que je nommerai un coup de force.<sup>140</sup>

Compte tenu de ces considérations, nous fixons, à l'instar de Gervais, le seuil de l'interprétation à l'avènement de ce coup de force, que nous définirons sous peu.

---

<sup>140</sup> Bertrand Gervais (1999), *op. cit.*, p. 206.

### 1.4.2 Interpréter : où il est question d'une mise en relation

Procédons maintenant à une deuxième synthèse : l'interprétation d'un signe implique pour tous nos auteurs une mise en relation avec un autre terme. Chez Thérien, cette activité se définit comme suit :

L'interprétation est d'abord une activité d'intégration qui se produit dans la durée. Elle permet au lecteur un retour actif sur son acte de lecture, une fois qu'il sait de quoi il est question. [...] Il ne s'agit pas de trouver un sens à l'objet littéraire, mais bien d'y intégrer un sens pour soi. Le lecteur a le pouvoir de prendre ses lectures et de les assimiler de façon plus large dans sa culture personnelle [...] Il peut prendre cet objet littéraire lu dans un contexte bien particulier et, dans sa *memoria* personnelle, lui assigner une nouvelle place, un nouvel environnement où, qu'il le veuille ou non, un nouveau sens apparaîtra. Mais ce sens ne peut être attribué à l'objet littéraire. Il est en fait le sens de la relation que l'objet littéraire entretient dans l'imaginaire du lecteur avec divers autres objets, diverses situations qui ne sont pas nécessairement littéraires mais qui forment son champ symbolique. Interpréter, c'est rendre parlante la place qu'occupe l'objet dans la symbolique du lecteur. [...] "Interpréter", dans ce sens, c'est recourir à la richesse de l'analogie. [...] Interpréter, c'est établir des relations.<sup>141</sup>

Pour Thérien, l'interprétation «est un processus virtuel d'enrichissement du champ symbolique»<sup>142</sup> du lecteur. En fait, l'interprétation correspond à ce que le processus symbolique accomplit en assignant une place aux différents signes dans l'interface ; elle rend également compte de l'interconnexion des systèmes de signes qui forment cette interface et de leurs influences réciproques, même s'ils ne sont pas de même nature sémiotique. Dans ces conditions, toute œuvre peut être interprétée, qu'elle soit comprise ou non. En effet, que l'on fasse l'expérience d'un texte dont le processus

<sup>141</sup> Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 99.

de construction de la *memoria* se déroule sans embûche, ou, au contraire, que l'on fasse «l'expérience d'une nouvelle réalité littéraire, [d'une] façon originale de créer un nouvel objet littéraire»<sup>143</sup>, sans scripts minimaux stables par exemple, l'interprétation a toujours la possibilité de s'effectuer. Si ce n'est pas le cas, c'est une «révolution des idées»<sup>144</sup>, soit un signe qui ne peut être rattaché à l'interface du sujet par la radicalité des remises en question qu'il entraîne s'il veut être assimilable. Chaque lecture vient conforter ou mettre en doute les idées que notre expérience du monde a bâties ; chacune d'elle permet de penser le monde et contribue à ce qu'on pense le monde différemment.

En ce sens, *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, malgré la situation d'incompréhension qu'il provoque, s'intègre dans notre imaginaire de lecteur. Le fait que les préconstruits ne sont pas aptes à produire de la signification, qu'ils produisent avec le sens un jeu de kaléidoscope au lieu d'assurer une certaine stabilité aux différents scripts, nous conduit à imaginer un objet qui fonctionne de la même façon sur le plan de la perception. Spontanément, les signes non-figuratifs comme la peinture abstraite et la musique semblent entretenir dans notre esprit certaines similitudes avec la poésie de Lapointe même si les préconstruits n'y sont pas présents : le caractère insaisissable que partagent ces formes d'art constitue une sorte de complexe mental donnant un certain sens à cet objet littéraire qu'est *Le Vierge incendié*. Chez Thérien, ce type de recoupement hypothétique et personnel est la

---

<sup>143</sup> *Loc. cit.*

<sup>144</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 78.

base de l'activité d'interprétation ; et, quant aux modalités de validation de ces productions de sens, c'est «l'accumulation des consensus qui montrera non pas que l'interprétation est juste mais que l'hypothèse est valable.»<sup>145</sup>

Chez Gervais, les choses se passent un peu différemment, car l'interprétation n'est pas une activité aussi vitale que chez Thérien : elle n'est pas une activité structurante, ni la condition *sine qua non* de la formation de la pensée et par le fait même de la connaissance. Chez Gervais, on interprète lorsque l'on n'a pas compris, lorsque le lecteur se retrouve dans une situation d'illisibilité parce que les cadres de référence ne sont pas opérants. Et la conséquence la plus terrible d'une telle situation est la mort d'un signe. Chez Gervais, il y a un seuil à franchir avant d'entrer en interprétation. Il correspond au seuil de cette pratique particulière de lecture qu'est la lecture littéraire.

La solution à la désémiotisation d'un signe est simple, mais exigeante puisqu'elle demande de la part de l'interprète un effort d'imagination afin de provoquer un «coup de force [qui] est l'irruption d'une hypothèse qui vient modifier le cours de la sémiose, qui vient en fait la relancer. [Ce coup de force, qui est la métaphore fondatrice,] est la pièce maîtresse d'une abduction, d'un raisonnement par hypothèse, en ce sens qu'il vient proposer un interprétant inédit»<sup>146</sup> en établissant une correspondance inédite entre le signe et ce dont il pourrait être le signe. Ce travail est

---

<sup>145</sup> Gilles Thérien (1992), *op. cit.*, p. 104.

<sup>146</sup> Bertrand Gervais (1999), *op. cit.*, p. 207.

en fait la recherche d'une altérité, donc «un travail d'invention, de mise en relation»<sup>147</sup>.

La notion d'hypoicône élaborée par Fisette à partir de la théorie de Peirce et la «plongée dans les territoires de l'imaginaire» qu'elle permet semblent théoriser à merveille le processus interprétatif de Gervais en précisant les composantes du signe à l'œuvre dans le mouvement sémiotique que l'interprétation provoque. En effet, se retrouver devant un représentamen iconique ou devant un ensemble organisé d'hypoicônes est le prétexte idéal pour le déclenchement de l'activité d'interprétation telle que conçue par Gervais. De plus, le rôle de la métaphore fondatrice entretient sans contredit un lien net avec ce que Fisette propose lorsque le passage normé de la sémiose est impossible : on retrouve de part et d'autre cette idée d'une mise en relation signifiante et exploratoire d'un signe avec un autre signe. Cependant, cette mise en relation ne se réalise pas sur les mêmes lieux : chez Gervais, le signe, en l'occurrence un représentamen littéraire, est mis en relation avec un second signe, extérieur à la scène de la représentation — concept, idée, figure — et regroupé sous le terme de *métaphore fondatrice* ; chez Fisette, cette mise en relation avec un autre signe s'opère au sein même de la représentation, c'est-à-dire entre les signes qui composent le représentamen, jusqu'à former le troisième de l'hypoicône : la métaphore peircéenne, qui peut être multiple suivant la quantité de signe [hypoiconique] en présence.

---

<sup>147</sup> Bertrand Gervais (1998), *op. cit.*, p. 70.

Dans le cas qui nous occupe, nous avons convenu que la poésie de Lapointe a tous les caractères d'un représentamen iconique par la relation déficitaire qu'elle entretient avec nous. Autrement dit, la relation entre cette poésie et son objet n'est que potentielle, elle doit être imaginée afin que la sémiose soit lancée et qu'elle poursuive son mouvement si vital pour le signe. Rappelons que «c'est l'interprétant qui permet l'attribution de l'objet au représentamen [et que le] renvoi n'existe pas sans lui»<sup>148</sup>. Par conséquent, pour la suite de notre travail, nous proposons d'intégrer un interprétant inédit issu de notre imaginaire avec lequel le poème choisi entrera en relation signifiante : la musique. Cette métaphore fondatrice marque le seuil de notre processus d'interprétation et guide notre acte de lecture. En effet, lu dans la perspective du signe musical et des concepts qui lui seront liés, l'illisibilité du *Vierge incendié* disparaît peu à peu même s'il n'atteint pas le statut d'une représentation stable.

Cette mise en relation entre un poème de Lapointe et la musique est motivée par la similarité que nous voyons entre ces deux signes : «Le renvoi est établi de façon iconique, le signe [*Le Vierge incendié*] présente une propriété de l'objet auquel il renvoie [la musique].»<sup>149</sup> Premièrement, cette image de la musique révèle les conditions de notre lecture des textes de Lapointe : ils nous échappent complètement, mais nous émeuvent malgré tout. Deuxièmement, la musique serait le cas exemplaire

---

<sup>148</sup> Bertrand Gervais (1999), *op. cit.*, p. 208.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 209.

de l'icône selon Fisette<sup>150</sup>. Nous pouvons donc imaginer entre l'auditeur et une pièce musicale une relation déficitaire semblable à celle que nous entretenons avec la poésie de Lapointe et un mode d'attribution de l'objet comportant des similitudes avec celui mis en jeu dans la poésie de Lapointe. Troisièmement, littérature et musique entretiennent une double proximité : ils sont des arts temporels sonores et ils exploitent un dispositif signifiant commun, le rythme.

Cette première analyse reproduit l'analyse de l'hypoicône, mais à rebours. La métaphore, que nous pourrions établir en ces termes : *Le Vierge incendié* est une représentation littéraire du signe musical, est donnée d'emblée, mais reste toujours hypothétique. Par conséquent, il nous reste à construire après coup des cohérences diagrammatiques entre ces deux signes, littéraire et musical, afin de respecter le processus de construction de signification que nous avons établi précédemment. Deux objectifs orienteront donc la suite de notre mémoire : expliquer le fonctionnement d'un signe musical et montrer que *Le Vierge incendié* en est une exploitation littéraire puisqu'il possède des relations internes analogues au signe musical, ce qui constitue le diagramme, lui aussi hypothétique, qu'il faut valider.

Cette validation se fera à la lecture d'un poème de Lapointe qui prendra la forme d'une seconde analyse de l'hypoicône — chacun des mots du poème analysé sera considéré comme une hypoicône (ou une image) qui, potentiellement, réalisera la

---

<sup>150</sup> Jean Fisette (1998-1999), *op. cit.*, p. 45-54.



logique authentiquement triadique de la métaphore peircéenne. Cette analyse permettra ultimement de faire accéder les phrases de Lapointe à l'ordre de la signification, c'est-à-dire au symbolique. La notion de rythme poétique telle qu'élaborée par Lucie Bourassa nous servira particulièrement à cette étape de notre travail. Tout cela permettra en bout de piste de mieux comprendre le processus d'interprétance mis à l'œuvre dans *Le Vierge incendié*, mais également de mieux saisir le fonctionnement général du signe musical : les deux systèmes de signes auront nourri et renforcé mutuellement la compréhension que l'on pouvait se faire de chacun d'eux.

## **CHAPITRE II : LE SIGNE MUSICAL, LA SÉMIOSE INFINIE ET *LE VIERGE INCENDIÉ***

Afin de mettre à l'épreuve notre pratique de lecture, nous procéderons à l'analyse d'un poème de Paul-Marie Lapointe. Utilisant ce lieu comme laboratoire, nous exemplifierons la théorie mise de l'avant en suivant le parcours d'une double analyse triadique de l'icône telle qu'établie par Peirce et Fisette. La première analyse est en fait une argumentation à rebours où le troisième de l'hypoicône, qui constitue l'aboutissement du premier parcours triadique, est donné d'emblée : il s'agit de la métaphore fondatrice construite à partir d'un raisonnement abductif. Cette métaphore fondatrice, la musique, permet une seconde analyse de l'icône, qui cette fois se fera sur les lieux de la représentation, c'est-à-dire à même la lecture du poème de Lapointe. Son rôle est principalement de compléter la première analyse en permettant une lecture du poème à la lumière du signe musical, c'est-à-dire de réaliser le diagramme du premier parcours triadique. Notre objectif est d'augmenter le degré de lisibilité du texte de Lapointe, mais notre approche a également comme répercussion d'affiner la compréhension du fonctionnement sémiotique de la musique. Commençons par donner une définition du signe musical pour ensuite, dans le troisième chapitre, effectuer la lecture du poème de Lapointe à la lumière de nos nouvelles découvertes.

## 2.1 La musique et la sémiotique peircéenne

### 2.1.1 Le signe musical et le signe iconique

Il est aujourd'hui convenu de définir le signe musical comme une icône<sup>151</sup>. On doit cette avancée théorique à Suzanne K. Langer qui, dans son chapitre «On significance in music» tiré de son ouvrage *Philosophy in a New Key*<sup>152</sup>, définit le signe musical comme un symbole, mais d'un type particulier : «an unconsummated symbol»<sup>153</sup>, comme on le dit d'un mariage non consommé. Conjointement à cette brève définition, Langer ajoute, et ce, pour bien saisir la spécificité du signe musical :

Articulation is its life, but not assertion ; expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled ; for the *assignment* of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is 'Significant Form' in the peculiar sense of 'significant' which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define ; such significance is implicit, but not conventionally fixed.<sup>154</sup>

Cette précision affirme le caractère iconique du signe musical puisque c'est l'icône qui, dans la relation du signe à l'objet, contient le moins d'éléments de convention. Cela tombe sous le sens : les éléments qui composent la musique (son, rythme, accord, silence, etc.) n'ont pas la capacité de représenter des éléments factuels en fonction d'une convention, contrairement aux signes linguistiques, donc

<sup>151</sup> *Loc. cit.* et Jean Fisette (1997), *op. cit.*

<sup>152</sup> Suzanne K. Langer (1967), *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 313 p.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 240. Traduit par Jean Fisette (1997), *op. cit.*, p. 87 : «un symbole non consommé».

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 240-241. Traduit par Jean Fisette (1997), *op. cit.*, p. 87 : «L'articulation est sa vie, mais non l'assertion ; l'expressivité, mais non l'expression. La fonction immédiate du sens, qui repose sur un contenu fixe, n'est pas remplie ; car l'affectation d'un sens plutôt qu'un autre possible n'est jamais explicitement faite. Il s'ensuit que la musique est une 'forme signifiante', au sens particulier que

de suivre la logique phanéroscopique des catégories (icône, indice et symbole) pour arriver à signifier quelque chose, ce qui rend *naturellement* impossible une attribution de ce genre.

### 2.1.2 Le signe musical et la sémiose infinie

Si l'on traduit la définition de Langer en termes peircéens, la musique serait un représentamen qui n'a pas accompli son union avec son objet, donc en attente d'un interprétant, mais d'un interprétant qui, faut-il le préciser, ne réalisera jamais définitivement l'objet, au sens de «faire exister à titre de réalité concrète (ce qui n'existait que dans l'esprit)»<sup>155</sup>. C'est la définition très générale d'un signe iconique ; certaines généralités sur le processus d'interprétance d'un signe iconique peuvent donc être attribuées au signe musical. D'une part, pour un même signe musical, l'interprétant peut être multiple puisque non-conventionnalisé : il peut être différent pour chaque auditeur. D'autre part, pour un même auditeur, l'interprétant est toujours changeant, en accord avec la définition de Langer où le signe musical est nécessairement et toujours non consommé : l'interprétant d'un signe musical ne construit jamais définitivement la relation entre le représentamen musical et un objet — favorisant de nombreux et constants mouvements d'interprétance. Bref, la relation entre un représentamen musical — il faut ici entendre de tout représentamen iconique

---

Messieurs Bell et Fry donnent à 'signifiant' lorsqu'ils maintiennent qu'ils peuvent le saisir ou le sentir, mais non le définir ; une telle signification est implicite mais non conventionnellement fixée.»

<sup>155</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (1993), dir., «Réaliser», *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition mise à jour et augmentée, Paris, Dictionnaires Le Robert - VUEF, p. 2184.

— et un objet est et ne sera toujours que potentielle ; l'objet du représentamen musical n'est jamais reconnu, mais à chaque fois nouvellement imaginé par une nouvelle attribution d'un nouvel interprétant : «It is always new, no matter how well or how long we have known it, or it loses its meaning ; it is not transparent but iridescent. Its values crowd each other, its symbols are inexhaustible»<sup>156</sup>, dira Langer.

La conséquence la plus patente de ce processus particulier d'interprétance du signe musical est de favoriser de nombreux et constants mouvements de sémiose, c'est-à-dire de réaliser la sémiose *ad infinitum*. La différence avec notre illustration de la relation du signe compris dans sa priméité<sup>157</sup> est qu'avec le signe musical une quantité phénoménale de valeurs peut être constituée — sans qu'aucune d'entre elles soit objectivement vérifiable : les mouvements de sémiose multiplient à l'infini les relations entre le représentamen musical et l'objet. L'esprit trouve donc dans le signe musical un lieu à l'intérieur duquel il peut errer à volonté — et Peirce a appelé cette activité le *musement*<sup>158</sup>. Mais il y trouve également un lieu où de nouveaux savoirs pourront être créés si ce signe, via l'hypoicône, accède à la tercéité.<sup>159</sup> Cela dit, le signe musical est manifestement la réalisation par excellence du processus

---

<sup>156</sup> Suzanne K. Langer (1967), *op. cit.*, p. 239. Traduit en partie par Jean Fisette (1998-1999), *op. cit.*, p. 50 : «La musique n'est pas transparente mais chatoyante. Ses valeurs se superposent constamment, ses symboles sont inépuisables.»

<sup>157</sup> Aux pages 53 et 54.

<sup>158</sup> Charles S. Peirce (1908), «Un argument négligé en la faveur de la réalité de Dieu», traduit par Gérard Deledalle dans Gérard Deledalle (1990), *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, (coll. «Le Point philosophique»), p. 172-192.

<sup>159</sup> Daniel Mongrain (2004), *op. cit.*, p. 121, note 4.

d'interprétance en acte, du signe comme action et du prolongement potentiellement infini de cette action, la sémiologie *ad infinitum*.

### 2.1.3 Le signe musical, l'abduction et la nécessaire émotion

Cependant, une interrogation importante persiste : qu'est-ce qui assure la cohésion entre le fondement d'un signe musical et son objet surtout si cette relation est construite de manière chatoyante [iridescent] par l'interprétant? Pour l'essentiel, c'est l'émotion. Écoutons Peirce :

L'hypothèse vient substituer une conception simple à un enchevêtrement de prédicats compliqués liés à un sujet donné. Maintenant, il y a une sensation particulière rattachée à l'acte de penser suivant la façon dont chacun de ces prédicats est naturellement rattaché à son sujet. Dans l'inférence hypothétique [l'abduction], la sensation d'une complexité est remplacée par un sentiment simple d'une grande intensité, appartenant à l'acte d'avancer une conclusion hypothétique. Lorsque notre système nerveux est excité d'une façon complexe, il s'établirait une relation entre les constituants de cette excitation résultant en une perturbation unique que je nomme une émotion. Ainsi, les différents sons produits par les instruments de l'orchestre frappent notre oreille et le résultat en est une émotion particulière, somme toute différente des sons eux-mêmes. Cette émotion est essentiellement la même chose qu'une inférence hypothétique [abduction] et chaque inférence hypothétique [abduction] suppose la formation d'une telle émotion. Nous pourrions alors dire que l'hypothèse crée l'élément sensuel de la pensée [...].<sup>160</sup>

Pour notre propos, deux choses sont essentielles à retenir de cet extrait. Premièrement, chaque mouvement de l'esprit qui correspond à l'abduction suppose la formation d'une émotion ; nous pourrions associer plus clairement cette émotion à l'espérance qu'un objet se concrétise et au plaisir de la découverte. Deuxièmement,

<sup>160</sup> Charles S. Peirce [s.d.], *op. cit.*, n° 2.643. Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 249.

une émotion *est essentiellement la même chose qu'une inférence hypothétique*, ce qui suppose que l'on peut assimiler l'émotion à une abduction ; l'émotion peut donc conduire à un interprétant, mais nous pourrions aussi dire qu'elle peut elle-même être un interprétant, que Peirce appelle interprétant dynamique affectif. Langer ne dit pas autre chose en comparant le signe linguistique et le signe musical, et en attribuant à la musique une force émotive que les signes conventionnalisés ne peuvent posséder. Langer démontre que la grande capacité du signe musical à laisser libre cours aux mouvements de sémiose durant son écoute donne à l'émotion une voie de premier ordre pour s'extérioriser — et que c'est elle qui permet à la musique d'être un signe :

The real power of music lies in the fact that it can be 'true' to the life of feeling in a way that language cannot ; for its significant forms have that *ambivalence* of content which words cannot have. [...] Music is revealing, where words are obscuring, because it can have not only a content, but a transient play of contents. It can articulate feeling without becoming wedded to them. [...] The assignment of meaning is a shifting kaleidoscopic play, probably below the threshold of consciousness, certainly outside the pale of discursive thinking. The imagination that responds to music is personal and associative and logical, tinged with affect, tinged with bodily rhythm, tinged with dream, but *concerned* with a wealth of formulations for its wealth of wordless knowledge, its whole knowledge of emotional and organic experience, of vital impulse, balance, conflict, the *way* of living and dying and feeling. Because no assignment of meaning is conventional, none is permanent beyond the sound is passes ; yet the brief association was a flash of understanding. The lasting effect is, like the first effect of speech on the development of the mind, to *make things conceivable* rather than to store up propositions. Not communication but insight is the gift of music [...].<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Suzanne K. Langer (1967), *op. cit.*, p. 243 -244. Traduit en partie par Jean Fisette (1998-1999), *op. cit.*, p. 50 : «La puissance réelle de la musique tient au fait qu'elle peut être 'vraie' de la vie des sentiments d'une façon qui est interdite à la langue [...] car ses formes signifiantes ont cette ambivalence de contenu inconnue aux mots. La musique révèle alors que les mots obscurcissent parce qu'elle peut avoir non seulement un contenu, mais une réserve de contenus éphémères. La musique peut articuler des sentiments sans se marier à eux. [...] L'assignation d'un sens est changeante, un jeu de kaléidoscope, probablement sous le seuil de la conscience, certainement en dehors de l'éventail des pensées discursives. [...] Parce qu'aucune détermination de sens n'est conventionnelle, aucune ne dure au delà du son qui passe. Toute brève association n'aura été qu'un éclair de compréhension.»

L'iconicité du signe musical provoque de nombreux mouvements d'interprétance et produit par le fait même un plaisir associé à cette mouvance, mais cette iconicité permet surtout aux émotions — liés à la priméité — de participer activement aux processus d'interprétance : quand aucune règle, aucune convention, aucun modèle ne peut servir d'interprétant, bref, «dans l'incertitude, nos émotions conduisent notre pensée vers des interprétations hypothétiques ou, pour le dire en termes peircéens, dans un mouvement abductif»<sup>162</sup> qui ne peut que suggérer des interprétants.

Le processus de construction de la signification d'un représentamen musical pourrait donc s'articuler de cette manière : au moment de l'écoute, un travail de l'esprit débute afin de construire un signe sur la base des sons perçus. Une multitude d'images apparaissent à l'esprit de l'auditeur, à la manière d'un kaléidoscope ; mais comme rien ne certifie la validité de l'attribution d'un objet à une sensation (les sons), les émotions du sujet écoutant, liées à la priméité et agissant comme une inférence abductive, prennent le relais comme instance de médiation : «un ensemble de qualités sonores [...] se fusionne à un ensemble de qualités d'affect que l'esprit saisit indistinctement l'un de l'autre»<sup>163</sup>, ce qui fait du son un signe, ou comme le dirait de façon plus juste Daniel Mongrain, un ton. Spécifions que «le ton est [...] un arrêt momentané du kaléidoscope musical, c'est une pause dans le 'jeu des contenus éphémères' avec lequel la musique est en relation. Un changement de ton marque

---

<sup>162</sup> Daniel Mongrain (2004), *op. cit.*, p. 115.

<sup>163</sup> Daniel Mongrain (2000), *op. cit.*, p. 49.



une reprise de ce jeu.»<sup>164</sup> C'est sur la base sensuelle et émotive du ton qu'un second interprétant pourra renvoyer ce signe à un nouvel objet, toujours sur le mode abductif. Ce processus peut se poursuivre indéfiniment.

Ces propos confortent nos affirmations voulant que, pour procéder à la lecture d'un texte aussi complexe que *Le Vierge incendié*, l'engagement des émotions et des affects n'est pas apte à produire seul du sens, mais joue le rôle nécessaire dans les mouvements potentiels de la sémiose.

En effet, il semble maintenant juste d'affirmer que, pour s'approprier ce type de signe, l'interprète qui débute un mouvement de sémiose doit, dans sa recherche d'un objet et dans l'incertitude causée par la perte des repères, laisser ses émotions guider ses choix interprétatifs. Ces émotions feront partie d'un complexe affectif et émotionnel, produit du processus affectif, qui, une fois constitué, permettra à l'interprète d'élaborer de nouvelles significations sur la base de cette forme émotive personnelle. Thérien affirme à ce propos que

l'absence d'une telle construction ferait tomber le livre des mains puisque, si le 'plaisir du texte' a un quelconque sens, c'est certainement dans cette élaboration personnelle, intime, et qui doit procurer un minimum de satisfaction. L'acte de lecture engage l'affectivité de chacun. Le lecteur ne réagit émotionnellement qu'à travers ses propres émotions.<sup>165</sup>

Ainsi, un représentamen qui se caractérise par une prédominance de la relation iconique réclame, pour être élevé au rang de signe, une émotion, et donc un interprète

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>165</sup> Gilles Thérien (1990), *op. cit.*, p. 74 .

attentif à tout ce qui caractérise la priméité, afin qu'un dynamisme inhérent soit présent — à son écoute, si le représentamen est musical, ou à sa lecture, s'il est littéraire.

## 2.2 *Le Vierge incendié* et le signe musical

D'entrée de jeu, nous avons tenté de lire un poème de Lapointe avec des critères logico-réalistes<sup>166</sup>, donc de le saisir par une habitude avec des interprétants déjà constitués. Le résultat est que l'interprétance est constamment enrayée et que les composantes du poème demeurent disjointes et statiques : l'interprétant immédiat est carencé. Le signe qu'est le poème est devenu *à tout le moins imparfait* et risque une mort imminente s'il est confiné dans cette lecture abstraite. Cependant, bien que nous ne comprenions pas le sens des poèmes, une émotion était palpable durant nos lectures précédentes. Nous pourrions même réduire cette émotion, pour la démonstration, au sentiment d'incompréhension. Pour arriver à dynamiser *Le Vierge incendié*, nous avons affirmé qu'il fallait trouver un interprétant inédit — la musique — favorisant la construction d'un nouvel objet dynamique ; pour permettre au texte de Lapointe d'être émouvant *logiquement*<sup>167</sup>, nous avons produit une sémiose à partir du sentiment d'incompréhension qui nous habitait initialement.

---

<sup>166</sup> Aux pages 64, 65 et 66.

<sup>167</sup> Lu avec de critères logico-réalistes, *Le Vierge incendié* est saisi par un interprétant immédiat ce qui fait de lui un objet immédiat incompréhensible. Durant nos premières lectures, *Le Vierge incendié* était saisi par un interprétant dynamique affectif, parce qu'empreint d'émotion, même si nous n'en comprenions pas le sens. Il faut maintenant saisir *Le Vierge incendié* par un interprétant dynamique logique pour arriver à une certaine lisibilité et à un certain partage avec la communauté.

Maintenant, il s'agit de lire *Le Vierge incendié* à la lumière de la musique, c'est-à-dire comme un symbole non consommé. Cette perspective permet le renouvellement de nos habitudes de lecture. Premièrement, cette métaphore suggère que l'interprétant d'un représentamen iconique est multiple et ne peut qu'être évoqué : elle intègre le musement à l'activité de lecture. Cette métaphore musicale suggère aussi de lire le poème par le biais de ses qualités sensibles en confirmant la valeur essentielle de l'émotion dans l'appropriation d'un signe iconique. Ainsi, le fondement de notre lecture doit être une pensée sensuelle et émotive qui fera du représentamen iconique qu'est *Le Vierge incendié* un objet tonal. Il est intéressant de noter que Michel Balat conjugue ces deux règles lectorales en affirmant que le musement est «ce par quoi le tonal nous apparaît, il en est son contenu essentiel»<sup>168</sup>. Il dit également que le ton apparaît «moins à l'écoute du sens, qu'à celui de la prosodie»<sup>169</sup>, donc lorsque l'interprète s'attarde au rythme de l'énonciation. Décidément, notre métaphore musicale continue à se filer. Par conséquent, nous nous tournons vers une hypothèse de Lucie Bourassa, que nous allons présenter sous peu. Cette hypothèse risque d'être particulièrement intéressante pour notre propos parce qu'elle est en totale harmonie avec nos nouveaux principes de lecture. Selon elle, «le rythme constitue l'un des modes de signification privilégiés de la poésie contemporaine»<sup>170</sup> en ayant une fonction importante dans l'organisation du sens.

---

<sup>168</sup> Michel Balat (2000), *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 252 p., (coll. «Ouverture philosophique»). Cité dans Bertrand Gervais (2002), «L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli», *Protée*, vol. XXX, n° 3 (hiver), p. 70.

<sup>169</sup> Bertrand Gervais (2002), *op.cit.*, p. 71.

<sup>170</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 29.

Dans ce cas, le rythme aura peut-être la capacité de donner un nouveau dynamisme à la lecture du recueil de Lapointe en provoquant de nouveaux mouvements de sémiose. Qui plus est, le rythme nous semble approprié pour servir notre analyse, car il permet de traiter simultanément plusieurs composantes particulières de la poésie du *Vierge incendié* (sa disposition spatiale, son développement sémantique, sa construction syntaxique, sa phonématique, sa réception, etc.).

Bref, nous avons débuté la mise en place de nos principes de lecture en suggérant qu'une analyse de type hypoiconique — image, diagramme, métaphore — allait permettre au *Vierge incendié* d'accéder à l'ordre de la signification. Notre métaphore fondatrice a donné le coup d'envoi à cette analyse. Cette métaphore avait pour fin première de relancer la sémiose en permettant de poser un nouveau regard sur les poèmes de Lapointe. Suivant à rebours les niveaux de l'hypoicône, nous avons ensuite fait l'hypothèse que le signe musical et *Le Vierge incendié* réalisaient une composition diagrammatique. Autrement dit, nous avons postulé que les relations internes de ces signes étaient analogues, que ces signes réalisaient un cas simple d'analogie de proportion, qu'un parallèle d'ordre diagrammatique existait entre ces deux signes. Notre étude du signe musical a rendu explicite le fonctionnement sémiotique de celui-ci ; nous croyons que l'étude du rythme d'un poème de Lapointe fera apparaître une dynamique relationnelle interne similaire au signe musical en provoquant un musément — qui est essentiellement tonal.

Pour arriver à ce résultat, et puisque nous avons convenu que *Le Vierge incendié* est un ensemble d'hypoicônes ou d'images, nous suggérons que la lecture du rythme d'un poème permet à plusieurs métaphores d'être constituées et aux mouvements de sémiose de se poursuivre indéfiniment comme c'est le cas avec le signe musical. Si cette hypothèse s'avère fondée, la relation diagrammatique entre le signe musical et *Le Vierge incendié* sera réalisée et nous pourrons affirmer de façon claire notre métaphore fondatrice : *Le Vierge incendié* est une représentation littéraire d'un signe musical.

### CHAPITRE III : RYTHME ET SÉMIOSE DANS *LE VIERGE INCENDIÉ*

C'est dans le cadre de ce chapitre que l'analyse d'un poème de Lapointe aura lieu. Présentons d'abord le recueil de Paul-Marie Lapointe de façon générale pour mieux déterminer ensuite la place qu'occupe le poème que nous analyserons sous peu. Publié pour la première fois en 1948, *Le Vierge incendié* est composé de cent poèmes non-titrés distribués inégalement dans cinq parties : «Crânes Scalpés» (6 poèmes), «Vos ventres lisses» (36 poèmes), «On dévaste mon cœur» (38 poèmes), «Il y a des rêves» (11 poèmes), «La création du monde» (9 poèmes). Au sein des différentes sections, plusieurs pratiques d'écriture sont utilisées par le poète. Dans son mémoire intitulé *Figures du rythme dans Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*<sup>171</sup>, Jacques Audet parle de trois registres principaux : les poèmes en vers libres (21/100), les poèmes en prose (19/100) et un troisième type de poèmes qu'il nomme poèmes en prose versifiée (59/100). Ces derniers, qui composent la majorité du recueil, ont la particularité d'être dépourvus de ponctuation : les majuscules, les points, les points-virgules et les virgules sont tous inexistants ; des blancs séparent les différents segments ou vers qui forment le poème. De plus, ils tiennent toujours sur une seule page, sauf pour l'un d'entre eux, et en un seul paragraphe justifié à gauche et à droite. «Par l'absence de majuscule et de ponctuation, et par l'utilisation du blanc, ces poèmes se rapprochent des poèmes en vers libres. Par la disposition en

---

<sup>171</sup> Jacques Audet (1996), *op. cit.*

paragraphe (ou plutôt en bloc), ces poèmes se rapprochent des poèmes en prose.»<sup>172</sup>

Un seul poème s'inscrit dans deux registres («Cartable noir...») et complète le recueil (1/100) : débutant en prose, il se termine en prose versifiée.

Pour notre travail, nous limitons l'éventail des objets susceptibles d'être analysés aux poèmes en prose versifiée. Cette restriction s'explique, premièrement, par la particularité typographique et spatiale de ce registre et, deuxièmement, parce que «cette disposition [...] amène une tension maximale entre prose et poésie»<sup>173</sup>, elle amène donc un rythme particulier, qui est l'invention la plus originale de Lapointe. Pour réaliser notre analyse, nous nous appuyons ainsi sur ce que *Vierge incendié* a de plus innovateur et singulier. C'est le poème «par l'heure rauque...», déjà abordé dans le chapitre précédent, que nous analyserons ici en détail.

Cependant, avant de montrer qu'une lecture rythmique s'inscrit effectivement dans la démarche que nous avons entreprise, que le rythme, en suggérant des liens entre les différents signes qui composent *Le Vierge incendié*, permet de produire des métaphores, avant de procéder à une description des phénomènes rythmiques dans un poème de Lapointe et de suivre les différents mouvements sémiotiques que ces phénomènes produisent, il convient toutefois de définir la notion de rythme.

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 66.

### 3.1 Une définition du rythme et ses constituants ou comment construire des diagrammes au sein d'une représentation

Débutons par la définition fondatrice de Benveniste<sup>174</sup>, pour qui le rythme est «l'arrangement distinctif d'un mouvement»<sup>175</sup>. N'étant pas au départ définie spécifiquement en fonction de la langue ou de la poésie, la notion de rythme chez Benveniste s'applique «à tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés»<sup>176</sup>. Prenant appui sur cette définition, plusieurs critiques littéraires, dont Lucie Bourassa, ont conçu le rythme d'un texte comme «une configuration donnant forme au mouvement»<sup>177</sup> discursif, ou pour le dire plus simplement, comme «une manière particulière de fluer»<sup>178</sup> du discours. Bourassa renchérit en soutenant que le rythme est une dynamique «indissociable du déploiement de la signification, jou[ant] un rôle dans la pluralisation du sens des œuvres contemporaines»<sup>179</sup>, en multipliant les relations entre les signifiants. Les termes mis en correspondance par ces rapports forment des diagrammes qui rendent possible la création de métaphores. Ces dernières transportent le sens vers un ailleurs vague et indéterminé, donc produisent des mouvements de sémiose infinie. Nous allons présenter dans les lignes qui suivent la conception du rythme de Lucie Bourassa et prendre appui, pour notre propre investigation, sur la méthodologie

---

<sup>174</sup> Émile Benveniste (1966), «La notion de rythme dans son expression linguistique», *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, p. 327-335, (coll. «Bibliothèque des sciences humaines»).

<sup>175</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 30.

<sup>176</sup> Émile Benveniste (1966), *op. cit.*, p. 335.

<sup>177</sup> Lucie Bourassa (1993), *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, (coll. «L'Univers des discours»), p. 405.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 12.



qu'elle propose dans son ouvrage *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine* paru en 1993.

Tout d'abord, pour être en mesure de saisir le rythme singulier d'un poème et d'en rendre compte, Bourassa suggère de considérer le rythme comme «un double processus de différenciation et de comparaison»<sup>180</sup>, comme une dynamique relationnelle. À partir de traits particuliers (syntaxiques, accentuels, graphiques et phonétiques), qui forment les différents constituants du rythme dans le discours, elle cherche, par divers moyens que nous allons présenter, à déterminer des groupes rythmiques de base. Ces derniers pourront ensuite être comparés entre eux durant la lecture, ce qui favorisera l'établissement de rapports de ressemblance et de différence entre les groupes. Ces comparaisons et ces rapports sont l'unique moyen pour percevoir et «reconnaître la spécificité d'une configuration temporelle»<sup>181</sup>, donc un rythme. Chacun des traits particuliers que sont l'accentuation tonique et initiale, la ponctuation, la disposition graphique et les itérations phonétiques permet un mode de découpage différent du discours même si les frontières qu'ils établissent peuvent s'entrecouper — ce qui a pour conséquence de renforcer le découpage du «flux verbal»<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>181</sup> Lucie bourassa (1990), *op. cit.*, p. 30.

<sup>182</sup> *Loc. cit.*

Le premier mode de découpage du discours considéré par Bourassa est le découpage de la phrase en unités accentuelles. En français, «l'accent principal est un accent de fin d'unité syntaxique»<sup>183</sup>. Cet accent, que l'on nomme accent tonique, se retrouve systématiquement sur la dernière syllabe accentuable de chaque unité syntaxique. Cette unité syntaxique, Bourassa la désigne par l'expression «mot phonologique», à la suite de Jean-Claude Milner et François Regnault<sup>184</sup>. Selon Bourassa, l'intérêt de la théorie du rythme de ces deux auteurs est qu'elle permet «de définir des règles syntaxiques de délimitation de cette unité porteuse d'au moins un accent tonique»<sup>185</sup>. Les règles syntaxiques de délimitation du mot phonologique utilisées par Bourassa, et par conséquent les règles qui régissent la place de l'accent tonique dans la phrase, sont issues de la théorie accentuelle de ces auteurs et seront également les nôtres<sup>186</sup>.

La détermination du rythme se fait aussi par l'accentuation initiale. Des accents initiaux existent en français : ils se placent à certaines conditions sur la première syllabe du mot phonologique<sup>187</sup>. La notation des accents initiaux est plus aléatoire que systématique. Ce ne sont donc pas tous les mots phonologiques qui sont marqués d'un accent initial. Quoi qu'il en soit, la syntaxe joue un grand rôle dans la

---

<sup>183</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 116.

<sup>184</sup> Jean-Claude Milner et François Regnault (1987), *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et amateurs d'alexandrins*, Paris, Éditions du Seuil, 176 p.

<sup>185</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 135.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 134-136.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

délimitation des groupes rythmiques puisqu'elle est «en premier lieu un facteur de discrétisation et de groupement»<sup>188</sup>.

Ce découpage rythmique en unités accentuelles n'est pas le seul que la syntaxe détermine, nous fait remarquer Bourassa : des groupes supérieurs aux mots phonologiques sont en effet formés par les syntagmes que délimitent les signes de ponctuation, ce qui entraîne automatiquement une pause. Ces groupes sont en réalité les groupes supérieurs d'intonation (ou groupes supérieurs de souffle) dont la finale est suspensive ou conclusive : le premier type de finale «coïncide souvent avec une montée intonative»<sup>189</sup> et implique habituellement une «tension vers une suite, [la] création d'une attente»<sup>190</sup> ; le deuxième type «coïncide la plupart du temps avec une chute intonative»<sup>191</sup> et implique idéalement l'«achèvement, [la] résolution de l'attente»<sup>192</sup>. Le poème qui nous intéresse est, comme nous l'avons dit plus tôt, exempt de ponctuation. Cependant, ainsi qu'on le verra à l'instant, les marques graphiques qui, comme les blancs, commandent une pause peuvent être considérées comme le lieu d'une montée ou d'une chute intonative.

Bourassa ajoute donc un autre mode de découpage rythmique : celui qu'opère la disposition du texte, soit par le retour à la ligne, soit par le blanc, ce qui entraîne une

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>189</sup> Lucie Bourassa (1991), «Tensions et rythmes», *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3 (48) (printemps), p. 431, note 6.

<sup>190</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 182.

<sup>191</sup> Lucie Bourassa (1991), *op. cit.*, p. 431, note 6.

<sup>192</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 182.

pause en coupant le mouvement de la phrase. Ce découpage graphique fera coïncider ou non la fin de la phrase, du vers ou du segment avec la fin du mot phonologique provoquant ou non une «tension entre le graphique et le syntaxique.»<sup>193</sup>. À propos des séquences graphiques et des groupes supérieurs d'intonation, Bourassa précise que «dans les textes non ponctués, mais segmentés soit par le vers, soit par des blancs, [comme c'est le cas avec les poèmes du *Vierge incendié*, ils] se recoupe[nt] la plupart du temps»<sup>194</sup>, ne provoquant ainsi aucun conflit entre les articulations graphiques et syntaxiques. Finalement, le nombre de syllabes peut aussi constituer un principe de découpage rythmique.

Pour le repérage du rythme, Bourassa considère également l'organisation phonématique, car elle peut avoir une fonction rythmique importante même si elle n'est pas un facteur de groupement. Cette organisation est constituée par la récurrence d'un phonème ou d'un groupe de phonèmes à l'intérieur d'un vers ou du poème entier, par la fréquence de cette récurrence et par la position dans le vers des phonèmes répétés — qui peuvent aussi être des mots entiers. Ces éléments devront être mis en lien avec les autres constituants du rythme afin que soient mises en évidence les associations qu'ils forment entre eux ; la répétition d'un phonème sur lequel se place à chaque fois un accent tonique est un exemple du type de rapport que peuvent entretenir deux constituants du rythme. Ces rapports peuvent jouer un rôle prépondérant dans la spécificité de la configuration du déroulement discursif du

---

<sup>193</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 30.

<sup>194</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 186.

poème, en provoquant par exemple une forte continuité phonique qui pourrait s'opposer à la discontinuité sémantique du vers, créant ainsi un type particulier de tension.

La définition du rythme de Bourassa n'est pas complète si nous restreignons le concept à une simple organisation discursive, car le rythme, comme organisation et disposition spécifique des marques discursives, est couplé à l'expérience temporelle du lecteur, qui, elle, revoie à la temporalité du texte, une temporalité construite durant l'acte de lecture «à travers les différents modes de disposition des unités de sens.»<sup>195</sup> Bourassa endosse le postulat suivant : «le rythme, incarné dans la présence du poème, est indissociable de l'*intentio* de la lecture et la *distentio* qui en résulte.»<sup>196</sup> Effectivement, au cours de la lecture d'un texte, processus qui se fait dans la durée et implique nécessairement la mémoire et l'attente, des mouvements de rétention et de protention sont créés dans l'esprit du lecteur. Premièrement, la mémoire met en relation le fragment lu avec le précédent : «l'*intentio* qui va du présent du présent vers celui du passé compare d'une part (sur le plan syntagmatique) des *séquences* dans toutes leurs composantes et d'autre part (sur la plan paradigmatique) des *marques récurrentes*»<sup>197</sup>, ce qui définit le mouvement rétentionnel et implique que «le fragment déborde nécessairement de lui-même pour transformer l'information du précédent, pour la prolonger, la barrer, la nier, la pluraliser, etc.»<sup>198</sup>. Deuxièmement,

<sup>195</sup> Lucie Bourassa (1992), «De l'espace au temps, du voir à la voix», *Poétique*, n° 91 (septembre), p. 346.

<sup>196</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 94.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>198</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 31.

ce qui est lu crée par l'attente «une tension de l'esprit vers une *résolution*, une *suite* de sens»<sup>199</sup>, ce qui définit le mouvement protentionnel.

Dans la lecture, rétention et protention s'actualisent particulièrement en fonction de structures discordantes : ils sont provoqués par des «'ruptures' de la signification 'habituelle', logique ou réaliste»<sup>200</sup>. La protention peut aussi être provoquée «par divers 'inachèvements' dans le discours, comme les vocatifs et les interrogatifs, à quoi [Bourassa ajoute] toutes les unités phrastiques et/ou 'vocales' qui restent 'suspendues'»<sup>201</sup>. Donc, le rythme, créé par l'organisation et la disposition des différents éléments langagiers — syntaxiques, accentuels, graphiques, phonétiques et maintenant sémantiques — et leur mise en relation, provoque une dynamique de tensions et fait éprouver au lecteur la temporalité du discours en actualisant cette temporalité dans son esprit tout en organisant le sens, mais de manière plurielle. Autrement dit, «par les 'ruptures' qui surgissent dans la signification, le lecteur est amené à éprouver [...] le double éclatement de la *distentio*»<sup>202</sup>, à éprouver un rythme comme forme du mouvement et comme forme-sens. Ou comme le dit Meschonnic : «le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur»<sup>203</sup>. Le rythme-sens est une représentation non du temps chronologique, mais du temps vécu.

---

<sup>199</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 97.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>201</sup> *Loc. cit.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>203</sup> Henri Meschonnic (1982), *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Lagrasse, Éditions Verdier, p. 214. Cité dans Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 30.

Pour finir, il est important de mentionner, d'une part, que les mouvements rétentionnel et protentionnel se chevauchent constamment et qu'ils peuvent entrer en conflit — d'où le titre de la conclusion de la monographie de Bourassa : «Le rythme, une dynamique de tensions»<sup>204</sup> — et, d'autre part, que lire le rythme d'un poème, comme celui de Lapointe, c'est faire le constat que le sens n'est pas aboli, mais multiplié, que la signification est en constante réorganisation. Le rythme est donc un mouvement de sémiose infinie.

### 3.2 Le rythme-sens d'un poème du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe

Notre analyse rythmique est une tentative de dynamisation du *Vierge incendié*. Il s'agira de susciter des mouvements de sémiose par une lecture rythmique et d'en rendre compte. Pour ce faire, nous relèverons les différents constituants du rythme dans le poème «par l'heure rauque...»<sup>205</sup> et les mettrons en relation grâce à la dynamique de rétentions et de protentions. C'est dans l'interaction des divers groupes rythmiques du poème que nous retrouverons une occasion de construire des diagrammes et de suggérer un trait, nommé caractère représentatif dans la définition que donne Peirce de la métaphore, à quelques-unes de ces mises en relation qui ont permis la formation d'un diagramme.

[Ce] trait représentatif marque le caractère troisième [de l'hypocône], c'est-à-dire une relation entre deux plans (mis en parallèle) mais une relation qui, au lieu d'être préalable, est avancée comme une pure possibilité, mais sans être

<sup>204</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 403.

<sup>205</sup> Pour avoir un aperçu des traits qui forment les constituants du rythme dans ce poème, il faut consulter l'annexe 1 à la page 147 du présent mémoire.

déterminée : de fait elle est une nécessité logique laissée à l'action de la sémiose.<sup>206</sup>

Par ailleurs, le trait «représentatif agit [...] comme un interprétant, c'est-à-dire qu'il remplit cette fonction de médiation qui est de créer de nouvelles cohésions et, simultanément, de conduire l'évocation poétique dans un ailleurs»<sup>207</sup>.

À la limite, la métaphore [...] engendre un contenu qui est non encore advenu et donc, non conceptualisé. [...] C'est le point extrême de l'avancée dans l'hypoiconicité. Le seul pas suivant, possible, ce serait, par un effet de bascule — un saut donc un retour — dans l'ordre du symbolique, c'est-à-dire au registre des acquis de culture.<sup>208</sup>

Rappelons que le poème que nous allons analyser fait partie du registre des poèmes en prose versifiée dont la disposition graphique et la typographie ont cette particularité : de forme rectangulaire, ils ne comprennent aucun titre, aucune majuscule ni aucune ponctuation autre que des blancs d'environ quatre ou cinq espaces chacun. Citons à nouveau le poème afin que notre argumentation soit bien suivie :

par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me  
 repose sur le plafond du sommeil le kimono  
 jappe au clair de miroir main de lampes à regard  
 sur le ventre et bouche de vitrail au nuage l'aqua-  
 relle souffle un gros ballon de fleur d'eau sur les  
 feuilles du temple  
 mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues  
 pour éventail de tempes un piano plus tendre au  
 réveil d'yeux si troublés sur mon genou dans le désert  
 maintenant hier<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Jean Fisette (2003), «L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable», *RS-SI, Recherches sémiotiques / Semiotic inquiry*, vol. XXIII, n° 1-2-3, p. 213.

<sup>207</sup> Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 231.

<sup>208</sup> Jean Fisette (2003), *op. cit.*, p. 213-214.

<sup>209</sup> Paul-Marie Lapointe (1998), *op. cit.*, p. 31.



Dans ce cas-ci, le poème compte six segments séparés par cinq blancs. Ce trait caractéristique de l'écriture de Lapointe n'est pas sans conséquence rythmique ni sans conséquence sur les différents mouvements de sémiose destinés à construire le texte-signe — de façon nécessairement très partielle et instable. Premièrement, en éliminant la ponctuation, Lapointe élimine par le fait même le marquage des «pauses obligatoires et facultatives de la lecture»<sup>210</sup>. Cette suppression a pour effet, d'abord, de maximiser le mouvement *prosa* de la lecture, «ce mouvement orienté vers la fin»<sup>211</sup>, «cet élan qui va 'droit devant'»<sup>212</sup> et, ensuite, de faire du poème, lors des premières lectures, un texte «fondu dans un seul souffle»<sup>213</sup>. Deuxièmement, en faisant disparaître la lettre majuscule qui débute la phrase et le point qui habituellement la clôt, le poète compromet l'autonomie de la phrase et crée dans l'esprit du lecteur une hésitation quant aux liens qui pourraient exister entre les différents segments du poème. Plusieurs amorces de relations que les interprétants ont la tâche de produire sont créées de la sorte.

Il appert toutefois que les quatre premiers segments sont sans lien syntaxique. Les cinquième et sixième segments partagent un lien à la fois syntaxique et paratactique : la reprise du mot «maintenant» dans le dernier segment laisse croire à l'existence d'un lien logique entre les deux derniers segments, d'où le lien syntaxique, mais aucun mot de liaison n'indique la nature du rapport entre ceux-ci,

---

<sup>210</sup> Jean-Marie Laurence (1985), *Grammaire française : grammaire raisonnée et code grammatical*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, Guérin éditeur Ltée, p. 512.

<sup>211</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 89.

<sup>212</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 31.

<sup>213</sup> Guy Laflèche (1970), *op.cit.*, p. 409.

d'où le lien paratactique. Autrement dit, dans l'ensemble de ce poème, les liens syntaxiques, c'est-à-dire logiques, entre les différents segments sont quasi inexistants. Presque dépourvu d'outils syntaxiques liant les phrases entre elles, ce poème en prose versifiée de Lapointe a une construction qui privilégie nettement la juxtaposition à la subordination et à la coordination. Bref, de manière générale, chaque segment du présent poème est autonome.

Ce type particulier de construction modifie légèrement le rythme que nous avons décrit ci-haut, car nous considérons maintenant le blanc comme la marque de la fin d'un syntagme. Ce qui implique que, dans ces «flots de mots»<sup>214</sup>, les blancs imposent à la parole une série d'intermittences, que «les blancs interrompent sporadiquement le mouvement *prosa*»<sup>215</sup>. Chaque segment se termine donc par un accent de fin de mot phonologique et correspond à un groupe supérieur d'intonation dont la finale est suspensive, sauf au dernier segment où elle est conclusive. Cette nouvelle particularité — intonative — a aussi une conséquence sur le rythme du poème : elle produit une tension vers l'avant, si bien qu'une attente vers une résolution est systématiquement créée à la fin de chaque segment intérieur du poème — une attente doublée, comme nous le verrons plus tard, par celle que provoque la discontinuité sémantique. Cependant, la finale intonative conclusive qui devrait coïncider avec la résolution de l'attente est le point départ d'une deuxième lecture parce que l'attente

---

<sup>214</sup> Philippe Haeck (1969), «*Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe», *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 17-18-19-20 (janvier-août), p. 288.

<sup>215</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 31.

n'a pas été comblée : un fort mouvement *versus*, un mouvement qui «se caractérise par des processus de retour, impliquant une participation active de la mémoire du sujet — non pas comme prise, fixation, représentation d'un souvenir — mais comme revenir, dans le présent du sujet, de tout ce qui est»<sup>216</sup> dans l'espoir qu'un objet se réalise. Évidemment, ce mouvement — abductif — est actif tout au long de la lecture du poème, mais est très important dans une situation irrémédiable d'inachèvement, lorsque l'interprétant semble absent. Quelques exemples de ces tensions ou mouvements seront donnés lors de l'analyse spécifique du poème.

Bref, dans ce procédé graphique et typographique se présente un premier mouvement rythmique d'ensemble partagé entre la continuité et la discontinuité. D'une part, l'absence de majuscule et de ponctuation, de même que les finales suspensives des syntagmes intérieurs, favorisent un mouvement continu de la lecture. D'autre part, «l'organisation spatiale et syntaxique (paratactique) donne l'impression de reprises incessantes plutôt que de continuité, de mouvement vers l'avant»<sup>217</sup>, donc de discontinuité, et ce sentiment perpétuel d'inachèvement provoque de nombreux mouvements de retours impliquant la mémoire et plusieurs «*amorces de rapports*, même si ceux-ci s'avèrent *défectueux* ou *déceptifs*»<sup>218</sup>. Cette manière particulière de conjoindre et de disjoindre les éléments de ce discours est le rythme poétique de Lapointe et crée un processus de sémiose particulier, une sémiose *ad infinitum*.

---

<sup>216</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 91.

<sup>217</sup> Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 31.

<sup>218</sup> Lucie Bourassa (1991), *op. cit.*, p. 435.

Entrons maintenant dans le cœur du poème pour comprendre plus précisément son rythme et l'action de celui-ci sur l'organisation particulière du sens, donc sur les nombreux mouvements sémiosiques internes qui construisent sans relâche l'objet-texte.

Précédemment, nous avons mentionné le caractère irréaliste de l'univers décrit dans ce poème, du fait de l'incohérence des différents préconstruits. À cette ambiguïté, s'ajoute maintenant, et ce, dès le premier mot du poème, une ambiguïté syntaxique qui contribue à générer un rythme particulier et à pluraliser le sens. Le premier segment — «par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me repose sur le plafond du sommeil» — débute par une préposition liante qui peut tout aussi bien exprimer une relation de temps, en ayant le sens de «durant» ou «pendant» (ex. : par une belle nuit d'été), qu'introduire une relation de moyen. Habituellement, le contexte de la phrase détermine la fonction syntaxique de la préposition ; cependant, même si la préposition est suivie par un nom confirmant qu'elle entretient un rapport de temps, l'adjectif postposé qui qualifie ce nom et le complément du nom, lui-même suivi d'un adjectif, nous obligent à reconsidérer notre choix. Par les nombreuses inconséquences logiques qu'elle entraîne, cette hypertrophie de la phrase, «la complexification abusive des parties de la phrase simple»<sup>219</sup>, suscite des interrogations chez le lecteur. Ces interrogations nous amènent à tendre vers une suite : soit poursuivre notre lecture afin que soit résolue cette ambiguïté syntaxique et

---

<sup>219</sup> Guy Laflèche (1970), *op. cit.*, p. 411.

cette discontinuité sémantique ; soit nous projeter «dans une rêverie paradigmatique»<sup>220</sup> — sorte de musement — afin de trouver des associations qui pourraient donner du sens à ce que nous lisons. Est ainsi formé dans l'esprit du lecteur, un fort mouvement non seulement protentionnel, qui s'apparente au mouvement *prosa*, mais également rétentionnel, que l'on identifiera au mouvement *versus*, puisque la mémoire compare ce qui se présente à l'œil à ce qui précède pour trouver une logique sémantique ou des associations heureuses. Ces deux tensions temporelles s'ajoutent aux mouvements précédemment relevés.

Ensuite, arrive le groupe verbe composé d'un sujet à la première personne du singulier et du verbe pronominal *reposer* conjugué au présent de l'indicatif. Conséquemment, par rétention, nous comprenons que la partie précédente, le groupe de la préposition, assurait la fonction de complément de phrase et que nous avons affaire à une inversion. Toutefois, cette découverte ne tranche toujours pas l'indécidabilité de la fonction syntaxique de la préposition «par», ne diminuant ainsi en aucune manière le mouvement protentionnel. Le segment se termine sur un deuxième complément de phrase introduit par une deuxième préposition : «sur». Ce groupe de la deuxième préposition est lui aussi complexifié par un complément du nom.

---

<sup>220</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 97.

Justifié à gauche et à droite, ce premier segment s'étend sur deux lignes dont la première séquence graphique ne coïncide pas avec la fin du mot phonologique, créant une tension supplémentaire vers l'avant en un endroit très précis du poème, soit à la fin de la première ligne. Cette disposition a également comme répercussion de faire porter un accent initial sur la première syllabe de la deuxième ligne, sur la première syllabe du verbe *reposer*.

Exemplifions dès maintenant ces différents mouvements que le rythme suscite et mettons-les en parallèle avec les mouvements sémiosiques que constitue notre lecture. Nous prendrons à titre d'exemple les mouvements rétentionnels et protentionnels provoqués par la rencontre de l'adjectif postposé «rauque» qui ne respecte pas le critère de pertinence en qualifiant le nom «heure». L'écart entre ce que l'on aurait dû voir apparaître et ce qui survient est très grand et se remarque explicitement. En effet, le temps n'a pas la propriété de produire des sons, encore moins des sons qui ont une qualité spécifique. Au moment précis de la rencontre de cet adjectif, un mouvement de sémiose est entamé et tente de construire cet objet en le saisissant par une interprétance qui établira «une relation entre l'esprit du destinataire et l'objet représenté.»<sup>221</sup> D'une part, un mouvement *versus* ou rétentionnel pousse le lecteur à chercher la relation qui pourra le satisfaire dans les éléments de la phrase qu'il a précédemment rencontrés en les comparant sur le plan tant syntagmatique que paradigmatique, incessamment. Cependant, peu de matériel

---

<sup>221</sup> Charles S. Pierce (1992), *op. cit.* Traduit par Jean Fisette (1996), *op. cit.*, p. 250.

est présent en amont de la phrase. D'autre part, un second mouvement, protentionnel, qui fait son apparition simultanément, pousse le lecteur à poursuivre de sa lecture avec l'espoir que la tension disparaisse. Toutefois, au terme du premier segment, cette inconséquence logique n'est toujours pas résolue. Pour parvenir à cette résolution, le lecteur doit revenir à la relation iconique du signe à l'objet afin de permettre au processus de sémiotique d'opérer. Ainsi le lecteur peut entrer en contact avec l'indétermination son/sens et entendre *parleur* au lieu de «par l'heure», c'est-à-dire, «personne qui parle»<sup>222</sup>, qui, cette fois, convient à l'objet que l'interprétant cherche à construire puisque «rauque» se définit comme étant «une voix rude et âpre, produisant des sons voilés.»<sup>223</sup> Les mots-signes qui précèdent l'adjectif «rauque» subissent des modifications dans leur statut sémiotique en se déstructurant pour permettre de refonder un mouvement de sémiotique, favorisant la formation de la relation entre l'esprit du destinataire et l'objet représenté. D'ailleurs, cette modification sémiotique qui joint la préposition «par» au nom «heure» permet de faire disparaître l'ambiguïté syntaxique qui entoure la préposition : cette dernière n'existe plus. D'une pierre, deux coups.

Une fois l'objet saisi, le lecteur poursuit sa lecture jusqu'à ce que le complément du nom «d'une abeille» et son adjectif «fleurdelysée» remettent en cause la stabilité du signe bâti, provoquant un nouveau départ du mouvement de sémiotique. Il est possible qu'à ce moment le lecteur se dise : «Bon, c'en est trop! Ce poète fait des

<sup>222</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (1993), *op. cit.*, «Parleur», p. 1850.

<sup>223</sup> *Ibid.*, «Rauque», p. 2178.

siennes! Il n'y a rien à comprendre!» Si tel est le cas, la sémiose est arrêtée : le poème-signe serait en voie de mourir. Mais comme le poème est, à cette étape, très peu développé, il est nécessaire de continuer la lecture afin que soient considérés tous les liens que peuvent entretenir les différents constituants du rythme et leur influence sur l'organisation du sens — le mouvement protentionnel favorise cet élan, cette tension vers l'avant qui réclame une détente ; à moins que le lecteur ne décide de poursuivre la déstructuration des icônes jusqu'à former une métaphore qui servira de précepte d'explication à ce qui paraît pour l'instant incohérent — cette plongée dans l'imaginaire crée un mouvement rétentionnel supplémentaire.

Nous choisissons de poursuivre la progression dans l'hypoicône en plaçant dans un milieu diagrammatique potentiel les images qui sont venues à notre esprit à la lecture de la première partie du segment. Nous vérifierons ainsi la capacité des images «par l'heure rauque» et *parleur rauque*, dans leurs interactions, à faire advenir un interprétant qui convient au second mot phonologique — «d'une abeille fleurdelysée».

La première image donne la capacité au temps de produire des sons qui ont une qualité spécifique ; la seconde fait référence à une personne qui parle d'une manière particulière, donc à une voix qui produit des sons d'une qualité spécifique. Nous pourrions suggérer comme terme troisième, la musique — encore une fois. En effet, la musique donne au temps l'instrument qui lui permettra de produire des sons particuliers : la voix. La musique sert d'interprétant et permet de passer à la logique



authentique triadique de la métaphore. Une nouvelle cohésion est créée entre le premier mot phonologique et le second. Nous pourrions réécrire le début du premier segment : «par [la musique] d'une abeille fleurdelysée» — en autant que «une abeille fleurdelysée» ait du sens pour nous, sinon le processus se poursuit.

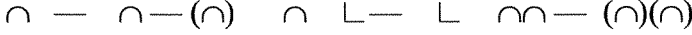
Le deuxième segment — «le kimono jappe au clair de miroir» — est une proposition indépendante composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément circonstanciel. Avec ses dix syllabes, il est environ deux fois moins long que le segment précédent. Après la rupture du continuum produit par le blanc qui sépare les deux segments et le fort mouvement rétentionnel que ce blanc provoque par l'inachèvement qu'il souligne, l'occlusive de «kimono», par l'accent initial du substantif, tranche ce silence mouvementé même si ce substantif est précédé du proclitique «le», qui, par définition, est dépourvu d'accent. À cela s'ajoute le recoupement de la fin du mot phonologique «le kimono» et de la fin de la deuxième séquence graphique, c'est-à-dire de la deuxième ligne du poème. Ces deux phénomènes conjugués contribuent à mettre en valeur le groupe sujet en marquant de façon très nette ses limites. La troisième séquence graphique du poème débute par le verbe *japper* conjugué au présent de l'indicatif. Ce verbe monosyllabique, par son accentuation initiale et sa brièveté, détone et souligne lui aussi ses frontières syntaxiques. Ces traits font en sorte que l'attention du lecteur est plus fortement portée sur les termes «kimono» et «jappe» que sur les autres éléments du segment qui se clôt avec un complément débutant par la préposition «au». Cependant, un curieux phénomène se produit à la limite du segment et a une incidence sur ce que nous

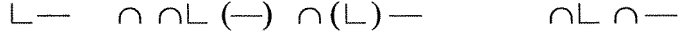
venons d'affirmer et sur le mouvement de sémiose : le verbe *japper* qui introduit le complément «au clair de miroir» fait rapidement anticiper la suite au lecteur : *au clair de lune*. Cette expression figée par l'habitude est toutefois modifiée et le lecteur réalise que ce qu'il croyait voir venir n'arrive pas ; il est déjoué, un mouvement rétentionnel apparaît afin que le mouvement de sémiose reconstruise une certaine cohérence à ce qui vient d'être lu. Bref, malgré une construction syntaxique très simple qui favorise la fluidité de la lecture, la discontinuité de ce segment est beaucoup plus palpable que celle du segment qui le précède ; l'accentuation est la cause principale de ce phénomène, et l'écart sémantique y joue toujours un rôle important.

Certains liens entre divers constituants du rythme peuvent déjà être tissés et permettent de remédier partiellement à cette disjonction en offrant la possibilité au lecteur de s'approprier un mouvement de sémiose via l'hypoicône. En effet, «le kimono», isolé par ses deux forts accents et par sa position sur la séquence graphique, répète le phonème [o] de «repose», lui aussi isolé par sa position sur la séquence graphique et par sa forte accentuation finale : le mouvement rétentionnel établit le renvoi de manière iconique, le signe «le kimono» présente une propriété phonique de l'objet «repose» auquel il renvoie. Ce qui nous fait remarquer au passage le mot «sommeil» qui entretient des liens sémantiques évidents avec le verbe «repose» et qui porte aussi un accent tonique. Le nom «sommeil» peut à son tour être lié à «kimono» puisqu'il partage un phonème, mais également à «abeille» pour des raisons

semblables. Finalement, le phonème [o] est aussi présent et fortement accentué dans

l'adjectif «rauque» :


  
 par l'heure **rauque** | d'une **abeille** fleurdelysée | je me


  
 repose | sur le plafond du **sommeil** | le **kimono** |

Ces relations multilatérales permettent un travail de l'esprit sur le mode de l'abduction. Les interactions entre les composantes du rythme favorisent la génération d'une métaphore qui, nous l'espérons, confèrera une nouvelle cohésion aux deux segments que nous avons analysés jusqu'à présent. En l'occurrence, le rapprochement entre «le kimono» et le verbe «repose» et les liens qu'ils entretiennent de part et d'autre avec le mot «sommeil» nous permettent de suggérer le sommeil comme interprétant.

Le vêtement peut alors servir de robe de chambre au «je» qui se repose. Malheureusement, les liens restant n'arrivent pas à créer dans notre esprit des interprétants qui cadrent avec la construction que nous venons d'ériger — un musement a lieu, mais la sémiose se poursuit inlassablement. Cependant, la suite du deuxième segment, éclairée par ce que nous venons de découvrir, prend un tout autre sens. Le verbe *japper* pourrait dans le cas présent vouloir dire crier contre quelqu'un ou quelque chose : contre le «clair de miroir». Fait étonnant, «au clair» peut être lié phonétiquement à son contraire, l'adjectif «rauque» : chacun composé de deux syllabes, ils partagent les phonèmes [o], [R] et [k]. Cela tombe sous le sens puisque,

comme le «je» se repose «par l’heure rauque», le vêtement de nuit a toutes les raisons de lancer des injures à ce qui le rend inutile : le miroir, qui réfléchit la lumière. L’action de japper devient par le fait même l’opposé de «l’heure rauque», une métaphore de la musique, en représentant le bruit.

Le troisième segment — «main de lampes à regard sur le ventre et bouche de vitrail au nuage» — est nominal et ses nombreux syntagmes imbriqués rendent difficile l’établissement de son accentuation ; plusieurs accentuations sont possibles et ce phénomène participe au rythme :

L’indécidabilité d’une segmentation dans ce groupe supérieur donne une continuité à la séquence, privilégiant la tension vers l’avant. Par contre, cette indécidabilité même permet que *tous les accents toniques possibles soient notés* [...] : la multiplicité de ces marques crée une discontinuité.<sup>224</sup>

Cela fait, on remarque, par rétention, la parfaite adéquation, autant syllabique qu’accentuelle, entre les parties des deux segments qui se retrouvent sur la troisième séquence graphique. Pour rajouter à cette équivalence, les compléments de chacune de ces deux parties ont le même phonème final et sont logiquement liés :

(1)	(5)	(1)	(5-6)
L	∩ (L) ∩ ∩ —	—	∩ L (∩) ∩ ∩ —
jappe	au clair de miroir	main	de lampes à regard

On remarque également une symétrie accentuelle entre les compléments du signe «main» et les deux derniers mots phonologiques du même segment, partageant par le

<sup>224</sup> Lucie Bourassa (1993), *op. cit.*, p. 296.

fait même un découpage syllabique identique («main»-5/3-5/3) et donnant ainsi à ce segment une certaine unité :

(1)	(5-6)	(3)	(5-6)	(3)
—	∩ L (∩)	∩∩—	∩∩—	∩ L (∩)
∩∩—	∩∩—	∩ L (∩)	∩∩—	∩∩—
main	de lampes à regard	sur le ventre	et bouche de vitrail	au nuage

De cette manière, la discontinuité semble reléguée au second rang : le mouvement rétentionnel, d'une part, s'occupe de lier le troisième segment au deuxième, d'autre part, permet la reconnaissance de l'unité accentuelle et syllabique du segment ; le mouvement protentionnel favorise un élan vers l'avant par la difficulté de saisir les liens entre les différents syntagmes et par la nature nominale du troisième segment. Par contre, la signification d'un tel segment reste encore très obscure ; des interprétants supplémentaires adviendront sûrement si nous poursuivons la lecture. L'un d'eux viendra peut-être donner un sens à ce segment — la nécessité de modifier nos interprétations précédentes reste toujours envisageable et même inévitable compte tenu de la nature iconique de nos rapports.

Le segment suivant — «l'aquarelle souffle un gros ballon de fleur d'eau sur les feuilles du temple» — s'étend sur trois lignes, sans toutefois les combler, et est composé d'un sujet, d'un verbe et d'un complément de phrase. Le lecteur le rapproche donc du deuxième segment par sa similitude syntaxique bien que, par rapport à son homologue, un circonstanciel spatial ait été ajouté. Ce segment débute par un accent initial, mais la fin de la première séquence graphique ne concorde pas avec la fin du mot phonologique. Pour une deuxième fois dans le poème, un point de

tension protentionnel est formé en fin de ligne ; il y aura un autre point de tension de ce type dans ce segment : le dernier mot phonologique est scindé en deux. Ces deux conflits entre articulations graphique et syntaxique permettent de faire porter l'accent — tonique pour «aquarelle» et initial pour «feuilles» — sur la première syllabe de la ligne suivante. Il faut aussi remarquer que, pour la seconde fois, le verbe est monosyllabique et également accentué en position initiale, ce qui le met en valeur et permet au lecteur de rapprocher davantage ce segment du deuxième. La fin du segment attire aussi l'attention du lecteur. Son accentuation initiale et sa présentation spatiale particulière — ce n'est pas un blanc qui sépare cette partie du segment du suivant, mais bien un retour à la ligne — donne à l'expression «feuilles du temple» un caractère unique dans le poème : elle est complètement isolée sur la sixième séquence graphique.

Malgré les quelques rapprochements réalisés entre ce segment et le deuxième, la construction diagrammatique que nous tentons de fabriquer ne suscite pas chez nous des mouvements sémiosiques qui réussissent à surpasser la frontière du musement, à déboucher sur une métaphore qui pourra servir d'interprétant ou d'élément de cohésion entre ces signes. Cependant, ce segment peut être joint à d'autres segments qui le précèdent. Des liens de parenté peuvent être tissés entre le présent segment qui compte 17 syllabes<sup>225</sup> et le troisième qui en compte 19, mais des rapports plus

---

<sup>225</sup> À ce sujet, il faut consulter Lucie Bourassa (1990), *op. cit.*, p. 35, note 2, où elle affirme que «Le compte des syllabes dans un texte non métrique ne peut être aussi précis que dans les vers classiques [...]. [Qu'] en fait, la plupart des “e” pourrait être comptés ou tomber selon que la diction s'approche davantage de celle de la langue parlée ou de celle des vers. [...] Comme le but de l'analyse n'est pas de prouver la présence d'un compte régulier dans le poème (qui n'est pas métrique), mais d'illustrer

intéressants peuvent être créés avec le premier segment, par des rappels phonétiques surtout mais aussi par des liens sémantiques. En effet, «fleur d'eau» rappelle «fleurdelysée» par les sons qu'il reproduit et «ballon» rappelle «plafond» pour les mêmes raisons. De plus, les mots «souffle» et «rauque», d'une part, et les mots «fleur» et «abeille», d'autre part, entretiennent certains rapports logiques. Le lien qui s'avère le plus fructueux est celui entre «fleur d'eau» et «fleurdelysée» qui permet la construction d'un diagramme en associant iconiquement les deux mots (par le rythme) et en associant conventionnellement les deux entités (nous assimilons la fleur d'eau au lis d'eau, c'est-à-dire au nénuphar) : la fleur d'eau et la fleur de lis sont des termes de blason<sup>226</sup>. Le diagramme s'exprime ainsi : «fleurdelysée» est à «fleur d'eau» ce que le blason de la fleur de lis est au blason du lis d'eau.

Si nous voulions construire une métaphore à partir de ce diagramme, nous pourrions suggérer : la royauté. Cette dernière représente le caractère représentatif «d'une abeille fleurdelysée» en représentant un parallélisme entre «fleurdelysée»/«fleur d'eau» et des termes de blason. Ce qui nous permet de comprendre l'expression «abeille fleurdelysée» : reine abeille. Nous pouvons réécrire de nouveau le début du poème : «par [la musique de la reine] abeille» ou

---

des rapports (corroborés par d'autres éléments du poème), l'impossibilité de quantifier précisément certains segments n'annule pas l'existence des rappels et des expansions décrits. La relative parenté entre deux segments pouvant compter 7 ou 8 syllabes sera perçue dans son opposition à des fragments nettement plus longs, de 11 à 12 syllabes par exemple.»

<sup>226</sup> Notons que l'abduction est essentiellement l'inférence utilisée à ce niveau et que les chemins empruntés pour interpréter les différentes constructions sont et seront différents : c'est ce qui rend la validation de ces nouveaux signes plus difficiles.

remodifier les éléments antérieurs à «abeille fleurdelysée» pour tenter d'harmoniser le tout avec cette nouvelle découverte.

Le prochain segment — «mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues pour éventail de tempes un piano plus tendre au réveil d'yeux si troublés sur mon genou dans le désert» — s'étend sur trois lignes qu'il comble entièrement, contrairement au précédent. Ce segment est le plus long et, rythmiquement, le plus intéressant du poème : sous le couvert d'une discontinuité exacerbée, attribuable entre autres à l'agrammaticalité — c'est une subordonnée sans principale — et à l'hypertrophie de la phrase, c'est un mouvement continu qui prédomine, provoqué par un fort mouvement *prosa* et par la cohésion inopinée de certains constituants du rythme.

Débutons par les éléments qui instaurent la discontinuité dans le segment. Évidemment, la sémantique joue un rôle important dans la disjonction, mais la syntaxe a un rôle prédominant dans la formation de ce mouvement particulier. Tout d'abord, le segment commence par la conjonction de coordination «mais», de sorte qu'un rapport d'opposition ou de restriction entre deux propositions de même nature est attendu. Ensuite, la locution conjonctive «maintenant que» se présente et a pour sens «à présent que» ou «en ce moment où» ; elle joue le rôle d'une conjonction de subordination qui sert à joindre une proposition subordonnée à la proposition dont elle dépend. Donc, la protase, c'est-à-dire l'entrée du segment, crée l'attente d'une proposition complète constituée d'une subordonnée et d'une principale ; cependant,



au terme du segment, ces rapports de coordination et de subordination sont toujours attendus et ce brouillage syntaxique reste irrésolu.

Couplons maintenant l'agrammaticalité de la proposition à l'accumulation des compléments qui la composent et nous nous retrouvons avec un segment d'une complexité syntaxique qui n'a pas d'égal dans le poème. Après le verbe *avoir* («j'ai»), qui suit la locution conjonctive «maintenant que», la séquence se poursuit ainsi : un complément d'objet direct («mes ongles»), un circonstanciel de lieu («dans vos joues»), un complément de phrase introduit par la préposition «pour» («pour éventail») exprimant un rapport d'équivalence entre les termes «ongles» et «éventail», un complément du nom «éventail» («de tempes»), un groupe syntaxique qui reste indéfini («un piano»), un complément du nom «piano» («plus tendre»), un circonstanciel de temps introduit par la préposition «au» («au réveil»), un complément du nom «réveil» («d'yeux») suivi d'un complément du nom «yeux» («si troublés»), un circonstanciel qui peut être tout autant de lieu que de manière («sur mon genou») et finalement un circonstanciel de lieu («dans le désert»). Ces dix compléments se terminent tous par un accent tonique et forment chacun un mot phonologique relativement court : le nombre de leurs syllabes n'excède jamais quatre. La brièveté de ces dix mots phonologiques contribue grandement à la discontinuité du segment en rapprochant les marques d'une forte accentuation, ce qui a pour conséquence de suspendre légèrement le mouvement protentionnel. Ajoutons à ce portrait déjà fragmenté la difficulté d'effectuer des liens sémantiques entre les

groupes syntaxiques, et l'extrême disparité entre les parties du segment devient la caractéristique principale de celui-ci.

Les nombreuses ruptures logiques et sémantiques présentes dans le cinquième segment produisent un mouvement rétentionnel qui prend de l'ampleur au cours de la lecture de ce segment. Au terme de celui-ci, la rétention est très dynamique et poursuit la fragmentation du segment si les composantes de ce dernier sont considérées uniquement dans leur dimension symbolique. Avec une phrase aussi complexe, l'action de la sémiologie s'avère incapable de construire une relation entre ce qui est lu et son objet si l'interprète se borne à la logique grammaticale et sémantique — si l'interprète tente de faire des attributions à partir de la relation symbolique à l'objet : l'absence d'interprétant reste patente, l'impression de disjonction s'accroît à mesure que l'interprétance travaille en ce sens.

Par contre, la cause de cette impression, c'est-à-dire l'agrammaticalité du segment et sa discontinuité sémantique, en même temps qu'elle provoque un mouvement rétentionnel important, favorise d'une manière particulièrement pressante un mouvement opposé : le mouvement protentionnel. Ce mouvement produit, paradoxalement, une lecture continue. Nous avons déjà explicité lors de l'analyse du premier segment le comportement d'un mouvement protentionnel : son fonctionnement est ici quasiment identique. La seule nuance à apporter repose sur la différence de longueur entre les deux segments : un segment plus long pour le mouvement protentionnel cause un mouvement plus énergique. Il faut noter

également un point de tension protentionnel particulièrement important à la fin de la deuxième séquence graphique, là où le mot phonologique «au réveil» est scindé en deux ; la première syllabe de la séquence graphique suivante, c'est-à-dire le *ré-* de «réveil», porte ainsi un accent initial.

Un second mouvement, la *prosa*, vient doubler l'action de la protention, car rend la lecture du cinquième segment plus véloce que celle des autres segments, décuplant l'impression de continuité du segment. Plusieurs procédés formels — graphiques et typographiques entre autres —, bien qu'ils soient communs à tous les segments de ce poème, contribuent à cette impulsion vers l'avant. Les procédés utilisés par Lapointe — justification du segment à gauche et à droite, absence de ponctuation et de majuscule, séparation du segment par des blancs et la formation du groupe supérieur d'intonation qui est liée à cette particularité — trouvent dans ce segment le plus long, qui occupe complètement trois lignes, un environnement idéal pour maximiser leur effet rythmique : ce segment est véritablement lu dans un seul souffle.

Revenons maintenant aux nombreux mots phonologiques de ce segment, car en deçà de la disjonction qu'ils provoquent, une certaine cohésion existe entre ces groupes rythmiques. Elle se situe essentiellement sur le plan accentuel et phonétique. Un jeu du même et de l'autre dans lequel l'élément de mêmété a préséance constitue l'essentiel de cette rythmique : d'une part, plusieurs mots phonologiques du segment sont accentués de la même manière ou peuvent être reconnus comme étant une légère

variation des précédents ; d'autre part, plusieurs éléments phonétiques font de nombreux retours tout au long de la séquence.

D'abord, sur le plan accentuel, le premier complément qui marque la frontière du premier mot phonologique est «j'ai mes ongles». Il est accentué de façon identique au mot phonologique «dans vos joues» qui le suit : tous deux ont trois syllabes, les deux premières sont non accentuées et la dernière est tonique :

$\cap \cap \text{---}(\cap)$   
 j'ai mes ongles

$\cap \cap \text{---}$   
 dans vos joues

Survient ensuite le mot phonologique «pour éventail» qui ressemble aux deux mots phonologiques précédents malgré un accent initial supplémentaire sur le *é*, et qui a subi une légère expansion par rapport aux deux autres :

$\cap \text{L}\cap\text{---}$   
 pour éventail

L'accentuation des deux prochains mots phonologiques, «de tempes | un piano», est reproduite dans les deux mots phonologiques suivants, «plus tendre | au réveil». La séquence débute par une syllabe non accentuée accompagnée d'un mot possédant un seul accent — tonique —, une syllabe non accentuée ouvre le deuxième mot phonologique qui se termine par un mot accentué en position initiale et finale. La sonorité équivalente des mots «tempes» et «tendre» et de «piano» et «au» renforce également le recoupement entre cette paire de mots phonologiques :

$\cap$  —       $\cap$  L —  
 de tempes | un piano

$\cap$  —       $\cap$  L —  
 plus tendre | au réveil

À la suite de cette série se présente le mot phonologique «d'yeux si troublés». Par sa présentation graphique peu commune, le mot «d'yeux» peut être isolé et nous pouvons faire de son complément «si troublés» un proche parent de «un piano» et de «au réveil» : leur accentuation est identique. Nous pouvons également lier le mot phonologique «d'yeux si troublés» à «sur mon genou» et à «dans le désert» : leur rapprochement est encore plus convaincant parce qu'ils sont les trois dernières unités accentuelles du segment, qu'ils se situent sur la même séquence graphique, qu'ils comptent quatre syllabes et que leur accentuation est sensiblement identique :

(—)     $\cap$  (L) —  
 d'yeux si troublés

$\cap$      $\cap$     L —  
 sur mon genou

$\cap$     ( $\cap$ ) L —  
 dans le désert

Tous ces rapprochements se font au cours de la lecture par rétention et permettent au lecteur de *s'accrocher* et de renforcer la cohésion du poème. Le mouvement protentionnel est par conséquent bonifié. Par le biais de cette lecture rythmique, un processus d'iconisation est entamé et les éléments qui semblent de prime abord inconciliables ont maintenant la capacité d'entretenir certains liens qui permettent de pallier la disjonction sémantique.

Sur le plan phonétique, il faut remarquer la répétition du phonème [m] à l'intérieur du premier mot phonologique, ainsi que la répétition du phonème [ã] dans la première séquence graphique :

**mais maintenant** que j'ai **mes** ongles | **dans** vos joues

C'est par la rétention que le lecteur remarque ces récurrences. L'interprétance peut commencer son travail d'attribution en suggérant des objets sonores aux différents représentamens et ainsi permet à la protention de s'intensifier. Spécifions que cette relation du signe à l'objet se construit de façon iconique et que la sémiose pourra par la suite emprunter le chemin de l'hypoicône jusqu'à la métaphore. À la deuxième séquence graphique, la parenté phonique entre les divers syntagmes se rapproche. Cette séquence débute par une occlusive [p] non accentuée qui revient aux sixième, huitième et dixième syllabes, créant un martèlement, et donne une cohérence au segment par la régularité de la répétition, d'un côté, par sa nature occlusive et par la forte accentuation des sixième et huitième syllabes, de l'autre. Une seconde occlusive [t] est répétée trois fois et voisine à chaque fois le phonème [ã] ; l'occlusive est dans ces trois occasions fortement accentuées :

— — —  
pour éventail de **tempes** un **piano** plus **tendre au**

La séquence se termine par la préposition «au» qui, par rétention, est reliée au phonème [o] de «piano» et de «vos» de la séquence précédente. La dernière partie du segment permet aux phonèmes [t] et [ã] d'apparaître pour une dernière fois sans toutefois être à proximité l'un de l'autre. Le phonème [u] contenu dans le signe

«genou» permet de lier par rétention les signes «troublés», «pour», «joues», «souffle» et «bouche». Les phonèmes [ɛj] de «réveil» font écho aux signes *sommeil* et *abeille* du premier segment du poème. Ce rapport nous permet de remarquer un grand mouvement thématique dans le poème de Lapointe : le passage du sommeil au réveil. Finalement, le phonème [e], présent trois fois dans cette séquence graphique, est à chaque fois fortement accentué :

$\begin{array}{ccc} \text{L} & \text{—} & \text{L} \\ \text{réveil d'yeux si troublés sur mon genou dans le désert} \end{array}$

Avant de pousser plus loin l'analyse de ce segment, présentons immédiatement le sixième et dernier segment — «maintenant hier» — composé d'un déictique temporel ou du verbe *maintenir* conjugué au participe présent : compris comme une image, une hypoicône, tous les sens possibles du signe cohabitent. Notons d'abord sa présentation spatiale unique : occupant seul la dixième séquence graphique, le court segment est en retrait par rapport aux autres, comme si le blanc qui le séparait du segment précédent était situé au début de la séquence graphique. Il revêt donc un caractère particulier ; il est aussi le plus petit des segments du poème.

Ce segment fait écho au précédent, premièrement, parce que le mot «maintenant» est présent dans l'ouverture des deux segments et qu'ils sont situés vis-à-vis, c'est-à-dire sur la même colonne. Deuxièmement, parce que certains des phonèmes présents de façon importante dans le cinquième segment sont également présents dans le dernier segment. Ils sont ici tous fortement accentués :

$\begin{array}{c} \text{L} \quad \text{—} \quad \text{—} \\ \text{maintenant hier} \end{array}$

Troisièmement, parce qu'ils riment : «hier» qui clôt le poème renvoie au «désert» de la fin du cinquième segment. C'est la première et dernière rime du poème.

Le sixième segment entretient également des liens avec les autres segments du poème. D'une part, il rappelle l'ouverture du troisième segment, moyennant similitude phonique et accentuelle ; par ricochet, le cinquième segment renvoie lui aussi au troisième segment :

$\begin{array}{c} \text{—} \quad \cap \quad \text{L} \quad (\cap) \\ \text{main de lampes} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{L} \quad (\cap)(\text{—}) \quad (\cap) \\ \text{maintenant que} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{L} \quad (\cap) \text{—} \\ \text{maintenant} \end{array}$

D'autre part, il permet de rencontrer la dernière occurrence d'un couple phonique qui revient à dix reprises dans le poème, dont six fois dans le cinquième segment. Ce couple est constitué de l'occlusive [t], [p] ou [d] et du phonème [ã] et a une grande influence sur le rythme et sur la cohésion du poème — seuls les deux premiers segments ne contiennent pas ce couple phonétique. À rebours, les mots que nous pouvons lier grâce à ce retour phonique sont «maintenant», «dans», «tendre», «tempes», «éventail», «dans», «maintenant», «temple», «ventre» et «lampes». À l'exception du mot «dans», tous ces mots sont fortement accentués : ils se remarquent d'autant plus. C'est grâce au mouvement rétentionnel que ces marques récurrentes



finissent par former un complexe sur lequel un mouvement de sémiose pourra prendre appui et c'est par le retour constant de ces marques que le mouvement protentionnel prend de l'ampleur — particulièrement à partir du mot «temple», là où les occurrences se rapprochent et sont plus nombreuses — diminuant au passage l'impression de disjonction chez le lecteur. Seul un autre phonème revient à dix reprises dans le poème, le phonème [o] ; cinq de ces occurrences portent un accent tonique. Elles ne se concentrent pas particulièrement en un endroit du poème, même si les trois premières occurrences apparaissent dans les deux premières séquences graphiques et qu'elles sont toutes trois accompagnées d'un accent fort. Là encore, l'impression de disjonction est réduite quelque peu.

Voyons maintenant comment les rapports que le rythme propose à partir des deux derniers segments permettent de dynamiser les signes du poème «par l'heure rauque...» et d'emprunter les voies de l'hypoiconicité. La première association sensible heureuse, déterminée d'abord par un renvoi iconique, est celle qui survient entre les trois derniers mots phonologiques du cinquième segment. Elle permet la construction d'un lien sémantique entre les signes «désert», «genou» et «d'yeux» contenus dans ce segment, le signe «temple» du quatrième segment et le signe «vitrail» du troisième segment. Pour ce faire, une déstructuration du signe «d'yeux» est nécessaire afin d'entrer en contact avec l'indétermination du sens et du son. C'est sur cette indétermination que nous pouvons construire le lien sémantique en entendant *dieu* au lieu de «d'yeux». Ce nouveau signe peut servir d'interprétant en attribuant l'objet religion à plusieurs représentations du poème. Le signe «désert»

pourrait être alors une allusion biblique en faisant référence à la traversée du désert de Moïse ou à la tentation de Jésus dans le désert, le «genou» pourrait devenir le signe du dévouement et de la soumission en rappelant la manière dont la prière se pratique, le «temple» pourrait conserver son sens propre et le signe «vitrail» pourrait être une référence aux décorations d'église représentant des images pieuses. Le signe «d'yeux»/dieu devient, sans faire de jeu de mots, un «principe d'explication de l'existence du monde»<sup>227</sup> poétique de Lapointe, à tout le moins en partie.

La seconde association heureuse causée par le rythme est celle que produisent, par leur similitude phonétique et accentuelle, le sixième segment et l'ouverture du troisième. Ces similitudes nous font remarquer qu'un lien supplémentaire existe entre le signe «maintenant» du sixième segment, considéré dans ce cas-ci comme le participe présent du verbe *maintenir*, et le nom «main» de «main de lampe» : un lien étymologique — le verbe *maintenir* provient du latin *manutenere* et signifie «tenir avec la main»<sup>228</sup>. Un diagramme commence à prendre forme : en liant «maintenant» à «main de lampes», d'abord iconiquement par le rythme et ensuite symboliquement par l'étymologie, une première relation dyadique est créée. Cependant, même si le milieu diagrammatique n'est encore que potentiel ou latent, puisque la seconde relation dyadique n'est pas positivement énoncée, un mouvement authentiquement triadique se produit et donne naissance à un interprétant ; un processus métaphorique survient, qui n'est rien d'autre qu'une inférence abductive, et suggère un trait à la

<sup>227</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (1993), *op. cit.*, «Dieu», p. 745.

<sup>228</sup> *Ibid.*, «Maintenir», p. 1542.

construction incomplète. En fait, c'est qu'à la lecture, nous avons l'impression, mais sans pouvoir la justifier tout de suite, qu'il est ici question de rapport à la connaissance et de l'autorité divine. Nous devons chercher à rendre compte de notre impression, à voir ce sur quoi elle a pu prendre appui pour se déployer. Nous pouvons affirmer tout de suite que le signe «d'yeux»/*dieu* a une influence certaine sur cette impression, que cet interprétant semble posséder une force centripète importante qui attire des faits sémantiques particuliers ; mais attardons-nous d'abord à exhiber les modalités et procès impliqués par un mouvement de sémiose qui emprunte l'hypoicône.

Le processus de construction de la signification s'articule de cette façon particulière : au moment de la lecture, grâce au rythme, un diagramme commence à prendre forme. L'esprit poursuit son travail et tente de construire un signe sur la base de ce représentamen, sur la base de la relation dyadique produite par l'interaction des composantes du rythme. Jusqu'au sentiment de vertige, une multitude d'images d'objets possibles apparaissent à l'esprit, multipliant entre elles les relations qu'elles établissent. Tantôt le diagramme se construit aisément et il est facile de déterminer par induction l'objet du représentamen — à la suite de quoi un mouvement triadique peut se développer. Tantôt les termes du diagramme ne s'induisent pas et c'est la métaphore qui construit après coup le parallélisme diagrammatique, qui rend sensible la capacité de représenter du représentamen en créant de toutes pièces le parallèle entre le représentamen et son objet. Lorsque les images d'objets sont trop nombreuses et trop volatiles — ou absentes —, une inférence métaphorique suggère

un trait, ou caractère représentatif, qui assure la médiation entre le représentamen et l'objet, notamment en faisant émerger de l'objet en construction un précepte d'explication, qui est le caractère représentatif du représentamen. Dans ce cas, la validité de l'inférence métaphorique est reconnue au terme d'une analyse subséquente. Si le résultat n'est pas satisfaisant, l'interprétant dynamique est changé et le processus se répète. Si le résultat est probant, la métaphore a fait du représentamen un signe. Remarquons que ce type de formation du signe textuel ou linguistique particulier est quasi identique à celui du signe musical : la métaphore ici joue le même rôle que les émotions dans la construction du signe musical, elle suggère un ton au poème. Une seule différence les sépare : la métaphore est un interprétant dynamique logique, tandis que les émotions sont des interprétants dynamiques affectifs, dont le fondement de vérité n'a pas à être très solide.

En résumé, la lecture du rythme provoque la construction d'une multitude d'*images* d'objets. Ce dynamisme opère jusqu'à ce que le signe soit saisi selon un mode dyadique (*diagramme*), c'est-à-dire jusqu'à ce qu'une analogie de proportion entre le représentamen et un objet soit reconnue, ou triadique (*métaphore*), c'est-à-dire jusqu'à ce qu'une similarité entre le représentamen et l'objet du diagramme soit assignée ou qu'une cohésion entre le représentamen et un interprétant (caractère représentatif) émerge de l'objet en construction.

En l'occurrence, pour arriver à faire du représentamen un signe, pour arriver à une cohésion entre le représentamen et le caractère représentatif suggéré par

l'inférence métaphorique, il suffit d'organiser le contenu sémique du représentamen en fonction de l'intuition que nous avons eue, de construire un objet approprié. L'effet de détermination que l'objet exerce sur le signe est ainsi orienté par l'interprétant. Illustrons maintenant les mouvements que suscite le représentamen «maintenant»/«main de lampes». À défaut de laisser le musement à l'œuvre indéfiniment à la suite de la construction de cette relation dyadique, une inférence abductive produit une métaphore qui suggère un interprétant dynamique lié à l'autorité divine — prenant sa source dans la déstructuration du mot «d'yeux» — et à la connaissance. Ce mouvement métaphorique nous permet, premièrement, de remarquer après coup que «lampes» peut être composé, entre autres, des sèmes /lumière/ et /éclairer/, qui peuvent, puisque nous sommes sous le mode logique de l'hypocône, tout autant être pris dans un sens concret, c'est-à-dire comme agent physique, que dans un sens plus figuré, c'est-à-dire en lien avec l'esprit, la capacité de rendre clair et la compréhension. Deuxièmement, elle permet de remarquer que «main», selon *Le Petit Robert*, qu'il soit issu du premier signe ou de l'autre, peut autant signifier la «partie du corps humain»<sup>229</sup> que symboliser «l'autorité», «le pouvoir», «la puissance», «la possession» et «la propriété». Puisque nous construisons la cohérence diagrammatique en fonction d'un but déjà présent, d'une interprétation déjà formulée, nous pourrions suggérer que les variables du diagramme soient les suivantes : «maintenant» est à «main de lampes», liés iconiquement et symboliquement, ce que le pouvoir est à la lumière, liés iconiquement.

<sup>229</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (1993), *op. cit.*, «Main», p. 1540.

Nous avons choisi ces termes parce que, parmi les sèmes composant le signe, le /pouvoir/ et la /lumière/ sont ceux que nous lions le plus facilement à l'autorité divine, qui peut être considérée comme la puissance suprême et la lumière absolue, et à la connaissance, qui est autant un pouvoir qu'une source de lumière, au sens figuré, qui permet de comprendre et de rendre plus clair. Ces interprétants nous permettent de suggérer que la «main de lampes» est celle qui détient le pouvoir et la connaissance — *dieu* — et qui utilise ces atouts pour maintenir hier, pour «faire ou laisser durer»<sup>230</sup> le passé. L'expression «maintenant hier» connote ainsi pour nous la stabilité, la fixité et même le recul.

Parallèlement à cette interprétation, l'utilisation du signe «maintenant» comme forme verbale permet de ramener et de résoudre l'ambiguïté temporelle qui nous avait laissé perplexe<sup>231</sup>. En effet, son utilisation rend caduque la contradiction entre le moment de l'énonciation et le moment où se passe ce qui affecte l'énonciateur. En effet, si «maintenant» est compris comme un participe passé, l'oxymore que constitue l'expression «maintenant hier» ne situe plus le discours dans un non-temps inconcevable, mais indique une action en train de s'accomplir, puisque «le participe présent simple présente l'événement durant son déroulement avec une partie accomplie et une partie qui reste à accomplir»<sup>232</sup>. En paraphrasant, nous comprenons que quelque chose ou quelqu'un maintenait et maintient toujours le passé — *dieu*

---

<sup>230</sup> *Loc. cit.*

<sup>231</sup> Aux pages 65 et 66.

<sup>232</sup> Suzanne-G Chartrand, et autres (1999), *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*, Boucherville, Publications Graficor Inc., p. 204.

selon l'interprétation précédente. Avec le recul, nous pouvons aussi comprendre différemment la valeur temporelle des autres verbes du poème, tous conjugués au présent de l'indicatif. Lorsque nous utilisons cette forme verbale, nous voulons signifier que l'«événement [...] a lieu au moment où l'on en parle. [Cependant,] le présent de l'indicatif peut [...] dépasser le moment de parole et déborder sur le passé ou le futur.»<sup>233</sup> Les verbes «je me repose» et «j'ai» pourraient probablement entrer dans cette dernière catégorie. Le premier pourrait être un présent d'habitude, c'est-à-dire que le verbe «marque un fait qui se répète» : l'énonciateur se repose à chaque fois que «l'heure rauque» est présente ; le second pourrait être un présent étendu, c'est-à-dire une action qui s'étend «à la fois sur le passé et sur le futur» : le narrateur a ses ongles dans les joues de quelque chose ou de quelqu'un depuis un temps indéterminé, long ou court, et pour un temps également indéterminé, long ou court. Les verbes «jappe» et «souffle» pourraient être, quant à eux, soit un présent actuel, soit un présent de narration ou historique, c'est-à-dire un temps qui «donne l'impression [...] que les événements, quoique situés dans le passé, se déroulent [au moment présent]». <sup>234</sup>

À ce stade de l'analyse, nous constatons que semble se dessiner un vaste projet interprétatif, susceptible de permettre d'anticiper un sens pour tout le texte. Les deux dernières associations créées par le rythme tournent toutes deux autour de la notion d'autorité divine et attirent par leur force centripète les choix interprétatifs

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>234</sup> *Loc. cit.*

subséquents. Mû par le désir d'augmenter la lisibilité du poème, nous avons pour objectif de créer une représentation assez stable pour être comprise, et non de prouver absolument la présence d'un sens. Faire de l'interprétant dieu et de l'interprétant connaissance des interprétants finaux nous permet de construire cette représentation, même si elle peut sembler forcée. Proposer des interprétants finaux, c'est nécessairement limiter la liberté de choisir les attributions. Nous prenons toutefois garde de faire la part des choses en un mouvement méta-abductif au sens d'Eco, c'est-à-dire de procéder minutieusement à une évaluation de la présence des contenus hypothétiques que nous inférons.

Si nous reprenons l'analyse là où nous l'avions laissée<sup>235</sup> en fonction de ces nouveaux interprétants, nous pourrions compléter notre première découverte, c'est-à-dire l'adéquation syllabique et accentuelle entre les parties des deux segments qui occupent la troisième séquence graphique, en faisant remarquer que plusieurs signes de cette séquence («clair», «miroir», «lampes» et «regard») entretiennent un lien sémantique — ils partagent le sème /lumière/ —, et que trois d'entre eux entretiennent des liens directs ou indirects avec la connaissance ou avec l'esprit.

(1)	(5)	(1)	(5-6)
L    ∩ (L) ∩ ∩ —	—    ∩ L (∩) ∩ ∩ —		
jappe   au clair de miroir	main   de lampes à regard		

---

<sup>235</sup> À la page 109.



En effet, «clair» signifie aussi «aisé, facile à comprendre»<sup>236</sup>, un «miroir» sert de façon figurée à «réfléchir» et «lampes», par la diagrammatisation rythmique effectuée précédemment, est la métaphore de la connaissance. Rappelons que «regard» est lié phonétiquement à «miroir» comme nous l'avons fait remarquer plus haut.

La suite du troisième segment — «sur le ventre» — peut être considérée comme un circonstanciel de lieu ou de manière (être couché sur le ventre) par sa nature hypoiconique. Cependant, les interprétants précédents orientent notre choix et permettent de trancher en faveur du circonstanciel de lieu : la «main de lampes à regard» n'est pas couchée «sur le ventre», ce qui aurait pour conséquence de connoter l'humiliation ou l'écrasement ; ce sont plutôt les regards qui se dirigent vers le ventre. Le signe «ventre» peut avoir le sens de siège des organes génitaux et de la gestation, il peut évoquer le nombril ou avoir le sens de siège de la digestion, donc évoquer la faim, la satiété ou la famine, la satisfaction ou la frustration, etc. Dans un sens comme dans l'autre, la notion de désir est présente. Ainsi, la main qui a le pouvoir et la connaissance a un regard sur les désirs tout en maintenant le passé. La notion de fixité et de contrôle émane de ce nouvel objet.

Quant au reste du segment — «et bouche de vitrail au nuage» —, il semble maintenant s'opposer au premier complément du signe «main» alors que nous avons

---

<sup>236</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (1993), *op. cit.*, «Clair», p. 448.

tantôt liés ces deux compléments par leur accentuation et leur découpage syllabique identiques.

(1)	(5-6)	(3)	(5-6)	(3)
—	o L (o) oo—	oo—	o L (o) oo—	oo—
main	de lampes à regard	sur le ventre	et bouche de vitrail	au nuage

Cette opposition s'exprime essentiellement par les champs lexicaux qu'ils forment respectivement : l'un se rapporte directement à la lumière et au regard («lampes», «regard») et l'autre à une position ambiguë entre lumière et obstruction, laissant passer la lumière, mais la filtrant ou la voilant («vitrail», «nuage»). Remarquons l'opposition plus franche entre *ventre* et *nuage* où le premier contient le sème /vers le bas/ et le second le sème /vers le haut/.

À cet égard, peut-on suggérer que le «vitrail» et le «nuage» sont des éléments qui voilent la connaissance en filtrant la lumière? Bien que le «vitrail» soit un instrument de connaissance par sa fonction de mise en scène de fragments bibliques, il rend moins visible la lumière — la connaissance — qui est elle-même voilée par le «nuage».

Pour ce qui est du signe «bouche», il a ordinairement deux acceptions. La première désigne la «cavité située à la partie inférieure du visage de l'homme»<sup>237</sup>. Outre ce premier sens, la «bouche» peut avoir deux autres définitions selon cette

<sup>237</sup>*Ibid.*, «Bouche», p. 282.

acception : elle peut faire référence au «siège du goût» ou à l'«organe de la parole». La deuxième acception désigne «l'ouverture, l'entrée de quelque chose.» Nous avons précédemment construit un renvoi phonétique entre la «bouche» et les «joues» du cinquième segment — le phonème [u] les rapproche et le [ʒ] est l'équivalent sonore du sourd [ʃ]. Cette association permet de restreindre le sens du signe «bouche» à sa première signification et de faire remarquer le lien étymologique qu'entretiennent les deux signes : «bouche» vient du latin *bucca* qui veut dire «joues» au pluriel. Un diagramme est présentement en train de se construire, liant iconiquement et symboliquement les signes «bouche» et «joues».

Cette association permet aussi de laisser croire que les deux parties du visage appartiennent au même sujet. Dans le cinquième segment, l'énonciateur, désigné par le pronom personnel «je», semble attaquer ce sujet-interlocuteur, désigné par le pronom possessif «vos» : il a ses ongles dans ces joues. Cependant, nous ignorons la raison de cette violence et l'identité de cet interlocuteur. Si nous appliquons l'interprétant de l'autorité divine au diagramme en construction, nous pouvons inférer que l'interlocuteur attaqué est lié à dieu.

L'analyse grammaticale du mot phonologique «et bouche de vitrail» permet de renforcer cette interprétation. En effet, la fonction syntaxique de la préposition «de» consiste habituellement à relier deux signes, en l'occurrence le signe «bouche» et le signe «vitrail». Même si la préposition n'indique pas précisément la nature du

rapport qui unit ces signes, le deuxième signe précise ou complète le premier. Quels que soient les rapports que suggère la préposition, il existe un lien entre le signe «bouche», le signe «vitrail» et l'objet potentiel de ce dernier, la religion. Tout bien pesé, notre interprétation semble plausible : d'une part, les «joues» attaquées par les ongles du narrateur sont celles qui appartiennent à la «bouche de vitrail», d'autre part, les «joues» et la «bouche» forment un visage qui entretient un lien avec l'autorité divine qui contrôle et domine.

Pour permettre de stabiliser encore plus la représentation, il serait maintenant utile de procéder à la synthèse de nos découvertes. Jusqu'à présent nous avons pu constater que deux figures d'autorité sont présentes dans le poème de Lapointe : une reine abeille et dieu ; que l'interprétant de la connaissance, lié à la lumière, et celui de la religion sont une force centripète importante ; qu'une dichotomie entre la lumière et ce qui la voile est manifeste ; que quelqu'un ou quelque chose exerce son pouvoir en ayant une mainmise sur la connaissance et en contrôlant autant les désirs que la marche de l'histoire ; qu'en ce moment, le narrateur attaque quelqu'un ou quelque chose avec ses ongles ; que la domination exercée dans le poème et la violence que pratique l'énonciateur assurent une cohésion à ce que nous avons découvert. Le poème de Lapointe nous apparaît donc comme le signe d'une révolte contre l'autorité.

Une fois le ton du poème donné, nous pouvons continuer notre évaluation des contenus hypothétiques. C'est alors que nous comprenons qu'une allusion

mentionnée plus haut — le passage de l'état de sommeil à l'état de veille — est en accord avec le projet interprétatif que nous avons vu se dessiner. Ce passage, constaté par un renvoi phonétique, représente pour nous un phénomène similaire à la révolte : la soumission est à la révolte ce que le sommeil est au réveil.

L'association entre les signes «réveil» et «sommeil» rapproche le cinquième segment du premier et permet de constater une différence entre l'état initial de l'énonciateur et son état final. En effet, l'énonciateur passe de l'inactivité — puisqu'il se «repose sur le plafond du sommeil» à chaque fois que «l'heure rauque» de l'autorité royale est présente : c'est la soumission — à une activité intense — il a ses ongles dans les joues de l'autorité divine : c'est la révolte. Nous avons déjà suggéré quelques causes à cet affrontement, mais, à la lumière des interprétants finaux, la relecture du cinquième segment donne des explications supplémentaires.

Si nous reprenons l'analyse grammaticale d'une partie du cinquième segment — «mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues pour éventail de tempes un piano plus tendre au réveil» —, nous pouvons premièrement réaffirmer le rapport qu'instaure la préposition «pour» entre le signe «ongles» et le signe «éventail» : elle marque un rapport d'équivalence. Le narrateur a ses ongles dans les joues de l'autorité divine pour servir d'«éventail de tempes». Précisons le sens de cette affirmation en questionnant l'étymologie du signe «éventail» : il vient du verbe «éventer», qui signifie «se rafraîchir en agitant de l'air», mais également «mettre à

l'air libre ce qui est enfermé ou caché»<sup>238</sup>. Nous pouvons maintenant comprendre que les ongles du narrateur servent à libérer ce qui est enfermé dans les tempes de l'autorité divine — le siège de l'esprit et de la connaissance, associé par métonymie, aiguillé par les interprétants finaux.

Deuxièmement, nous pouvons réaffirmer le lien rythmique que le complément du nom «éventail» entretient avec les trois mots phonologiques qui lui succèdent («un piano | plus tendre | au réveil») : leur accentuation est identique et ils partagent des sonorités. Ces liens rythmiques compensent l'indétermination de la fonction syntaxique du premier mot phonologique («un piano») et permettent d'imaginer n'importe quel type de rapport entre ce qui le précède et lui succède. Par conséquent, nous suggérons que les trois mots phonologiques qui suivent la première partie du cinquième segment font état d'une des conséquences possibles de la révolte : rendre la musique plus tendre, plus émouvante.

Pour terminer, illustrons les mouvements sémiotiques que les interprétants finaux occasionnent à la relecture du quatrième segment — «l'aquarelle souffle un gros ballon de fleur d'eau sur les feuilles du temple». D'abord, à la première lecture du quatrième segment, des liens sémantiques pouvaient se bâtir par rétention entre le syntagme «un gros ballon», le verbe «souffle» et le nom «nuage». Ils ont tous un lien par le sème /air/. Ensuite, encore par rétention, «fleur d'eau» pouvait se lier

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, «Éventer», p. 980.

étymologiquement à «aquarelle», d'autant plus que le second signe est scindé en deux, laissant manifester sa racine latine *aqua* qui signifie «eau». Finalement, nous avons fait remarquer que notre attention était fortement dirigée vers la fin du segment par son caractère particulier. En relisant ce segment, nous pouvons constater minimalement que «l'aquarelle», une forme d'art qui utilise de la peinture à l'eau, provoque un mouvement et que ce mouvement propulse quelque chose qui est rempli d'eau «sur les feuilles du temple».

Le motif de cette action peut nous être révélé en attribuant le sème /assèchement/ au syntagme «feuilles du temple». Cette attribution est générée par les interprétants finaux, par la médiation que nous avons faite entre les figures d'autorité, la fixité, le pouvoir et la révolte du narrateur : comme l'objet du signe «temple» est la religion, qui est lui-même lié à l'une des figures d'autorité, centrées sur elles-mêmes et autoritaires, l'assèchement de ses «feuilles» et sa tentative d'hydratation par «l'aquarelle» illustre bien la révolte de l'énonciateur : redonner de la vitalité à ce qui est asséché.

## CONCLUSION

Essentiellement, l'objectif de notre mémoire était de renverser le «processus de désémiotisation»<sup>239</sup> d'un poème de Paul-Marie Lapointe. Nous voulions ainsi éviter l'issue finale de ce processus, c'est-à-dire l'asémioté, la mort du signe.

Pour atteindre cet objectif, nous avons d'abord établi dans le premier chapitre un cadre général de réflexion sur la lecture à partir des théories de Gilles Thérien, de Bertrand Gervais et de Jean Fisette. Ce cadre réflexif nous a permis de fonder une pratique de lecture originale qui fait de l'interprétation une mise en relation exploratoire. Cette pratique de lecture donne de nouveaux moyens au lecteur qui cherche à rendre signifiant un représentamen dont la relation avec son objet est déficitaire. L'aboutissement de cet exercice est le commencement du processus de construction de signification d'un objet complexe, en l'occurrence la formulation de l'hypothèse suivante : *Le Vierge incendié* est une représentation littéraire du signe musical.

Deuxièmement, afin de nous donner les outils nécessaires à la validation de notre hypothèse et de permettre au processus de construction de signification du représentamen de Lapointe de se poursuivre, nous avons étudié dans le deuxième

---

<sup>239</sup> Bertrand Gervais, (1999), *op. cit*, p. 206.



chapitre le signe musical et les concepts qui lui sont liés tels le signe iconique, la sémiose infinie, l'inférence abductive et l'émotion. Au fil de l'argument, nous avons vu que le signe musical est un signe iconique, que son interprétant est multiple et toujours changeant, que «la musique retarde indéfiniment la représentation, [...] pour mettre de l'avant le mouvement de la sémiose.»<sup>240</sup> Nous avons également découvert que les éléments liés à la priméité jouent un rôle essentiel dans la construction du signe musical, que l'auditeur ne peut faire l'économie de ses émotions pour faire de la musique un signe, pour faire du son un ton.

À la lumière de cette étude sur le signe musical, et grâce au psychanalyste Michel Balat qui affirme que le ton apparaît à l'écoute du rythme de l'énonciation, nous avons entrepris de lire le poème de Lapointe par le biais de ses qualités rythmiques. Avant d'entamer ce type de lecture, nous avons postulé qu'elle permettait de réaliser une composition diagrammatique, suivant la méthodologie de Charles S. Pierce, entre le signe musical et le poème de Lapointe en produisant chez ce dernier une dynamique relationnelle interne semblable à celle du signe musical. Pour que ce postulat se confirme, la dynamique relationnelle interne du poème de Lapointe produite par la lecture du rythme devait provoquer un musément, que nous avons qualifié d'essentiellement tonal. Autrement dit, la mise en relation des qualités sensibles du poème sous le mode de l'inférence abductive devait provoquer des mouvements de sémiose continus, un mouvement d'interprétance qui multiplie à

---

<sup>240</sup> Daniel Mongrain (2004), *op. cit.*, p. 116.

l'infini les relations entre le représentamen et l'objet, comme pour le signe musical.

Si tel était le cas, notre hypothèse serait confirmée.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes employé à établir, par une analyse minutieuse du poème «par l'heure rauque...», qu'une lecture rythmique rapproche *Le Vierge incendié* du signe musical en provoquant un musement tonal. Les théories sur le rythme de Lucie Bourassa, exposées au début de ce chapitre, ont servi ce projet.

Durant cette analyse, nous avons observé, d'une part, la capacité du rythme, grâce à l'interaction de ses constituants, à dynamiser les signes du poème «par l'heure rauque...» en provoquant de nouvelles attributions qui, à leur tour, permettent le surgissement de métaphores, d'autre part, le processus de construction de ces rapports, heureux ou déceptifs sur le plan de la signification, et des différents mouvements de sémiose, conjoints ou opposés, qu'ils pouvaient créer. Évidemment, les nouvelles attributions, stimulées par la lecture rythmique, et les métaphores qui en découlent sont uniquement suggérées, elles ne sont que de pures possibilités de sens dont la validité effective n'est déterminée par rien, sinon un consensus minimal au sein d'une communauté interprétative. Les métaphores que nous avons construites auraient pu être d'un tout autre ordre et engendrer un contenu tout à fait différent, plus ou moins porteur, si nous avions été un lecteur différent avec une sensibilité, un imaginaire et des connaissances autres. Elles sont aussi très instables parce que construites sous le mode logique de l'abduction et ayant comme fondement des éléments liés à la priméité, soit les qualités sensibles du représentamen. Preuve en est

qu'elles sont régulièrement modifiées pour s'harmoniser avec les relations subséquentes. Conséquemment, le musement tonal est constamment à l'œuvre tant qu'un interprétant final ne vient pas y mettre fin.

Au terme de l'analyse, même si le rythme, en multipliant les relations et en provoquant le surgissement de métaphores, ne maintient pas l'interprétance, ne permet pas d'atteindre la lisibilité ; même si le musement tonal, produit par les interactions des constituants du rythme, n'est pas garant de la signification, qui est de nature sociale, ni de la lisibilité, qui est un enchaînement continu d'interprétants, nous constatons que cette activité solitaire, ludique et sensuelle est nécessaire à la production des mouvements de sémiose en mettant l'imagination au travail. Au terme de l'analyse, nous constatons qu'avec le rythme, le sens, qui n'est pas aboli, est constamment modifié, prolongé, barré, nié, pluralisé, que lire le rythme d'un poème ne conduit qu'à des «éclairs de compréhension», qu'à un musement tonal. Dans ces conditions, le rythme-sens est un phénomène que nous pouvons fortement rapprocher du développement sémiosique du signe musical. Un parallèle diagrammatique entre le signe musical et le poème de Paul-Marie Lapointe est effectif et c'est ce qui confirme que *Le Vierge incendié* est une représentation littéraire du signe musical.

Au terme de l'analyse, nous constatons également que pour construire une représentation, pour que le signe devienne partageable et lisible, il faut absolument procéder à une stabilisation des mouvements par l'élection d'interprétants finaux, quitte à forcer cette représentation ; que cet arrêt dans les mouvements de sémiose

donne un ton à la représentation, en l'occurrence la révolte, et que c'est seulement à partir de ce ton que la reconstruction de la valeur symbolique du poème devient possible en permettant sa lisibilité, c'est-à-dire en maintenant un mouvement de sémiose particulier.

Terminons en soulignant que le poème de Lapointe a finalement trouvé sa vitalité, pour nous, que le processus de désémiotisation du poème a été rompu. Dans la suite du processus de sémiose, une validation sociale, collective, est nécessaire. Pour ce faire, notre interprétation doit s'inscrire dans une communauté interprétative qui l'endossera. Si cette dernière est à l'heure actuelle inexistante, notre interprétation contribuera peut-être à créer la communauté qu'elle présuppose.

## BIBLIOGRAPHIE

ARROYAS, Frédérique (2001), *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Robert Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 238 p., (coll. «Espace littéraire»).

AUDET, Jacques (1996), *Figures du rythme dans Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 244 p., (coll. «Mémoire de maîtrise en études littéraires»).

BALAT, Michel (2000), *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 252 p., (coll. «Ouverture philosophique»).

BALAT, Michel (2002), «Pierce et la clinique», *Protée*, vol. XXX, n° 3 (hiver), p. 9-24.

BENVENISTE, Émile (1966), «La notion de rythme dans son expression linguistique», *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, p. 327-335, (coll. «Bibliothèque des sciences humaines»).

BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 618 p., (coll. «Typo essai»).

BOURASSA, Lucie (1990), «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe», *Protée*, vol. XXVIII, n° 1 (hiver), p. 29-35.

BOURASSA, Lucie (1991), «Tensions et rythmes», *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3 (48) (printemps), p. 430-444.

BOURASSA, Lucie (1992), «De l'espace au temps, du voir à la voix», *Poétique*, n° 91 (septembre), p. 345-362.

BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 455 p., (coll. «L'Univers des discours»).

CALVINO, Italo (1982), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Daniele Sallenave et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 276 p.

CHARTRAND, Suzanne-G, et autres (1999), *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*, Boucherville, Publications Graficor Inc., 397 p.

DELEDALLE, Gérard (1990), *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, 217 p., (coll. «Le Point philosophique»).

DELEDALLE, Gérard (2002-2003), «Du possible à l'existant par le discours», *Protée*, vol. XXX, n° 3 (hiver), p. 25-30.

DIONNE, Bernard (1998), *Pour réussir. Guide méthodologique pour les études et la recherche*, 3<sup>e</sup> édition, Laval, Éditions Études Vivantes, 271 p.

DUFOUR, Christyne (1992), «Bibliographie de Paul-Marie Lapointe», *Voix et Images*, vol. XVII, n° 3 (51) (printemps), p. 458-468.

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 315 p., (coll. «Figures»).

ECO, Umberto Eco (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Presses Universitaires de France, 285 p., (coll. «Formes sémiotiques»).

ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 406 p.

FISSETTE, Jean (1973), «Essai de structuration d'un poème de Paul-Marie Lapointe», *La Barre du jour*, n°s 39-40-41 (printemps-été), p. 125-153.

FISSETTE, Jean (1979), «Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches», *Voix et Images*, vol. IV, n° 3 (avril), p. 506-530.

FISSETTE, Jean (1990), *Introduction à la sémiotique de C.S. Pierce*, Montréal, XYZ éditeur, 86 p., (coll. «Études et documents»).

FISSETTE, Jean (1990a), «Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau», *Protée*, vol. XVIII, n° 1 (hiver), p. 47-58.

FISSETTE, Jean (1996), *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, XYZ éditeur, 299 p., (coll. «Documents»).

FISSETTE, Jean (1996a), «De l'imaginaire au musément. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.S. Peirce», *Texte*, n° 17-18, p. 33-57.

FISETTE, Jean, et Ghyslaine GUERTIN (1997), «Présentation», *Protée*, vol. XXV, n° 2 (automne), p. 4-6.

FISETTE, Jean (1997), «Faire parler la musique... À propos de *Tous les matins du monde*», *Protée*, vol. XXV, n° 2 (automne), p. 85-97.

FISETTE, Jean (1998-1999), «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», *Protée*, vol. XXVI, n° 3 (hiver), p. 45-54.

FISETTE, Jean (2003), «L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable», *RS-SI, Recherches sémiotiques / Semiotic inquiry*, vol. XXIII, n° 1-2-3, p. 201- 219.

FISETTE, Jean (2004), «Présentation. Peirce et la question de la représentation», *Visio, Revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle*, vol. XI, n° 1-2 (printemps-été), p. 11-28.

FISETTE, Jean, *Analyse de Violon d'Ingres (Man Ray)*, (page consultée le 22 juillet 2005), [En ligne], adresse URL : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/violon-ingres-36.html>

FISH, Stanley (1980), *Is there a text in this class? : the authority of interpretive communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 394 p.

FREIXE, Alain (2002), «Lecture et musement», *Protée*, vol. XXX, n° 3 (hiver), p. 73-76.

GADAMER, Hans Georg (1976), *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 346 p., (coll. «Ordre philosophique»).

GADAMER, Hans Georg (1991), *L'art de comprendre. Écrits II*, traduit de l'allemand par Marianna Simon, introduction de Pierre Fruchon, Paris, Aubier-Montaigne, 297 p., (coll. «Bibliothèque philosophique»).

GERVAIS, Bertrand (1993), *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 238 p., (coll. «Essais critiques»).

GERVAIS, Bertrand (1998), *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 231 p., (coll. «Théorie et Littérature»).

GERVAIS, Bertrand (1999), «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité», *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3 (janvier), p. 205-228.

GERVAIS, Bertrand (2002), «L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli», *Protée*, vol. XXX, n° 3 (hiver), p. 53-72.

GOODMAN, Nelson (1978), *Ways of world making*, Indianapolis, Ind., Hackett P.C., 142 p.

GUERTIN, Ghislaine (1997), «Du plaisir de la musique : sens et non-sens. Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792)», *Protée*, vol. XXV, n° 2 (automne), p. 37- 43.

HAECK, Philippe (1969), «*Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe», *La Barre du jour*, n°s 17-18-19-20 (janvier-août), p. 285-297.

ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 405 p., (coll. «Philosophie et langage»).

JAPPY, Tony (1996), «Signe iconique et tropologie visuelle», *Protée*, vol. XXIV, n° 1 (printemps), p. 55-62.

JAPPY, Tony (1998-1999), «Sémiotiques du texte et de l'image», *Protée*, vol. XXVI, n° 3 (hiver), p. 25-34.

LAFLÈCHE, Guy (1970), «Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe», *Études françaises*, vol. VI, n° 4 (novembre), p. 395-419.

LANGER, Suzanne K. (1967), *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 313 p.

LAPOINTE, Paul-Marie (1962), «Notes pour une poétique contemporaine», *Liberté*, vol. VI, n° 21 (mars), p. 183-185.

LAPOINTE, Paul-Marie (1971), *Le Réel absolu : poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 270 p., (coll. «Rétrospectives»).

LAPOINTE, Paul-Marie (1998), *Le Vierge incendié ; suivi de Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Éditions Typo, 171 p., (coll. «Poésie»).

LAURENCE, Jean-Marie (1985), *Grammaire française : grammaire raisonnée et code grammatical*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal, Guérin éditeur Ltée, 565 p.

LEMIRE, Maurice (1982), dir., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec 1940-1959*, tome III, Montréal, Éditions Fides, 1252 p.



MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Lagrasse, Éditions Verdier, 713 p.

MILNER, Jean-Claude, et François REGNAULT (1987), *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et amateurs d'alexandrins*, Paris, Éditions du Seuil, 176 p.

MOLIÈRE (2003), *Tartuffe*, étude de l'œuvre par Marcel Fortin, Laval, Groupe Beauchemin Éditeur, 286 p., (coll. «Parcours d'une œuvre»).

MONGRAIN, Daniel (2000), «L'écoute de la musique : le ton du *Loup des steppes* d'Hermann Hesse», *Postures, critiques littéraires. Dossier littérature et musique*, Montréal, n° 3, p. 45-53.

MONGRAIN, Daniel (2004), «La mouvance et l'errance de la pensée au fondement de la représentation», *Visio, Revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle*, vol. IX, n° 1-2 (printemps), p. 111-121.

PEIRCE, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 268 p., (coll. «L'Ordre philosophique»).

PEIRCE, Charles Sanders [s.d.], *Collected Papers*, édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 8 tomes.

PEIRCE, Charles Sanders (1992), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1867-1893)*, édité par Nathan Houser et Christian Klosel, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 2 tomes.

QUIGNARD, Pascal (2002), *Les Ombres errantes*, Paris, Éditions Grasset, 189 p., (coll. «Dernier royaume»).

REY, Alain, et Josette REY-DEBOVE (1993), dir., *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, édition mise à jour et augmentée, Paris, Dictionnaires Le Robert - VUEF, 2949 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993), *Essai sur l'origine des langues : où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 272 p., (coll. «Garnier Flammarion»).

THÉRIEN, Gilles (1990), «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2 (printemps), p. 67-80.

THÉRIEN, Gilles (1992), «Lire, comprendre, interpréter», *Tangence*, n° 34 (mai), p. 96-104.

TODOROV, Tzvetan (1978), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 165 p., (coll. «Poétique»).

## ANNEXE 1

### Légende :

Accent tonique : —

Accent initial : ˘

Accent résiduel : (—) ou (˘)

Syllabe inaccentuée : ˘

«E» muet : (˘)

S'il y a coïncidence entre l'accent initial et l'accent tonique, c'est ce dernier qui sera noté.

Le trait simple (|) est utilisé pour délimiter les mots phonologiques ; le trait double (||) pour la ponctuation faible (virgule) ou pour les séquences logiques importantes sans ponctuation qui ne terminent pas le texte ; le triple trait (|||) pour la ponctuation forte (point) ou pour les séquences logiques importants sans ponctuation qui terminent le texte.

### Accentuation, métrique et groupe supérieur d'intonation

\_\_\_\_\_ (5) \_\_\_\_\_ (3) \_\_\_\_\_ (4) \_\_\_\_\_ (4) \_\_\_\_\_  
 ∩ — ∩ — (∩) ∩ L — L ∩∩ — (∩) (∩) L — ∩ ∩ L (—) ∩  
 par l'heure rauque | d'une abeille | fleurdelysée | je me repose | sur le plafond du

\_\_\_\_\_ (7) 23↑  
 (L) —  
 sommeil ||

\_\_\_\_\_ (4) (1) \_\_\_\_\_ (5) 10↑  
 ∩ L ∩ — L ∩ (L) ∩ ∩ —  
 le kimono | jappe | au clair de miroir ||

\_\_\_\_\_ (1) \_\_\_\_\_ (6) \_\_\_\_\_ (3) \_\_\_\_\_ (6) \_\_\_\_\_ (3) 19↑  
 — ∩ L (∩) ∩∩ — ∩ ∩ — ∩ L (∩) ∩∩ — ∩ ∩ —  
 main | de lampes à regard | sur le ventre | et bouche de vitrail | au nuage ||

\_\_\_\_\_ (3) (1) \_\_\_\_\_ (7) \_\_\_\_\_ (6) 17↑  
 L ∩ — L ∩ (L) ∩ (—) (∩) (L) — ∩ ∩ L (∩) ∩ —  
 l'aquarelle | souffle | un gros ballon de fleur d'eau | sur les feuilles du temple ||

\_\_\_\_\_ (9) \_\_\_\_\_ (3) \_\_\_\_\_ (4) \_\_\_\_\_ (2)  
 ∩ L (∩) (—) (∩) ∩ ∩ — (∩) ∩ ∩ — ∩ L ∩ — ∩ —  
 mais maintenant que j'ai mes ongles | dans vos joues | pour éventail | de tempes |

\_\_\_\_\_ (3) (2) (3) \_\_\_\_\_ (4) \_\_\_\_\_ (4) \_\_\_\_\_ (4) 38↑  
 ∩ L — ∩ — ∩ L — (—) ∩ (L) — ∩ ∩ L — ∩ (∩) L —  
 un piano | plus tendre | au réveil | d'yeux si troublés | sur mon genou | dans le désert ||

\_\_\_\_\_ (3) (2) 5↓  
 L (∩) — (L) —  
 maintenant | hier |||

## Accentuation et métrique

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
⏑ par	— l'heu	⏑ re	— rau	(⏑) que	⏑ d'une	⏑ a	— beille	⏑ fleur	⏑ de	⏑ ly	— sée	(⏑) je	(⏑) me	
(⏑) re	— pose	⏑ sur	⏑ le	⏑ pla	(—) fond	⏑ du	(⏑) som	— meil		⏑ le	⏑ ki	⏑ mo	— no	
⏑ jape	⏑ au	(⏑) clair	⏑ de	⏑ mi	— roir		— main	⏑ de	⏑ lam	(⏑) pes	⏑ à	⏑ re	— gard	
⏑ sur	⏑ le	— ventr e	⏑ et	⏑ bou	(⏑) che	⏑ de	⏑ vi	— trail	⏑ au	⏑ nu	— age		⏑ l'a	⏑ qua
— relle	⏑ souff le	⏑ un	(⏑) gros	⏑ bal	(—) lon	(⏑) de	(⏑) fleur	— d'eau	⏑ sur	⏑ les				
⏑ feuil	(⏑) les	⏑ du	— templ e											
⏑ mais	⏑ main	(⏑) te	(—) nant	(⏑) que	⏑ j'ai	⏑ mes	— on	(⏑) gles	⏑ dans	⏑ vos	— joues			
⏑ pour	⏑ é	⏑ ven	— tail	⏑ de	— temp es	⏑ un	⏑ pia	— no	⏑ plus	— tendr e	⏑ au			
⏑ ré	— veil	(—) d'yeu x	⏑ si	(⏑) trou	— blés	⏑ sur	⏑ mon	⏑ ge	— nou	⏑ dans	(⏑) le	⏑ dé	— sert	
		⏑ main	(⏑) te	— nant	(⏑) hi	— er								