

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 18 numéro 1
hiver 1990

rythmes

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Lucie Bourassa

COLLABORATEURS Michel Collot Daniel Delas Michel Deguy Bernard Dupriez
Claude Filteau Jean Fissette Johanne Melançon Henri Meschonnic Michel Van Schendel Claude Zilberberg
ARTICLES DIVERS Romain Gaudreault Michel Sirvent Cécilia Wiktorowicz
ICONOGRAPHIE Daniel Villeneuve

PROTÉE est un périodique publié trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directeur : Fernand ROY

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Thomas LAVOIE

Assistant à l'administration : Jacques-B. BOUCHARD

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Responsable du présent numéro : Lucie Bourassa

Page couverture : Daniel Villeneuve, ÉQUATION, 1988,
Vernis, pigment, objet et plaques de métal sur toile, 2,10 x 1,83m.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
André GAUDREAU, Université Laval
Éric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHES)
Thomas LAVOIE, Université du Québec à Chicoutimi
Clément LEGARÉ, Université du Québec à Trois-Rivières
Paul-Chanel MALENFANT, Université du Québec à Rimouski
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Fernande SAINT-MARTIN, Université du Québec à Montréal
Maryse SOUCHARD, Université du Québec à Montréal
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario Est, Montréal,
Québec, H2L 1P1, (514)525-2513

PROTÉE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques
culturels québécois

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109, rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL
Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO
Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

Mode de PAIEMENT :
Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste : en dollars canadiens

RYTHMES

<i>Présentation</i> / Lucie Bourassa	4
L'écriture, le rythme et le langage ordinaire / Henri Meschonnic	7
Rythme de tensions et rythme d'intention : <i>à propos du lyrisme moderne</i> / Claude Filteau	11
Du silence rythmé au polyrythme <i>dans la poésie de L.S. Senghor</i> / Daniel Delas	21
Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe / Lucie Bourassa	29
Relativité du rythme / Claude Zilberberg	37
Le rythme, le sens, la sémiose. <i>Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau</i> / Jean Fisette	47
Disures. <i>Le passé et l'avenir du vers français</i> / Bernard Dupriez	59
Du rythme musical au rythme poétique / Johanne Melançon	69
Rythme et mètre : entre identité et différence / Michel Collot	75
Philosophème et poème <i>ou du privilège</i> / Michel Deguy	81
Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence <i>notes sur un dialogue de traduction</i> / Michel Van Schendel	87
ARTICLES DIVERS	
Espace artistique et tropismes <i>dans Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute</i> / Cécilia Wiktorowicz	101
La voie de son mètre, <i>petite introduction à l'art dit «mixte»</i> / Michel Sirvent	111
Un article de presse traitant d'une affaire d'espionnage fictive est-il une oeuvre littéraire / Romain Gaudreault	121
COMPTES RENDUS	
Le Discours de presse de Maryse Souchart / Jean-Guy Hudon	132
Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce de Jean Fisette / Fernand Roy	135
L'Institution du littéraire au Québec de Lucie Robert / Robert Dion	137
Raison et poétique du sens de Claude Zilberberg / Lucie Bourassa	140

R Y T H M E S

PRÉSENTATION

Dans un article célèbre¹, Benveniste nous rappelait que *ruthmos*, du temps d'Héraclite, signifiait "manière particulière de fluer" et décrivait des "«dispositions» ou des «configurations» [...] résultant d'un arrangement toujours sujet à changer", avant que ne survienne, chez Platon notamment, sa définition comme "ordre dans le mouvement". Il critiquait ainsi la "fausse étymologie" du rythme dans la relation qu'on faisait entre rhein, "couler", et le mouvement régulier des flots. Ce faisant, avait-il entrevu la portée de sa mise au point, qui, dès sa formulation, débordait largement, ainsi que le soulignait Michel Deguy², la question étymologique, l'histoire du concept, pour poser le problème philosophique "du rapport entre une chose", ici, le mouvement des flots, et "la représentation de son sens"? Avait-il entrevu, surtout, que cette discussion allait être incessamment reprise à l'intérieur de réflexions sur le rythme dans le discours (et, en particulier, la poésie), réflexions où le concept de rythme apparaît maintenant comme complexe, débordant la notion de régularité dans laquelle certaines approches métriques l'avaient longtemps confiné?

Si le rythme est généralement considéré aujourd'hui comme une dimension importante du procès de la signification, il ne trouve pas, dans les diverses théories poétiques et sémiotiques qui le prennent en compte, de définition unifiée; la question de son statut dans le discours lui-même, tel qu'il peut être appréhendé linguistiquement, soulève encore de nombreux problèmes méthodologiques. Dans ce numéro, on a demandé aux différents collaborateurs de développer une approche spécifique des problèmes du rythme, dans une réflexion théorique (s'attaquant aux problèmes fondamentaux des relations entre rythme, discours, énonciation, temporalité, perception, oralité et vocalisation, histoire, codes prosodiques et métriques, etc.) et/ou dans des analyses de textes (visant à préciser des procédures méthodologiques et à décrire le fonctionnement rythmique de certaines oeuvres). De ces travaux, élaborés dans le cadre de perspectives poétiques ou sémiotiques plus générales mais assez différentes les unes des autres, on n'attendait certes pas l'unanimité, non plus que des réponses définitives aux questions soulevées par les problèmes de rythme. On ne prétendait pas non plus faire ici un "état de la question" qui, vu l'ampleur des recherches sur le sujet, aurait exigé bien plus qu'un simple dossier. Il s'agissait plutôt, en présentant quelques résultats de recherches actuelles, de s'approcher par différentes voies d'une description des phénomènes rythmiques dans le discours et, ainsi, de mieux comprendre le fonctionnement du sens dans les productions littéraires.

Si nous sommes loin de l'optimisme d'André Spire qui affirmait, il y a presque cinquante ans, pouvoir décrire objectivement les tenants et aboutissants du rythme grâce aux découvertes de la phonétique expérimentale et qui voyait dans les anciennes "controverses techniques" des "plaidoyers dans des causes depuis longtemps jugées", au moins les débats actuels ont-ils l'intérêt, l'avantage de favoriser une attitude critique des théories du langage envers elles-mêmes. Ainsi, dans les discussions proposées ici, la prise en compte du rythme vise-t-elle à surmonter certains écueils d'approches récentes ou plus anciennes, structuralistes, rhétoriques, stylistiques, métriques et autres. Celui, par exemple, de l'opposition entre la poésie-écart et le langage ordinaire-norme (langage ordinaire toujours mal défini, d'ailleurs), qui essentialisait la poésie en ratant sa relation avec le sujet et l'histoire, relation qu'une "critique du rythme" (Meschonnic) veut retrouver en s'intéressant à ce qui est fait, dans l'écriture, du "langage ordinaire", à travers le problème de l'oralité notamment. La réflexion sur le rythme remet aussi en cause l'immanence et l'aspect trop statique des descriptions structurales du sens, et ce principalement en introduisant les questions de l'énonciation et de la co-énonciation (Filteau), du temps, ce grand oublié du structuralisme et de la sémiotique (Zilberberg). En introduisant, aussi, la réflexion peircéenne sur la "*semiosis ad infinitum*", pour envisager le rythme

comme “processus de construction et de déconstruction des unités signifiantes” dans un constant retour au “ground ” (Fisette). Bernard Dupriez pense même que l’étude de l’oeuvre écrite ne suffit plus : pour lui, le rythme ne peut s’appréhender indirectement; il faut nécessairement passer par la recherche d’une diction et analyser “les effets littéraires” du rythme d’après des enregistrements.

Dès lors qu’on n’accepte plus la dichotomie irréductible entre forme et sens, il y a aussi à faire la critique de certaines conceptions qui projettent des schémas hors discours sur le texte; des schémas qui se lisent eux-mêmes, réduisant le rythme à l’ornemental et oubliant le sens (Meschonnic), comme le font certaines scansion métriques empruntées aux versifications gréco-latines (rappelle Filteau) et certains concepts et principes théoriques empruntés à la musique (qu’évoque ici Johanne Melançon). C’est donc en admettant d’abord la différence essentielle entre mètre et rythme, en refusant d’enfermer ce dernier dans la “reproduction à l’identique” que Collot essaiera, en critiquant partiellement certaines positions de Meschonnic, de poser le problème du mètre dans la perception rythmique. Et c’est avec certaines précautions théoriques que Delas essaiera de montrer l’existence de polyrythmes dans la relation de la poésie senghorienne avec les percussions africaines : le polyrythme, tout en renvoyant à de l’extra-linguistique ne “mime” pas sa référence musicale, mais passe par une mise en discours. Il importe, ainsi que l’exposent les “notes” de Michel Van Schendel autour d’une traduction en italien de ses poèmes, de se rappeler que “le rythme fait le sens et n’oublie pas la référence”.

Le regroupement de toutes ces études ici n’obéit pas à un ordre rigoureux et nécessaire car il a semblé, dans le chassé-croisé des thèmes, des problématiques, des méthodes et des objets, qu’aucun ordre ne s’imposait. Le lecteur est donc invité à refaire pour son propre compte, dans la lecture, cette “disposition”, cette “configuration” qu’on aurait voulue, comme le rythme, mobile, “sujette à changer”. Un peu arbitrairement, ont été regroupées : des “poétiques” autour de l’oralité, de la spécificité des discours, de la modernité (Meschonnic, Filteau, Delas, Bourassa); des “sémiotiques”, plutôt greimas-siennes (Zilberberg) ou peirciennes (Fisette); d’autres poétiques, abordant une question très spécifique, la “disure” (Dupriez), le métalangage musical dans l’étude du rythme poétique (Melançon) et le rapport entre le même et l’autre dans le rythme (Collot). Même et autre qui reviendront, parmi d’autres considérations dont celle de l’étymologie benvenistienne, dans une réflexion plus globale de Michel Deguy sur le “site antérieur à tout lieu dit [...] où l’on verrait [...] philosophie et poésie soigner différemment le même souci...”. Pour finir, un document: ces “notes” de Van Schendel sur la traduction – épreuve par excellence de la signifiante du rythme.

Lucie Bourassa
Université de Montréal

1. “La notion de rythme dans son expression linguistique”, **Problèmes de linguistique générale 1**, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
2. Dans “Figurer le rythme”, **Choses de la poésie et affaire culturelle**, Paris, Hachette, p. 104.

EFFIGIES DU RYTHME



On dit de la peinture qu'elle est pur espace, qu'elle échappe au temps – chaque partie du tableau contemporaine de chaque autre. Sa "lecture" seule, son "visionnement", donnerait à l'oeuvre une durée, un sens chronique, enchaînant l'instant à l'instant. L'art de Daniel Villeneuve consiste à nous détromper : ce que nous voyons dans ses oeuvres n'est pas de l'espace mais un temps dense, de la durée concentrée, une temporalité solide. La surface plus ou moins plane que nous contemplons est le carrefour, en fait, de temps multiples, où se croisent non seulement les gestes du peintre mais ceux-là mêmes de la peinture, qui bouge aussi, brassant ses couleurs selon les différents sens donnés à la toile par rapport à l'axe de la gravité. La peinture coule, le geste du peintre aussi, et au confluent des deux quelque chose comme la figure de cet écoulement : un rythme. La toile, dans son immobilité, atemporelle, n'est que le témoin de ce mariage ou de ce duel entre deux temps : le temps que dure l'acte de peindre et l'autre temps, plus secret, où la peinture se fait, toute seule, presque, selon les aléas du support et des pigments. Chaque tableau est le portrait de cette rencontre, toujours nouvelle, entre deux durées, qui donnent naissance au Rythme, figure générique du Temps. Ce que nous voyons, qui semble de l'espace, ce n'est jamais que du temps... *en effigie – tempo agitato, tempo lento.*

Pierre Ouellet

Daniel Villeneuve est né à Québec en 1960. Il a vécu à Vancouver et à San Francisco. Il vit et travaille présentement à Montréal. Il a plusieurs expositions personnelles à son actif, depuis 1982, dont la dernière à La Galerie du Musée, à Québec. Il a aussi exposé en solo à Hambourg (Galerie Centre 2), à Strasbourg (Galerie Fossé des 13) et à plusieurs reprises à Montréal (Riverin-Arlogos; Galerie Oboro, Galerie Motivation V). Il a participé en 88 et 89 à l'importante exposition "Berlin-Montréal" de même qu'à l'exposition collective itinérante "Accent 2" de la Galerie des Arts Lavalin (Québec, Montréal, Toronto).

On peut consulter le catalogue DANIEL VILLENEUVE, préface de Léo Rosshandler, Eastman, Riverin-Arlogos, 10 pages, 6 planches en couleur.

L'ÉCRITURE, LE RYTHME ET LE LANGAGE ORDINAIRE

HENRI MESCHONNIC

Au lieu de définir ce que sont l'écriture et la poésie, en les opposant, notamment, au langage ordinaire, la poétique se propose ici comme tâche de décrire ce qu'elles font, en étudiant le fonctionnement du langage comme rythme. Le rythme, pensé comme "disposition, configuration" spécifique des marques discursives dans le fonctionnement du sens, propose une analytique du continu, de l'associatif, du syntagmatique, dans le discours, contre les "divisions traditionnelles" (syntaxe, morphologie, lexique) et le dualisme qui isolait la forme et le sens. La Critique du rythme, s'interrogeant sur la manière dont le sujet s'inscrit dans l'écriture, et notamment dans la poésie qui met à découvert le rythme, montre ce que l'écriture fait du langage ordinaire, et considère ainsi le discours dans les tensions et relations entre le sujet, la société, l'histoire, l'esthétique, l'éthique et le politique.

Instead of defining what are writing and poetry by opposing them, among other things, to everyday language, poetics here intends to describe what they actually do, by studying the functioning of language as rhythm. Rhythm, considered as specific "disposition, configuration" of discursive marks in the functioning of sense, implies an analytics of the continuity, of the associative, of the syntagmatic within discourse against the "traditional division" (syntax, morphology, lexicon) and the dualism which separated form from sense. The Critique du rythme, probing the way the subject imprints itself in writing and notably in poetry which uncovers rhythm, shows what writing does out of everyday language and thus considers discourse through the tensions and relations which take place between the subject, the society, History, Aesthetics, Ethics and Politics.

La critique : une justesse absolue de l'oreille pour l'avenir.

Marina Tsvetaïeva¹

La connaissance de son rythme est pour un artiste le plus sûr bouclier pour tout dénigrement et tout éloge.

Alexandre Blok²

Si l'écriture³ est ce qui advient quand quelque chose se fait dans le langage par un sujet et qui ne s'était jamais fait ainsi jusque-là, alors l'écriture participe de l'inconnu. C'est-à-dire du rythme. Elle commence là où s'arrête le savoir. Et comme le savoir est le présent du passé, on pourrait dire que l'écriture est le présent de l'avenir, l'avenir dans le présent, au moment où elle a lieu. Ensuite, dans certains cas peut-être pour toujours, elle est un passé qui continue d'avoir de l'avenir.

Comment peut-on alors en parler? Le détour est de rigueur. Aussi ne s'agit-il pas de chercher à dire ce qu'elle est. Car dans l'acte de définir, la définition est solidaire d'une logique de l'identité. La définition veut avoir l'être. L'écriture ne commence que là où cesse le définir, du moins le déjà défini.

Il est remarquable que la recherche de la définition, et de l'être, trouve des noms. Elle s'engouffre dans le piège connu, reconnu, qui consiste en ceci que les noms

se commentent eux-mêmes. La vérité des noms se substituant à la vérité des choses. Particulièrement dans le cercle étymologique où se meuvent les maîtres mots de la critique littéraire, tels que poésie, prose, vers, texte (une petite merveille, celui-là) qui se répètent leur étymologie, parlent d'eux-mêmes, et ne nous apprennent rien sur ce qu'on attend d'eux. Saussure disait que c'était une mauvaise méthode que de partir des mots.

Le discours sur l'écriture apparaît donc souvent comme une variété du vieux réalisme logique. Sans parler de l'opposition entre l'écrit et la voix. De Platon à Derrida, ce bruit de fond qui est le signe, avec son paradigme obligé. Ce cortège est une vraie danse des morts. Toute une littérature en est sortie, un genre littéraire même, chez Ponge, et tous ceux qui ont imité ce parti pris des mots.

Il s'agit donc plutôt de chercher ce que fait l'écriture, question multiple du comment, comment s'y inscrit celui qui la fait, celui qui la lit, une même question du sujet comme fonction de langage, où s'annule la distinction-opposition de l'individu et du social. Question de l'historicité d'un discours qui implique celle de l'historicité radicale du langage, la question du fonctionnement du langage comme rythme.

Partant de Benveniste – c'est-à-dire en repassant par Héraclite contre Platon –, mais aussi en partant de

Hopkins. C'était le travail de **Critique du rythme**⁴. Reconnaître le mouvement de la parole dans l'écriture. D'où la transformation mutuelle que subissent les notions en jeu. Si le rythme est transformé, la théorie du langage est transformée. En quoi la théorie est-elle critiquée? Est traditionnelle toute stratégie qui maintient le signe. Le signe et le rythme-mètre, possibles l'un par l'autre, nécessaires l'un à l'autre.

La question de l'écriture met à l'épreuve les idées sur le langage. Elle est la traversière du langage et de la société. C'est le conflit du signe et du poème. Le poème entraîne une crise et une critique des catégories de la rationalité, la triade des Lumières (science, morale, esthétique). Surtout l'esthétique même comme catégorie. C'est la solidarité, la consubstantialité entre écriture et modernité. La modernité comme théorie de la littérature.

De là cette nécessité de distinguer, contre les confusions intéressées ou naïves, entre modernité et avant-garde (et les avant-gardes entre elles), entre modernité et rupture, entre la modernité et le nouveau pour le nouveau. Entre le moderne et le contemporain. Cette nécessité est celle de la critique comme sens de l'avenir. Ce qu'indique en épigraphe la phrase de Tsvetaïeva. La critique se dédouble en solidarité entre l'écriture et l'éthique.

Pour préciser ce que peuvent être de tels liens, sans doute n'y a-t-il pas de meilleur moyen que l'analyse du rythme et de la prosodie comme subjectivité-spécificité-historicité. Ce que disait Mallarmé à Verlaine quand il lui écrivait : «Vous tenez vraiment votre syntaxe». Dans ces simples mots, tout est dit. Mises au musée les catégories traditionnelles qui renvoyaient le rythme du formel au sentimental, du numérique au mystique, au phonique, dont participe l'opposition duelle entre l'écrit et la voix.

Il s'agit simplement de savoir ce que fait un discours. Non ce qu'il dit, mais ce qu'il fait, et comment. Pourquoi il faut penser le discours en termes de discours. Cependant, par le signe, y compris dans la pragmatique, il est pensé en termes de langue. Dans une contradiction d'autant plus forte qu'elle est inaperçue, qui consiste à penser le continu en termes de discontinu. Ce que Saussure appelait les «divisions traditionnelles» (lexique, morphologie, syntaxe), alors que le jeu de l'associatif et du syntagmatique, qu'il invente, propose une analytique du continu.

Le règne du discontinu (mot, phrase, langue, sens, origine, structure) produit et installe le paradis perdu – le continu mythique entre les mots et les choses. Autant d'obstacles pour penser le continu historique entre langage et sujet, langage et culture, littérature, société, histoire.

Y joue son rôle l'absence de relations, comme chacun peut le constater, entre philosophie et linguistique, linguistique et théorie de la littérature, philologie et

poétique, entre autres. Ou psychanalyse et poétique. Cet enseignement de l'ignorance, pour mieux assurer son savoir.

Par quoi la critique du rythme travaille une poétique de la société. Si toute représentation du langage est une stratégie, toute représentation de la littérature, et de l'écriture, apparaît aussi comme une stratégie. Elle ne dit pas seulement ce qu'elle fait de l'écriture. Elle dit aussi, inévitablement, ce qu'elle fait du langage dit ordinaire.

La relation entre écriture et rythme, au sens critique, met en évidence l'historicité radicale du discours, et de tout discours. L'historicité de la ponctuation, dont la plupart des philologues font voir qu'ils n'ont pas même idée. Beau travail pour les rétablisseurs de textes à venir : toutes ces éditions à refaire. Pour les débarrasser de cet archaïsme : moderniser la ponctuation.

Comme en parlant de la poésie on montre ce qu'on fait du reste, de l'ordinaire, inversement en parlant de cet ordinaire on montre ce qu'on fait de la poésie, de la littérature. Puisqu'on est dans le signe, qui est une unité-dualité-totalité. C'est le «tout ce qui n'est point vers est prose» du plus célèbre des linguistes du signe, Monsieur Jourdain.

Aussi faut-il tenter de distinguer dans cette notion si ordinaire du langage ordinaire. Car elle est surprenante de duplicité, fuyante, rusée comme la raison.

Au premier examen, elle apparaît double, pour le moins. Elle désigne à la fois un aspect du langage, une partie, délimitable comme celui de tous les jours; et cependant elle couvre le tout du langage, si on en excepte la littérature. La poésie. Elle désigne indistinctement le langage et un rapport au langage, qui se cache derrière une allure d'évidence, comme si le terme montrait en toute transparence la nature même du langage. Un statut et une théorie. L'expression de langage ordinaire est donc d'autant plus perverse, et pernicieuse, qu'elle a l'air simple. Elle implique une attitude et une histoire situées, et l'instrumentalisme même auquel elle se réfère passe inaperçu derrière sa banalité.

Dire langage ordinaire n'est donc pas autre chose que désigner le signe. Sous l'aspect de l'instrumentalisme qui lui-même réduit le langage à l'information et à la communication. Aussi l'expression peut-elle être porteuse d'une neutralité apparente, celle des linguistes qui parlent de «common speech» d'un air scientifique, autant que d'une dévalorisation ostensible, celle qui atteint la quotidienneté elle-même, selon le schéma à la Heidegger qui oppose l'inauthentique à l'authentique, le Gerede, le Man étant dans le paradigme de l'inauthentique et du quotidien. Mais, du bon côté, la poésie et la pensée. Pas n'importe laquelle, bien sûr. Seulement la pensée qui pense cette pensée. Qui est tournée vers l'authentique. Forme renouvelée de la vieille dualité entre le profane et le sacré. Sinon que cette représentation réalise une pro-

fanation du profane. Enrobée des dénégations voulues. Mais qui confirment le schéma. Le jargon.

Un petit détail suffit à le montrer : le glissement de Heidegger quant il interprète le vers de Hölderlin «Und was Ich sah, das Heilige sei mein Wort» (Et ce que j'ai vu, le sacré soit ma parole), en transformant le subjonctif sei en indicatif : «das Heilige ist mein Wort (le sacré est ma parole). Ce glissement décisionnaire sacralise la poésie. Hölderlin dit seulement la tension entre le sacré et le langage. Ce qui est poétiquement plus vrai et plus fort. Ce glissement sépare radicalement la poésie et le reste du langage. Il institue ce reste en langage appauvri, inférieur, méprisé. Il institue par là même sa méconnaissance du langage. Double. Autant de la poésie, qu'il a mise si haut, que du reste, qu'il a mis très bas. Ce piège, où tant de poétisants et de philosophants sont entrés, pour se perdre.

L'expression de langage ordinaire est donc l'expression mythique, et mystificatrice, du signe. Elle a des variables illustres, «l'universel reportage» de Mallarmé, «la langue est fasciste» de Barthes. Elle ne désigne par un registre : les «mots simples» par rapport aux mots livresques ou rares, l'énoncé facile opposé au difficile. Elle serait seulement de l'ordre de la stylistique, si elle ne faisait que cela. Non, elle est mi-rhétorique, mi-linguistique, au sens où elle confond la prose et le quotidien. La «prose du monde» selon Hegel et le monde de la prose, le langage-de-tous-les-jours, qui à son tour confond le parlé et l'écrit dans une indifférence révélatrice. Aspect langage de l'ontologie.

Totalisante et totalement inscrite dans le binaire, l'expression de langage ordinaire ne connaît donc rien du rythme comme infini du sujet et du langage. Finale-

ment, elle a bien raison de s'opposer à la poésie. Car si la poésie est la mise à découvert du rythme comme tel, comme le fleuve du langage auquel momentanément un sujet s'identifie, la poésie retourne cette notion de langage ordinaire contre elle-même.

Laissant le langage du dimanche aux prêtres du culte qu'ils reportent sur eux-mêmes, la poésie, en deçà et au delà de l'opposition entre le vers et la prose, prend le langage ordinaire et montre que tout le langage est ordinaire, et qu'elle en est faite. Elle est l'acte par lequel l'ordinaire se découvre tout le langage. Et c'est donc par la poésie qu'il n'y a plus de langage ordinaire.

Le découvrir pour soi est le travail de l'écriture. C'est le sens de l'apologue d'Alexandre Blok, que raconte Marina Tsvetaïeva, quand, dans son langage religieux, il disait : «Akhmatova écrit des vers comme si un homme la regarde, et il faut les écrire comme si Dieu te voit»⁵. Et on ne connaît pas d'avance son rythme. On passe sa vie à le chercher.

-
1. Marina Tsvetaïeva, «Poet o kritike» [Le poète à propos de la critique] (1926), *Izbrannaja proza*, 2 vol. (1917-1937), New York, Russica Publishers, 1979, t. I, p. 221.
 2. Alexandre Blok, «Dusa pisatelja» [L'âme de l'écrivain] (1909), *Socinenija*, 2 vol., Moscou, 1955, t. II, p. 106.
 3. Ceci est extrait d'un livre à paraître sur le rythme et l'oralité, *La Rime et la vie*, chez Verdier.
 4. Verdier, 1982.
 5. M. Tsvetaïeva, «Iskusstvo pri svete sovesti» (L'art à la lumière de la conscience), 1932, dans *Izbrannaja proza* (prose choisie), t. I, p. 394.



Daniel Villeneuve, CONFESSION, 1988, Vernis, pigment, cire, émail sur toile, 2,13 x 1,52m.

RYTHME DE TENSIONS ET RYTHME D'INTENTION :

à propos du lyrisme moderne

CLAUDE FILTEAU

Certains linguistes font du vers français l'équivalent d'un mot phonologique. Cette définition saisit le rythme dans les tensions qui surgissent entre le vers, c'est-à-dire le mètre, et les unités supérieures au mètre au plan du discours (énoncé, strophe, modalités de l'énonciation, etc.). La notion de «singularité critique» - notion sémantique -, élaborée par René Thom, permet de comprendre le rôle complexe du vers dans l'organisation sémantique de ce discours en situation que constitue le poème. La définition du rythme suppose dès lors qu'on fasse intervenir d'autres facteurs de nature historique (le vers moderne, à partir de Baudelaire, et son rapport à la délinéarisation de la syntaxe de la phrase), esthétique (le lyrisme comme genre ou comme enjeu de la production du sens), symbolique (la vérité comme effet de discours) qui remettent en cause la représentation du vers comme simulacre ou «fiction» linguistique.

Some linguists consider the french verse as somewhat equivalent to a phonological word. Such a definition apprehends the rhythm through the tensions that occur between the verse, namely the metric, and the superior units within the plane of discourse (utterance, stanza, modalities of enunciation, etc.). The notion of "critical singularity" - a semantic one - put forth by René Thom, helps to understand the complex part played by the verse in the semantic organization of the discourse in situation which is the poem. Hence any definition of rhythm implies the intervention of other factors of an historical nature (the modern verse, from Baudelaire on, and its bearing on the delinearisation of the syntax of sentences), of an aesthetical nature (Lyricism as a manner or as a stake within the production of sense), of a symbolical one (Truth as an effect of discourse), those various factors questioning the representation of verse as a simulacrum or a linguistic "fiction".

Sera-t-il vraiment nécessaire [...] de substituer à la radicalité formelle des années 70, une revalorisation du vers et de l'émotion comme traces incontestables de la réalité dudit «poème»?
(Normand de Bellefeuille)

La grande affaire du symbolisme fut sans doute la dislocation du vers ou encore du schéma métrique à partir de la délinéarisation du discours. Or le vers devait en sortir renforcé. Relisons le célèbre manifeste de Moréas. L'auteur tente d'exacerber les tensions entre l'énoncé et le mètre, tout d'abord au niveau du style :

Il faut au Symbolisme un style archétype et complexe, d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme : enfin la bonne langue - instaurée et modernisée -, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux [...].²

Ce style ondulant, on le retrouve dans ces vers fameux de Baudelaire :

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton³.

À cette légère asymétrie entre le «vu» et le «voir comme», correspond dans ces vers une petite hésitation annonçant un changement de perspective; l'expression «on dirait»,

qui suspend le déroulement de la chaîne parlée, suggère une sorte de clivage entre le locuteur et l'énonciateur de la phrase. Cette suspension de l'énoncé ou son réamorçage, c'est ce qu'on appelait autrefois l'anapodoton, cette variante de l'anacoluthie, qui caractérise au mieux la sinuosité baudelairienne et ses audaces calculées. Mais revenons à Moréas. Il veut assouplir le vers, en opposant le discontinu de la chaîne parlée à la régularité métrique du vers classique. Et de même qu'au niveau du style il plaide pour une nouvelle conscience rhétorique, de même au niveau de ce qu'il définit comme le rythme, il prône pour l'alexandrin un ordre nouveau : «Le rythme : l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné [...] l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres impairs»⁴.

L'alexandrin qui ouvre l'**Après-midi d'un faune** de Mallarmé dut enchanter Moréas :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,⁵

Coupe lyrique après «nymphes», ponctuation forte après «perpétuer», décrochement typographique indiquant un changement de tonalité, tout concourt à dissimuler la césure qui devrait être marquée normalement après «veux». Or ce sont de telles tensions, de tels dysfonctionnements entre la syntaxe de l'énoncé et le schéma métrique qui servent aujourd'hui aux linguistes à définir les règles qui régissent le vers

français. Aussi, nous proposons-nous, dans un premier temps, de réexaminer l'apport des théories récentes pour approfondir, d'une part, la nature du rythme, essentiellement accentuelle et tensionnelle, et, d'autre part, la notion de rythme qui suppose, entre autres, une sémantique de l'intentionnalité discursive et interprétative. C'est donc à partir d'une définition plus large des valeurs du rythme que nous envisagerons cette dynamisation du vers que Moréas range dans une métrique rénovée.

LE VERS SOUS L'ÉCLAIRAGE DE LA LINGUISTIQUE

Risquons d'abord des considérations techniques sur les rapports du mètre et de l'énoncé dans trois cas précis: l'enjambement, la fin d'une phrase au milieu d'un vers et la césure, pour comprendre comment le vers classique répercute ces effets de coupe imprévus, cette mobilité du phrasé souhaités par Moréas.

Rappelons tout d'abord que le vers est le produit d'une fiction linguistique : le vers réinterprète à sa façon les règles phonologiques qui régissent dans le discours courant l'épineuse question du e muet. J.-C. Milner les formule ainsi : règle 1 : «le e tombe à la fin du mot phonologique, quelle que soit la nature de l'élément suivant»; règle 2 : «le e tombe à l'intérieur du mot phonologique s'il est suivi d'une voyelle»⁶. (Une 3^e règle, dite «des trois consonnes», n'affecte pas la morphologie du vers.) À partir des deux règles précédentes, Milner constate que la fin d'un vers doit être envisagée comme la fin d'un mot phonologique et que l'intérieur du vers se comporte à l'égard du e muet comme un mot phonologique d'un seul tenant. Il en tire le principe de réajustement suivant, qui constitue ce que nous appelons la fiction linguistique du vers : «le vers est traité comme une unité phonologique unique et ses bornes extrêmes comme des limites de mot»⁷. On ne peut donc imaginer d'un point de vue métrique une fin phonologique de mot et a fortiori une fin phonologique de phrase à l'intérieur du vers qui ne fassent aussitôt l'objet du principe de réajustement. Ainsi dans ce vers déjà cité de Mallarmé :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,

la fin d'une phrase au milieu du vers, loin d'infirmier le principe de réajustement, en expose en quelque sorte le mécanisme, en soulignant qu'une fin de phrase, du point de vue de la phonologie du vers, c'est-à-dire du point de vue de sa resyllabation, ne vaut guère plus que la limite d'une unité lexicale. Dès lors, on doit comprendre que la tension entre l'énoncé et le mètre que suscite une ponctuation forte au milieu du vers procède d'une double feinte. Le discours nous fait croire qu'il soumet la phonologie du vers à ses règles qui sont celles du parlé, en imposant une limite phonologique majeure au milieu du vers, alors qu'au plan linguistique, défini par le principe de réajustement, il faut, pour que le vers conserve son autonomie (le vers comme unité phonologique de

co-syllabation), que la limite de mot phonologique n'intervienne qu'à la fin du vers.

À la présence d'une limite de phrase à l'intérieur du vers en une position qui conteste le mètre comme unité phonologique, correspond de manière analogue la présence de la limite de vers en une position où la syntaxe seule ne l'admettrait pas. C'est le cas précisément de l'enjambement. «L'enjambement, écrit J.-C. Milner, repose donc sur une contradiction entre la nature de la limite du vers, introduite comme limite de mot par le réajustement, et la nature de la limite introduite par la syntaxe»⁸. Pour que cela soit possible, les deux limites doivent être de nature homogène, sinon, note Milner, elles ne pourraient entretenir aucune relation. «Il faut donc que la limite de vers soit exprimée dans le même formalisme que la limite syntaxique, et en même temps qu'elle ne soit pas conforme à la syntaxe»⁹. Ainsi convient-il d'imaginer la limite phonologique du vers non plus seulement comme une limite phonologique de mot mais comme une limite phonologique de phrase. Le réajustement qui s'opère alors ressemble au cas déjà étudié, sauf que, cette fois, il faut fixer à la fin d'un vers une limite phonologique de phrase là où parfois une limite de mot phonologique ne serait pas même pensable dans le discours courant. Comme ici chez Mallarmé :

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, [...]).⁹

L'enjambement intervient au milieu d'un groupe phonologique de mots dont le premier est le clitique «tu». On peut encore citer les derniers vers de **La Musique** de Baudelaire, qui combinent un enjambement non seulement d'un vers sur l'autre, mais d'une strophe sur l'autre, avec une fin de phrase au milieu de l'avant-dernier vers :

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!¹⁰

Ces vers de Baudelaire vont nous permettre d'aborder la notion de césure. Pour les métriciens classiques, la ponctuation forte au milieu de l'avant-dernier vers crée un effet de discontinuité qui justifie selon eux la présence d'une césure lyrique après «bercent», même si la césure métrique demeure plausible après «fois». Ils font de la discontinuité du discours une règle métrique, mais, comme l'a montré Benoit de Cornulier, les effets de continuité peuvent être dans le cas des coupes enjambantes tout aussi frappants que les effets de discontinuité¹¹. Le segment métrique est avant tout une unité de resyllabation régie par les lois de la liaison et de l'éliision. C'est pourquoi, selon Cornulier, la césure crée une équivalence métrique (et non rythmique) entre deux segments composés d'unités syllabiques symétriques ou non (4-6 ou 6-6). Pour sentir cette équivalence, il ne s'agit pas d'additionner des syllabes, les unes après les autres. La saisie du compte syllabique est globale pour l'oreille interne, indépendamment, par ailleurs, des questions d'accentuation. Cette équivalence est renforcée par la

pression métrique, c'est-à-dire par des équivalences de même nature entre segments métriques d'un poème. Dans ce contexte, la césure ne correspond pas nécessairement à une pause dans la diction du vers, non plus qu'à une frontière accentuelle, ni davantage à un blanc entre les mots, si on la définit encore une fois comme un phénomène d'équivalence entre segments métriques.

Cependant, lorsqu'on examine un vers isolé, c'est-à-dire lorsqu'on touche à l'organisation syntaxique, sémantique et rythmique d'un vers par rapport à son entourage, la césure peut être marquée ou par une pause (du discontinu dans la chaîne parlée), ou par un phénomène de resyllabation (une élision du e muet à la césure qui entraîne une recomposition des attaques consonantiques de la syllabe subséquente), ou par un enjambement syntaxique et rythmique, quand la césure tombe après une clitique, etc.

La métrique mesure des événements complexes liés au continu-discontinu du discours. C'est ainsi que l'enjambement, la ponctuation forte au milieu d'un vers et, en particulier, la césure sont des phénomènes ubiquistes situés dans des espaces sémantiques concurrents: le mètre mais aussi l'énoncé, le vers mais aussi les formes métriques supérieures au vers, le vers comme unité métrique mais aussi comme fragment de discours. La phonologie doit en tenir compte. Ce sont des phénomènes relativement stables, mais qui varient selon la configuration particulière de chaque poème. Le poème fait varier le substrat sémantique qui demande chaque fois à être réinterprété en fonction de tel ou tel accident morphologique qui affecte le mètre. Ces accidents sont autant de «singularités critiques» qui concentrent en un point «une forme globale que l'on peut reconstruire par déploiement ou désingularisation», comme l'écrit René Thom¹².

Dans la mesure où la césure se calcule non plus par des effets de diction, mais par l'entourage du vers, la théorie de Cornulier permet d'observer beaucoup mieux les rapports du mètre à la strophe. Par exemple, dans **La Musique**, l'alexandrin constitue le mètre de base pour deux raisons : il apparaît le premier, il est aussi le premier à être répété, par rapport aux vers de cinq syllabes qu'on trouve en égale quantité. Si on examine les tercets de plus près, on constate que l'alexandrin occupe la position dominante (deux vers sur trois) dans le premier tercet; en revanche, dans le second, la proportion est inverse (un vers sur trois). C'est dans l'alexandrin unique de ce second tercet que surgit, comme nous l'avons vu, une ponctuation forte située avant la césure. La tension ainsi créée entre la césure, d'une part, et la pause marquant la fin de la phrase, d'autre part, prend tout son sens, non pas par rapport à cet alexandrin isolé, mais par rapport au tercet, à condition de resituer celui-ci dans l'ensemble du poème où l'alexandrin est dominant. Le mètre mesure donc des phénomènes liés au discours qui, en retour, font du mètre un élément critique de la sémantique de l'énoncé ou du poème

plutôt que la mesure de quantités rythmiques binaires ou ternaires, comme l'imagine la scansion classique sur le modèle antique.

RYTHME OU ACCENTUATION

Dans ces conditions, que peut l'accentuation du vers? Elle peut le plus et le moins. D'abord, quelques règles. Selon Milner et Regnault, il y a un accent sur la dernière syllabe accentuable d'un mot phonologique, qui peut contenir un ou plusieurs mots lexicaux; cet accent, on l'appelle «accent tonique»¹³. De même, on trouve «un accent sur la première syllabe accentuable (d'un mot phonologique), qu'on appelle «contre-accent». Dès lors la «syllabe accentuable (d'un mot lexical) est désaccentuée, si elle est à l'intérieur d'un mot phonologique». Par ailleurs, grâce au principe de réajustement proposé par Milner, les frontières métriques sont équivalentes à des frontières de mots phonologiques, quelle que soit la nature du mot placé à la fin du vers. Mais il se peut que la césure ou la fin de vers ne rencontrent pas une fin de mot phonologique. Il faut donc adopter, selon les deux auteurs, une stratégie fondée sur le principe de coïncidence maximale. Cela ne soulève apparemment aucun problème pour le vers classique, qui tend à faire coïncider une frontière métrique avec une frontière de mot phonologique. Il en va autrement de la poésie symboliste qui cultive les effets suscités par l'absence de coïncidence entre les accents de mots phonologiques (ou accents de langue) et les accents de vers (ou accents métriques). Il paraîtrait illogique de considérer le vers comme une unité phonologique sans pour autant marquer la fin du vers par un accent de mot phonologique (ou accent tonique). Et pourtant, peut-on imaginer un renforcement de l'intensité vocale sur la dernière syllabe masculine du vers, quand celui-ci se termine par un clitique, mot par définition inaccentuable dans le langage courant :

Quel sépulcral naufrage (tu
le sais, écume, mais y baves)

Un accent sur «tu» ne ferait que souligner la fâcheuse tendance du vers français à venir buter sur sa dernière syllabe, comme le remarquait Claudel, alors que la désaccentuation du «tu» s'impose dans le discours parlé tant du point de vue de la syntaxe que de la phonologie des groupes de mots. Elle s'impose également dans la signification du texte. Le «tu» clitique rime avec «tu», participe passé du verbe «taire». Le graphème «tu» constitue l'anagramme d'un «contre-ut» réduit au silence («par une trompe sans vertu») ou confondu avec le son «u», basse continue du poème («basse de basalte et de laves»). Il semble donc nécessaire de distinguer le vers et l'accentuation : le vers, unité phonologique autonome relevant d'une fiction linguistique; l'accentuation, phénomène discursif autant que prosodique. L'accentuation englobe l'accentuation effective ou la désaccentuation de certaines syllabes, selon l'organisation tant syntaxique que sémantique et sémiologique du poème.

Du rythme mallarméen, mais également du rythme de tout poème, nous dirons qu'il manifeste une équivoque primaire et originaire, en suscitant «un conflit irréductible et critique entre identité sémantique et identité de colocalisation syntaxique» dans le mètre, pour reprendre les termes de Jean Petitot-Cocorda dans un travail sur la peinture¹⁴. Henri Meschonnic conçoit quant à lui les rapports du rythme et du mètre «comme une tension entre le sémantique et le sémiotique»¹⁵, le sémiotique recouvrant la décomposition du discours en unités discrètes. Le concept de signifiante qu'il propose permet de comprendre l'effet de cette tension dans la sémantique du poème :

Le mètre est discontinu, chiffrable, binaire ou ternaire. Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage du sujet dans le langage, le passage du sens ou plutôt de la signifiante, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle.¹⁶

RYTHME ET ALINÉAS

Tout vers résout à sa manière le conflit critique entre identité sémantique et identité de colocalisation syntaxique des fonctions de l'énoncé, conflit suscité par la segmentation métrique et que mettent en évidence la césure ou l'enjambement. Cela reste vrai du poème en vers libres dont les unités prosodiques semblent libérées de la pression métrique et qui peut apparemment multiplier les coupes mobiles ou jouer à sa guise des blancs typographiques. Même alors, le problème de la segmentation du vers par rapport à la construction des énoncés reste entier. Et pas plus que dans le poème en vers mesurés, nous ne pourrions le résoudre hors de la signification du poème, hors de la sémantique du rythme. Nicole Brossard nous en apporte ici la preuve. Dans le poème qui suit, elle rend les frontières syntaxiques irréparables à l'entre-vers et la fonction grammaticale de certains mots, indépassable, les blancs typographiques servant, en fin de vers, à provoquer une nouvelle distribution des rapports syntaxiques :

reprendre le sens du départ
du vif situant le rouge à l'origine
naissance en sous-titre plumes ombrageuses
se disperse la brume tissu relent au vent
de lignes muettes se sonorise la rythmique
charnelle la rumeur entourne circulaire
le sinueux dégage son origine
verticale fusée prise et vécue : je m'inscris.¹⁷

Comme on le voit, les alinéas attribuent aux classes distributionnelles (verbes, substantifs, etc.) des positions fonctionnelles qui sont compatibles ou non, selon ce que permettent les relations de contenus garantes au départ de la cohérence textuelle. Une analyse sémantique plus poussée montrerait, comme le fait Michele Prandi à propos du contresens, que les modalités d'interaction varient pour chaque type de relations : relations fonctionnelles, relations immédiatement notionnelles ou logiques, réseau de coréférence. Elles varient également selon la région de prédication : soit le noyau de l'énoncé

(en gros : le sujet, le verbe et ses compléments), soit la périphérie de l'énoncé (le complément prépositionnel, l'expansion de l'expression nominale, l'adverbe, etc.). Si la forme syntaxique, indifférente aux contenus matériels, organise de manière autonome les connexions logiques dans le noyau, au contraire, à la périphérie, faute de bases formelles rigides, les connexions se laissent en partie modeler par les solidarités internes du contenu matériel¹⁸. Cette analyse affine les études fonctionnalistes qui font de la continuité syntaxique le support exclusif de la cohérence sémantique de l'énoncé, car elle montre que le continu-discontinu du sens dispose de la syntaxe dans l'espace énonciatif. Par exemple, l'expression «de lignes muettes» appartient soit au noyau de la phrase («de lignes muettes se sonorise la rythmique») comme le complément assurant l'assise sémantique du verbe et de la prédication, soit à la périphérie de l'énoncé précédent, constitué d'une suite d'appositions («tissu relent au vent // de lignes muettes»), en participant, cette fois, à l'expansion des contenus nominaux. La lecture linéaire, contrainte à des rajustements tactiques d'un vers à l'autre, témoigne de l'asymétrie fondamentale entre les régions de la prédication dans la phrase, tout en suscitant le rythme du poème.

En regard, la rythmique du «centre blanc», que cultive Nicole Brossard dans ce texte, déploie la sinuosité de l'énoncé (souvenons-nous de la sinuosité baudelairienne), de manière à ce qu'elle ne puisse se refermer sur un signifié unitaire ou sur un signifiant unaire, dirait sans doute l'écrivaine. Aussi, le blanc typographique prend-il une valeur symbolique surdéterminante. «Sens blanc, sang blanc, cent blancs, semblant», écrit Jacques Derrida, dans *Positions*¹⁹. Néanmoins, la syntaxe du poème, après avoir servi à excentrer le lieu de l'énonciation, reste assujettie à la forme tautégorique de l'inscription finale («je m'inscris»). Pour dépasser le «formalisme» des écrivains modernes ou postmodernes, il faudra construire une théorie du sujet énonçant qui, plutôt que de s'indiquer, comme ici, des «désordres de la prise de lecture»²⁰, prendra place dans ce que certains appellent une «linguistique des ajustements énonciatifs».

COÉNONCIATION ET COINTERPRÉTATION

Spécifiant la forme des énoncés lyriques, pour les distinguer des énoncés du langage courant, Käte Hamburger écrit que dans la poésie lyrique «nous n'avons affaire à rien d'autre qu'à la réalité que nous fait connaître le Je lyrique comme étant la sienne, réalité subjective existentielle, qui ne saurait être comparée à aucune réalité objective susceptible d'être le noyau de son énoncé»²¹. Les énonciations lyriques sont surdéterminées, selon Käte Hamburger, «par le sens que le Je lyrique cherche à exprimer à travers elles». Autrement dit, toute chose est transformée dans la réalité du «je énonçant» et «la forme verbale, linguistique du poème issue de cette transformation»²², en est typologiquement marquée.

On peut facilement démontrer le bien-fondé de ces hypothèses, en analysant un poème d'Alain Grandbois, en interrogeant, par exemple, dans **Les Absentes**²³, le sens anaphorique du pronom «elles». Le titre semble d'entrée de jeu en indiquer le contenu référentiel. Mais à la lecture, cela paraît moins évident, car le processus de nomination du référent engage tout un travail de désignation métaphorique ou métonymique qui relève parallèlement d'un questionnement sur le «nous». Le «nous», en effet, associe «je» à «elles» dans l'espace du sacré («Nous vivions mille fois // D'adorables naissances») ou dans l'espace du souvenir et de la durée («Nous marchions tendant les bras // Vers les images décolorées du souvenir»). N'est-ce pas alors à «cet espace d'ailes», à des «mains trop distraites», aux «images décolorées du souvenir», que renvoie ce pronom «elle», anagrammatisé, par ailleurs, tout au long de l'œuvre? Quand le référent «Ô Belles cachées» nous est enfin dévoilé dans le dernier vers du texte, il reprend certains éléments de signification contenus dans le titre, mais en les nuancant considérablement : ces belles ne sont pas franchement absentes, elles sont cachées et sans doute leur présence en est-elle plus obsédante encore. Comme pour le titre, le poète utilise dans ce dernier vers des adjectifs substantivés qui désignent moins qu'ils n'évoquent ces femmes aimées devenues entre temps, par l'usure du quotidien («chaque jour blessant // Nos fronts nos nuques»), les symboles d'un amour mourant qu'elles raniment derrière leurs «sourires voilés». Renversant ainsi l'ontologie platonicienne, le «moi lyrique», selon Éric Gans, affirme «la subjectivité primordiale du concept de la beauté, dont la valeur objective et quasi sacrée du «beau» doit découler»²⁴. En résumé, l'anaphorisation du pronom «elles» fusionne le processus de l'énonciation et celui de la signification à la fois fictionnelle, métaphorique et référentielle. On peut assimiler sans crainte les propriétés du Je lyrique et la forme des énoncés lyriques. Le poéticien aurait donc raison de conclure que «le genre lyrique étant fixé dans le système énonciatif de la langue, la forme qui lui est propre peut être transférée à toute énonciation»²⁵. De ce point de vue, l'énonciation lyrique tend à faire du poétique l'essence même de la langue.

Toutefois, Käte Hamburger oublie qu'il n'y a pas de «je énonçant» sans un «je interprétant»; c'est pourquoi le sens porte la trace des ajustements interprétatifs dont les énoncés font l'objet. La stratégie interprétative crée bien souvent dans un poème des lectures concurrentes, comme si ces lectures se superposaient. Les ajustements interprétatifs travaillent en symbiose avec les ajustements énonciatifs dans la production des énoncés, compte tenu de la situation de discours. Relisons les derniers vers du poème de Grandbois. Les questions qui se répètent à la fin de l'œuvre et qui portent sur l'existence d'un «monde possible» possèdent une valeur illocutoire qui suppose une situation de cointerprétation.

Car aux frontières
De quels grands brouillards

De quels secrets univers
Peut-être pleuraient-elles
Avec des yeux pleins de sourires voilés
Ô belles cachées

Or, l'expression «peut-être» infléchit à elle seule tout le sens de la strophe, selon que la présupposition d'existence concerne soit les «grands brouillards» et les «secrets univers», soit l'action elle-même «pleuraient-elles». On fera ou ne fera pas de pause après «peut-être», en fonction de l'interprétation retenue. L'accent sur cet adverbe, accent d'outil syntaxique, est avant tout un accent d'intention dont dépendent les modalités de l'énonciation. Les questions répétées, d'une part, l'emploi de «peut-être», d'autre part, montrent que le locuteur hésite entre ce qu'il lui faut croire et ce qu'il veut désirer. Le lecteur juge ici de la sincérité du locuteur comme l'un des effets de sens de la stratégie énonciative.

Au delà de l'orientation interprétative que «peut-être» donne aux modalités de l'énonciation, se pose la question du statut grammatical d'une expression comme celle-là. La notion de texte et la valeur du rythme en dépendent. Ou bien nous faisons d'une telle expression un adverbe, en utilisant les catégories grammaticales analysables en termes de syntaxe formelle, ou bien nous l'incorporons aux mots de liaison qui ne sont ni coordonnants, ni subordonnants. Comme le rappelle J.-M. Léard: «Le manque de statut morpho-syntaxique clair n'entraîne pas un statut vague en sémantique (qui inclut des faits pragmatiques ici)»²⁶. Ces mots de liaison font partie des morphèmes polysémiques dont la valeur sémantique se précise à partir de traits extra-verbaux (ton, rythme, ajustements énonciatifs, etc.) et illocutoires (assertion, interrogation, exclamation). Pour caractériser le rôle de ces connecteurs dialogiques que sont les mots de liaison dans le discours en situation, il faut tenir compte des stratégies d'énonciation tout en étudiant l'entourage d'autres morphèmes de même nature. Nous devons donc repousser une grammaire du texte qui, sur le modèle de l'écrit, formulerait d'abord des hypothèses générales sur la syntaxe de la langue pour se concentrer ensuite sur des phénomènes «locaux», car elle exclut des éléments soi-disant parasites qui n'ont pas de statut morpho-syntaxique bien défini. À l'inverse, nous privilégierons une théorie sémantique qui, à partir de singularités locales, examine comment celles-ci engendrent une configuration globale tenant compte du contexte intra et extra-verbal. Un mot de liaison comme «peut-être» constitue une singularité de ce type : il occupe un espace d'ubiquité entre les configurations dialogiques d'un groupe donné de locuteurs partageant une oralité commune et l'énonciation personnalisée d'un locuteur dans tel ou tel contexte. Tout comme la césure dont nous avons fait une singularité critique dans les rapports entre la métrique (le compte syllabique) et les groupes de mots (phénomènes discursifs), le mot de liaison constitue un phénomène critique entre les configurations phrastiques et la situation de discours dans le poème.

Tout ce qui dans le poème fait rythme et passage du verbal à l'extra-verbal, changements de codes, ruptures de contextes, répétition, insistance, devient, quand on se cantonne dans une grammaire de phrases, effet de scripture, c'est-à-dire effet de parataxe, de juxtaposition, de déconstruction syntaxique magnifiant l'illisibilité du texte comme signe de modernité. Cet effet d'illisibilité, répétons-le, naît de la confusion qu'on crée entre l'identité sémantique et l'identité de colocalisation syntaxique des fonctions du discours. Cette confusion est métricienne d'esprit, en prose comme en vers. Or c'est ce type de lecture qui permet à Todorov d'écrire à propos des **Illuminations** de Rimbaud que «la discontinuité entre phrases porte atteinte au référent» et que la discontinuité entre syntagmes «détruit le sens même». «On se contente, dit-il, de comprendre les mots»²⁷. À l'opposé, le recours aux lois du discours, implique, dit Oswald Ducrot, qu'on ait pris «une décision inverse» et qu'on ne considère plus la signification comme une fonction qui demanderait ultimement «à être saturée par la prise en compte des circonstances de la parole»²⁸. La valeur référentielle ou argumentative doit apparaître désormais comme une «fonction» qui, d'entrée de jeu, prend pour argument la situation de discours et la signification, en faisant du «sens littéral» l'objet d'un engagement du locuteur, c'est-à-dire une partie de ce qui est communiqué; cette formulation implique également qu'un énoncé puisse être interprété de différentes façons et fasse l'objet d'ajustements interprétatifs qui constituent, pour nous, le poème dans sa cohérence. La délinéarisation du discours, conçue d'abord, chez Moréas, comme un effet de style dans une grammaire de phrases, apparaît désormais comme un effet de sens de la contextualisation du poème dans une situation d'énonciation et d'interprétation.

En ce qui concerne **Les Absentes** de Grandbois, le poème, certes, demeure tributaire du lyrisme post-symboliste et d'une poétique de «l'être-comme» qui naît, au Québec, avec Loranger. Celle-ci articule la référence métaphorique sur un geste d'effacement de la référence descriptive. Cet effacement est censé libérer un pouvoir plus radical de la référence liée à ces aspects de notre être-au-monde qui, ne pouvant être dits de manière directe, se construisent sur les ruines du sens littéral, dans la dimension temporelle de l'avoir-été. «Dans la chasse à l'avoir-été [...] être-comme, c'est être et n'être pas», rappelle Paul Ricoeur²⁹. De cette obliquité du dire, une expression comme «peut-être» semble l'indice dans le système référentiel du poème de Grandbois. Mais ce dire oblique est lui-même travaillé par des phénomènes extra-verbaux ou illocutoires qui abolissent l'espace de la négativité prédicative qui se dresse en arrière-plan, au profit d'un sens risqué dans la positivité de l'échange co-interprétatif. Pour cette raison, le Je lyrique n'est pas lié à un type particulier d'énonciation, pour répondre cette fois à Käte Hamburger. En effet, l'oralité du poème ne porte pas trace d'un effacement du Je dans l'obliquité du dire métaphorique ou anaphorique, mais signifie l'engagement du Je dans une situation d'énonciation

qui transforme les valeurs de sens des énoncés. C'est pourquoi le lyrisme est déjà du discours avant d'être un genre relevant d'un ensemble de marques illocutoires codifiées par la langue.

L'herméneutique est la première à avoir compris qu'il n'y a pas de sens en dehors de la situation d'interprétation. Gadamer écrit à ce propos : «La tâche spécifique d'une herméneutique historique se caractérisait justement par un effort de réflexion pour expliciter la tension qui existe entre l'identité de la chose en commun et la situation changeante dans laquelle celle-ci doit être comprise». Cette tension se conçoit donc dans «la distance temporelle séparant l'interprète du texte» et «l'aliénation du sens survenue au texte». Elle se résout finalement dans l'ipséité de la trace ontologique «en tant que le savoir de l'«être historique» signifie ne pouvoir se résoudre en savoir de soi-même»³⁰. Mais tributaire des discours théologiques et juridiques, l'interprétation herméneutique s'appuie sur la faille qui sépare la fonction cognitive de la fonction normative et reproductive du sens. D'une certaine manière, les écrivains de la «textualité», comme Nicole Brossard, en pratiquant le scepticisme dogmatique, ont fait de cette faille l'«incessante nomination et renomination du vide» où l'on reconnaît volontiers le visage de la post-modernité. Que leur réponse, sinon que le rythme du poème ne fait pas trace : il ne nomme pas, fut-ce négativement. Il résiste à toute interprétation herméneutique : «Le rythme est sens intraduisible en langue par d'autres moyens»³¹. L'oralité reste hostile à l'ordre identitaire de la trace, en lui opposant la réalité gestuelle, an-objectale du rythme.

Du poème mallarméen, Henri Meschonnic écrit significativement : «La syntaxe de Mallarmé est une syntaxe orale. L'ordre des groupes y figure une gestuelle. Un rythme. Non une transcription, mais une production. La séquence procède par ajouts : approximations, précisions [...] Poses successives de nuances»³². Ce changement d'attitude quant à l'oralité du discours a suscité et suscite encore de grandes réticences. Barthes écrivait à propos de ces effets de discontinuité du langage oral que Moréas, comme nous l'avons vu, associait au style et au rythme métrique :

Au delà de la phrase point de linguistique, car c'est alors le discours qui commence et les règles de combinaison des phrases sont différentes de celles des monèmes; mais, en deçà, pas de linguistique non plus, car on ne croit alors trouver que des syntagmes informes, incomplets, indignes [...]. Le langage parlé, qui est aussi, ne l'oublions pas, le langage intérieur, est essentiellement un langage subphrastique; il peut, certes, composer des phrases finies, mais cet accomplissement n'est pas exigé par la réussite et la rentabilité de la communication, c'est-à-dire par le code du genre.³³

Ainsi, le langage parlé n'est-il acceptable pour Barthes que s'il se définit comme un sous-genre lyrico-romanesque : le langage intérieur. Il faut, dès lors, que la

«rentabilité de la communication» soit jouée ou déjouée au sein du code auquel on renvoie le style parlé. Pour cette raison, il appartiendrait aux formes syntaxiques de «(dé)poser le poème à l'extérieur de la communication», écrit André Roy³⁴, citant en exemple Nicole Brossard. La syntaxe remplit le rôle autrefois dévolu au mètre pour contenir l'oralité du poème.

Le langage parlé aurait encore pour défaut d'imposer la norme collective. Pourtant l'oralité n'a rien à voir avec l'utopie bourgeoise d'une oralité normée. Pire encore, le parlé ne serait que le substitut de la «langue maternelle». Et cela compte dans le procès intenté au Québec contre la poésie lyrique inspirée par le nationalisme. Que dire de la «langue maternelle», sinon qu'elle n'est ni de la nature, ni du biologique, ni du continu subjectif. Elle n'est pas davantage du «conventionnel» ou de l'«arbitraire» intériorisés, de cet arbitraire dont on soutient qu'il constitue la langue en système. La langue maternelle atteste qu'il n'y a pas de langue (d'arbitraire ou de nature) mais une historicité des parlés qui constituent le sujet dans l'oralité de son discours. L'oralité fonde la différence entre les discours non pas sur l'arbitraire ou sur de la négativité, mais sur la possibilité d'un continuum ou de continuums entre les dialectes ou sous-dialectes d'une langue que pratique, selon Labov, tout sujet de discours. Pour cette raison, il n'y a pas de langue unifiée. La langue maternelle constitue le discours du «je énonçant» dans la dimension historique du continuum linguistique, l'histoire signifiant le discontinu dans le continu.

Comprise ainsi, la «langue maternelle» déconstruit la psychologie hégélienne de la trace subjective que perpétue l'herméneutique historique; celle-ci, en effet, donne à la culture le rôle d'un univers-monde qui se dresse à l'horizon du texte, le texte c'est-à-dire le devenir-sens de la trace historique ou de la trace mnésique dans l'interprétation subjective d'un écrit. Dans l'interaction des discours, la culture et la langue ne se pensent plus comme substances. Elles se pensent dans l'hétérogénéité du rythme et de la trace mnésique, là où la mobilité rythmique rejoint la mobilité des situations de discours dans leur histoire et dans leur singularité. Le sens même de l'engagement politique de l'énonciateur s'en trouve éventuellement transformé.

LA VOIX

C'est la voix qui agit le transfert des valeurs sémantiques et prosodiques à l'intérieur du poème en tant que mise en situation d'un discours singulier.

Jean Charbonneau décrit Nelligan lisant Edgar Poe et montre comment la voix relève d'une sémantique du rythme :

«Sa voix captivante, murmurant comme une mélodie [...] avec des intonations qui vibraient comme des bruits de gong funé-

raires, il nous déclamait **Le Corbeau**. Ce qui l'exaltait notamment, à la lecture de cette pièce étrange, c'étaient ces répétitions voulues de verbes choisis et de substantifs sonores revenant à chaque strophe, rythmes obsesseurs et tragiques que l'oreille reçoit comme des coups de dague.³⁵

Jean Charbonneau parle au passage de mélodie et de déclamation, deux modes de lecture apparemment opposés, mais qu'il associe à des phénomènes de timbre ou d'accentuation, voire de percussion, en même temps qu'à une refonte rythmico-sémantique du matériau grammatical : «substantifs sonores», «rythmes obsesseurs». La voix de Nelligan reconstruit des rapports de sens et des associations d'affects entre les mots, selon l'organisation syntagmatique-paradigmatique du poème. Le poète résout à sa manière «les problèmes de mélodie, d'ajustement des mots sur le SON et finalement sur le sens des mots, sur le ton», toutes choses qui définissent la prosodie pour Pound³⁶.

La voix ne procède pas d'un rapport de la langue à une vérité conceptuelle ou ontologique préexistante. La voix atteste que le dire a un effet, à savoir que «le vrai est l'effet même du dire»³⁷. Ainsi, à partir de la voix, le rythme se situe en deçà du clivage qui s'est opéré avec Platon entre la philosophie et la rhétorique, le discours et la vérité. C'est pourquoi Benveniste, comme le rappelle Henri Meschonnic, opposait le rythme en tant que forme improvisée, momentanée, modifiable, résultant d'un arrangement toujours sujet à changer, bref, un rythme de discours, à la forme rhétoricienne du rythme, simulation accentuelle du parlé. Rythme métrique. Rythme d'une «diction mesurée et cadencée dont l'homme ne s'est jamais servi et ne se servira jamais», écrivait déjà au 18^e siècle sir Joshua Reynolds³⁸. Certes, le simulacre pervertit la vérité contenue dans le principe d'imitation de la nature. Reynolds lui-même était acquis à cette poétique de l'artifice qui détourne la vérité de la nature «pour satisfaire aux penchants naturels par d'autres moyens». L'artifice, il le répète, «remplit le dessein d'un art par une complication de moyens, dont il n'y en a aucun qui ait son prototype dans la nature réelle», nous dirions aujourd'hui «dans le représenté». Cette poétique du simulacre a de quoi séduire les modernes héritiers de Baudelaire, mais elle reste éminemment rhétoricienne en son principe.

Jean-Claude Milner, à qui nous devons une définition du mètre comme fiction linguistique, prolonge son analyse en nous donnant une définition des œuvres d'art calquée sur le simulacre métrique, tout en faisant la part d'une théorie du signifiant :

Leur mode d'être est bien plutôt l'Un en moins qu'elles ôtent aux séries, et le discontinu qu'elles y ajoutent, aucune ne faisant nombre ni avec les choses, ni avec les œuvres, ni avec elle-même. De ce qu'une œuvre opère un instant, il suit tout le contraire d'un lien : bien plutôt l'impossibilité de renouer la chaîne des causes et des effets et de conclure d'une existence à sa possibilité.³⁹

L'œuvre d'art, comme le mètre, suppose des séries hétérogènes ou tensionnelles qui sont mises en parallèle par une opération de bouclage. C'est-à-dire qu'un élément de paradoxe assure la relation entre les séries, en étant présent par défaut dans l'une ou par excès dans l'autre. Tel est l'effet du réajustement phonologique expliquant la fiction métrique, d'une part; telles sont, d'autre part, les lois structurales de la condensation et du déplacement qui organisent la signifiante de l'œuvre d'art chez Milner, pour faire de celle-ci une sorte de palimpseste où le discontinu du sens s'ouvre, dans l'imaginaire, sur la «béance du Sublime».

Le paradoxe est donc censé dénouer le lien illusoire entre la figure et la parole, entre l'œuvre d'art et la fiction du sujet, en relevant – en révélant – la fonction apotropaïque de la vérité. Dans cet espace imaginaire du palimpseste qui définit l'œuvre d'art, la vérité n'en conserve pas moins une valeur de prescription. Elle enjoint de dire l'irreprésentable dans la figure du symptôme, de ce qui du refoulé fait retour compulsivement. Le travail de la référence dans son impossible maîtrise du réel s'indique ici d'une scansion «qui ne nomme pas». Il existait déjà une tension vers l'invisible dont le rythme, par son harmonie répétitive, était, pour l'ancienne rhétorique, le vecteur. Baudelaire, quant à lui, soutint la tension rythmique de cette scansion qu'il voulut «défaillante» (opposition du pair et de l'impair) par l'illusion consentie du «voir comme» (À te voir marcher en cadence, // Belle d'abandon, // On dirait un serpent qui danse // Au bout d'un bâton).

À l'écoute de Nelligan, on opposera au palimpseste la sémantique du rythme, de la voix, du son. Dans la définition que nous donne Pound de la prosodie du poème, le son témoigne d'une équivocité première. Il participe, en effet, de la signifiante du poème (au sens que lui donne Meschonnic), tout en étant capable de créer son propre espace sonore. Cet espace est complexe : il est à la fois métrique et géométrique, tactile et affectif. Inséparable de la voix, il n'est guère descriptible, parce qu'il n'est ni un «milieu», ni un «écho sonore». Il est le devenir-son du «je énonçant», quand la voix interagit avec le rythme du poème, dans la singularité d'une histoire, celle du sujet. La voix de Nelligan lisant Poe non seulement produit son propre espace sonore à travers la mélodie ou la déclamation, incorporant ainsi la poétique aristotélicienne dans le jeu des timbres, mais elle témoigne, chez le jeune poète, d'une obsession tragique du blasphème comme destin ultime de son langage, de son engagement en poésie. (On relira, à ce propos, les deux sonnets intitulés **Les Décides**, qui mêlent le fantastique de Poe et l'antisémitisme dans une dialectique du pur et de l'impur.) Le continu temporel de l'économie libidinale fait partie de la sémantique du discours. On préférera donc une définition des œuvres d'art qui, relevant d'une théorie de l'interprétation, élabore des liens non systématiques entre des discours – des poèmes – compris dans l'histoire des sujets interprétants. Bref, une théorie qui confronte des

voix plutôt que des simulacres, là où il y a concentration du sens d'un langage dans un autre, d'une forme à l'autre, là où l'idée d'origine plutôt que de modèle (et par origine, il faut non pas penser ce qui reflue vers une essence toujours plus voilée, mais émane des contraintes de la situation de discours dans l'œuvre) résulte dans le principe de signifiante.

Si, maintenant, nous en revenons à la question de Normand de Bellefeuille formulée d'entrée de jeu, il faudra bien avouer que son auteur s'est laissé piéger par la topique du vers-simulacre. Car, pour rester fidèle à la radicalité des années 70, pour faire échec au lyrisme autant qu'à la forme-vers, l'écrivain renoue avec le formalisme «non plus, dit-il, dans un but de négation, de dérision, de distinction pure et simple des codes employés, mais bien de leur mise en lumière, du dévoilement du secret, de la révélation du simulacre»⁴⁰. Ce «formalisme-là», précise Normand de Bellefeuille, signifie «qu'il peut y avoir plaisir à ne pas s'arrêter au seuil du contenu». Mais, ce faisant, l'écriture néo-formaliste réinvente, soulignons-le, l'utopie qui borde la rhétorique elle-même :

Tout rhétoricien, écrit Michel Charles, a pour désir de constituer une rhétorique de l'effet [...]. Il pose donc l'idée d'un secret, mais en l'adaptant : non pas le secret de fabrication d'un auteur, non pas ce qui est tenu caché, mais le secret des formes, le secret du langage, constituant ces formes et ce langage en véritables sujets.⁴¹

Suffira-t-il de dire que l'oralité reprend ses droits sur la textualité et qu'une pratique chasse l'autre? Assurément pas. Il s'agit plutôt de remettre en lumière la décision – esthétique autant que théorique – qui fut à l'origine de la modernité depuis Baudelaire ou Poe, décision qui jalonne encore le parcours de la post-modernité d'oublis et de redites.

-
1. N. de Bellefeuille, «Pour une esthétique de l'ambiguïté», **Choisir la poésie**, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1986, p. 22.
 2. J. Moréas, **Manifeste du symbolisme** (1886), cité dans Bernard Delvaille, **La Poésie symboliste**, Paris, Seghers, 1971, p. 25-26.
 3. C. Baudelaire, **Les Fleurs du mal**, Paris, Garnier, 1961, p. 33.
 4. J. Moréas, **op. cit.**, p. 26.

5. S. Mallarmé, **Œuvres**, Paris, Garnier, 1985, p. 50.
6. J.-C. Milner, «Le Vers français», **Ordres et raisons de langue**, Paris, Seuil, 1982, p. 287.
7. **Ibid.**, p. 293.
8. **Loc. cit.**
9. S. Mallarmé, p. 81.
10. C. Baudelaire, p. 74.
11. B. de Cornulier, **Théorie du vers**, Paris, Seuil, 1982, p. 77 et sq.
12. R. Thom, **Paraboles et catastrophes**, Paris, Flammarion, 1983, p. 91.
13. J.-C. Milner et F. Regnault, **Dire le vers**, Paris, Seuil, 1987, p. 81.
14. J. Petitot-Cocorda, «Saint Georges, remarques sur l'espace pictural», **Sémiotique de l'espace**, Paris, Denoël Gonthier, 1979, p. 106.
15. H. Meschonnic, **Critique du rythme**, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 667.
16. **Ibid.**, p. 225.
17. N. Brossard, **Le Centre blanc**, Montréal, L'Hexagone, 1978, p. 95.
18. M. Prandi, **Sémantique du contresens**, Paris, éd. de Minuit, 1987, p. 156.
19. J. Derrida, **Positions**, Paris, éd. de Minuit, 1968, p. 54.
20. H. Corriveau et N. de Bellefeuille, **À Double sens**, Montréal, les Herbes Rouges, 1986, p. 56 et ssq.
21. K. Hamburger, **Logique des genres littéraires**, Paris, Seuil, 1986, p. 249.
22. **Ibid.**, p. 220 et 225.
23. A. Grandbois, **Poèmes**, Montréal, l'Hexagone, 1963, p. 142.
24. E. Gans, «Naissance du moi lyrique», **Poétique**, Paris, Seuil, no 46, avril 1981, p. 134.
25. K. Hamburger, p. 214.
26. J.-M. Léard, «Aspects de l'oralité en Québécois, les mots du discours», **Itinéraires et contacts des cultures**, Paris, l'Harmattan, 1985, p. 109.
27. T. Todorov, «Une Complication de texte : les **Illuminations**», **Poétique**, Paris, Seuil, no 34, avril 1978, p. 248.
28. O. Ducrot, **Le Dire et le dit**, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 98.
29. P. Ricoeur, **Temps et récit III : Le temps raconté**, Paris, Seuil, 1985, p. 226.
30. H.-G. Gadamer, **Vérité et méthode**, Paris, Seuil, 1976, p. 150 et 142.
31. P. Zumthor, **Introduction à la poésie orale**, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 165.
32. H. Meschonnic, «Mallarmé au-delà du silence», préface à Mallarmé, **Écrits sur le vers**, Alençon, éd. de l'éclat, 1985, p. 56.
33. R. Barthes, **Le Bruissement de la langue**, Paris, Seuil, 1984, p. 146.
34. A. Roy, «La Verge au beau tarif : la différenciation signifiante généralisée», **La Nouvelle barre du jour**, Montréal, no 118-119, novembre 1982, p. 118.
35. J. Charbonneau, **L'École littéraire de Montréal**, Montréal, éd. Albert Lévesque, 1935, p. 119.
36. E. Pound, **A.B.C. de la lecture**, Paris, L'Herne, 1966, p. 45.
37. M. Nancy, «Le Problème de la sophistique», **Encyclopaedia Universalis**, (Thèmes et problèmes), Paris, p. 300.
38. J. Reynolds, «Treizième discours, 11 décembre 1786», dans M.-M. Martinet, **Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle**, Paris, Aubier, 1980, p. 213.
39. J.-C. Milner, **Les Noms indistincts**, Paris, Seuil, 1983, p. 64.
40. N. de Bellefeuille, «Pour une esthétique de l'ambiguïté», p. 23.
41. M. Charles, **L'Arbre et la source**, Paris, Seuil, 1985, p. 66.



Daniel Villeneuve, SAINT SUAIRE, 1988, Vernis, pigment et objet sur toile, 2,44 x 1,52m.

DU SILENCE RYTHMÉ AU POLYRYTHME

dans la poésie de L.S. Senghor

DANIEL DELAS

L'auteur définit, au plan du rythme notamment, la spécificité d'une poésie africaine (celle de L. S. Senghor) dans le cadre d'une poétique générale issue de la réflexion occidentale contemporaine. Après avoir passé en revue les points de vue de M. Hausser et de J.-L. Joubert, il montre que la recherche pour donner rythme au bruit comme au silence passe par la «matière» verbale : exclamations, procédés syntaxiques, et, surtout, emploi des noms propres comme opérateurs rythmiques. Il pose ensuite le problème du polyrythme, de la relation du texte avec la musique des percussions africaines. Il propose de considérer que la spécificité du rythme senghorien provient de l'intégration de la puissance onomatopéique et rythmique du mot "tam-tam" dans le tissu du texte, intégration qui, avec la nomination, crée un battement, un pouls.

The author defines the specificity of the African poetry of L.S. Senghor, especially in terms of its rhythm, in the context of a general poetics coming from contemporary Western reflection. After reviewing M. Hausser's and J.-L. Joubert's points of view, he shows that the research aiming at giving rhythm to noise and silence goes through verbal matter : exclamations, syntactic procedures, and especially the use proper nouns as rhythmic operators. Then he raises the problem of polyrhythm and the relation of text to African percussion music. He suggests that the specificity of Senghor's rhythm comes from the integration of onomatopoeic power and the rhythm of the word "tam-tam" in the fabric of the text which, together with using names, creates a beating or pulse.

S'il y a une spécificité de la problématique poétique négro-africaine en général et senghorienne en particulier, c'est à l'intérieur d'une poétique générale qu'elle peut et doit se formuler.

Tel était d'ailleurs en partie le sens du sous-titre de mon premier travail consacré à Senghor : **Lecture blanche d'un texte noir**¹ : «texte noir», c'est-à-dire «texte s'affichant comme produit par un noir et se revendiquant comme tel dans l'identité de son écriture»; «lecture blanche» jouait sur la polysémie de l'expression, où «blanche peut s'entendre comme signifiant «neutre, sans effet, objective», comme on dit «une voix blanche», mais aussi comme qualifiant la situation d'un albo-européen, comme dirait Senghor, d'un poéticien occidental entreprenant de considérer, dans le cadre d'une poétique issue de la réflexion contemporaine occidentale, la spécificité d'une entreprise et d'une poétique africaine d'expression française.

Je partirai de trois analyses qui figurent dans le numéro 9 de la revue **Itinéraires et Contacts de Cultures**, publication du Centre d'Études Francophones de l'Université de Paris XIII, éditions de l'Harmattan, paru en 1988 et intitulé «Léopold Sédar Senghor, un poète». Trois études sont consacrées au thème du rythme et de la nomination, à titre principal ou secondaire de l'analyse : celle de Michel Hausser, «Un paysan de la Ville, L.S. Senghor» (p. 49-54), celle de Jean-Louis Joubert, «Le

tam-tam et le kaïcédrat. Note sur "Lettre à un poète"» (p. 133-140) et ma propre contribution : «Mètre français / rythme africain. Note sur l'élaboration de l'écriture poétique nègre de L.S. Senghor» (p. 125-132).

Les points communs et les divergences de points de vue de ces trois articles me paraissent mettre en lumière une problématique centrale que je formulerai provisoirement en ces termes : la nomination engendre-t-elle le rythme ou l'inverse?

IN PRINCIPIO ERAT SILENTIUM

Michel Hausser, partant de la situation «paysanne» du jeune Senghor perdu dans la solitude de la grande ville occidentale, analyse en ces termes la façon dont celle-ci est perçue : «des bruits certes, mais des bruits néfastes, des bruits contraires aux vrais bruits, ceux qu'on entend en Afrique, bref, des bruits non-bruits, on peut dire du silence» (p. 22); puis il s'attache à étudier «les pouvoirs d'évocation» des noms de ville en soulignant justement que moins le référent du nom de la ville est connu, plus la nomination «provoque toutes sortes d'effets par évocation, qu'ils soient dus à la motivation, réelle ou fantaisiste, du nom ou à l'impressivité des sons qui la composent : la «mimophonie» qu'on lui prête» (p. 27). À ce moment, il pose la question centrale – en tout cas que je considère pour ma part comme centrale

– : Parvient-il à faire danser les formes sur des rythmes nouveaux? À vous de répondre selon que vous êtes empoignés ou non par son rythme. Il n'est pas certain non plus que des rythmes neufs sortent nécessairement de vocables et de timbres neufs. Mais il est assuré que se trouvent dans les poèmes de Senghor des mots jamais entendus avant lui et que certains mots comportent des suites de phonèmes ignorées du français ou, pour le moins inhabituelles. Parmi ces mots, beaucoup de noms propres. (p. 28)
 [Et pour conclure...]:
 Le nom propre, d'où qu'il vienne, est partie prenante dans l'élaboration d'un langage poétique. On n'évacuera pas le nom propre sans dénaturer la poésie de Senghor. (p. 29)

Conclusion tout à fait pertinente et à laquelle j'adhère pleinement mais qui n'en laisse pas moins la relation nomination-rythme dans un certain flou : le rythme sort-il des noms? Ce n'est pas «certain»; un rythme nouveau sort-il de vocables nouveaux? Pas «nécessairement». À chacun de répondre selon qu'il est «empoigné» ou non par le rythme senghorien, lequel est donné comme outrepassant la nomination, lui étant en quelque sorte antérieur.

Jean-Louis Joubert pose lui aussi au départ le silence: «La tâche primordiale du poète est d'instituer le silence par les premiers mots de son poème. Mais un silence paradoxal : plus il s'établit, mieux on peut entendre son rythme profond». «Silence rythmé» donc, pour reprendre la formule célèbre que l'on trouve dans le poème «Nuit de Sine».

Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques,
 tes mains plus douces que fourrure
 Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans la haute
 brise nocturne
 À peine. Pas même le chant de nourrice.
 Qu'il nous berce, le silence rythmé.
 Écoutons son chant, écoutons battre notre sang sombre,
 écoutons
 Battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des
 villages perdus.²

Joubert parle à cette occasion du «flux rythmique, véritable charpente dynamique de l'être» avant de citer à l'appui de cette définition du rythme un passage de **Liberté I** : «De nouveau primauté de la Parole. C'est le rythme qui lui donne sa plénitude efficace, qui le transforme en Verbe. C'est le verbe de Dieu, c'est-à-dire la parole rythmée qui créa le monde»³.

COMMOTION ET ÉMOTION MATRICIELLES

Les propos de J.-L. Joubert et de M. Hausser, on l'aura remarqué, se complètent parfaitement au delà d'une apparente contradiction : au silence vide des villes occidentales s'oppose le silence bruisant des villages africains, au bruyant le bruisant, comme la mort à la vie.

Ce qui me gêne, c'est l'importance accordée à la référence : tout se passe comme si le bruit des villes

européennes était réellement dépourvu de rythmicité et comme si les bruits des villages africains en étaient réellement dotés et qu'aucune médiation verbale n'y était à l'œuvre. Dans mon propre article, je tentais de montrer comment la recherche pour donner rythme au silence et/ou au bruit était passée par un travail de déconstruction de l'harmonie néo-classique des premiers textes, en particulier par l'insertion d'exclamations (comme le non! du «Poème liminaire» de **Hosties noires**) fonctionnant comme des bombes destinées à dynamiser la parole. Car l'écriture – au sens que Barthes lui donnait en l'opposant au style – a ses plis, ses moules, ses automatismes, voire ses académismes qui s'opposent à l'émergence des rythmes nouveaux, et si, comme d'autres avant lui, Senghor s'est résolu à brûler ses premiers poèmes, c'est parce que leur rythme lui semblait emprunté, dans tous les sens du terme.

Il me semble possible de reprendre ce problème du point de départ, dans le cadre d'un modèle poétique général.

Au départ, le silence, certes; disons plus exactement une écoute émue du silence. «Émue» au sens étymologique que Senghor aime à faire ressortir : «Le voilà é-mu, allant dans un mouvement centrifuge, du sujet à l'objet sur les ondes de l'Autre. Il n'assimile pas, il s'assimile», écrit-il⁴ en parlant du poète négro-africain. Émotion qui est aussi «commotion», précise-t-il plus loin⁵. Com-motion, é-motion, mouvements premiers dont l'un s'accomplit dans une symbiose-avec et l'autre dans un élan-vers.

Ne peut-on imaginer leur articulation en suggérant qu'au début serait la commotion, commotion de l'image, au sens que lui donne Baudelaire, c'est-à-dire d'une image qui serait «cette saisie de l'être intégral – conscience et corps – par le monde irrationnel, l'irruption du monde magique dans le monde de la détermination. Ce qui émeut le Négro-Africain, ce n'est pas tant l'aspect de l'objet que sa réalité, profonde, sa surréalité, pas tant son signe que son sens»⁶. Comme l'a noté justement Michel Collot dans une communication faite au colloque «Émotion et Poésie» (avril 1988) et intitulée «L.S. Senghor et la matière-émotion», «cette commotion est souvent et explicitement sexuelle : elle saisit l'être «à l'aine», «à la racine de la vie». De façon plus traditionnelle, le siège de l'émotion est aussi fréquemment désigné, dans les poèmes de Senghor, par le mot «cœur», mais celui-ci est alors employé dans sa double acception, affective et organique, et il devient une sorte de lieu d'échange métaphorique entre le corps et l'âme, le dedans et le dehors, le moi et l'Autre.

Image commotionnelle donc, c'est-à-dire apparition de la chose dans la fulguration de la beauté, «thing of beauty» disait Keats; image de l'imagination, du voir «qui a accès à cet accès d'étance qui paraît, en comparissant, une chose» pour reprendre les termes de Michel

Deguy⁷. Et donc image du désir d'être la chose, de rester en elle, avec elle, en son sein.

Fût-elle passée même, car commotion de l'image, c'est aussi commotion de la mémoire, choc des images et des mots dans l'éclair d'une sensation matérielle, objectale, qu'accompagne le retour des souvenirs d'enfance. Et dans le même temps ou dans un temps si immédiatement proche de cette sensation phénoménale qu'il est impossible et inutile de distinguer un avant et un après, c'est la mise en branle du verbe, l'émotion poétique. L'image ou l'idée (car Senghor écrit aussi : «c'est bien l'idée qui provoque le choc émotionnel»⁸) commotionnelle déclenche / enclenche des échos simultanés à l'intérieur du signifiant et du signifié, opérations qui se situent sur les axes homonymique et tropologique du modèle poétique d'engendrement. Pour les opérations de l'axe homonymique, ce sera, en prenant nos exemples dans le poème «Nuit de Sine» cité ci-dessus, les échos en /am/ : femme, balsamiques, palmes; pour les opérations de l'axe tropologique, ce seront la figure de type métaphorique qui unit mains à balsamiques, la figure de type métonymique et étymologique qui unit la paume de la main à la palme. Pour finir avec la reprise de balsamiques par balancées et de bruissent par une brise qui est comme l'écho atténué du terme précédent : le rythme est installé dans les mots, il souffle en eux, il les souffle dans le texte :

Qu'il nous berce, silence rythmé

Le mouvement est désormais lancé et l'utilisation des formes rhétoriques éprouvées, telles anaphores et reprises, sert à projeter en avant un texte qui possède son propre mouvement interne, sa danse spécifique :

Écoutons son chant, écoutons battre notre sang...

DE LA NOMINATION ET DU RYTHME

Il serait tentant de conclure à la suite de cette analyse que tout se dit et s'écrit par et dans l'acte de nomination première : Femme ...

Et cela serait juste.

Mais la puissance paragrammatique du terme premier et d'une façon plus générale celle de la nomination, tous les poètes modernes depuis Mallarmé en ont célébré la vertu : «Je dis une fleur...», et ce n'est donc pas à ce niveau général que la spécificité senghorienne peut être trouvée. De surcroît, s'agissant du vocabulaire «exotique», Senghor défend une idée simple : «nous appelons un chat un chat»⁹; sans doute le mot juste peut-il avoir des qualités sonores suggestives : «Il faut tenir compte des qualités sensuelles des mots sans parler de leurs qualités plastiques, dont la nomination fait des charmes»¹⁰, mais il n'y a là rien de spécifiquement nègre ni de senghorien. Bien au contraire, le fait d'écrire en français,

langue plus abstraite et plus rationnelle à ses yeux que les langues négro-africaines, où les mots sont toujours «enceints d'images», le contraint à recourir à divers procédés syntaxiques pour négrier l'écriture : figures, phrases nominales, inversions, fausses adversations, vocatifs, etc. J'ai analysé cela dans mes deux essais¹¹.

Ce qui me semble intéressant et mériter un moment d'attention, c'est la nomination par les noms propres, si caractéristique de Senghor. Car le nom propre ne se traduit pas et, de ce fait, maintient la présence de la langue «naturelle» dans la langue «artificielle» (à tous les sens du terme) qu'est le français.

Mais surtout le nom propre est d'une certaine façon vide.

Alors que les noms communs sont pourvus d'une extension (ensemble d'entités auxquelles ils permettent de référer) et d'une intension (ensemble de traits sémantiques distinctifs), les noms propres ont bien une extension mais pas d'intension : ils n'ont pas à proprement parler de sens; seul demeure le lien qui les attache à un référent unique.¹²

Pourtant cette absence de sens n'est pas totale lorsque le nom propre peut être identifié comme africain dans un texte français puisqu'il connote une africanité, avec toutes les valeurs qu'un auteur ou un lecteur «nègre» associe à ce terme. Le nom propre africain ou africanisé (on verra dans la suite de cet exposé la définition que je propose de ce terme) est alors convoqué non seulement comme signifiant et matrice sonore mais comme opérateur rythmique : chaque nom propre africain est tam-tam. Dans les deux premiers recueils de Senghor¹³, le recours à la nomination «propre» n'est illustré que par le «Joal» et «Emma Payelleville», tandis que dans **Éthiopiennes**, une sorte d'obsession ou d'ivresse de ce mode de nomination se manifeste dans les titres ou les débuts de poèmes.

Prenons les huit poèmes qui constituent le cœur «africain» du recueil. Quatre sont appelés par un nom propre africain : «Congo», «Kaya-Magan», «Teddungal» et «Chaka», un d'un nom propre américain «A New York», un autre, intitulé métalinguistiquement «Messages», est dédié «A Cheikh Yaba Diop» et use largement de ce nom propre :

Dyôb! lui ai-je dit, Belep de Kaymôr! Je te respire
parfum de gommier, et proclame ton nom.

Restent le poème liminaire «L'homme et la Bête» et «L'Absente».

Le premier commence ainsi : «Je te nomme Soir ô Soir ambigu», où il est particulièrement intéressant de noter d'une part la présence de la majuscule qui transforme le nom commun en nom propre, le vidant ainsi de son intension (procédé qui atteint de nombreux mots français du poème), d'autre part la qualification d'«ambigu». Ambigu parce qu'une fois invoqué, chargé d'émotion

(ô) et élevé à la dignité de nom propre, il peut se révéler «enceint d'images», cachant derrière sa beauté de mot un réel empli de bruit affreux et de bêtes immondes : «Crapauds et trigonocéphales, araignées à poison, caïmans à poignards». Par la majuscule, le nom accède à la pleine possession «africaine» de sa puissance rythmique, en un procédé que Senghor va amplifier et systématiser. Qu'on se souvienne ici de l'hymne à la nuit de l'«Élégie des Alizés» :

Nuit d'Afrique ma Nuit!
 Tu le sais en cette saison des flamboyants, sous ces pré-
 mices promesses de l'Été
 Tu sais quel fut mon labeur sous la lampe, quelle ma peine
 Et les angoisses, tu te rappelles ô Nuit! quand je me faisais
 bâillonner pour ne pas mes pieds crier
 Me faisais garrotter comme un voleur, et ne pouvais
 bondir m'enfuir dans les ténèbres fourrés des forêts
 Nuit et Nuit claire Nuit blonde, que les Serpents avaient
 promise
 A Nyilane la douce, Nuit calme et Nuit palmes, ma douce
 Nuit ma nuit nounou
 Nuit alizéenne élyséenne Nuit joalienne, Nuit qui me rend
 à la candeur de mon enfance
 Nuit Nuit, tu as été en les nuits sombres l'Amie qui cause
 avec l'Ami et peuple l'insomnie
 L'Amie qui trouve la solution, qui s'incline et console.
 Nuit amie en ces nuits, je dis ma Blonde qui console, sou-
 tiens le combattant au plus bas de la pente
 O Nuit ma Nuit et Nuit non nuit!...¹⁴

On note que les deux seules graphies avec minuscule du mot au singulier sont «ma nuit nounou» où le mot pseudo-africain «nounou» rédime, en un écho à la fameuse «nuit zoulou», l'indignité du statut commun de «nuit» et «Nuit non nuit» où s'explique dans le bouquet final l'opposition entre un «Nuit», non pas personnifié, comme le dirait un commentaire traditionnellement rhétorique, mais vidé de son sens et désormais rythmé et un «nuit» négativé pour son impuissance à faire sens sans faire signe.

Second poème à considérer, «L'Absente». L'Absente, toujours avec majuscule, ne peut être nommée que par des substituts, «l'Éthiopienne», «la Souriante» car son nom est impossible à dire : «le nom de l'Absente est ineffable», thème que l'on retrouve dans l'«Élégie pour la reine de Saba» :

Et la plus belle est la fille du Roi des rois, la Reine-Enfant,
 Reine du Sud ombreux et du Matin en l'an de l'as-
 cension
 Son nom est cousu dans les bouches : j'en donne les
 masques mouvants¹⁵.

Même absent, même latent, le seul fait de l'évoquer «coupe le souffle à mes narines et engorge ma gorge» («L'Absente»), alourdit le poème d'un éclat de diamant et rend noir, c'est-à-dire positif, le lait d'amour. Car le nom de l'Absente, on l'a compris, ce n'est pas un simple mot, c'est LE NOM. Nom suprême qui n'est autre, dans sa forme extrême, que silence mais un silence plein et lourd. Le poétique rejoint ici le sacré, comme la fin du poème retourne à son début. Le Verbe est au commencement

et à la fin des choses, et «le verbe vrai, la «parole» digne de vénération est le silence»¹⁶.

Se lit ainsi la relation de synergie qui unit la nomination propre et le rythme, intégrant la puissance spécifique des deux modes dans une matrice de production textuelle et donnant aux «mots de la tribu», non pas un «sens plus pur», mais une force renouvelée. Force rythmique de la nomination propre manifestée, soulignée et amplifiée par l'intervention de la voix du griot, ponctuant l'énonciation des mots-rythmes que sont «Je dis», «Je dis bien», «Je clame», etc. Quelques exemples pris dans **Éthiopiennes** :

Je dis KAYA-MAGAN je suis!
 («Kaya-Magan», p. 104)
 Sall! je proclame ton nom Sall! du Fouta-Damga au
 Cap-Vert
 ...
 Et contre les portes de bronze je préférerais le mot explosif
 teddungal!
 Teddungal ngal du Fouta-Damga au Cap-Vert
 («Teddungal», p. 108-109)
 Je dis bien; je suis le Dyâli
 ...
 Donc je nommerai les choses futiles qui fleuriront de ma
 nomination
 ...
 Je dis chantez le diamant
 («L'Absente», p. 110-115)
 New York! je dis New York
 («À New York», p. 115-117)

On pourrait aisément compléter par d'autres citations :

Voix du tam-tam! Tam-tam du Gandoum tam-tam de
 Gambie et tam-tam de la rive adverse.
 Elle dit : Paix! et proclame ton nom
 («La Mort de la princesse», p. 145)
 Laetare Jerusalem et... Je dis bien laetare

et retrouver dans le dernier texte du recueil, «Élégie pour la reine de Saba» :

Oui! elle m'a baisé, banakh, du baiser de sa bouche
 ...
 Je dis banakh du baiser de sa bouche (p. 323)

POLYRYTHME

Dernier point que je voudrais considérer brièvement, la notion de «polyrythme» qui pose le problème de la relation texte et musique en poésie. Ancien et vaste problème qui concerne l'histoire de la poésie occidentale et qui fut brièvement abordé dans mon **Linguistique et Poétique**¹⁷ (dans la partie «Actualisation»). J'ai tenté d'en analyser la mise en œuvre concrète chez Senghor dans l'analyse du poème «Je t'ai accompagnée...» dans le **Parcours de lecture**¹⁸. Je voudrais en quelques mots resituer cette lecture dans une réflexion théorique d'ensemble.

Rappelons les propos de Senghor :
 La qualité essentielle du style poétique nègre est le rythme

– la mélodie y tient une place secondaire, je ne dis pas insignifiante. Plus souvent que la rime, l’assonance, et librement. Plus souvent que l’assonance, l’allitération, très librement.

Le rythme, pour y revenir, est l’élément le plus vital du langage : il en est la condition première, et le signe. Comme la respiration de la vie, la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l’être, le degré et la qualité de l’émotion... Ce rythme explique que la plupart des poèmes soient faits pour être déclamés ou chantés...

Vous le sentez, rien de codifié dans ce rythme, rien de rigide : il est libre comme le vers. Sa seule loi est d’être un accompagnement à l’émotion – comme la batterie d’un jazz. Ce qui peut donner une impression de monotonie, c’est qu’il y a de continues reprises. Mais reprise n’est pas redite, non plus que répétition. Le mot est repris avec une variante, à une autre place, dans un autre groupe. Il prend un autre accent, une autre intonation, un autre timbre. L’effet d’ensemble est intensifié – non sans nuance.

«La Poésie négro-américaine» [1950]
Négritude et Humanisme, p. 111-112

Primauté de la parole. C’est le rythme qui lui donne sa plénitude efficace, qui la transforme en Verbe. C’est le verbe de Dieu, c’est-à-dire la parole rythmée, qui créa le monde. Aussi est-ce dans le poème que nous pouvons le mieux saisir la nature du rythme négro-africain. Le rythme ne naît pas, ici, de l’alternance de syllabes longues et de syllabes brèves, mais uniquement de l’alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones, de temps forts et de temps faibles. Il s’agit d’une versification rythmique. Il y a vers et, partant, poème quand, dans le même intervalle de temps, revient une syllabe accentuée. Mais le rythme essentiel est non celui de la parole, mais des instruments à percussion qui accompagnent la voix humaine, plus exactement de ceux d’entre eux qui marquent le rythme de base. Nous avons affaire à un polyrythme, à une sorte de contre-point rythmique. Ce qui évite à la parole cette régularité mécanique qui engendre la monotonie. Le poème apparaît, ainsi, comme une architecture, une formule mathématique fondée sur l’unité dans la diversité.

«L’Esthétique négro-africaine» [1956]
op. cit., p. 212

Les poètes nègres, ceux de l’Anthologie comme ceux de la tradition orale, sont, avant tout, des «auditifs», des chantres. Ils sont soumis, tyranniquement, à la «musique intérieure», et d’abord au rythme. De nouveau, je me souviens. Les poètes gymniques de mon village, les plus naïfs, ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tam-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme des tam-tams. Pour moi, c’est d’abord une expression, une phrase, un verset qui m’est d’abord soufflé à l’oreille, comme un leitmotiv, et, quand je commence d’écrire, je ne sais pas ce que sera le poème [...]

Nombri même du poème, le rythme, qui naît de l’émotion, engendre à son tour l’émotion.

«Comme les lamantins vont boire à la source»,
Postface d’**Éthiopiens**, Poèmes, p. 161

Dans **Critique du rythme**¹⁹, Henri Meschonnic maintient fermement la distinction d’Eustache Deschamps (**L’Art de dictier** (1392)) entre rythme musical «artificiel» et rythme poétique «naturel» ou «musique de bouche». Certes il ne fait pas siens ces termes d’époque mais il affirme l’incompatibilité radicale des deux rythmes et la nocivité du transfert communément pratiqué du musical au poétique : «Une définition du rythme commune à la musique et à la poésie, au langage, est impossible

[...] parce que les unités dans l’une et dans l’autre sont incompatibles»²⁰; et il démontre, à mes yeux tout à fait clairement, que le «rapprochement avec la musique désémantise le discours, retire le langage à lui-même»²¹, concluant fortement pour finir que «le rythme, dans le langage, n’a lieu que dans le discours»²².

Cette clarification est tout à fait fondée en soi. Mais comment aborder alors une pratique comme celle de Senghor qui prétend associer étroitement rythme musical et rythme langagier? Renvoyer au musicologue l’étude d’un poème chanté, comme le propose Meschonnic : «Dès que le discours, par le poème, entre en rapport avec le chanté, il sort du rythme linguistique, il prend le rythme musical»²³, cela est-il parfaitement tenable? N’y a-t-il pas chanté et chanté? Si l’on accepte d’éliminer, comme hors de notre compétence, l’une des possibilités que Senghor envisage pour l’exécution de ses textes, le chant :

On peut chanter vraiment le poème sur une partition musicale. La musique que Madame Barat-Pepper, l’auteur de la **Messe des piroguiers**, a composée pour le **Chant de l’Initié** sur des thèmes africains en donne un excellent exemple.²⁴

il reste trois autres choix évoqués par le poète. Le premier ne fait pas problème : «réciter selon la tradition française»²⁵; mais les deux autres : «réciter le poème en s’accompagnant d’un instrument de musique» et «psalmodier sur un fond musical», peut-être assez proches l’un de l’autre, posent au poéticien la question de ce polyrythme défini comme «contrepoint».

Le premier intérêt de cette notion est peut-être de souligner et de rendre explicite l’hétérogénéité du texte senghorien et peut-être, d’un point de vue plus général, celle du texte poétique nègre de langue française. Le polyrythme de ces textes n’est-il pas comparable, au regard de l’ambiguïté, à la polyisotopie des textes occidentaux? Car, de même que l’ambiguïté est jeu désormais essentiel dans une société comme la nôtre, devenue opaque à elle-même, pluriculturelle et polycentrée, de même la pluralité du rythme offre à une poésie qui se veut à l’écoute de l’oralité de sa culture, c’est-à-dire de son mode de représentation du réel, un mode d’expression où affirmer son identité déchirée.

Le second intérêt de la notion de polyrythme serait, selon Senghor, d’affirmer une certaine subordination du rythme verbal au rythme musical. Là les choses sont plus subtiles et méritent quelque explication. Remarquons en premier lieu que Senghor, dans la phrase citée ci-dessus restreint notablement la zone d’interférence possible entre rythme musical et rythme verbal puisqu’il écrit «le rythme essentiel est celui non de la parole mais des instruments à percussion» (je souligne). L’instrument à percussion par excellence, c’est bien entendu le tam-tam, instrument hautement symbolique, représenté dans nombre de ses variétés dans les poèmes de Senghor : dyoung-dyoung, gorong, mbalakh, ndeundeu, sabar,

tabala, talbatt, tama, etc. Certes le balafong est un xylophone, donc un instrument à percussion; qu'il soit toujours associé à la kora (sorte de luth), à la khalam (sorte de guitare) ou à la flûte et jamais au tam-tam montre que son pentatonisme le fait associer aux instruments de musique susceptibles de produire des suites musicales mélodiques, des «airs». Ce n'est pas le cas des tam-tams senghoriens dont la présence, inscrite en tête du texte, déclenche, non des airs, mais une pluie de sonorités consonantiques lourdement allitérées ou reprises en anaphore. C'est ce que révèle une étude phonétique de tous les poèmes mis sous le signe du tam-tam; qu'on relise par exemple le poème²⁶ qui commence par : «Ton nom ne m'est pas inconnu, aigrette de Satang et de Sitôr». C'est ce que révèlent aussi la majorité des vers où figure le mot «tam-tam» lui-même : «Silence silence sur l'ombre... Sourd tam-tam... tam-tam lent... lourd tam-tam... tam-tam noir...»²⁷

Le tam-tam est donc bien l'instrument sur lequel repose la polyrythmie senghorienne dont le premier fondement est à base d'harmonie imitative. Il ne se contente pas de souligner, il nourrit la substance du verbe. Il n'en va pas de même du rôle des autres instruments (kôra, khalam, balafong et flûte); pour l'essentiel, ceux-ci donnent ce qu'un critique anglo-saxon a appelé une «couleur tonale» au texte : «there is little doubt that the tonal colour or the text reflects Senghor's inner experience of instrumental timbre»²⁸. Leur mention fonctionne comme – et est d'ailleurs souvent associée à – la mention de genre qu'on rencontre régulièrement en tête des poèmes de Senghor : woï, guimm, poème dramatique, élégie.

Il semble juste d'affirmer que la polyrythmicité ne fonctionne pleinement dans l'œuvre de Senghor qu'avec le tam-tam, dont le rythme est consubstantiel à celui du poème tandis que celui des autres instruments de musique reste extérieur au texte. Peut-être certains vers sont-ils flûtés ou balafonnés à la manière de tel ou tel phrasé typique d'airs traditionnels, à l'instar de ces poèmes de Jacques Réda qui laissent entendre le staccato heurté du saxophone de Coleman Hawkins, mais aucun procédé explicite et récurrent de transcodage de la musicalité propre à ces instruments au rythme verbal n'apparaît clairement. Sans doute parce qu'effectivement la tâche est impossible.

Pourquoi en va-t-il différemment du tam-tam? La réponse peut se formuler en deux temps. Premièrement parce qu'il s'agit non du tam-tam réel mais d'un tam-tam verbal, de l'onomatopée tam-tam. C'est parce que le mot tam-tam reproduit le son et le rythme du tam-tam instrument de musique qu'un polyrythme associant l'instrument et les mots peut réellement engendrer le poème. Deuxièmement parce qu'il y a des rythmes et que le silence lui-même est rythme. Étudiant la poésie orale traditionnelle du Sénégal, Senghor établit²⁹ une distinction entre le tam-tam majeur et les autres instruments :

[le tam-tam majeur] donne le rythme de base, despotiquement, inlassablement, comme un métronome, tandis que les autres instruments à percussion, s'il y en a, et surtout le poète, peuvent donner libre cours à leur fantaisie et faire assaut de contre-temps et de syncopes.

Après les distinctions restrictives faites à l'intérieur de la famille des instruments de musique, c'est d'une autre restriction importante qu'il s'agit : le rythme qui importe dans la conception polyrythmique du poème n'est que celui du tam-tam majeur. Or c'est aussi celui du silence rythmé :

On voit ici le rôle du silence et qu'il est d'abord actif. Le silence est ici sonore. C'est la voix du tam-tam qui bat le rythme essentiel, qui dit les choses essentielles. Et ce sont ces choses essentielles qu'écoute le poète dans le silence et dont il se nourrit et qu'il rendra sous forme de paroles rythmées et chantées³⁰

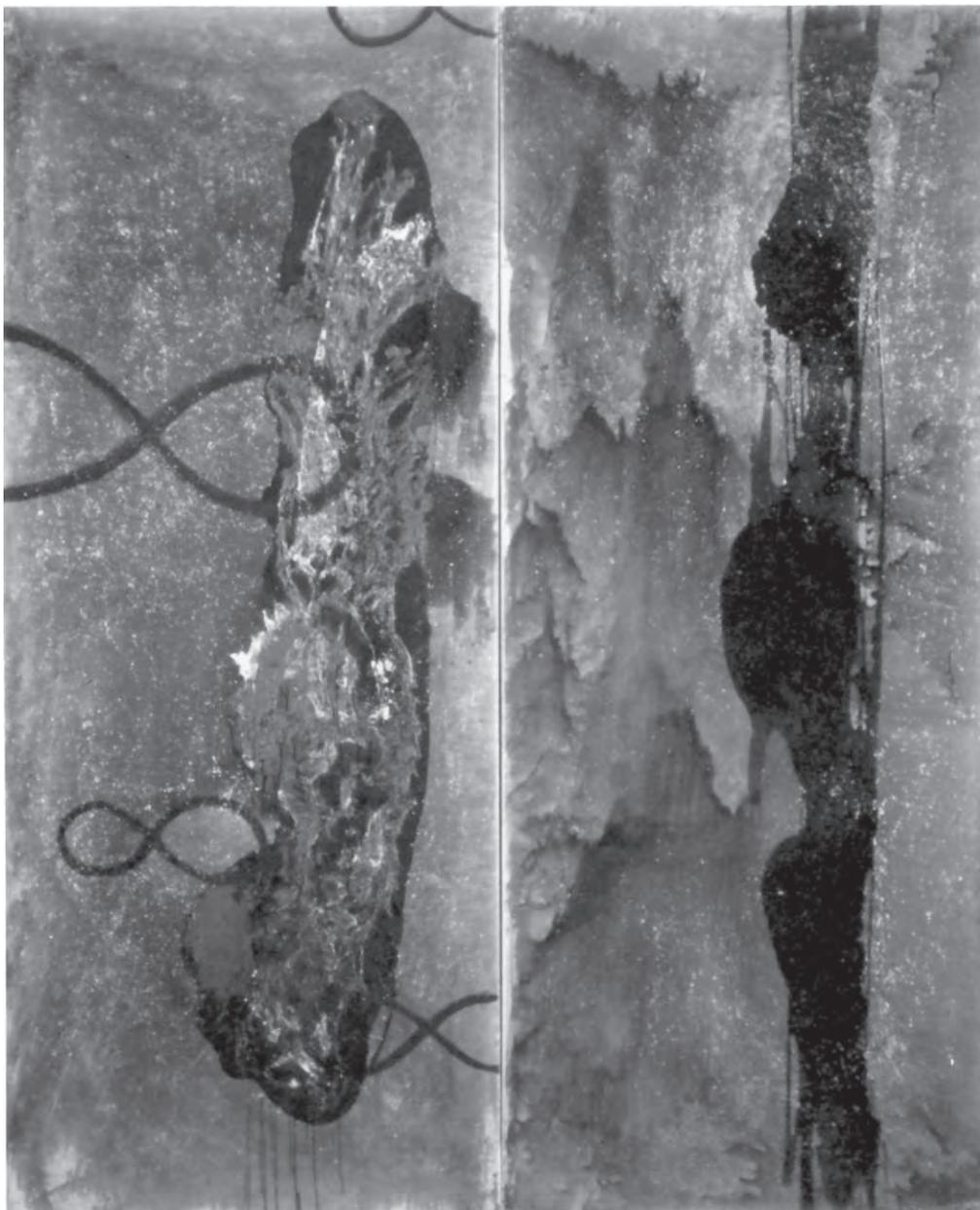
Nous voici donc ramenés à ce silence auquel nous avait conduits l'étude de la nomination; nous voici aussi ramenés à la considération de la matrice textuelle.

Ce dont Senghor souligne l'originalité chez les poètes africains de la tradition orale et chez les poètes nègres qui, comme lui, se veulent à l'écoute de la voix spécifique de l'Afrique, c'est ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, le pulsif. La manifestation la plus élémentaire mais aussi la plus forte en est la puissance onomatopéique et rythmique que détient le mot tam-tam, puissance qui est à la fois commotionnelle et émotionnelle, aux sens que nous avons donnés à ces mots précédemment. Il ne s'agit donc pas d'un transfert du musical vers le poétique – et, en ce sens, les distinctions faites par Meschonnic ne sont pas mises en cause. Il s'agit plus simplement de l'intégration simultanée, dans la matrice première, de la nomination et du rythme perçu comme battement, pouls. Lequel est mouvement du sang et bruit de ce mouvement, bruissement de l'être-là-dans-le-monde.

Le mot de «métronome» utilisé par Senghor ne doit pas nous tromper : il ne s'agit pas d'une force rythmique arithmétisable et qu'on pourrait réduire au mètre. Peut-être touche-t-on là à une différence profonde entre deux cultures : dans l'une, le nombre est une abstraction magique qui s'enracine au cœur de la parole poétique; dans l'autre, la pulsion du sang fait entendre son battement concret au cœur du silence, au nombril du monde.

1. «D. Delas lit «L'Absent» de L.S. Senghor, lecture blanche d'un texte noir», *Entailles*, Paris, Temps Actuels, 1982.
 2. L.S. Senghor, *Poèmes*, Paris, Points-Seuil, 1984, p. 14.
 3. L.S. Senghor, *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 137.

4. **Op. cit.**, p. 259.
5. **Op. cit.**, p. 264.
6. **Op. cit.**, p. 263.
7. M. Deguy, **La Poésie n'est pas seule**, Paris, Seuil, 1987, p. 49.
8. **Liberté I**, p. 70.
9. Postface d'**Éthiopiennes**, «Comme les lamantins vont boire à la source», dans **Poèmes**, p. 158.
10. **Liberté I**, p. 340.
11. Outre l'ouvrage cité en note 1, on se reportera à D. Delas, «Poèmes de L.S. Senghor», **Parcours de lecture**, Paris, Bertrand-Lacoste, 1989.
12. Arrivé, Gadet, Galmiche, **La Grammaire d'Aujourd'hui**, Paris, Flammarion, 1986, p. 416-417.
13. **Chants d'ombre et Hosties noires**.
14. **Poèmes**, p. 269-270.
15. **Op. cit.**, p. 323-330.
16. D. Zahan, **La Dialectique du verbe chez les Bambaras**, Paris, 1963, p. 150.
17. Écrit en coll. avec J. Filliolet, Paris, Larousse, 1973.
18. «Poèmes de L.S. Senghor», **Parcours de lecture**, p. 65 à 76.
19. H. Meschonnic, **Critique du rythme**, Paris, Verdier, 1982; voir chapitre IV, Le Langage sans la musique, p. 119-140.
20. **Op. cit.**, p. 122.
21. **Op. cit.**, p. 126.
22. **Op. cit.**, p. 128.
23. **Op. cit.**, p. 134.
24. **Poèmes**, p. 167, postface d'**Éthiopiennes**.
25. **Loc. cit.**
26. **Poèmes**, p. 181.
27. **Op. cit.**, p. 195.
28. R. Fraser, **West African Poetry**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 49.
29. À la fin de l'étude intitulée «La Parole chez Claudel et chez les Négro-Africains», **Liberté III**, p. 383-385.
30. **Op. cit.**, p. 395.



Daniel Villeneuve, POURSUITE SOUS FORME DE VOL, 1988, Vernis, pigment, huile, émail et laque sur toile, 2,44 x 2,17m.

RYTHME ET SENS

dans un poème de Paul-Marie Lapointe

LUCIE BOURASSA

La question de l'importance du rythme dans l'organisation du sens des oeuvres pose un double problème, théorique (dans la définition du rythme) et méthodologique (dans la description des marques qui le constituent). De Benveniste, on retient ici l'idée d'un arrangement distinctif du mouvement, qui permet l'appréhension de la forme temporelle spécifique au rythme, ce qui implique un processus de différenciation et de comparaison entre les moments du "déroulement" discursif. Dans un poème de Paul-Marie Lapointe, l'analyse de marques du discours, créant une dynamique temporelle de "rétentions" et de "protentions" (Garelli), montre en quoi le rythme est une sémantique plurielle.

A double problem is raised by the question of the importance of rhythm in the organization of meaning in literary works. It is both a theoretical problem (in the definition of rhythm) and the methodological one (in the description of the signs that make it up). Benveniste's idea of a distinctive arrangement of movement is used here. It allows for the apprehension of the temporal form that is specific to rhythm, which implies a process of differentiation and comparison between moments of the discursive "unfolding". The analysis of discursive signs in a poem by Paul-Marie Lapointe, creating a temporal dynamics of "retentions" and "protentions" (Garelli), shows how rhythm can be a plural semantics.

RYTHME, POÉSIE, MÈTRE

Poésie et rythme sont associés depuis si longtemps que le rythme est souvent invoqué pour décrire la spécificité de la poésie par rapport à la prose ou au discours de la communication courante, ordinaire. Cette association poésie-rythme dans l'opposition au langage ordinaire résulte souvent d'un amalgame de la notion du rythme avec celle de la métrique, qui désigne les systèmes codés d'isométries – syllabiques, accentuelles ou quantitatives selon les langues – dans la versification. Par ailleurs, on définit parfois le rythme comme dessin accentuel libre sur un fond de métrique, les deux systèmes pouvant concorder ou s'opposer, la métrique demeurant toujours l'élément stable qui permet de percevoir l'égalité ou l'inégalité accentuelle (Morier, Mazaleyra). Cette conception du rythme a l'avantage de ne pas se limiter aux phénomènes d'isométrie mais elle suppose toujours leur présence. Ces diverses acceptions posent problème lorsqu'on aborde certains textes contemporains qui recourent à d'autres types de disposition formelle et matérielle que ceux de la versification mesurée : vers libre, poèmes en prose, dispersion de segments sur la page. La métrique, au sens strict d'emploi systématique d'un code de régularités, disparaît d'une grande partie de la production de notre siècle. Est-ce à dire que la poésie n'a plus de rythme?

L'hypothèse que je proposerai ici est, au contraire, que le rythme constitue l'un des modes de signification privilégiés de la poésie contemporaine. En même temps qu'une tendance à l'"éparpillement en frissons articulés" (Mallarmé) de l'ancienne métrique, s'accroît dans la poésie contemporaine une tendance à la pluralisation, voire à l'éclatement de la signification – dénotative en tout cas. Mais rythme et sens ne disparaissent pas, bien sûr, pour autant : de nouveaux modes d'organisation formelle et matérielle s'instaurent à tous les niveaux du discours (phonétique, sémantique, syntaxique, graphique et accentuel). La question de la fonction du rythme dans l'organisation particulière du sens en poésie soulève, dans cette perspective, un double problème, théorique et méthodologique. Le premier, qui a déjà été évoqué, se situe dans la définition même du concept de rythme, qu'il faut renouveler, préciser; le second se pose au niveau de la description des constituants discursifs (linguistiques, poétiques) du rythme. Pour éviter de projeter sur les textes des schémas pré-établis qui ne tiendraient pas compte de leur spécificité, un lien constant doit être établi entre le niveau fondamental de définition et le niveau de description discursive.

RYTHME : PROPRIÉTÉS, CONSTITUANTS

Chez les pré-socratiques, le rythme désignait, ainsi que l'a montré Benveniste (1966), une "forme distinc-

tive”, une “configuration”, mais, à la différence de “σχημα”, “ρυθμός” désignait une “forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant”. Il signifiait aussi, à cause du suffixe -θμος, la modalité particulière du mouvement, “telle qu’elle se présente aux yeux”. À un niveau très général de définition, le rythme peut être pensé comme l’arrangement distinctif d’un mouvement, comme ce qui donne à un procès l’organisation originale de son déroulement. Dans une manifestation, c’est lui qui permet d’appréhender la forme temporelle d’un apparaître. Le problème qui se pose est donc le suivant : qu’est-ce qui permet la structuration et la reconnaissance d’une modalité particulière du mouvement ?

En tant que condition d’aperception de l’apparaître dans la durée, le rythme est un processus de différenciation, doté d’un certain nombre de propriétés diacritiques; en tant que principe d’organisation spécifique d’un flux, il implique la présence de propriétés d’assimilation, permettant la reconnaissance de traits particuliers à ce déroulement-là¹. La différenciation s’effectue par discrétisation du continu, c’est-à-dire par l’introduction de “points qualifiés” dans l’indétermination du flux, comme les arêtes (temps forts, accents, etc.) et les intermittences (les pauses), à partir desquels se formeront des groupes. Pour que la perception puisse reconnaître la spécificité d’une configuration temporelle, il faut que s’établissent des rapports entre certains points qualifiés et certains groupes.

Voici quelques exemples de facteurs de différenciation, de “qualification” du déroulement discursif. Il y a d’abord les accents, qui en français sont de groupe, principalement toniques (de fin de mot phonologique) mais aussi initiaux (voir le tableau 1). La disposition spatiale jouera aussi un rôle important : les fins de vers ou de segments dispersés sur la page coïncideront – ou ne coïncideront pas – avec une fin de groupe syntaxique. Ainsi, il pourra y avoir tension entre le graphique et le syntaxique. Les itérations phonétiques pourront également devenir des points marqués du “flux” verbal. Les “contre-accents” prosodiques (au sens de Meschonnic, succession de deux voyelles – hiatus – ou succession de deux consonnes semblables) seront également des facteurs de contrastivité, des marques. La prédominance de certaines familles phonétiques pourra également être un élément de contraste entre deux segments.

L’assimilation, la reconnaissance de la spécificité d’un mouvement rythmique se fera grâce aux rapports qui s’établissent entre différents moments de son déroulement. Les récurrences de tous types permettront la comparaison entre les groupes. L’incipit pourra former une sorte de modèle qui n’aura pas, comme dans la poésie métrique, une valeur de prédictibilité, mais qui constituera une sorte de fond pour la mémoire à tous les niveaux de son organisation; fond auquel viendront se superposer les nouveaux rythmes qui apparaîtront, ainsi que le remarquait G. M. Hopkins :

[...] et puisqu’on entend effectivement le rythme nouveau, ou monté, et qu’en même temps l’esprit fournit naturellement le rythme normal antérieur – car on n’oublie pas quel est le rythme qu’en toute justice on devrait être en train d’entendre – deux rythmes en quelque sorte se superposent, et cela donne quelque chose qui correspond au contrepoint en musique [...] (Lettre de Hopkins à Dixon (27-2-1879), extrait de *Hopkins Reader*, Image books, 1966, trad. inédite de M. Deguy (1974 : 36).)

Le rythme comme arrangement distinctif d’un mouvement devient, dans le discours, l’«organicité» de la distribution signifiante”, selon une expression de Giulia Ceriani (1988 : 41). Ainsi que le fait remarquer Meschonnic, “s’il est une organisation du sens, il n’est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait par tous les éléments du discours.” (1982 : 70). Et plus loin : “le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours.” (1982 : 217). Le rythme touche donc ensemble à l’énonciation et à l’organisation du poème, mais aussi à sa réception, car, pour citer encore une fois 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” (1982 : 214).

J. Garelli a bien étudié le rapport entre la temporalité et le rythme poétique. Il explique que la conception cartésienne du temps comme une succession linéaire d’unités non fissurées résulte d’une représentation intellectuelle, alors que “la conscience que l’homme a de soi, des autres et du monde, qui s’actualise à travers des processus temporels, se donne en fait par la rupture, la bifurcation, la distorsion, la superposition d’intentions contradictoires...” (1983 : 81). Il évoque Saint-Augustin qui, ayant eu beaucoup de difficultés à expliquer la nature du temps, finit par conclure que le présent n’a

Tableau 1
L’accentuation en français,
d’après Milner et Regnault (1987)

La théorie accentuelle de Milner et Regnault se fonde sur quatre règles simples, ainsi formulées par D. Delas (1988 : 19) :

- R1: Il y a un accent sur la dernière syllabe accentuable du mot phonologique (mot phonologique = groupe syntaxique majeur)
- R2: Il y a un accent sur la première syllabe accentuable du mot phonologique (appelé contre-accent [par Milner et Regnault, mais que j’appelle accent initial, pour éviter la confusion avec le contre-accent de Meschonnic])
- R3: Entre les deux, c’est-à-dire, à l’intérieur d’un mot phonologique, il y a désaccentuation
- R4: Les accents résiduels peuvent être réalisés

Ces quatre règles concernent les accents objectifs, il convient d’y ajouter celles qui concernent les accents d’outil syntaxique (interrogatifs, exclamatifs, négatifs) et les accents d’intention (d’insistance, d’intellection) qui peuvent interférer avec les précédents.”

Le découpage des mots phonologiques suit un certain nombre de règles qu’il n’est pas possible d’énumérer ici (voir Milner et Regnault, 1987 : 21-29)

pas d'étendue et que le passé, le présent et l'avenir ne sont compréhensibles que par les structures de l'esprit, son extension, sa distensio : la mémoire, l'attention, l'attente. Garelli utilise ces structures intentionnelles qu'il appelle, après Husserl, la rétention, l'attention, la protention, pour comprendre le temps poétique, qui n'est pas un temps représenté, un thème, mais un "principe d'organisation dynamique et rythmique de la phrase" (1978: 103). Le temps du poème renvoie à l'expérience temporelle du sujet, expérience de la dispersion, de la distensio, des rétentions et protentions – que l'organisation du poème fera éprouver au lecteur. Protention : une séquence de discours crée une tension de l'esprit vers une suite; rétention : la lecture d'un fragment se fait en relation avec le précédent; le fragment déborde nécessairement de lui-même pour transformer l'information du précédent, pour la prolonger, la barrer, la nier, la pluraliser, etc. Toutes les structures de la signification peuvent réaliser cette temporalisation :

C'est cette résurgence du passé dans l'instant fissuré de la seconde sonore qui passe que les systèmes rétentionnels de rimes, d'assonances, de superpositions mélodiques des phrases accomplissent dans la profération sonore, mais aussi signifiante, d'une lecture poétique. (Garelli, 1978 : 116)

Si la lecture peut réactiver le parcours temporel-signifiant du sujet dans l'écriture, l'analyse du rythme ne doit pas pour autant se situer entièrement dans la perception de l'interprète : elle doit se fonder sur des structures observables dans le texte. Une analyse des marques à tous les niveaux du discours et leur mise en relation, grâce à cette dynamique de rétentions et de protentions, pourront nous aider à comprendre la fonction du rythme comme mode de signification particulier d'un poème. Je vais tenter d'en donner un exemple par l'analyse d'un poème du Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe : "cadavre hérissé d'oiseaux".

ÉTUDE RYTHMIQUE DU POÈME

La disposition spatiale du poème indique déjà une discontinuité première : les blancs interrompent sporadiquement le mouvement de prosa, de cet élan qui va "droit devant". Leur répartition forme une série d'intermittences dans le flux, dont l'arrêt n'est par ailleurs commandé que par les marges, à gauche comme à droite. Les interruptions spatiales ne coïncident donc pas avec la fin de la ligne, comme dans les vers classiques ou dans les vers libres. Les blancs créent une discrétisation du continuum de parole, ils esquissent un premier niveau de "groupement", donnant, à grands traits, une première configuration au temps. Les syntagmes qu'ils séparent se referment sur eux : il n'y a pas, comme dans certains vers, "rejet", "enjambement", "saut" syntaxique d'une unité par-dessus le blanc qui la disjoint de l'autre; autrement dit, ici le blanc correspond toujours avec la fin d'un syntagme, donc avec un accent de fin de mot phonologique. De chaque côté du blanc sont disposés paratactiquement

des éléments autonomes, phrases nominales ou parfois verbales que ne relie aucun connecteur logique. Un segment surgit du silence et semble y retourner sans résolution, jusqu'à ce qu'un nouveau fragment apparaisse : l'organisation spatiale et syntaxique (paratactique) donne l'impression de reprises incessantes plutôt que de continuité, de mouvement vers l'avant. Blancs, brisures, interruptions, reprises : en dépit de cet élan sans cesse réfréné et renouvelé, en dépit de l'apparente discontinuité qui en résulte, sur le plan sémantique en particulier, en dépit du fait que ces disjonctions réitérées dans la succession ne soient pas compensées par une égalité métrique et un retour de rime qui rétabliraient un repère continu dans la dispersion, certains rapports s'établissent entre les segments, donnant la possibilité de saisir la temporalité propre du poème, l'organisation d'une signifiante, d'un sens sensible, d'un rythme, irréductibles à la désignation.

Le tableau accentuel (2), établi d'après les règles d'accentuation des "mots phonologiques" de Milner et Regnault, nous permettra d'analyser le mouvement général du poème dans son processus de disjonction (séparation par les blancs, parataxe, irrésolution sémantique, etc.) et de conjonction (phénomènes de reprises), de différenciation et de reconnaissance, de protentions et de rétentions. Je me concentrerai sur les rapports entre les grands segments découpés par des blancs. Il aurait fallu analyser aussi les rapports de conjonction-disjonction à l'intérieur des segments, pour définir la spécificité rythmique et consonantique-vocalique des vers de ce poème, et établir des rapports associatifs à l'aide de la phonétique – mais l'espace manque ici.

L'incipit du poème, "cadavre hérissé d'oiseaux", constitue une sorte de "matrice" rythmique à tous les niveaux. Il est générateur d'une protention, en ce qu'il laisse le sens en "suspens", nous plongeant dans l'attente de la suite. Par l'ensemble de ses éléments structurants (nombre de syllabes, disposition d'accents, configuration syntaxique et phonique), il suggère la possibilité d'une "reprise"; cette possibilité de "reprise" est à la fois protentionnelle, on l'attend, mais surtout rétentionnelle : lorsque survient le second fragment, la mémoire le compare au premier, dont la reprise est ou n'est pas actualisée par certains éléments de composition.

La reconnaissance du mouvement rythmique dans le poème de Paul-Marie Lapointe s'opère, plutôt que dans une relation des marques avec une métrique (puisqu'il n'y a pas d'attente métrique), en vertu d'un principe de "variations", terme que j'emploie ici métaphoriquement en regard de sa signification musicale première. Paul-Marie Lapointe lui-même avait déjà évoqué une analogie entre sa poésie – et une grande part de la poésie contemporaine – et l'improvisation du jazz :

La forme d'improvisation particulière au jazz – ad libitum sur une structure donnée, linéaire et verticale – me paraît devoir exprimer de la façon la plus concrète la forme de la nouvelle poésie...

Le troisième segment se présente aussi comme une variation et une expansion des deux précédents. Il y a reprise de la matrice (nom, participe et déterminant) qu'on avait dans l'incipit, mais cette fois dans une forme clairement passive (toujours sans auxiliaire être) avec un agent qu'introduit un "par". "Les goémons rongés par les mouches opaques..." est donc, en cela, une sorte de "développement" de "cadavre hérissé d'oiseaux", y ajoutant un article avant le premier substantif et un adjectif après l'agent. Ce "groupe sujet" du troisième fragment rappelle aussi le second segment – dans son nombre bien sûr, onze/douze syllabes³, mais le nombre n'est probablement pas perçu avec certitude dans un tel poème parce qu'il n'y a pas de "pression métrique" suffisante (de contexte isométrique permettant de reconnaître un "nombre de coups" au sens de Cornulier : 1982); ce qui permet davantage le rapport entre les fragments deux et trois est la parenté phonétique de leur premier qualifiant, "rageur" et "rongés", ainsi que celle des mots qui terminent les deux ensembles de onze/douze syllabes, "caps" et "opaques", dans une inversion comportant deux occlusives : /kəp/, /pak/. Le troisième segment dans son entier représente, vis-à-vis le second, ainsi que ce dernier le faisait en regard du premier, une expansion par la fin : il s'y ajoute un "groupe verbal" conjugué, "crépitent dans le soleil rose". Cette adjonction est fortement ressentie, parce qu'il s'agit du

premier verbe conjugué du poème, parce que le syntagme verbal est rattaché au sujet par un "contre-accents consonantique" (une double occlusive /k/, "opaque", "crépitent"), et parce que le fragment se termine par un circonstant de lieu, "dans le soleil rose" qui rappelle le final "contre les caps" du deuxième vers, mais avec un décalage temporel, et l'ajout d'un nouvel adjectif.

À l'article introduit au début du troisième fragment, s'ajoute un "quantificateur universel" au commencement du quatrième, ce qui retarde encore l'arrivée du premier accent tonique. Autrement, ce quatrième segment est d'une longueur semblable à celle du précédent : il se compose lui aussi d'un long syntagme sujet (12 syllabes) suivi d'un syntagme verbal avec complément (d'objet direct cette fois, 7 syllabes). Il comporte un circonstant de lieu, "dans les savanes lointaines", semblable à celui du fragment trois, mais sa position n'est plus la même : le circonstant est régi par le groupe substantif initial, ce qui apparente davantage cette première partie de la phrase au segment deux, qui comporte aussi une structure de onze syllabes composée d'un substantif, d'un complément du nom et d'un circonstant de lieu. L'accentuation est différente à cause de l'ajout des déterminants au début et de la disposition autre des adjectifs :

	U	-		-	U	-	-		U	U	-	
clapotis rageur des mers lourdes contre les caps												
nom	(adj.)			comp. nom	(adj.)						circ. spatial	
U	U	-		U	-	U	U		-	U	-	U
tous les trains de cris dans les savanes lointaines												
(quant.+art.) nom				comp. nom				circ. spatial	(adj.)			

À l'intérieur de cette première partie du poème, un rythme se dessine, des rapports se nouent entre les fragments par-delà leur discontinuité. Dans les trois premiers fragments, des parentés syntaxiques, phoniques, et même parfois syllabiques et accentuelles donnent à percevoir l'inégalité de longueur (7, 12, 19), l'asymétrie des fragments (7, 12:8-4, 19:11-8) et surtout leur tendance à l'expansion – notamment par l'adjonction de déterminations toujours plus précises, plus nombreuses au substantif initial. Le quatrième fragment poursuit la variation sans poursuivre aussi fortement l'expansion. Ces reprises variées et étendues d'éléments apparentés syntaxiquement, mais qui ne se résolvent pas sur "un sens" (sémantiquement), créent une sorte de crescendo, d'élargissement du mouvement, en même temps qu'une accumulation de sens, de qualifications qui s'annulent et s'entassent à la fois.

L'amplification (ajout de qualifiants, de déterminants, de prédicats, de compléments) s'interrompt au fragment suivant, qui est très court (7 syllabes) : "je vais vivre dans la mort". Ce vers rompt ainsi avec le processus général de variations : il commence avec le pronom "je" accompagné d'un verbe conjugué, renonçant à placer en premier lieu un substantif et ses qualifiants divers. Il crée une sorte de "nouvelle matrice", car le pronom "je" amorcera deux autres vers. Cette matrice porte toutefois la mémoire de ce qui a précédé : sa longueur

Tableau 3
Quelques structures syntaxiques
dominantes dans le poème

<p>nom + adjectif postposé : clapotis rageur (2) mers lourdes (2) mouches opaques (3) soleil rose (3) savanes lointaines (4) chasse vide (7) veines écorchées (7)</p> <p>nom + complément du nom : clapotis rageur des mers lourdes (2) tous les trains de cris (4) les maisons des rivières(6) la chasse vide du regret des veines écorchées (7) ruines du désir (8) inquiétude de mon crâne (9) la gueule d'aiguilles (9) futur d'enfer et de fourches (10)</p> <p>circonstants : contre les caps (2) (lieu, régi par le nom) dans le soleil rose (3) (lieu, régi par le verbe) dans les savanes lointaines (4) (lieu, régi par le nom) dans la mort (5) ("lieu", régi par le verbe) dans les maisons des rivières (6) (lieu, régi par le verbe) sur la route demain (8) (lieu, régi par part. passé) dans la gueule d'aiguilles (9) (lieu, régi par le nom)</p> <p>nom + part. passé + agent (passivations avec ellipses de l'auxiliaire): cadavre hérissé d'oiseaux (1) les goémons rongés par les mouches opaques (3)</p> <p>nom + part. passé + circonstant (passivation avec même ellipse et sans agent explicite) (ruines du) désir braqué sur la route demain (8)</p>
--

nous ramène au fragment initial : “cadavre hérissé d’oiseaux”, et, entre “cadavre” et “mort”, s’établit un lien sémantique. Reprenant la brièveté lapidaire de l’ouverture après un crescendo “protentionnel” de fragments de plus en plus longs dont le sens ne s’achève jamais, le fragment cinq constitue une sorte de “réponse”, substituant l’initiale accentuée de “cadavre” – dans un fragment qui ouvrait les protentions par son absence de verbe – par un accent tonique final sur “mort”, complément oxymorique de la première prédication ayant pour thème le sujet de l’énonciation : “je vais vivre dans la mort”. Le circonstant “dans la mort” résout en quelque sorte, par rétention, les accumulations précédentes. De plus, il est lui-même “rappel” syntaxique des trois circonstants spatiaux – “contre les caps”, “dans le soleil rose”, “dans les savanes lointaines” – tout en changeant de régime sémantique, pour passer d’un lieu concret, réel ou imaginé – en tout cas imaginable – à un lieu abstrait. Mais à cause du futur de son verbe, à cause aussi de l’oxymore qui laisse de l’indécis dans le sens, ce segment ne conclut pas tout, il a de nouveau valeur protentionnelle.

Ainsi, les fragments six et sept reprennent-ils le processus de variation en expansion. “Je dors dans les maisons des rivières” a presque la même structure que “je vais vivre dans la mort”, mais il ajoute un complément du nom au circonstant (qui redevient concret). L’accentuation sur “dors”, sa parenté phonique avec “mort” et la présence dans les deux segments d’un circonstant spatial fait traverser le sème /mort/ d’un fragment à l’autre, du futur au présent du sujet “je”. “Je n’ai connu ni le repos ni la chasse vide du regret des veines écorchées” – avec sa négation qui affecte un verbe au passé, “connaître”, toujours prédicat d’un sujet “je” placé dans la même position que les précédents – continue de faire passer, par rétention, le sème /mort/ du fragment six au fragment sept : c’est-à-dire qu’il s’agit d’un “je” sans avenir, sans présent et sans passé. Les deux comportent également des “rappels variés” de certains éléments des vers initiaux. “Dans les maisons des rivières” évoque “dans les savanes lointaines”, avec un même nombre et une légère variante accentuelle. “La chasse vide du regret des veines écorchées” accumule les qualifiants, les qualifiants des qualifiants, à la manière des quatre segments de la première partie, mais avec plus d’insistance encore (double complément du nom, deux fois l’adjectif).

Le processus d’amplification est à nouveau brisé au fragment huit – qui revient à la phrase nominale du début, sans article, effaçant le “je” et les verbes conjugués, dans un segment un peu plus long toutefois (12 syllabes) : “ruines du désir braqué sur la route demain”. Il y a donc à nouveau rupture d’un élan en même temps que reprise de quelque chose d’antérieur, reprise, ici, en quelque sorte, de la matrice initiale, mais avec des variations dont les éléments syntaxiques, accentuels, syllabiques sont puisés dans les divers éléments du texte, en particulier dans ceux de la “première partie”.

“Ruines du désir...” renoue avec l’initiale accentuée (du substantif sans article) des deux premiers segments. Jusqu’à la fin du poème, toutes les initiales seront accentuées, toutes les phrases seront nominales, et commenceront par un nom et un complément du nom. L’attribut, “braqué sur la route demain”, fait écho, sur le plan syllabique et accentuel, à “rongés par les mouches opaques”. Le neuvième fragment développe, en son début, le septième, avec un substantif plus long et l’ajout d’un possessif :

ruines du désir
inquiétude de mon crâne

Il reprend le circonstant spatial, “dans la gueule d’aiguille”, proche, par sa structure syntaxique, syllabique et accentuelle de celui du vers six, “dans les maisons des rivières”. Le dixième fragment, “futur d’enfer et de fourches”, brise encore une fois le mouvement d’expansion mais il demeure, par sa structure, une “variation” des segments sept et huit, tout en renvoyant, par son nombre, aux deux autres matrices du texte “cadavre hérissé d’oiseaux” et “je vais vivre dans la mort”.

Reprises, variations, expansions et permutations dans chacune des trois “parties” du poème; ruptures, rappels d’éléments antérieurs, introduction d’un nouveau mode d’énonciation dans le vers de transition entre ces deux premières : le temps du poème ne va pas “droit devant”, “prosa”, mais s’éprouve par tâtonnements, retours, recommencements, écartèlements entre l’avant et l’après. Les reprises, les permutations, les alternances et les adjonctions de paradigmes syntaxiques (en rapport aussi avec le syllabique, l’accentuel et le phonétique) fondent la perception de l’inégalité de longueur entre les grands segments, créant une “forme-sens du temps” (pour utiliser l’expression de Meschonnic); cette “forme-sens du temps” est aussi l’ensemble des rapports entre les différents moments du texte et leur sens.

Dans “cadavre hérissé d’oiseaux”, la “forme-sens du temps” est d’abord – dans la disjonction (graphique, paratactique, sémantique) et dans l’inégalité, l’asymétrie, la reprise – accumulation et négativation à la fois du sens: pluralité. Ainsi, dans la première partie du poème (fragments 1-4), cette “nomination” d’un “monde” quatre fois recommencée, par différents éléments naturels ou artefacts : “cadavres”, “clapotis”, “goémons”, “trains de cris”, avec une adjonction de qualités (adjectifs, compléments du nom et circonstants) toujours plus étendue, fait un revenir obsessionnel plutôt qu’une linéarité orientée vers un but, mais ce recommencement est toujours autre – disant la pluralité, l’écartèlement. Recommencement, avec chaque fois de nouveaux objets du monde, dont, curieusement, la qualification sans cesse plus ample semble s’opposer au seul trait sémantique vraiment récurrent du passage, l’/érosion/ : (“cadavres hérissés d’oiseaux”, “clapotis rageurs... contre les caps”, “goémons rongés...”, “les trains de cris sabrent”), sans pouvoir, par la prolifération, l’arrêter. Dans le même

mouvement, la “forme-sens du temps” de ce poème crée aussi des rapports, et, dans la mémoire des rythmes, dans leur superposition, il y a sémantisation d’éléments antérieurs par les nouveaux fragments. En introduisant le sujet de l’énonciation et ses prédicats, la seconde partie du poème (fragments 5-7) rompt avec la première qui ne comportait pas de “marques” morpho-syntaxiques du locuteur. Mais, refaisant certains paradigmes rythmiques de celle-ci, et certains processus de reprise et de variation, elle resémantise le “monde”, le “paysage”, comme monde morcelé, en érosion, se défaisant en même temps qu’il se fait dans le temps de la parole (les expansions, les qualificatifs), obligé de se refaire mais se défaisant toujours (les reprises), elle resémantise un tel monde en en faisant le corrélat de la proprioception d’un sujet, qui n’a ni avenir, ni présent, ni passé, et dont le désir est déjà “ruines” avant tout devenir. Cette corrélation d’un “monde” avec l’esthesis du sujet se réalise dans la troisième partie du poème (fragments 8-10). Elle fait disparaître l’énonciateur comme sujet, elle lui confère un statut d’objet, en nominalisant des états subjectifs (“ruines du désir”, “inquiétude de mon crâne”, “futur d’enfer”) dans des formes qui étaient utilisées pour désigner le monde au début du poème : phrases nominales avec accentuation des initiales, nombreux qualificatifs, etc. Ainsi fait, dans le poème, le revenir du temps, le versus, par la distribution rythmique d’unités indissociablement matérielles, formelles et signifiantes : il y a mémoire, recommencement de l’incipit “cadavre hérissé d’oiseaux” dans “futur d’enfer et de fourches”, par exemple, mais ce recommencement n’est pas l’identique : il porte la trace du passage des figures d’érosion du monde, à travers les figures de mort du sujet, dans un je “mondifié”, objectivé, devenu mort, érosion et entropie – dans sa temporalité d’accumulation et de reprises incessantes, dans son “futur d’enfer et de fourches”.

- La préparation de cet article a été rendue possible grâce à une bourse de doctorat du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

1. Voir à ce sujet l’article, publié ici même, de Michel Collot, «Rythme et mètre : entre identité et différence».
2. Le «e» de «cadavre» peut tomber ici parce qu’il est en fin de mot phonologique. Il n’est pas étudié pour des raisons de liaison, car «hérissé» commence par un «h» aspiré. Dans un vers classique, ce «e» serait prononcé et compterait pour une syllabe.
Le compte des syllabes dans un texte non métrique ne peut être aussi précis que dans les vers classiques – où tous les «e» se prononcent, excepté s’ils sont suivis d’une voyelle ou s’ils sont placés en fin de vers. Dans la poésie moderne (du moins dans celle qui n’est pas métrique), on ne peut pas appliquer sans examen les règles d’élision du vers classique. Doit-on, pour autant, éliminer tous les «e» qui tomberaient dans la langue orale (c’est-à-dire, obligatoirement, les «e» qui arrivent en fin de mot phonologique, et, facultativement, les

autres, lorsque leur élision ne provoque pas de succession de trois consonnes)? Il me semble difficile de répondre par l’affirmative étant donné que les dictionnaires des vers contemporains, bien que généralement très différentes de celles des vers classiques, demeurent souvent plus «soutenues» (réalisent plus de «e») que ne le fait la langue parlée. Il faut donc, me semble-t-il, considérer que ce type de poème peut se prêter à plusieurs dictionnaires différents, dont il faudrait tenir compte dans l’analyse.

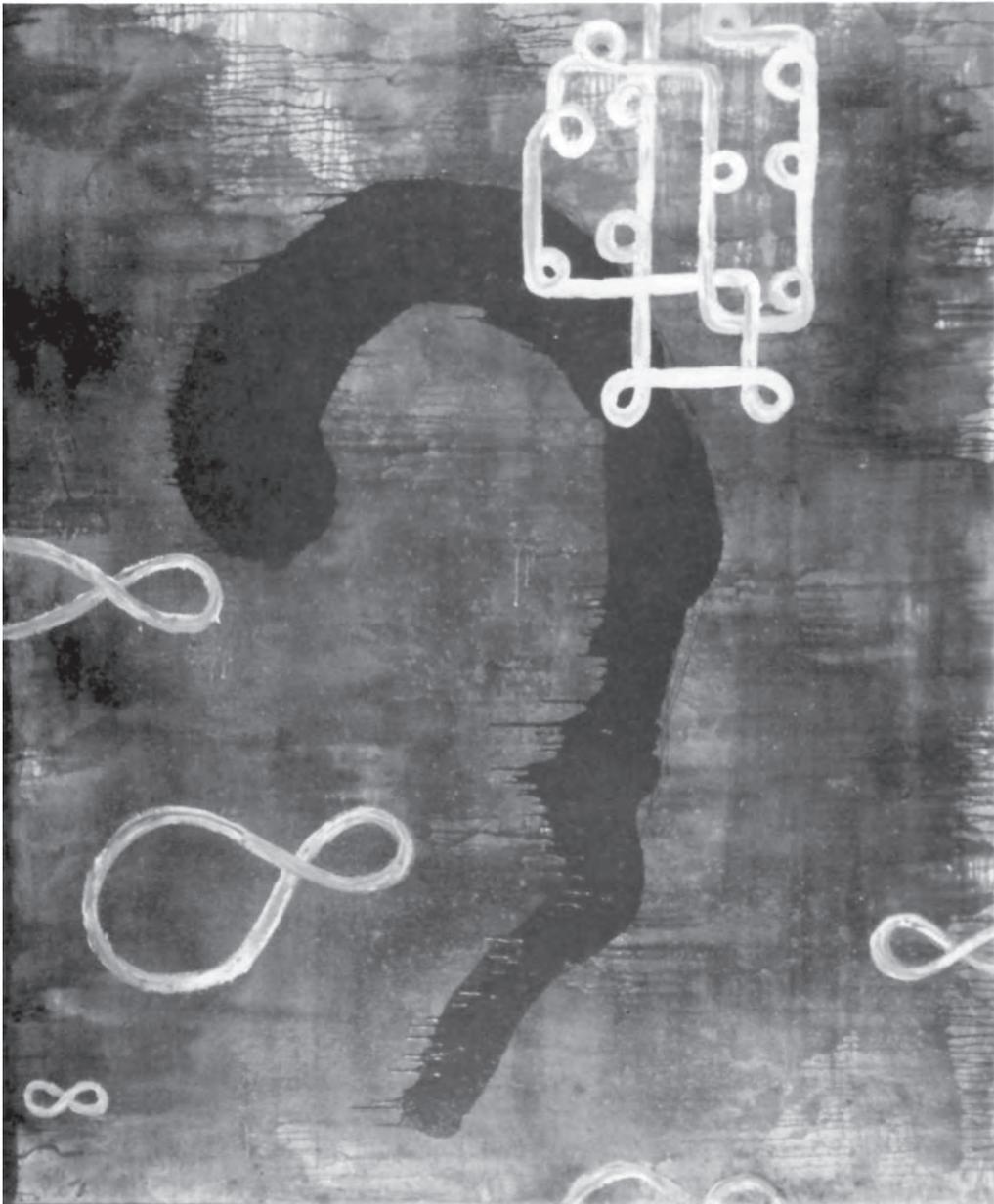
Dans le tableau 2, la notation suit les principes suivants : 1) les «e» devant voyelle et en fin de segment tombent obligatoirement; 2) les «e» à l’intérieur des mots phonologiques sont maintenus; 3) ceux des fins de groupe tombent (sauf pour «je vais vivre dans la mort», qui pourrait être lu comme un seul mot phonologique). Les principes 2 et 3 n’ont été adoptés que pour des raisons d’économie dans la présentation du tableau et du texte. En fait, la plupart de ces «e» pourraient être comptés ou tomber selon que la diction s’approche davantage de celle de la langue parlée ou de celle des vers. Certains «nombres» mentionnés dans l’analyse sont sujets à des variations d’une ou deux syllabes selon les lectures. 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 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 ou 12 syllabes par exemple.

Je dois remercier messieurs Robert Melançon et André Gervais pour leurs critiques judicieuses de la première version de cette analyse, dans laquelle le problème des «e» instables n’avait pas été soulevé.

3. Onze ou douze syllabes, selon le compte des «e», cf. note 2.

Références bibliographiques

- BENVENISTE, É. [1966] : “La Notion de rythme dans son expression linguistique”, **Problèmes de linguistique générale**, t.1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
- CERIANI, G. [1988] : “L’Empreinte rythmique : régulation, information, contraintes”, *Rythme et écriture*, **Cahiers de sémiotique textuelle**, no 14, Université de Paris X, p. 37-50.
- DE CORNULIER, B. [1982] : **Théorie du vers; Rimbaud, Verlaine, Mallarmé**, Paris, Seuil, 317 p.
- DEGUY, M. [1974] : “Figures du rythme, rythme des figures”, dans *Poétique du vers français*, **Langue française**, no 23, p. 24-40.
- DELAS, D. [1988] : “Approches du rythme”, **Cahiers de sémiotique textuelle**, *op. cit.*, p. 9-24.
- GARELLI, J. [1978] : **Le Recel et la dispersion**, Paris, Gallimard, 181 p.
[1983] : **Le Temps des signes**, Paris, Klincksieck, 207 p.
- MAZALEYRAT, J. [1974] : **Éléments de métrique française**, Paris, Armand Colin, 232 p., (coll. “U²”).
- MESCHONNIC, H. [1973] : **Pour la Poétique III**, Une parole-écriture, Paris, Gallimard, 336 p., (coll. “Le Chemin”).
[1982] : **Critique du rythme**, Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 713 p.
- MILNER, J.-C. et F. REGNAULT [1987] : **Dire le vers** (Court traité à l’intention des acteurs et des amateurs d’alexandrins), Paris, Seuil, 176 p.
- SAINT-AUGUSTIN, **Les Confessions** (livre onzième), Paris, Garnier, 1964, p. 254-279.



Daniel Villeneuve, L'ANNONCE DU MÉFAIT, 1988, Vernis, pigment, huile, cire, émail sur toile, 2,13 x 1,52m.

RELATIVITÉ DU RYTHME

CLAUDE ZILBERBERG

Le propre d'un effort suivi de connaissance consistant à rapatrier progressivement les données qu'il avait – sans doute avec sagesse – dans un premier temps expulsées, la présente étude se propose d'inscrire la temporalité et ses modes parmi les présupposés de la production de la signification. C'est dire qu'elle vise à la réconciliation du temps et de la structure, et plus précisément à mettre la souplesse de la structure au service du tempo.

The present study attempts to include temporality and its modes among the presuppositions of production and signification, since it is fitting for a sustained, effort of consciousness to retrieve progressively the data that had originally been expelled (and wisely so). The study thus aims to reconcile time and structure, and especially to allow suppleness of structure to serve tempo.

La réflexion sur le rythme présente un paradoxe intéressant : tandis qu'on souligne à l'envi sa charge affective, pathémique, sa vertu communicative, on aimerait dire sa puissance phatique - le rythme n'est-il pas par définition «entraînant»? -, sa place dans la réflexion théorique reste mince. Il n'est pas retenu dans la table ou l'arsenal des catégories linguistiques «nobles»: le temps, l'aspect, le mode, etc., à propos desquels un consensus s'est peu à peu établi. Par ailleurs, il est connu que l'expulsion, ou la sous-estimation, de telles grandeurs ou tel ordre de grandeurs hors du discours théorique signale une lacune, un «oubli», une impuissance de ce même discours théorique. Par rapport au «principe d'empirisme» (Hjelmslev), c'est souvent en manquant à l'exhaustivité qu'on satisfait à l'exigence de non-contradiction! Il est connu également que la prise en compte de grandeurs forcloses n'intervient jamais sans une certaine réorganisation du dispositif théorique. Quelles sont les conséquences pour la théorie sémiotique elle-même d'une description «honnête», «acceptable» du rythme? Comment redistribuer entre eux les différents ordres évaluatifs qui constituent la théorie afin que celle-ci soit en mesure d'accueillir, en dimension à part entière, le rythme? Telles sont les questions qui retiendront notre attention.

Une réflexion¹ sur le rythme ne saurait faire l'im-passe sur la relation à poser en système et procès.

Hjelmslev estimait que la relation la plus satisfaisante consistait à lier système et procès par une relation de détermination :

Le processus n'existe qu'en vertu du système sous-jacent qui le gouverne et en précise la formation possible.[...] L'existence d'un système ne présuppose pas l'existence d'un processus. Le système n'existe pas en vertu du système.²

Pour Brøndal, tel n'est pas le cas et notamment en raison de la spécificité de la syntaxe puisqu'il oppose la langue-système au discours-rythme, le second n'étant pas réductible au premier :

Le discours, en ce sens, est une totalité rythmique, un ordre dans le temps, (donc irréversible) où chaque élément (phonique ou sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place.³

Et de fait, à la question, sans doute sommaire mais inévitable : le rythme et le tempo - dont les relations sont envisagées plus loin - sont-ils du ressort du système ou du procès? il nous semble que la réponse ne fait guère difficulté : le rythme et le tempo sont des caractéristiques du procès qui ne sont pas, compte tenu de ce que nous savons (ou de ce que nous croyons), dérivables d'un système. Tellement que la définition du système devrait elle-même être reconsidérée en vue d'inscrire le devenir, non comme un accident, une faille du système, mais comme sa raison même.

Ce qui notamment semble hors de portée du système, ce sont non seulement le rythme et le tempo en eux-mêmes, mais peut-être davantage la relation de structure qui les saisit.

1. DU RYTHME AU TEMPO

En droit comme en fait, les artistes ont montré une conscience très aiguë, une sensibilité très vive à l'égard des prégnances figurales.

1.1 Présence du tempo

Ainsi, dans **Émergences-Résurgences**, Henri Michaux a admirablement décrit cette «naissante nécessité d'expansion» que constitue pour lui-même l'émergence du tempo :

Noyau d'énergie (c'est pourquoi son objet ou son origine n'importe) il est l'obstacle et le tremplin magique qui va me donner ma vitesse de libération.

L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie.

Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum de densité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible – ou l'occasion.⁴

Ce fragment, qui, de notre point de vue, se maintient au niveau figural, nous procure l'articulation élémentaire du tempo, qui est moins d'ailleurs une opposition qu'un contraste, à savoir la tension :

inertie vs mouvement

Le tempo du «mouvement», à son tour, se scinde en :

célérité⁵ vs lenteur

pour les termes simples, et pour les termes complexes définis par leur dominance (Brøndal) en :

accélération vs ralentissement.

On peut s'interroger au passage sur la teneur des termes simples : ces termes simples, du point de vue de la manifestation, ne sont-ils pas, du point de vue de l'immanence, des termes en équilibre ou stabilisés? Mais la relation de structure entre rythme et tempo reste à préciser, étant entendu que cette dernière tend d'abord à fixer l'orientation d'une dépendance.

1.2 Prise de structure

L'hypothèse que nous défendons stipule que le tempo régit, modalise, dirige le rythme. Et non l'inverse. En premier lieu, la valeur «substantielle» des intervalles et des accents est modifiée par le tempo et ses deux «possibilités fonctionnelles», l'accélération et le ralentissement, mais leur valeur «formelle» demeure intacte. P. Fraisse a montré que la constitution des formants du rythme obéissait à des règles simples : «Les structures rythmiques, au contraire, se constituent par le jeu de deux classes d'intervalles, temps longs et temps courts,

nettement distinctes l'une de l'autre. À l'intérieur de chaque classe, les temps sont sensiblement égaux»⁶. À l'instar de ce qui survient lorsqu'un disque en 33 tours est passé en 45 tours, ou l'inverse, le rapport qui lie entre eux intervalles et accents (apparemment selon le rapport de 1 à 2) est lui-même conservé.

Le tempo ne règle pas seulement le rythme : il règle également la durée, ou plus exactement la valeur de la durée, et pourquoi le taire ? le sentiment même de la durée. Le frémissement, l'effervescence de la durée, n'est rien d'autre que l'aveu que différents tempi, différentes vitesses sont à l'œuvre simultanément. Les historiens eux-mêmes en conviennent quand ils font état de la tripartition en «court terme» «moyen terme», «long terme». Dans une réponse à Sartre, C. Lévi-Strauss a rappelé que le «temps» fait l'objet de codages multiples qui attribuent à la même date des valeurs distinctes :

[...] Le code ne peut donc consister qu'en classes de dates, où chaque date signifie pour autant qu'elle entretient avec les autres dates des rapports complexes de corrélation et d'opposition. Chaque classe se définit par une fréquence, et relève de ce qu'on pourrait appeler un corps, ou un domaine d'histoire. La connaissance historique procède donc de la même façon qu'un appareil à fréquence modulée : comme le nerf, elle encode une quantité continue - et asymbolique en tant que telle - par fréquences d'impulsions, qui sont proportionnelles à ses variations..⁷

La durée de la durée n'est dès lors rien d'autre que la valeur du tempo. À propos de la ligne droite, Valéry, dans les **Cahiers**, indique : «La droite est la ligne dont le tracement ne dépend que du temps - (ou une seule variable) et la distance (intuitive) est la grandeur de cette contrainte, le temps»⁸, mais si nous procédons à une catalyse de cette catalyse - ce que Hjelmlev déconseille...-, le temps doit se retirer devant le tempo. Valéry remarque, à propos de la première catalyse - laquelle fait du temps le pré-supposé de l'espace - qu'elle est conforme à l'intuition. Mais cette seconde catalyse, laquelle maintenant fait sourdre du temps le tempo, n'est pas moins conforme à l'intuition. De sorte que la définition courante de la droite rappelée et contestée par Valéry en ces termes: «le minimum de distance» et corrigée : «Le chemin le plus court c'est le temps» peut, à son tour, être ainsi résolue : le chemin le plus court est celui qui est le plus rapide.

Ce qui nous conduit à l'hypothèse - encore une fois accordée (heureusement) à l'intuition - que le tempo (ou la vitesse), la durée et le rythme sont, bien entendu, fonctionnellement solidaires, mais que, au coeur de ce complexe fonctionnel, c'est le tempo qui a rang de constante, et la durée et le rythme celui de variables. Régissant dans la terminologie courante, «contraignant» dans la réflexion de Valéry, le tempo modalise la durée de la durée et la vivacité du rythme.

1.3 Effets de structure

Nous aimerions suggérer que ces effets, que nous

surprenons dans le plan de l'expression, sont également repérables dans celui du contenu, ce dernier étant envisagé comme un dispositif de conversion en sa forme, de transvaluation du point de vue des objets (figuraux) qu'il traite, à savoir des valeurs.

Nous aimerions suggérer encore que la catalyse régulière du tempo rend compte du jeu ininterrompu de catégories qui opèrent tantôt au niveau épistémologique, tantôt au niveau existentiel. Le tempo, muni de ses deux «possibilités fonctionnelles», l'accélération et le ralentissement, vient modaliser la transitivité (brøndalienne) puisque, de notre point de vue, il la chiffre. L'accélération a pour limite le coup, sur le plan du contenu ce «coup de théâtre» qui, de façon peu contestable, a été au centre de la réflexion d'Aristote sur la tragédie. De même, la perspective proposée, la justesse intacte de la **Poétique** d'Aristote tient, pour une mesure qui reste à évaluer, à la préséance des effets de tempo. Si l'accélération tend vers le coup, le ralentissement a, lui, pour limite figurale, l'arrêt⁹ et du point de vue figuratif : l'état, dont le **Petit Robert** donne la définition suivante : «manière d'être (d'une personne ou d'une chose) dans ce qu'elle a de durable (opposé à devenir)». Entre ces deux extrêmes, le sujet est en quête du «bon tempo», tantôt du juste allegro, tantôt de l'exact andante, dont la musique, savante comme populaire, a - immémorialement ? - reconnu le caractère modal et donc directeur.

1.4 Signification et valeur

Du côté du sujet, il semble que les modalités impliquent également ce que nous aimerions appeler - en hommage à Saussure - un coefficient cinématique¹⁰ - dont la valeur peut, dans des conditions données de réalisation, apparaître nulle, mais nul ne signifie pas, tant s'en faut, absent. Si la valeur du tempo atteint une valeur extrême, le sujet est en proie à l'étonnement, à la stupeur et, à ce titre, nous avons introduit l'étonnement dans la table des modalités¹¹ comme l'inverse de l'attente.

La question sémiotique par excellence n'est pas tant, depuis Saussure, celle de la signification que celle de la

valeur. Toutefois les valeurs dégagées ont été tacitement envisagées comme internes, propres au système considéré, en un mot intra-systémiques. Par induction, ou simplement manque d'imagination, nous ne voyons aucun motif sérieux de ne pas conserver la même approche pour traiter des relations entre systèmes, c'est-à-dire inter-systémiques. Les valeurs du rythme, et non plus seulement les significations du rythme, sont saisies par division et corrélation avec les caractéristiques fonctionnelles des grandeurs auxquelles le rythme est associé : le tempo et la durée. La structuration est obtenue une fois précisées :

- i) les relations de dépendance entre constante(s) et variable(s);
- ii) la distinction entre fonction (F) et fonctifs (f);
- iii) et pour les unes et les autres les relations d'exclusion et de participation entre fonctifs.

Sous ces conditions, il nous semble que le tempo, le rythme et la durée sont justiciables de la mise en place présentée ci-dessous.

Le caractère de constante (ou de présupposé) du tempo ressortit à la fois à l'arbitraire et à l'adéquation : pour ce qui regarde l'arbitraire, ce statut de constante peut être versé dans les indéfinissables, compte tenu du droit pour tout effort théorique de «jouer cette carte» au moment jugé le plus opportun; pour ce qui est de l'adéquation, il est clair que les catégories que nous entrelaçons travaillent le discours musical, mais loin de supposer quelque précellence de la musique - ce qui pourrait se concevoir à la rigueur relativement et historiquement - nous sommes enclin à penser que la musique s'est comme mise à l'écoute du figural et a bénéficié, de ce fait, de la suffisance du figural. Le sens s'est musicalisé dans l'exacte mesure où la musique s'était antérieurement, si l'expression est permise : sémiotisée.

La relation du tempo à la durée et au rythme est tributaire de la relation exclusive ou participative liant le simultané et le successif. La relation d'exclusion est au principe du temps chronique, historiciste, (soi-disant) rationaliste si l'on tient pour valides les codes institués; il légitime, puisqu'il les demande, la causalité et la mé-

<i>structure</i>	<i>dimensions</i>			
<i>constances</i>	F	TEMPO		
	f	célérité	lenteur	
<i>variables</i>	F	tension entre successif et simultané = durée		tension entre successif et simultané = rythme
	f	successif	simultané	fixe libre
		chronie	mnésie	cadence ? allure ?

tonymie; mais la relation d'exclusivité, quand elle porte sur le simultané, soutient le temps mnésique du souvenir et de la métaphore. La chronie passéifie le présent dans l'exacte mesure où la mnésie présentifie le passé¹².

Le rythme, d'après Valéry, associe le simultané et le successif :

Dans le rythme, le successif a quelques propriétés du simultané. [...] Il y a entre antécédents et suivants, des liaisons comme si tous les termes étaient simultanés et actuels, mais n'apparaissent que successivement. Tous les termes du successif correspondront à un simultané. Ce simultané lui-même sera réductible à un signe.¹³

La pertinence est ici obtenue, plutôt raisonnablement, par la suspension d'une pertinence. Du point de vue de son articulation propre, c'est la facultativité, qui permet à telle grandeur de différer et de contraster avec elle-même à partir de l'opposition générale :

fixe vs libre¹⁴

Nous dirons que lorsque le rythme est fixe, il se réalise comme cadence; quand il échappe au modèle attaché à toute réalisation, fût-elle unique, il se réalise comme allure, mais l'une comme l'autre sont susceptibles d'être modalisées comme «rapides» ou «lentes», conformément à la relation de structure indiquée plus haut.

2. OBÉDIENCE DU RYTHME

L'approche structurale n'a pas à définir le sens; elle n'a pas, même à son corps défendant, à proposer quelque «orthosémie», mais doit tendre vers son contraire. En usant d'une comparaison commode, la sémiotique n'est pas chargée de dire comment jouer, mais seulement qu'on peut jouer. Dans cette perspective, elle a pour finalité l'inventaire des possibilités que rien n'interdit au sujet de souhaiter le plus ouvert... possible.

Le rythme est l'une des ressources du sens. Comme il n'est pas la seule, il entre en coopération/compétition avec les autres et, ici comme ailleurs, ce qu'il perd en extension, il le regagne en délicatesse. C'est ce que nous entendons maintenant suggérer.

2.1 Schéma du temps

Le temps est une des catégories extenses attachées d'abord au verbe, mais le temps des linguistes est un temps compact, morne, répressif : le temps chronique (et incertain en raison des codes et des «points de vue» évoqués plus haut par C. Lévi-Strauss) de l'avant et de l'après. Les autres dimensions du temps : rythmique, mnésique et cinématique sont ordinairement ignorées ou, dans le meilleur des cas, jugées négligeables. Ainsi la dissension en français entre le passé simple et l'imparfait joue sur les dimensions chronique et mnésique, comme il est partout enseigné, mais également sur la dimension cinématique du tempo. Nous aimerions ici paraphraser

R. Jakobson : il n'est pas un seul enfant qui, interrogé sur la question de savoir de «il courait» et «il courut» quel est le syntagme le plus rapide, ne réponde: «il courut»¹⁵. Et comme la théorie ne se sent pas en mesure de «comprendre» cet avis, elle préfère se faire sourde...¹⁶

Ce que l'on dénomme le temps sera considéré par nous comme un syncrétisme plutôt par fusion dans la perspective glossématique¹⁷. En effet, il nous semble que, indépendamment du principe de déhiscence¹⁸, lequel fait de la tensivité le répondant figural de la temporalité, le temps intègre quatre dimensions sans se réduire jamais à l'une d'entre elles :

- i) le temps chronique (d¹) susciteur de l'avant et l'après, débrayé ou embrayé;
- ii) le temps rythmique (d²), lequel fait de la durée une substance;
- iii) le temps mnésique (d³) qui compose, parce qu'il les divise, le présent, le passé et le futur;
- iv) enfin le temps cinématique (d⁴) contrastant le rapide et le lent .

À titre d'hypothèse provisoire, le temps rythmique (d²) reçoit les valeurs qui sont les siennes d'une mise en réseau, de l'intégration suivante :

		DIMENSIONS FIGURATIVES	EFFETS DE SENS
cat. intenses	d1	temps chronique	
	d2	temps rythmique	consistance
cat. extenses	d3	temps mnésique	permanence
	d4	temps cinématique	instance

Nous dénommons présence l'effet de sens global et, de même qu'un état, effectif ou passé, est défini comme un arrêt qui dure, nous concevons la présence comme un acte. Le temps chronique (d¹) interne - en vertu de la logique synecdotale de la structure - d'une part les relations de «voisinage immédiat» qui le lient au temps rythmique (d²) au titre de catégorie intense, d'autre part les relations «à distance» qui le rattachent au temps mnésique (d³) et au temps cinématique (d⁴), qui eux-mêmes valent comme catégories extenses. Nous donnons le temps chronique comme intense dans la mesure où il fournit inlassablement à la fluence, «à ce qui passe», la césure de l'avant et de l'après - indépendamment de la «longueur» de cet avant et de cet après . Et, à ce titre, il entre en corrélation et opposition avec le temps rythmique dont le signifié général serait la consistance. Cette dénomination n'est pas entièrement satisfaisante : nous y recourons néanmoins en raison des traits antithétiques de consistance eu égard à fluence :

- i) nous avons déjà indiqué plus haut que les relations entre le successif et le simultané étaient, pour la chronie et pour le rythme, inverses l'une de l'autre : tandis que la chronie change un continuum en discontinu et prend l'intervalle comme finalité, le rythme, lui, finalise, selon Valéry, la résorption de l'intervalle : «[...] le rythme est la division en actes ou modifications indivisibles - quelles que soient la diversité et l'indépendance apparentes de ces actes¹⁹;
- ii) alors que la chronie littéralement «dévore» ses fins et ses commencements et ne cesse de s'inquiéter de l'avant de l'avant, de l'après de l'après..., comme si l'objet figural qu'elle se donne se reconstituait incessamment - tel un phénix, le rythme semble appeler la formule que Mallarmé réservait au «livre» : «un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant». De même, le rythme présente bien un début et une fin mais qui n'ont qu'une valeur substantielle et non fonctionnelle : à tout instant il peut reprendre, «repartir». En appelant, une fois de plus, les concepts valéryens, l'opposition pourrait être accusée ainsi : la chronie serait un devenir sans loi et le rythme : une loi sans devenir²⁰. En termes d'espace, la configuration emblématique de la chronie serait celle de l'enclavement, dirigée par la préposition «entre», tandis que la configuration majeure pour le rythme serait, toutes choses étant égales, celle du débordement.

La relation du temps chronique (d^1) au temps cinématique (d^4) est canonique puisqu'il s'agit du rapport modal qui subordonne une catégorie intense à une catégorie extense. L'un des points les plus intéressants concerne les bouleversements que l'accélération entraîne pour la chronie : l'augmentation de la vitesse - c'est, couramment, la précipitation : ne dit-on pas que «les événements se précipitent, s'affolent»? - atteint le sentiment même de la durée et trouble, gêne la mise en place de l'avant et de l'après .

Les «apories du temps» semblent donc attachées à ce que nous aimerions appeler un cloisonnement des dimensions, comme, à l'inverse, une sémiotique du temps devient envisageable dès que ces dimensions sont rapportées les unes aux autres selon le chiffre catégorique qui les singularise. Cette sémiotique du temps sera donc plurielle, alternative, tensile et graduée ; elle devra prendre successivement en compte :

- i) les relations à l'intérieur d'une même dimension : d^1 , d^2 , d^3 , ou d^4 ;
- ii) les relations entre dimensions relevant de la même catégorie : d^1/d^2 et d^3/d^4 ;
- iii) les relations entre dimensions relevant de catégories distinctes : d^1/d^3 et d^2/d^4 .

Un réseau, examiné du seul point de vue de l'arbitraire, doit bien évidemment produire des termes interdéfinis, mais si nous changeons l'interdéfinition en interrogation, c'est-à-dire si nous tentons de soumettre

ce critère puissant lui-même à un examen, il nous semble que les exigences à relever sont les suivantes :

- i) une distinction modale associant un terme recteur, **D**, et un terme régi, **d**, distinction qui actualise la fonction; cette distinction serait prioritaire (nous désignons désormais par la majuscule **D** le terme extense et par la minuscule **d** le terme intense);
- ii) une distinction «inférieure» affectant chacun des termes primaires : $d^1/d^2/D^3/D^4$;
- iii) enfin l'assignation d'un «sens» à l'application de **D** sur **d**.

À la première demande, il est relativement aisé de répondre. **D** opère, on l'a vu, une expansion à partir de la tension matricielle concentré vs étendu - dont nous avons déjà fait état²¹. Mais à la question récurrente : quelle est la raison de l'efficience de cette raison? il nous paraît que, épistémologiquement parlant, l'extensivité²² doit prendre la place de la profondeur : une structure dite profonde est simplement plus extense qu'une autre. Le procès est phorique, dynamique, c'est-à-dire tend à la plus grande extension possible, mais cette formulation est résultative : elle enregistre un effet qu'elle ne maîtrise pas; la traduction opératoire convenable stipulerait à peu près ceci : un élément **d** borné, intense, est pris en charge par un élément **D** extense, porteur et reçoit de cette prise en charge une valeur qui, quel que soit l'ordre dans lequel elle est formulée : tensif, temporel, spatial, aspectuel, modal, est supérieure à celle qui était la sienne. L'étonnant à propos du procès est que, dans tous les cas de figure, il exalte.

Envisageons maintenant les relations relevant de la même catégorie : d^1/d^2 et D^3/D^4 . La relation d^1/d^2 nous servira de modèle : nous avons vu précédemment que le rythme, du point de vue fonctionnel, «accentuait» l'indivisibilité tandis que le temps chronique, d^1 , entretenait inlassablement la césure de l'avant et de l'après, c'est-à-dire la divisibilité. Autrement dit, la première dimension intense, d^1 , affirmerait la prééminence du principe de séparation, de polarisation, d'exclusion tandis que la seconde dimension intense, d^2 , afficherait le principe opposé, à savoir le principe de participation. L'homogénéité demande que la même relation, la même tension soit attestée entre D^3 et D^4 : ce qui semble le cas. Le temps mnésique, D^3 , en projetant le présent, le passé et le futur, divise et donc reproduit, dans l'ordre extense le geste que d^1 accomplissait de son côté dans l'ordre intense. Inversement : le temps cinématique, D^4 , se range sous l'indivision : le tempo est, si le néologisme est recevable, «contrastable», mais non divisible. Donc nous sommes fondé à considérer qu'une homologie «puissante» rapproche les fonctionnels les uns des autres :

$d^1 : d^2 :: D^3 : D^4 ::$ divisibilité : indivisibilité

Si l'extensivité dirige l'homogénéité, un réseau s'établit à partir du jeu des dimensions suivantes :

	division	indivision
<i>intense</i>		d2
<i>extense</i>	D3	D4

2.2 Du schéma du temps aux usages du temps

Supposé valide, le réseau du temps que nous avons présenté en 2.1 ressortit, dans la terminologie glosématique, au schéma du temps; il est obtenu par composition raisonnée de dimensions et, en principe, met à la disposition des sujets, individuels comme collectifs, des réalisables, des possibles - et rien de plus. La réalisation ne se résume pas dans l'opération qui changerait, dans des conditions données, le réalisable en réalisé. Au cours, au cœur de la sémosis intervient l'arbitraire²³ qui rapproche et confronte tel possible intense, d¹ ou d², avec tel possible extense, D³ ou D⁴. Et c'est en cette saisie, cette inflexion, et en elle seule, que prend corps pour tel sujet une sémantique singulière du temps. En continuité avec l'enseignement de Saussure, nous surprenons ici l'émergence des valeurs :

- i) de sa relation à d², la fluence interne une première valeur d'ordre paradigmatique;
- ii) de sa relation à D³ ou D⁴, d¹ retire encore deux valeurs: d'abord celle, syntaxique qui est attachée à la relation générale d/D, mais surtout celle, derechef paradigmatique, qui est liée à l'alternance D³/ D⁴.

Conformément à l'approche structurale, l'intelligence du temps consiste en ceci qu'un usage singulier du temps - au sens où il a été dit - ajoute à la signification qui est la sienne - et qu'il serait bien évidemment absurde de contester un seul instant - une (ou plusieurs) valeur(s) par inscription dans un réseau de tensions différentielles. Rien n'interdit les hypothèses selon lesquelles dans certaines conditions **D** ou **d** prendraient une valeur nulle : D³₀ ou D⁴₀, d¹₀ ou d²₀, sans que cette inflexion sur le complexe syllabique soit clairement interprétable.

Le fait universel porte donc sur la singularité du temps, c'est-à-dire sur la proscription sans appel de l'immédiateté, de la simplicité du temps dans les termes indiqués par Saussure à propos des unités du plan de l'expression : «Il n'y a pas du tout d'expression simple pour les choses à distinguer primordialement en linguistique; il ne peut pas y en avoir. L'expression simple sera algébrique ou ne sera pas»²⁴.

Avec cette déclaration à valeur axiomatique, nous sommes déjà en présence de la conception saussurienne, qui est moins une théorie de la syllabe qu'une théorie de la syllabation, c'est-à-dire une authentique poétique de la syllabe.

Pour l'auteur du CLG, il s'agit de soumettre un inventaire ouvert, précisément celui des degrés d'aperture, à ce qui est désigné comme un «ordre» - fermé : celui des consécutives des implosions et des explosions dans la chaîne. Au sujet des implosions, Saussure affirme que les «phonèmes <en ce qui les concerne>» ne sont pas pour lui des unités linguistiques puisqu'ils «varient d'une manière illimitée, d'une langue à l'autre» et relèvent du «côté local et accidentel de la phonation»²⁵; eu égard aux explosions, il déclare :

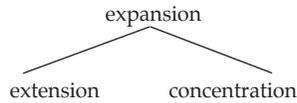
Ni les sons ni les idées sont des objets linguistiques. L'erreur qui empêchera toute phonologie des groupes est de ne pas savoir sur quel ordre d'idées on fonde les unités, ou s'il y a un ordre d'idées fixe. Il y a un seul ordre d'idées [qui est la correspondance, la balance de deux faits]. <Deux tranches phonatoires consécutives qu'on détache dans la chaîne sonore représentent forcément une de ces quatre combinaisons : implosion + explosion, explosion + implosion, implosion + implosion, explosion + explosion>.²⁶

Tandis que l'inventaire des «espèces phonologiques» n'a pour perspective qu'une «dissection de plus en plus forte des phonèmes», la compréhension du second doit mettre en évidence «un ordre et une limitation».

Dans la réflexion du maître de Genève, il est incontestable qu'une combinaison apparaît privilégiée, à savoir celle qui enchaîne une explosion à une implosion : «3^e Conditions de la voyelle. On voit que la voyelle (ou sonante) est indépendante en soi de toute considération sur la nature des sons et correspond simplement à chaque première implosion de la chaîne sonore; c'est là le fait qui donne l'impression de la voyelle»²⁷. Et dans les «Principes de phonologie», il note : «Cette coïncidence régulière d'une condition mécanique avec un effet acoustique déterminé assure au groupe implosivo-explosif une existence propre dans l'ordre phonologique [...]»²⁸.

Cette disposition singularise le chaînon «implosivo-explosif»²⁹, mais de façon seulement relative. En effet les quatre combinaisons possibles sont soumises à une condition précise : «Il faut encore ajouter que de même que le chaînon explosif admet PLUSIEURS phonèmes aussi bien que deux, pourvu que l'aperture aille (comme nous le disions) crescendo, de même le chaînon implosif admet plusieurs phonèmes, pourvu que l'aperture aille decrescendo»³⁰. En recourant à la terminologie de G. Bachelard, il nous semble que les deux conditions peuvent faire l'objet d'une «induction transcendante», c'est-à-dire que l'«ouverture croissante» et l'«ouverture décroissante» peuvent être considérées comme les deux «possibilités fonctionnelles» d'une même fonction, que nous dénommerons conventionnellement : l'expansion. Si nous recevons respectivement :

- l'«ouverture croissante» comme une extension et
 - l'«ouverture décroissante» comme une concentration, nous sommes en mesure d'enregistrer
 - l'extension comme une expansion de la grandeur et
 - la concentration comme une expansion de la petitesse
- Soit encore :



Notons, sans nous y attarder, que cette structure est conforme à l'intuition immédiate : comment rendre compte «à moindres frais» de la fascination pour la miniature, la carte, la maquette, le modèle réduit, etc. au niveau figuratif? pour le point au niveau figural? Nous sommes ici en présence de deux modes, de deux régimes poïétiques : le régime commun de l'extension et le régime paradoxal de la concentration. Le dictionnaire lui-même convient de cette logique non résistible puisque le **Petit Robert** déclare successivement à propos de «concentrer»: «réunir en un point», «augmenter la masse d'un corps dissoute dans une unité de volume d'un liquide»; concentrer n'est-ce pas couramment «réduire de plus en plus»?

3 RÈGLEMENT DU RYTHME

La méthode que nous avons suivie est loin d'être satisfaisante puisque nous avons convoqué les fonctifs d^1 / d^2 et D^3 / D^4 selon leur signification, avant de reconnaître la fonction expansive qui leur assignait telle ou telle valeur. Il nous reste à examiner comment cette fonction se réalise, c'est-à-dire se conserve, se maintient dans les différents cas de figure.

3.1 Application de la permanence (D^3) sur la consistance (d^2)

La plupart de ceux qui ont traité du rythme ont insisté sur l'incompatibilité entre d^1 et d^2 , entre le temps chronique et le temps rythmique et certains sont même allés jusqu'à dire que rythme et temps constituaient une antilogie.

Si la description du plan de l'expression du rythme ne soulève pas de trop grandes difficultés, l'interprétation du plan du contenu ne laisse pas d'être délicate puisqu'il s'agit de démêler :

- i) la façon dont le temps rythmique d^2 se sépare du temps chronique d^1 ;
- ii) la façon dont le temps rythmique d^2 entre en rapport avec le temps mnésique D^3 - jonction qui réalise la fonction expansive sur le mode de l'extension.

Cette délicatesse structurale du rythme est à peine pensable aussi longtemps que prévaut une conception compacte du temps. Mais dans une approche discrétisante qui voit le temps s'infléchir, se différencier et s'opposer à lui-même, la tâche n'apparaît plus hors de portée. L'opposition du temps chronique de la fluence d^1 et du temps rythmique de la consistance d^2 est un motif de la conceptualisation du rythme. C'est sans doute dans

la réflexion de Valéry - comment s'en étonner? - que cette tension entre d^1 et d^2 apparaît le plus vivement :

Rythme - Voilà peut-être par des opinions comme celle-ci : une longue vaut 2 brèves. Oui selon le temps - non selon le rythme. Car le rythme exclut le temps, se substitue à lui dont il est organisation.

Le rythme est au temps ce qu'un cristal est à un milieu amorphe. [...]³¹

Et c'est pourtant le même Valéry qui, dans d'autres fragments, saisira le rythme par l'attente :

Toute loi perçue d'une succession est rythme. Il y a loi, dans ce sens, quand une dépendance se créera en moi entre les éléments de la succession dans leur ordre, tel qu'une partie des éléments donnera le tout, formant une sorte de demande à laquelle répond le reste.³²

Encore une fois, aporétique dans une approche compacte du temps, la situation du rythme, tout à la fois conjoint et disjoint du temps, se dénoue dans une approche réticulaire, stratifiée de la temporalité puisqu'il suffit de poser que :

- i) d^2 se disjoint de d^1 ;
- ii) d^2 se conjoint à D^3 .

C'est surtout au deuxième point, à savoir l'application du temps mnésique D^3 sur le temps rythmique de la consistance, que nous nous attacherons. La question s'énonce ainsi : comment la catégorie étendue de la mnésie s'applique-t-elle à la catégorie intense de la consistance? dans quelles conditions le rythme, pourtant défini par l'indivisibilité fonctionnelle de ses constituants, repasse-t-il sous le contrôle de la mnésie définie elle par la divisibilité, à savoir la sommation non résistible entre passé, présent et futur. Dans une terminologie délibérément spatialisante, il s'agit de savoir comment le groupe, la cellule rythmique, définie par la fermeture, le retour à zéro, s'ouvre, parvient à s'ouvrir sur? par? l'attente et à réaliser, moyennant cette «explosion» (Saussure), la fonction expansive?

D'un fragment difficile des **Cahiers**, intitulé «Temps, nombre, rythme», nous extrayons les remarques suivantes qui insistent sur les ressemblances et les dissemblances entre rythme et nombre :

[...] Le rythme se distingue du nombre en ce que l'ordre d'énumération y demeure essentiellement inhérent ; et d'autre part, il emploie plusieurs unités (au moins deux - et dont l'une est l'unité nulle, le silence élémentaire). On peut écrire un rythme en binaire 0 et 1; en ternaire 0, 1, 2.

Par contre le rythme en tant que pluralité est borné. Il y a un nombre d'éléments distincts non dépassable; et un nombre total d'éléments également indépassable.[...]

Le rythme est organisation quoique succession.³³

Le rythme d^2 se sépare donc bien du temps chronique d^1 , et cette disjonction est non moins conséquente que celle qui intervient entre D^3 et D^4 , entre la mnésie et le tempo. Mais dans la mesure où l'une et l'autre disjonction n'ont pas la même assiette catégoriale,

puisque - rappelons-le - d^1 et d^2 valent comme intenses eu égard à D^3 et D^4 appréhendés comme extenses, d^2 peut entrer en conjonction avec D^3 ou D^4 . Seule d'ailleurs cette dénivellation rend concevable la formation du «chaînon» d^2D^3 , à savoir la prise en charge du rythme par la mnésie : «Il se fait une création perpétuelle de l'attente, mais une destruction perpétuelle du passé antérieur»³⁴. Toutefois notre démonstration demeure incertaine faute de maîtriser la mnésie : il ne s'agit pas, encore une fois, de savoir si le passé, le présent et le futur existent, mais quelles sont les relations qui les saisissent? quelles sont les valeurs qui sont les leurs puisque d'un univers de discours à l'autre la valeur attribuée à chacune de ces grandeurs varie.

Du point de vue de la spatialité figurale, l'application de D^3 sur d^2 constitue une ouverture, alors que l'application de D^3 sur d^1 se réalisait - on l'a vu plus haut - comme fermeture. O. Paz a bien marqué combien la force de l'expectation et l'inchoativité, donc l'ouverture, étaient liées dans le rythme : «En tous, le temps chronologique - la parole commune, la circonstance sociale ou individuelle - subit une transformation décisive : il cesse de s'écouler, d'être succession, instant qui vient après et avant d'autres identiques, pour se convertir en commencement d'autre chose [...]»³⁵.

L'application de D^3 sur d^2 peut être résumée ainsi : temporellement elle se réalise comme extension; spatialement, comme ouverture.

3.2 Application de l'instance (D^4) sur la consistance (d^2)

Le dernier chaînon D/d à examiner, qui envisage la prise en charge du rythme par le tempo, est sans doute le plus malaisé à concevoir. En effet, si le rythme est mal connu, le tempo fait figure d'inconnu. Si tout rythme est conservatoire - ne faut-il pas le tenir, le soutenir, l'entretenir? - il vient s'identifier à une base, un radical, donc un terme régi, et le tempo devient assimilable à une modalité ou un morphème, un terme régissant. Cette conservation doit être versée dans le procès ou, peut-être plus équitablement : rendue au procès. Du point de vue syntaxique, déclarer que le rythme se conserve, c'est dire qu'il vaut à la fois comme demande, c'est-à-dire sujet (ou si l'on préfère comme instance subjectale) et comme réponse, c'est-à-dire comme objet (ou instance objectale)³⁶. Mais cette remarque banale a des conséquences qui le sont moins : la prédication ne se soutient pas d'elle-même.

Il est significatif, selon les historiens de la musique, par exemple, que la forme de la sonate, qui est sans doute à la musique européenne ce que le sonnet a été à la poésie européenne, ait pris comme principe directeur le contraste de tempo dans le temps même qu'elle se dégageait de tout «programme» :

Il est d'abord certain que, commençant avec la musique purement instrumentale, la notion de sonate est liée à la notion de musique pure, c'est-à-dire celle qui se passe de toute référence extra-musicale et, a fortiori, de la référence littéraire imposée par le texte dans la musique vocale. Ensuite, l'ouverture ayant été, dans l'opéra et le drame musical, le seul moment de musique uniquement instrumentale et, à ce titre, ayant eu sa forme fixée, il est vraisemblable que l'alternance des mouvements vif-lent-vif lui soit empruntée par l'intermédiaire de l'ouverture dite à l'italienne; car l'ouverture à la française était fondée sur l'enchaînement lent-vif-lent. [...] ³⁷

Ce contraste vif/lent, qui a, dans une large mesure, défini la sonate puis la symphonie, caractérise la musique et en même temps lui échappe puisque ni ces formes électives ni la musique d'une façon générale n'en détiennent le monopole : si la musique a servi de modèle aux autres arts, notamment à partir du dix-neuvième siècle, c'est peut-être dans la mesure où elle les a précédés dans la reconnaissance de sa base figurale. Dans cette perspective, il est également significatif que l'évolution de la forme sonate, selon la description qui en est donnée, ait justement porté sur la question de savoir si cette forme devait rester... ouverte ou fermée - mais n'est-ce pas, ce faisant, retourner aux préoccupations de Saussure à propos de la syllabe? L'indéniable musicalisation de la signification, loin de constituer une aliénation, doit plutôt être comprise comme un progrès dans la saisie de la nature poétique du temps.

Le rythme et le tempo sont fréquemment confondus parce qu'ils entrent «naturellement» en syncretisme l'un avec l'autre. Même un analyste aussi averti, aussi fin que O. Paz en traite comme s'il s'agissait d'un «syncretisme non résoluble» (Hjelmslev) :

Si l'on frappe un tambour à intervalles réguliers, le rythme apparaîtra comme un temps divisé en portions homogènes. La représentation graphique de cette abstraction pourrait être une ligne de tirets : — — — — — — — — — —. L'intensité rythmique dépendra de la rapidité avec laquelle les coups rythmiques seront frappés sur la peau du tambour. À des intervalles plus réduits correspondra une violence redoublée.³⁸

alors que nous sommes en présence d'une fonction et d'une implication : tel rythme implique tel tempo. Deux isotopies distinctes sont donc à l'œuvre : celle du rythme, défini comme «temps divisé en portions homogènes», celle du tempo, associé à la «violence redoublée», à «la rapidité avec laquelle les coups rythmiques seront frappés». Une relation de structure apparaît puisque la grandeur des intervalles diminue avec l'accélération, c'est-à-dire avec la variation d'un des fonctifs.

Ce qui advient ici entre le tempo et le rythme est strictement du même ordre que ce qui s'est passé entre le rythme et le mètre à propos du vers : les composantes métrique et rythmique ont été confondues, et l'on a prêté au mètre ce qui appartenait au rythme³⁹. De même pour les composantes rythmique et cinématique : on a attribué au rythme ce qui relevait du tempo. Et notamment avec la notion bien connue d'isochronie, à propos de

laquelle il semble que le présupposant se soit substitué, eu égard à l'intelligibilité, au présupposé : les durées sont isochrones en raison des variations de tempo ; l'isochronie est la manifestante et le changement de tempo la manifestée, et c'est cette variation-là qui est vouée, finalisée, et non l'égalité des durées. Ainsi, dans l'un des projets de préface des **Fleurs du Mal**, Baudelaire place, nous semble-t-il, la phrase sous le contrôle du figural et l'espace lui-même comme un défi / invitation au tempo :

Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante; qu'elle peut monter à pic vers le ciel sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vitesse de toute pesanteur; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés.⁴⁰

Le tempo se saisit des structures rythmiques, à savoir du jeu des accents, des pauses et des intervalles, pour les soumettre à la célérité ou à la lenteur et nous avons déjà indiqué que la lenteur se réalisait comme extension et la célérité comme concentration. De la lenteur, il suffira de dire qu'elle «prend son temps», «tout son temps», qu'elle «se donne du temps», que le sujet lent déploie la durée devant soi et en jouit. La lenteur est une chronopoièse. La durée de la durée vient ainsi se constituer comme un objet interne ayant vocation à rendre possible, confortable la conjonction du sujet et de l'objet. Comme à l'inverse, la célérité aurait pour objet interne la coïncidence, la simultanéité, et c'est à ce titre que nous rendons la célérité à la concentration. En cette affaire, le rythme est la manifestante et le tempo la manifestée - de même que telle distance, tout en demeurant substantiellement la même, est fonctionnellement différente selon la vitesse avec laquelle elle est parcourue.

1. L'étude ici produite est extraite d'un texte trois fois plus long intitulé «Prolégomènes à une sémiotique du temps». De notre point de vue, les données épistémologiques qui sous-tendent ce travail sont absentes et cette absence fautive en partie le sens des propositions dérivées de ces données. Pour le lecteur, plusieurs affirmations avancées peuvent présenter, de ce fait, un caractère allusif que nous regrettons. La présente étude s'inscrit de plus en continuité avec d'autres textes : **L'Essor du poème - Information rythmique**, Saint-Maur, Phoriques, 1985, ouvrage auto-édité; «Le Rythme revisité» dans **Cahiers de sémiotique textuelle** de l'Université de Nanterre, n° 13, 1988, p. 49-59; «Pour une poétique de l'attention» dans A. Berrendonner et H. Parret, **Interaction et subjectivité**, Berne, P. Lang (sous presse).
2. L. Hjelmstev, **Prolégomènes**, Paris, Minuit, 1971, p. 56.
3. V. Brøndal, **Essais de linguistique générale**, Copenhague, E. Munksgaard, 1943, p. 55.
4. H. Michaux, **Émergences-Résurgences**, Genève, A. Skira, 1972, p. 64-65.
5. Nous faisons choix de ce terme d'abord en hommage à Rimbaud :

«O ses souffles, ses têtes, ses courses : la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action !» (Génie) et en vue de garder les termes de **vitesse** et de **tempo** pour désigner la dimension tout entière.

6. P. Fraisse, **Psychologie du rythme**, Paris, P.U.F., 1974, p.92.
7. C. Lévi-Strauss, «Histoire et dialectique», dans **La Pensée sauvage**, Paris, Plon, 1963, p. 343-344.
8. P. Valéry, **Cahiers**, t. 2, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1974, p. 784-785.
9. Sur le retentissement de la notion d'arrêt, voir C. Zilberberg, «Pour introduire le faire missif», dans **Raison et poétique du sens**, Paris. P.U.F., 1988, p. 97-113.
10. À titre personnel nous préférons cinématique à tempique.
11. **Ibid.** p. 105-106.
12. Nous touchons ici sans doute, d'une part à des questions intéressantes l'épistémologie, aux relations entre linguistique et sémiotique. Le temps, terme en lui-même impossible, ne s'oppose pas au non-temps sur la base d'une opposition privative : le temps s'oppose à lui-même, ou plutôt tel régime temporel s'oppose à un autre régime temporel. Appliquée à l'héritage linguistique, cette remarque signifie que la dichotomie système / procès doit elle-même être reconsidérée: le système, sans doute, ne relève pas du temps chronique, mais du temps mnésique. Ce disant, nous ne faisons que paraphraser le texte saussurien puisque les rapports syntagmatiques sont indubitablement du ressort du temps chronique, tandis que les rapports paradigmatiques, ou encore "associatifs" dans le texte même, sont afférents au temps mnésique : «On voit que ces coordinations sont d'une tout autre espèce que les premières. Elles n'ont pas pour support l'étendue ; leur siège est dans le cerveau ; elles font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu.[...] le rapport associatif unit des termes in absentia dans une série mnémonique virtuelle.» (F. de Saussure, **Cours de linguistique générale**, Paris, Payot, 1962, p. 171)
13. P. Valéry, **Cahiers**, t. 1, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1973, p. 1278-1279; cité dans Zilberberg, 1985, texte n° 60.
14. Nous suivons ici Y. Tynianov, **Le Vers lui-même**, Paris, 10/18, 1977.
15. «Mais si, faisant porter un test sur l'opposition sur l'opposition phonématique grave/aigu, on demande lequel des termes de /i/ ou de /u/ est le plus sombre, certains sujets pourront bien répondre que cette question n'a pas de sens pour eux, mais on en trouvera difficilement un seul pour affirmer que /i/ est le plus sombre des deux.» dans R. Jakobson, **Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 241.
16. À travers le commentaire qu'en donne P. Ricoeur, il semble que H. Weinrich donne à cette opposition tendancielle un caractère absolu : «Descartes emploie l'imparfait quand il immobilise sa pensée, le passé simple quand il progresse méthodiquement» (p. 222), dans H. Weinrich, **Tempus, Besprochene und erzählte Welt**, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1957; trad. angl : **The Logic of Literature**, Ann Arbor, Indiana University Press, 1973, cité par P. Ricoeur, **Temps et récit**, t.2, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 106. Il convient d'ajouter que Ricoeur rejette la place, le crédit que Weinrich accorde au tempo : «Objectera-t-on que la notion de tempo lent ou rapide désigne quelques caractères du temps lui-même? Non : l'impression de rapidité s'explique par la concentration des valeurs de premier plan, comme dans le fameux *Veni, vidi, vici*, ou dans le style leste de Voltaire en ses contes et romans. Inversement, la lenteur des descriptions du roman réaliste, soulignée par l'abondance des imparfaits, s'explique par la complaisance avec laquelle le narrateur s'attarde à l'arrière-plan sociologique des événements qu'il rapporte.» (**ibid.**). Mais ce déni du tempo est tout à la

fois nécessaire et révoable :

. nécessaire dans une systématique qui ne veut connaître que la tension d^1/d^3 ;

. révoable quand, dans le dessein d'affermir cette exclusivité, il assigne à la constante d^4 une valeur seulement dérivée.

17. Cf. le dix-huitième chapitre des **Prolégomènes**.

18. A.J. Greimas, et J. Courtés, **Sémiotique 2**, Paris, Hachette, 1985, p. 97-100.

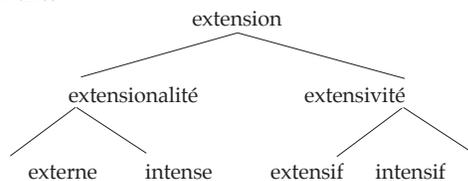
19. P. Valéry, **Cahiers**, t. 1, p. 1276.

20. **Op. cit.** : «Toute loi perçue d'une succession est rythme.» (p. 1279)

21. En termes strictement tensifs : une détente ; en termes étroitement temporels : un "agrandissement" - ; en termes étroitement spatiaux : une ouverture. En raison de l'implication du temps dans l'espace, le terme retenu n'est pas «pur» ; nous songeons au troisième vers de la seconde strophe du Poisson de Baudelaire :

*Le vin agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au-delà de sa capacité.*

22. Ainsi qu'on l'aura remarqué, le terme d'extension - dans la mesure où il intervient sous des rapports très différents - prête à confusion. À partir des concepts proposés par Hjelmslev, la solution la moins déraisonnable consisterait à distinguer une extensionnalité, ou extension paradigmatique, et une extensivité, ou extension syntagmatique, sur la base suivante :



La solution adoptée n'est pas entièrement satisfaisante : comment le serait-elle? Deux options se justifient d'elles-mêmes: en premier lieu, le souci de conserver extension comme terme «suprême»; en second lieu, la filiation entre extensivité et le couple extensif/intensif; par contre le choix d'extensionnalité est moins heureux puisqu'il ne cadre pas

tout à fait avec l'acceptation que lui donne Hjelmslev dans la Catégorie des cas.

23. L'intervention de l'arbitraire saussurien ne se limite pas à la liaison d'un signifié et d'un signifiant. C'est à chaque palier de saisie, à chaque station de la sémiosis que l'arbitraire opère. Tant que cet impact n'a pas été enregistré, on n'a rien fait pour cette raison que l'arbitraire est peut-être le sens du sens. L'arbitraire et le possible sont comme l'avert et l'envers d'une même donnée : Saussure a marqué de son sceau le premier, Hjelmslev le second.

24. F. de Saussure, 3302 = N 14 [De l'articulation. Ms. : BPU Genève, Ms. fr. 3951; Cours univ. 435 (Extrait 8)]. Le reproche d'«algébrisme» ordinairement réservé à Hjelmslev devrait être étendu à Saussure, mais qui ne voit que c'est la linguistique en son plus haut dessein qui se trouve peut-être méconnue.

25. [3305.10]

26. [3305.9]

27. 3304 = N 14 b [Théorie de la syllabe (1897 ?) MS. : BPU Genève, Ms. fr. 3951.]

28. F. de Saussure (1962), p. 87.

29. Le chaînon «explosivo-implosif» présente également une particularité que nous n'envisageons pas dans le cadre de ce travail.

30. 3303 = N 14a [Implosion + explosion. Ms. : BPU Genève, Ms. fr. 3951.]

31. P. Valéry (1973), p. 1296.

32. **Ibid.**, p. 1279.

33. **Ibid.**, p. 1298.

34. **Ibid.**, p. 1299.

35. O. Paz, **op. cit.**, p. 247.

36. Cette caractérisation est empruntée à Valéry qui écrit encore à propos du rythme : «La réponse de la demande est demande de la demande. A demande ce qui demande A.» (**Cahiers**, t.2, 1974, p. 1052.)

37. P. Philippot, article «Sonate» dans *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, p. 167, colonne b. (c'est nous qui soulignons.)

38. O. Paz, **L'Arc et la lyre**, Paris, Gallimard, 1965, p. 69.

39. Cf. sur ce point C. Zilberberg (1985), p. 36 & suiv. Nous nous sommes efforcé de rendre au mètre à travers la tension :

isométrisme vs hétérométrisme

la problématique qui lui revenait.

40. C. Baudelaire, **Œuvres complètes**, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 1383.

LE RYTHME, LE SENS, LA SÉMIOSE

Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau

JEAN FISETTE

La position théorique soutenue ici est que le sens, suivant l'acception habituelle de ce terme, se construit contre le rythme et inversement, que la remise en cause du sens laisse apparaître, au niveau de l'énoncé écrit, la pulsion rythmique qui fonde l'énoncé oral. L'écriture dite exploréenne de Claude Gauvreau, répondant à deux phases successives de déconstruction, puis de reconstruction de la langue, illustre de façon exemplaire cette hypothèse. La sémiotique peircéenne sert ici de référence fondamentale à l'analyse.

Here is discussed the thesis that sense, in its usual meaning, is being constructed against rhythm and in the opposite, that the questioning of sense results in the appearing, within the written utterance, of the rhythmic pulsion which grounds the spoken utterance. Claude Gauvreau's so called "écriture exploréenne", with its two successive phases of deconstruction then reconstruction of language, exemplifies this hypothesis to the utmost. Charles S. Peirce's semiotics gives its theoretical ground to the analysis here put forth.

...le rythme est le dissident radical du sens, pour le signe.

Henri Meschonnic (:705)

... la gratuité de l'oeuvre vis-à-vis de l'intention, la fatalité historique de l'orientation consciente servie par la spontanéité de l'exécution, la valeur d'inspiration de l'oeuvre et le large mouvement dynamique «inconscience - conscience» qui enchaîne toutes les activités créatrices en un profond rythme de transformation qui est celui-là même de toute vie...

Fernand Leduc (:41)

...inscrire successivement tout le chaînon qui viendra se dérouler en un reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel.

Claude Gauvreau (1950:359)

Le rythme est partout présent dans la poésie, il en constitue un élément essentiel, comme dans tous les langages d'ailleurs. Pourtant le rythme en poésie a quelque chose d'insaisissable, comme si sa présence était d'autant plus impondérable qu'il est omniprésent. Situation étonnante, mais non mystérieuse! Serait-ce que la langue s'est constituée en le recouvrant, le sens se construisant contre le rythme ? Ou bien nos instruments d'analyse sont-ils inaptes à en rendre compte?

Qu'est-ce que la rythmique sinon un mouvement,

une dynamique, une façon qu'a le texte de se mouvoir, d'exister comme quelque chose de fluide? À quel niveau pourra-t-on le repérer? Dans les micro-espaces de halètement, de respiration que le vers serait censé reproduire? Mais non, c'est la longue période de prose, typique des grandes oeuvres de l'éloquence, qui s'accorde à la respiration. Dans le mouvement d'un poème pris comme une entité globale, inanalysable? Parlera-t-on du souffle du poète, de celui de son oeuvre?

On le voit les tentatives de saisie de l'objet rythmique sont nombreuses alors que peu d'entre elles nous ont permis d'arriver à une réponse satisfaisante. Dans le cadre de ce court article, j'entends revenir sur cette question, tenter de suivre la démarche d'un poète qui me paraît s'être montré soucieux avant tout de laisser respirer la phrase, le poème, de l'accorder au mouvement rythmique même qui le constitue. Me mettre d'abord à l'écoute de ce poète et puiser dans des sources renouvelées les références théoriques qui m'aideront à problématiser la question; si ma démarche conduit à des acquis théoriques, ce sera le poète qui aura ouvert la voie, forcé la démarche.

LE RYTHME INACCESSIBLE, INVISIBLE, INAUDIBLE?

Depuis toujours, les théoriciens du texte se sont trouvés acculés au même dilemme : le rythme serait perçu comme une force, un mouvement alors qu'au niveau

des faits objectifs, il serait irrepérable, ce qui amena H. Meschonnic à proposer que le sens se construit contre le rythme, le rythme étant retourné dans un état antérieur, préparatoire à la production du texte dont on ne saisi-rait que l'après-coup, la réalisation, le produit fini, en somme la retombée. Dans une étude devenue classique, J. Kristeva (: 22 sq.), se plaçant dans une perspective ontogénétique, proposait d'appeler sémiotique le stade antérieur à la parole codifiée, stade de la pulsion, de la chora, précédant l'accès à l'usage socialisé de la langue qui, dans cette bipartition, correspond au symbolique. Meschonnic reprenait sous un aspect assez fin cette distinction, proposant que le rythme, c'est non pas le privé puisqu'il est partagé, mais l'intime (Meschonnic : 707), c'est-à-dire la façon qu'a le sujet lisant / écrivant de s'approprier un acte de langage : une façon de vivre, de sentir intérieurement la parole, à ce niveau que le commentaire n'arrive pas à atteindre.

1. La démarche que je tente de suivre est parsemée d'embûches; d'abord, levons une première hypothèse : le schéma saussurien langue/parole me paraît, en premier lieu, rendre la saisie de l'objet rythmique impossible : la rythmique appartiendrait, comme je viens de le rappeler, à la parole alors que seul l'objet théorique langue ainsi que les manifestations linguistiques dont il peut rendre compte, seraient accessibles. Aussi, dans le cadre de cet article, je dénommerai l'objet d'analyse, acte langagier¹, question de colmater cette brèche.
2. L'objet qui m'intéresse, le poème saisi dans son processus d'élaboration, comme un acte langagier, je le saisis globalement, comme s'il s'agissait d'un seul mot : question de ne pas le décomposer trop tôt en constituants signes où se perdraient les relations entre les mots qui, on peut l'imaginer, constituent le lieu par excellence du rythmique.
3. Si le rythme est mouvement, je saisis le poème-objet non comme une structure, un ensemble intégré de différents facteurs (et de différentes fonctions), mais, au contraire, comme une phase, un moment dans un laps de temps beaucoup plus large, englobant l'avant-texte, le temps de sa gestation, et l'après-texte, le temps de sa «consommation».

Le rythme, je le définis comme mouvement, mouvement de l'écriture, mouvement de la signification, processus de construction et de déconstruction des unités signifiantes; ou bien suivant une conception beaucoup plus large, «... rythme de transformation qui est celui-là de toute vie» (Leduc : 41). Alors que le sens d'un texte n'est qu'une retombée dans un lieu d'abstraction, le mouvement global de la signification, la sémiologie, paraîtra, suivant une problématique que je décrirai plus bas, comme le stade ultérieur d'une phase de signification et, simultanément, le point de départ vers un nouveau mouvement. Ces quelques précautions méthodologiques n'ont comme objectif que de libérer le texte de son étroite sémiologie traditionnelle et de le redonner à

neuf, de le rendre disponible à une nouvelle lecture où la rythmique constitutive sera accessible, visible, audible. Le rythme, c'est le processus même, jamais terminé, de la signification.

LES AUTOMATISTES :

Gauvreau, Borduas, Leduc et les autres

Sans vouloir refaire ici l'histoire de cet important épisode de la vie littéraire québécoise, je rappellerai, tout simplement, que dans les années de l'après-guerre, un groupe d'artistes montréalais rassemblés autour de la figure de Paul-Émile Borduas découvre, sur le tard, le surréalisme, les possibilités expressives de l'acte non préconçu, la puissance décapante de la non-figuration, l'énergie inépuisable de l'inconscient et enfin les conditions d'une critique sociale rendue possible par la pensée marxiste; bref, c'était l'accès à la modernité de la pensée. Ces acquis théoriques offraient des moyens inespérés pour opposer un refus aux valeurs acquises, une contestation brutale des idéologies sclérosées, véhiculées tant par une vieille aristocratie religieuse que par la bourgeoisie libérale montante de l'époque.

Cette entreprise de dénonciation, de renversement des valeurs sera d'abord faite par ces artistes, donc sur un mode artistique. La voie empruntée par Borduas dans l'art pictural, Gauvreau la suivra parallèlement dans la littérature, singulièrement dans la poésie et ce, jusqu'à ce point ultime où la disparition totale de la figuration (ressemblance iconique en peinture; en poésie : l'utilisation des mots, ces unités codifiées par la langue) laissera apparaître, de façon absolue, comme à l'état pur, la rythmique, qu'elle soit gestuelle (danse), picturale (peinture) ou langagière (poésie).

L'hypothèse que je soutiendrai ici, sur la base de ce cas d'espèce, est que l'acte langagier, s'il n'est fondé, au niveau de la représentation, que sur des unités codifiées ou sur des traits de ressemblance, s'impose d'une façon à la fois superficielle et impérialiste, de sorte que toutes les procédures, les étapes, les mouvements constituant l'objet artistique sont voilés par l'évidence. L'automatisme surrationnel, tel qu'il a été imaginé puis pratiqué par Borduas et Gauvreau, peut précisément se définir comme un effort pour échapper à cet impérialisme des signes constitués et une volonté de retrouver l'intégralité de l'acte langagier : en soulevant le voile, pourtant bien mince, des apparences, c'est toute la rythmique qui resurgit telle une source printanière.

Je reprendrai ici, succinctement, quelques-unes des avancées théoriques proposées par les Automatistes, tout en rappelant que ces énoncés constituaient, dans le contexte de l'époque, des performatifs polémiques; ces propositions sont particulièrement intéressantes en ce qu'elles définissent les conditions de la production artistique en termes d'acte langagier engagé dans un

processus social de dialogisme, et dont l'objet est à la fois éphémère et dynamique alors que l'objet, défini par une esthétique figurative plus classique, est donné comme fini dans son processus de gestation, clos sur sa propre valeur et retourné à la structure qui l'engendre.

– Rejet de toute forme de codification :

Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez ça : instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utiles qu'à reconnaître le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère. (Borduas 1948 : 312)

– Distance prise et affichée par rapport à toute forme de rationalisation :

Le désir de connaître débute dans la magie. La science rend compte de la connaissance en cours de route.

Le désir de connaître n'a jamais cessé d'être magique. Seule la communication scientifique à la société a perdu son caractère magique remplacé graduellement par un caractère rationnel, utilitaire. (Borduas 1947 : 282)

La logique est un parasite (toujours retardataire) des sens. (Gauvreau 1950 : 347)

– L'objet produit n'est pas clos, fini; il ne constitue, au contraire, qu'un moment dans un processus social de sensibilisation, d'enrichissement émotif :

Un objet épuisé en appelle un autre neuf, contraire ou renouvelé. (Borduas 1947 : 272)

...la conséquence est plus importante que le but. La conséquence était la qualité morale imprimée à l'acte; le but, l'espoir de possession entrevue par l'acte. (Borduas 1949 :447)

– *L'activité artistique est orientée moins vers un simple objectif de production d'objets esthétiques que vers un processus de découverte, d'avancée dans le savoir, dans le raffinement de la sensibilité, dans la qualité des relations.*

Un tableau est un objet sans importance.
Cependant il a su lentement situer l'homme...
[...]

Nous avons la conviction que ce monde-là, comme le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle. (Borduas 1948 : 311-312)

Chez le créateur, la conscience devient lucidité et se manifeste poétiquement par un dépassement de l'actuel. (Leduc : 41)

Voilà qui devrait suffire pour situer le terrain : ce contexte esthétique, cette façon d'envisager la production artistique définissent non pas une sémiologie fondée sur des unités-signes décodables dans une pure logique du sens, mais bien la conception d'un monde où tous les éléments renvoient l'un à l'autre dans un processus infini : on comprendra que dans une telle «cosmologie», les notions de «signification» et de «communication» deviennent indissociables, le signe ne renvoyant qu'à d'autres signes. Le point central : la continuité du mouvement, le principe d'une «transformation continue» qui serait précisément la «rythmique de la vie».

LA SÉMIOLOGIE PEIRCÉENNE et l'Automatisme psychique

Peirce propose cette brève définition du signe : «... something knowing which we know something else» (8.332)², c'est-à-dire une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire. C'est dire que la signification est un processus et non un fait arrêté : une dynamique, un mouvement qui rythme la construction du monde et que seule la mort peut venir arrêter; l'infini de ce processus, Peirce l'appelle la sémiologie illimitée.

Le point central autour duquel se construit cette problématique, c'est le rapport entre le sens saisi comme un fait, une valeur arrêtée et la signification donnée précisément comme le processus d'engendrement du sens. J'ajoute, car cet aspect me paraît essentiel, que si nous sommes entraînés dans ce flot continu des signes en mouvement, un peu à la façon de l'imaginaire héraclitéen, c'est que, comme sujets, nous sommes nous-mêmes signes, nous «nage[ons] toujours, pour ainsi dire, dans un continuum d'incertitude et d'indétermination» (1.171).

Pour rendre compte de ce processus continu d'avancée, d'acquisition de nouveaux savoirs, seule une logique ternaire peut être efficace³. C'est précisément là l'enjeu et l'intérêt principal de la sémiologie peircéenne.

Le signe peircéen est défini comme le lieu de relations dynamiques entre trois éléments qui agissent chacun, à la fois, comme effet de représentation et instance dynamique de signification⁴; ces relations, ajoute Peirce, sont non réductibles à des relations binaires; l'ensemble triadique, écrit-il, est irréductible.

Voici une brève présentation de ces trois composantes : j'illustrerai, à mesure de leur présentation, ces éléments de la sémiologie peircéenne, par des fragments tirés des Lettres à un fantôme où Claude Gauvreau tente de saisir la logique et la portée de l'automatisme psychique et de sa pratique d'une poésie dite «exploréenne». Cette présentation est possible dans la mesure où, dans la logique peircéenne, les pensées autant que les objets artistiques et que les simples signaux de communication sont signes, suivant des degrés divers de complexité, mais tous entraînés dans le même mouvement.

Un autre fait doit ici être signalé : l'étonnante coïncidence entre la conception que se faisait Peirce du signe et la représentation que se donnaient les Automatistes de l'objet artistique et de sa circulation dans la conscience sociale; on saisira la pertinence, sinon la nécessité, de recourir à la sémiologie peircéenne pour comprendre l'imaginaire de Gauvreau.

1. LE FONDEMENT⁵ (ground) : un signe n'est jamais un commencement absolu; au contraire, il s'enracine, se

fonde nécessairement sur un signe antérieur; alors le fondement renvoie à l'ensemble des traits sensibles qui composent le signe antérieur suivant une modalité de simple potentialité logique.

Gauvreau définit ainsi la matière première de la poésie:

Mille fractions d'analogies, juxtaposées ou fondues ensemble, figureront une réalité unique (et parfaitement connaissable par les sensibilités alertes chez lesquelles on suppose assimilées les mille analogies courantes). (Gauvreau 1950 : 352)

L'image pour le poète c'est l'état mental singulier et nuancé qui préexiste à toute écriture, à toute possibilité d'écriture... (Gauvreau 1950 : 352)

2. L'OBJET : à la différence du fondement qui reste une «pure possibilité», l'objet renvoie à une réalisation factuelle, à l'existence : en fait, c'est la référence, ce dont traite le signe. Deux objets sont à distinguer : l'objet immédiat renvoie à la référence telle qu'elle est donnée par l'usage courant, de fait, par les sémoses antérieures, tandis que l'objet dynamique renvoie à cette nouvelle représentation de la référence, soit un nouvel état, déplacé, déphasé, enrichi par le processus de la sémosis; puis à une inscription de ce processus même de déplacement.

Ainsi, l'objet immédiat de la poésie pourra être saisi par ce fragment :

La poésie, donc, joue constamment sur l'analogie. Un poète, par exemple, éprouvera un état psychique singulier, un état qui ne se répétera pas - cette ambiance psychique est pour lui la réalité poétique. (Gauvreau 1950 : 352)

alors que l'objet dynamique trouve ici une description assez juste :

...cependant, cette réalité, comme elle est une réalité psychique humaine et qu'il n'y ait rien dans la mentalité humaine qui ne vienne directement du cosmos, le poète peut (spontanément), en prenant des réalités simples ou des fractions de réalités simples, constituer une nouvelle réalité dont la totalité sera une équivalence adéquate de l'ambiance psychique initiale. (Gauvreau 1950 : 252)

3. L'INTERPRÉTANT : lorsque, dans le processus de l'avancement, la sémosis n'a pas encore atteint l'instance de l'interprétant, l'objet en reste au niveau de la «brutalité», du purement factuel. En ce sens l'interprétant, c'est le processus de médiation qui s'effectue entre le fondement et l'objet; ce travail de médiation en un processus d'adéquation et, simultanément de déphasage. Non seulement l'interprétant met-il l'objet en relation avec son fondement, mais il en déplace la représentation antérieurement donnée : l'interprétant fait de l'objet immédiat un objet dynamique.

Enfin l'interprétant c'est aussi la fonction logique, la représentation du plus, de l'acquis; il peut a) soit en rester au niveau de la pure possibilité cognitive (interprétant immédiat⁶), b) soit se construire comme critique du signe dans son agir communicatif et social (interprétant

dynamique), c) soit enfin se constituer comme valeur logique (interprétant final).

L'interprétant immédiat, renvoyant à l'accumulation du nouveau savoir acquis, pris simplement pour lui-même, comme une simple potentialité signifiante, est saisi ici par Gauvreau d'une façon assez juste :

Le tout de ces relations complexes figurera un climat psychique unique. (Gauvreau 1950 : 355)

L'interprétant dynamique renvoie au processus d'individuation du signe, à sa réalisation, à sa circulation sociale :

C'est en mettant en branle chez le spectateur toutes les analogies accumulées par son expérience normale que l'objet poétique parviendra à l'émouvoir profondément. (Gauvreau 1950 : 352)

Quant à l'interprétant final, il renvoie à l'argumentation, à la saisie du signe comme instance du savoir théorique:

Les tableaux et les poésies sont des réalités en soi - des réalités connaissables par un contact direct. (Gauvreau 1950 : 356)
Il faut savoir apprécier telle matière concrétisée à son mérite particulier - sinon, l'on s'enlise dans le nominalisme, l'on ne peut plus tolérer sans aigreur que le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, devitalisée, sans mystère (Borduas). (Gauvreau : 1950 : 356)

On comprendra par cette brève présentation que la sémiotique peircéenne est une logique englobant tous les phénomènes de savoir et non seulement la production d'objet-signes corrélés dans des codes culturels spécifiques.

La production de textes théoriques, tels ceux de Gauvreau que je viens de citer, sont de même nature sémiotique que le poème en exploréen : cette perspective permet en fait de lier, suivant une solution de continuité, la poésie à l'art poétique, plutôt que de les hiérarchiser suivant le modèle langage / métalangage.

LA RYTHMIQUE COMME MOUVEMENT DE SÉMOSE

L'oeuvre de Claude Gauvreau peut se ramener à quatre ensembles : les textes de théâtre (dont les textes radiophoniques), quelques recueils de poèmes, de nombreux articles polémiques se portant à la défense de l'Automatisme, surtout publiés du temps de sa jeunesse et enfin une volumineuse correspondance avec J.-C. Dus-sault⁷. Or, le trait commun qui se dégage de ces textes, c'est qu'ils sont tous «pragmatiques»⁸ en ce sens qu'ils sont tous destinés à une communication directe avec le récepteur; le texte de poésie plus que les autres d'ailleurs puisqu'il est pour ainsi dire illisible à voix basse : d'une certaine façon le poème ne peut être pensé que comme une partition musicale destinée à une interprétation publique. C'est en ce sens que Gauvreau définissait l'«exploréen» : une poésie non figurative émanant d'une pratique qu'il nommait l'automatisme psychique.

Pour questionner cette pratique, j'ai choisi d'analyser brièvement «Gastrigib» pour la double raison que ce texte appartient au dernier recueil de Gauvreau (Jappements à la lune, dont la composition est datée de 1968-1970 (i.1944-1970 : 1494)) et qu'en ce sens il marque, on peut l'imaginer, la réalisation ultime de son projet poétique; d'autre part, on a accès, par l'intermédiaire du film de Jean-Claude Labrecque (1971), La Nuit de la poésie, à une récitation de ce poème par Gauvreau lui-même; c'est dire que nous en possédons une interprétation, au sens musical du terme : je travaillerai donc sur la version orale du texte (les deux versions figurent au bas de la page).

Quelques observations préliminaires sur la récitation du texte : comme les notes d'une partition musicale, toutes les syllabes, toutes les lettres à l'exception de quelques finales muettes sont prononcées avec une étonnante précision. Dans sa récitation, Gauvreau multiplie les accents d'intonation qui n'ont généralement plus beaucoup à voir avec la règle de la prosodie française qui veut que seule la dernière syllabe sonore soit accentuée.

Le grand nombre d'accents m'a conduit à distinguer trois niveaux différents dans l'intensité⁹ : il se dégage de ce relevé que si des accents très fortement marqués se retrouvent majoritairement en finale des mots (qui n'ont donc pas de syllabe muette finale), par contre les syllabes initiales sont souvent attaquées de façon très ferme : il se produit alors une rencontre de syllabes

accentuées dans le passage d'un mot à l'autre (v.g. ... ATOUTSS STROMBLAMBLAM ... : soit la rencontre des accents de force 1 et 3) qui impose, à la récitation à voix haute, une brève pause suivie d'une attaque. Ce qui a pour effet de rendre la prosodie extrêmement hachurée, comme si chacun des mots représentait un coup sonore, d'où l'effet de martèlement que tous les auditeurs ressentent¹⁰ : le rythme est celui d'un «beat», ou, si l'on préfère, d'une marche musicale se caractérisant par la forte accentuation qui marque le premier temps de la mesure.

Ce qui remet en question la définition de l'unité mot : si cette unité ne peut être référée au lexique, elle n'a d'existence que graphique : par les espaces typographiques qui l'isolent de l'ensemble; en fait, la récitation, le substrat sonore, par le biais des marques accentuelles, définit l'unité mot de façon beaucoup plus ferme. La question étant saisie sous cet angle, il semble que ce soit l'existence sonore, la récitation qui soit première alors que l'édition paraît comme une transcription de règles d'interprétation, ce qui nous ramène à la partition musicale : le mot serait une mesure.

J'ajoute qu'il se produit dans cette récitation le même phénomène que dans la prosodie de la parole : la syllabe accentuée a tendance à s'allonger par rapport à la syllabe non accentuée : c'est dire que l'intensité de l'accentuation et la durée représentent, à la différence des règles musicales mais en conformité avec la prosodie de la langue, des traits qui se superposent.

GASTRIGIB
(Version récitée), «La Nuit de la poésie, 1970»

3 0 2 0 0 2 2 3 1
gastrigib aboulouc nouf geùleurr
3 2 0 2 0 3 0 1 3 0 2
naumanamanamanamouèr agulztri
3 1 2 2 1 2 1 2
stubglèpct olstromstim ulz stupp lûdz
0 3 1 0 2 0 3 1 0 2 3
lagauzniopc légo lagoztropche agouannse
0 2 0 1 3 2 2 3 0 2
léglé atoutss stromblamblam lighili
2 2 2 3 2 2 0 2 0 2
auz urm lumn stréglo flaf aflaf aflaf
0 2 0 2 0 0 2 0 3 2 0 2
aflaf fréné ghudughé agoldogle sirmounx
0 0 2 3 2 2
[...] agrégutche glusmlâ mouorte
2 2 0 2 2 2
meülze mouof woulpof pufft tpufft
0 3 2 2 0 0 1
aglinnsanne solls apébècht
3 3 3 2 3 2 3 2 3 2
clarolinaclannaclubec

Légende :

- 1 correspond à un accent très fort, étendu (portée de voix) ou suivi d'une longue pause; occurrences : 29
 - 2 correspond à un accent fort; occ. : 42
 - 3 correspond à un accent plus faible; occ. : 21
 - 0 correspond à une syllabe non accentuée; occ. : 28
- total des occurrences : ... 100

Remarques : Tous les mots sont séparés par une pause : il n'y a donc aucune liaison. Toutes les syllabes et toutes les lettres sont prononcées, sauf les quelques finales muettes qui ne portent pas de marque.

Les diphtongues (v.g. «...mouèr» à la deuxième ligne) étant prononcées dans une seule émission de son, ont toutes été comptées pour une seule syllabe.

Les crochets indiquent un court passage figurant dans le texte publié et qui n'a pas été prononcé lors de la Nuit de la poésie.

GASTRIGIB
(texte publié)

gastrigib aboulouc nouf geùleurr naumanamanamamouèr
agulztri stubglèpct alstromstim stupp lûdz lagauzniopc légo
lagoztropche agouannse léglé atoutss stromblamblam lighili
auz urm lumn stréglo flaf aflaf aflaf aflaf fréné ghudughé agol-
dogle sirmounx afré stinkchle grédlamouèr luce amoustroufle
gudd putt abuzdlufle ozcrodche grutche agrégutche glusmlâ
mouorte meülze mouof woulpof pufft tpufft aglinnsanne
solls apébècht clarolinaclannaclubec

[6 octobre 1968]

Tiré de «Jappements à la lune, 4» (i.1944-1970 :1494)

Dans une première approximation, on proposera que cet objet poétique, en raison de sa dynamique accentuelle et de la non-codification des unités-mots, se situerait dans un espace logique intermédiaire entre la parole et la musique : du premier terme, il conserve la division en mots et la limitation des traits sonores à la prosodie langagière; de la musique, le texte retient la malléabilité du matériau sonore qui n'est plus limité par la codification lexicale mais balisé par la cellule de base purement rythmique qu'est la mesure.

Devant le texte exploréen, la critique a généralement parlé de l'abolition du sens comme d'une totale transgression : dans cette perspective, il n'y a d'ailleurs rien d'autre à dire que l'absence des unités codifiées de la langue et d'affirmer la béance absolue du sens : c'est que le texte exploréen résiste de façon absolue à l'analyse fondée exclusivement sur des catégories sémantiques.

Si, par contre, on se place dans une perspective peircienne, où la notion de signe déborde largement la définition strictement linguistique du terme, on reconnaîtra que les enjeux de cette pratique langagière sont les processus de constitution, de transformation, de déconstruction, de circulation du signe. Pour ouvrir cette avenue, je me référerai de nouveau à Peirce.

Celui-ci propose un tableau relativement complexe d'où se dégagent 10 classes de signes qui constituent non pas des catégories (suivant une perspective taxinomique) mais plutôt des «modes de fonctionnement» du processus de la sémiotique.

Pour l'économie de mon propos, je me limiterai à trois classes : chacune de ces classes a comme fondement un légisigne, c'est-à-dire une unité pré-codée. Les objets renvoient tantôt à une valeur abstraite (le symbole), tantôt à un objet singulier saisi dans son existence propre (l'indice); enfin l'interprétant produit le sens soit dans la perspective d'un agir communicationnel (le dicisigne, adjectif : dicent), soit dans la perspective d'une «mentalité», d'une simple possibilité de signifier (le rhème).

Classe VIII : Le légisigne symbolique rhématique¹¹.

Exemple : le nom commun.

Définition : «Un signe-type renvoyant à une idée générale (un concept, une classe)»¹².

Cette classe saisit le signe dont traite la sémiologie saussurienne : suivant ce mode, le signe est une entité pré-codée, abstraite et prioritairement donnée suivant son orientation vers l'interprétant immédiat; les unités fonctionnelles auxquelles elle renvoie sont les mots du dictionnaire, des unités-signes prêtes à entrer dans une proposition (qui correspond à la classe IX).

Classe VI : Le légisigne indiciaire rhématique.

Exemple : le nom propre, le pronom démonstratif.

Définition : «Un signe-type relié à son objet par une relation de contiguïté».

Cette classe renvoie à un mode de fonctionnement où le signe, préalablement codifié, est dépendant de son instance d'énonciation. Son objet est unique. Comme le signe de la classe précédente, il s'oriente vers un interprétant immédiat; l'unité ainsi construite est dans l'attente d'entrer dans un acte d'énonciation qui, dans le cas du nom propre, pourra être, par exemple, une interpellation. On reconnaîtra la classe des embrayeurs dont parlait Jakobson.

Classe VII : Le légisigne indiciaire dicent.

Exemple : un cri dans la rue.

Définition : «un signe-type fournissant une information sur un objet qui l'affecte réellement».

Ce mode de fonctionnement se situe entre les deux précédents : du nom propre, il conserve le lien relativement fixe à un objet auquel, pourtant, il ressemble (le cri est reconnaissable d'un autre bruit de la rue, sans apprentissage); d'autre part, il ressemble au nom commun en ce sens qu'il peut renvoyer à une pluralité d'objets immédiats : c'est que son fondement est pluralisé. Enfin, il constitue en soi un acte énonciatif : il s'inscrit nécessairement dans une logique de communication.

Le signe de classe VII est beaucoup plus dynamique que les deux autres auxquels je l'ai comparé en ce qu'il est à la fois (pour reprendre des catégories saussuriennes) motivé et arbitraire : il porte une information précise sur son objet à la façon du nom propre; mais, comme dans le cas du nom commun, son référent est variable.

LECTURE SÉMIOTIQUE DE «GASTRIGIB»

1 L'objet

Si l'on compare le poème en exploréen au texte respectant les mots du dictionnaire, on retiendra que c'est l'aspect symbolique (tel qu'entendu ci-haut) qui se voit substituer la fonction indiciaire, c'est-à-dire le renvoi à des faits singuliers; ce que Gauvreau (1950 : 356) décrivait ainsi : «comment voulez-vous que le misérable langage logique - vague et général - puisse jouer un rôle convenable de substitut?». C'est donc dire que la constitution de ce signe, si on l'envisage du point de vue du langage quotidien, paraît comme le fait d'une régression au sens d'une décodification partielle des mots de la langue.

2 Le fondement

D'autre part, le texte exploréen se compose d'unités semblables au mot; il est formé d'unités fondées sur les mots de la langue et qui retiennent une partie des caractéristiques de l'unité lexicale; ainsi Gauvreau écrivait :

N'importe qui ayant l'usage de la langue française sait (ou devrait savoir) d'instinct quel impondérable usage est réservé d'habitude à chaque syllabe. Où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité; [et plus bas] :

...la poésie sera contrainte de se servir d'éléments génériques agissant comme un commun dénominateur à des multitudes de mots - et c'est précisément l'élément commun à chacun de ces mots, éléments n'ayant jamais eu d'existence autonome, qui sera exprimé totalement, et dans ses relations avec d'autres éléments également substantiels et épurés.(1950 : 355)

C'est donc dire que la matière de base sur laquelle s'appuie l'exploréen, ce sont des syllabes, des parcelles de mots, des fragments, détachés de leur étroite lexicale pour accéder à une expression libre, et qui n'en demeurent pas moins signifiants. C'est pour cette raison que j'ai défini le fondement comme légisigne.

3 L'interprétant

Lorsque Gauvreau tient un discours descriptif et explicatif sur la poésie exploréenne, il se situe dans la logique de l'interprétant final; en somme il tient un métalangage, un discours sur sa poésie. Or, dans son esprit, ce discours ne représentait qu'une concession; il écrira à son interlocuteur :

Ceci est très important, ne cessez jamais d'en tenir compte : Tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai - sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose - est intégralement inutilisable pour toute activité créatrice.¹³ (Gauvreau 1950 : 344)

Lorsqu'il prépare l'édition de ses Oeuvres créatrices complètes, Gauvreau ne retient que les textes de création. De toute évidence, il y a chez lui un refus net de la pure théorisation, reconnaissable dans cette position, illustrée plus haut, de la méfiance des Automatistes pour toute forme de «rationalisation».

Je rappelle enfin la constance de la situation de communication «pragmatique» qui caractérise tous les textes de Gauvreau : un texte comme GASTRIGIB est, pour ainsi dire, illisible, mais il est audible, parce que le matériau qui le constitue est un substrat sonore; comme la partition musicale à laquelle je l'ai comparé plus haut, il ne peut avoir d'existence que comme événement singulier, qu'il soit le fait d'une récitation ou d'une interprétation.

On reconnaîtra donc que l'interprétant est prioritairement dicent. Ce qui me conduit à proposer que la modalité sémiotique prédominante¹⁴ de l'exploréen correspond au signe de classe VII que plus haut j'avais caractérisé par son dynamisme en comparaison des deux autres : «un signe-type fournissant une information sur un objet qui l'affecte réellement».

L'INTERPRÉTANCE

Si, comme on l'a affirmé maintes fois, un objet-signe donné, ici cette récitation de GASTRIGIB, ne représente qu'un moment dans un vaste mouvement de sémiose, la question se pose de ma perception de l'objet-signe; en d'autres termes, comment ce signe se prolonge-t-il en moi?

Je rappellerai que dans l'imaginaire de Borduas, un tableau n'a de légitimité que s'il est dynamique, c'est-à-dire seulement s'il allume chez son «lecteur» la passion, s'il contribue à en enrichir et à en affiner la sensibilité; autrement, c'est un objet mort. La même logique préside à la poésie exploréenne.

Comme destinataire de cet acte langagier, je puis me déplacer au niveau de l'abstraction, sur une instance métalinguistique et me contenter de tenir un discours sur la transgression des codes linguistiques; et alors, je fais mourir le texte poétique en lui interdisant toute relance, tout mouvement de sémiose.

D'autre part, je puis placer le texte-objet dans la logique du signe de classe VIII (dont l'interprétant est le rhème), c'est-à-dire consentir à un effort pour régulariser le texte et le lire comme une crypte à déchiffrer. Alors, je chercherai à reconstituer dans le texte des unités-mots; dans ces conditions, je lirai, par exemple, sous ...NAU-MANAMANAMAMOUËR les mots «ma ... maman ... nana ... mère»; et sur cette lancée, je lirai «morte» sous MOUORTE; sous GEULEURR je reconnaitrai des cris («gueuler») qui me renverront à la série FLAF AFLAFL où j'entendrai des onomatopées renvoyant à la fessée que l'enfant reçoit de sa mère; puis sous les PUFFT TPUFFT, j'entendrai les bruits d'expiration de l'air, de rejet signifiant «je m'en fous»; enfin les sonorités du dernier mot, aiguës pour la voyelle (I), puis liquides pour les consonnes (L, R), me paraîtront comme le fait d'une expansion phonologique des mots «clair, clarté» connotant pour moi un effet de dégagement, de libération. Dès lors, sous GASTRIGIB, je lirai le gaster latin¹⁵ («ventre») et big/pig, soit «gros ventre, ventre porcine», renvoyant à la grossesse de la mère. Le thème du texte serait alors à imaginer comme une représentation des relations à la mère suivant une palette des diverses tonalités affectives.

Cette lecture se justifierait d'autant plus que, dans ces conditions, le poème apparaîtrait comme le fait d'une musique de l'inconscient. Mais justement non : dans cette lecture, la musique est absente, le terme représente une fausse métaphore; j'aurais reconstruit artificiellement, à partir d'un nombre réduit de mots, un objet textuel (en fait une unique isotopie de lecture) en construisant un pont reliant les signes appartenant à la classe VI (sur le modèle du nom propre) aux signes de la classe VIII (sur le modèle du nom commun) pour aboutir à la proposition (classe IX); et le «pont» aura eu comme principale fonction d'éviter, de contourner, de colmater le signe de classe VII (sur le modèle du cri de la rue), celui-là même qui, déjouant l'abstraction du symbolique, emporte la singularité du fait psychique, la conduisant à une expression-communication directe à l'intention de l'auditeur.

La définition même du sens est déplacée, déphasée, élargie. Ce que l'exploréen nous suggère ici, par son caractère exceptionnel, c'est que le sens, comme norme,

se construit précisément sur l'abolition du signe de classe VII (le cri de la rue), comme s'il répondait à une nécessité de voiler l'abîme qui s'ouvre ici. Plutôt que de parler de simple et totale abolition du sens à propos de l'exploré, il serait plus juste de le saisir comme un effort de déplacement du lieu symbolique, de son ouverture en somme.

La mise en cause du détour par la catégorie abstraite (soit le signe de classe VIII : le nom commun) caractérise, en son point essentiel, la démarche des Automatistes. Il serait significatif de rappeler ici le rejet que Borduas (1948 : 312) opposait au mot tout-fait, à l'illusion vague, à la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère; Gauvreau ajoutait les plates similitudes logiques.

Lorsque Borduas parlait des mots tout faits, il parlait de la lecture du tableau : très précisément, il se plaçait dans cette même situation d'interprétation; la reconnaissance d'objets sur le tableau (dans son exemple, il parlait d'un Raphaël) entraîne comme effet la décomposition de l'ensemble en unités fragmentées, classifiées par le dictionnaire («... l'amas des illusions, écrit-il : femme, chaise, sourire, robe...» (Borduas 1948 : 313)). On peut d'ailleurs imaginer que le passage au non figuratif trouve là sa raison d'être. Ainsi, s'adressant aux visiteurs d'une exposition, il donnait l'avertissement suivant : «... dans la dérouté de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration» (ibid.). Claude Gauvreau était moins délicat : «Et qu'on ne m'arrive pas avec la sottise objection que des poèmes - parfaitement matériels et concrets - sont hermétiques et inaccessibles! Qu'on se décroche la sensibilité, d'abord, évidemment!» (1950 : 355)

Tant Borduas que Gauvreau appelaient à une lecture qui soit dynamique, qui, au lieu de ramener l'objet-signé à une taxinomie pré-existante, se fonde sur une sensibilité à l'objet matériel et concret. Or cet objet matériel et concret, c'est l'objet pris dans son intégralité : reconnaître l'intégralité de GASTRIGIB, c'est, pour l'auditeur actif, prêter son oreille, sa sensibilité, sa disponibilité au mouvement du jeu accentuel, à l'interprétation «musicale», bref, à la rythmique qui le constitue. Certes, les paragrammes que j'ai lus sous le texte me parleront, éveilleront en moi des sensations, des souvenirs enfouis, des traces mnésiques, mais ils font partie intégrante du texte, tels qu'ils sont : brisés, fragmentés, enchaînés suivant une modalité qui est, d'abord et avant tout, non pas sémantique ou discursive, mais bien rythmique.

Car quelle serait la raison d'être du non figuratif si la lecture, pour se l'approprier, devait le «re-figurativiser»? La perception de l'objet automatiste, ainsi définie, répond précisément à la logique d'interprétation voulue par ses créateurs¹⁶ : un ensemble fait d'unités partiellement pré-codées (légisigne), liées à une existence

singulière dans l'inconscient¹⁷ (indiciaire), et destiné à une communication, incessamment renouvelée, qui soulève la passion (dicisigne). Cette relance à l'infini de l'objet-signé agissant comme facteur d'enrichissement de l'imaginaire est précisément conditionnelle à sa non-«re-figurativisation». C'est ainsi que l'objet automatiste rejoint de façon étonnamment juste la notion peircienne de *semiosis ad infinitum*.

LA SÉMIOSIS

Dans une logique peircienne, on proposera que la lecture correspond au mouvement de la sémiologie, un processus de reconstruction du texte-signé suivant ses trois composantes; Sheriff explique de façon particulièrement claire les enjeux d'une telle définition :

...Peirce's assertion that it is impossible to talk about Firstness without losing it, without relating it to Secondness and making it the object of an interpretation that is a proposition or argument. Since a poem (any work of literature) is experienced as a rhematic symbol, it is a distortion to equate it with a proposition or argument, perhaps an enlightening distortion but a distortion nevertheless. (Sheriff : 68)

L'écriture explorée, définissant un objet qui échappe au symbolique, vient changer les règles, si ce n'est les inverser : la difficulté ici ne tient pas à l'impossibilité de maintenir la conscience au niveau premier du fondement mais bien, au contraire, à la difficulté d'accéder à l'interprétant qui, par un effet de retour, conférerait une consistance symbolique à l'objet. C'est la «dérouté mentale» dont parlait le peintre; en ce sens, les fragments de mots qui échappent à la codification correspondent tout à fait aux plis de la robe, aux détails d'une chaise; le mouvement de l'écriture et de la peinture devient, en fait, un processus synecdochique qui, précisons-le, serait opéré, non pas au niveau des objets représentés (suivant la définition classique de la figure), mais bien dans le processus même de la représentation. Techniquement, nous trouvons là le même procédé qui, au cinéma, par le biais d'un zoom, emplit l'écran d'un infime détail : c'est bien là la fonction indiciaire du signe qui pointe directement un objet singulier.

Dans ces conditions, le signe ne s'abolit jamais dans la perception d'ensemble d'un objet représenté d'une façon exhaustive; au contraire, l'objet est constamment suggéré plutôt que donné : d'où cette permanence du mouvement de la représentation qui n'atteint jamais de point d'équilibre ou de stabilité, ce qu'opérerait une lecture qui «re-figurativiserait» le texte : c'est la distorsion dont parle Sheriff. La perception d'un tel objet n'est pas le fait d'une simple compilation de données qui reconstruirait un objet, mais un procédé suivant lequel l'effort de perception et de reconstruction est constamment repoussé plus avant, plus loin, suivant une procédure sans fin, d'où la prédominance du mouvement rythmique sur une représentation sémantique ou discursive qui serait forcément statique.

LA RYTHMIQUE

Le rythme, comme le suggère Meschonnic, c'est la présence du corps dans la langue¹⁸; présence, faut-il l'avouer, bien tenue.

Les Automatistes n'ont pas hésité à transgresser toutes les formes de codification car c'était justement là le prix à payer pour permettre cette présence du corps; en fait, ils ont déplacé l'instance logique de la signification : le tableau est devenu l'acte de peindre, le texte est devenu mouvance des signes; en faisant l'économie du détour par la codification abstraite, ils ont tenté, suivant un projet prométhéen, de rétablir le contact perdu entre le matériau, que ce soit la pâte, la syllabe sonore ou le geste du danseur, et l'univers; la médiation entre ces termes? la communication sensible, socialisée (dont j'ai tenté de saisir la fonction centrale par la notion d'interprétant dicent), le mouvement infini de la transformation des choses, des sens, des signes. D'ailleurs, n'est-ce pas là le sens de tout projet poétique?

Si l'on me permettait un anachronisme, je proposerais que les Automatistes ont voulu opposer une dénégation à la thèse de Kristeva disant que le rythme, fondé sur la pulsion, serait difficilement repérable hors de la phase primaire de la formation de la personnalité, celle de la «chora sémiotique». Autre anachronisme : aux théoriciens actuels qui affirment que le rythme ne peut connaître de réalisation dans le poème que par le biais de l'espace très réduit que permet le jeu accentuel¹⁹ et par la répétition d'un même espace rythmique (la longueur du vers), les Automatistes opposent une pratique où le rythme ne peut plus être pensé en termes de simple manifestation superficielle, mais bien de principe de relance de la voix (et du corps tout entier); les termes s'inversent : ce n'est plus le rythme, mais bien le sens qui est un résidu. Le rythme retrouve la place prépondérante.

Une culture ne saurait cependant être fondée sur une totale négation des signes de classes VIII (le nom commun), IX (la proposition) et X (l'argument) : ce serait la rationalité même qui serait remise en cause. Et de ce point de vue, on reconnaîtra que les Automatistes sont allés très loin : le défi des codes de figuration dans la peinture put être accepté dans la mesure où une nouvelle esthétique, une nouvelle sensibilité naissait alors; mais la négation des codes fondant la structure de la langue (en fait la double articulation) ne risque-t-elle pas de rompre ce lien de communication (l'interprétant dicent) que précisément ils voulaient placer au-dessus de tout? Gauvreau lui-même, malgré ses dénégations, a bien vu le paradoxe comme en témoigne sa dernière oeuvre théâtrale, **Les Oranges sont vertes**. Malgré tout, jusqu'à la fin de sa vie, il a poursuivi la réalisation de ce projet d'innovation esthétique qu'était celui de l'automatisme surrationnel. Certains ont, un peu rapidement, conclu à l'échec. Je préfère imaginer le projet surrationnel comme une utopie qui, comme toutes les utopies, est le fait d'une

contestation dont la virulence est proportionnelle à son écart par rapport aux codes sociaux; et, comme toutes les utopies, une contestation qui se nourrit d'une ferveur égale à son envergure.

Car une culture qui n'engendrerait pas de signes des classes antérieures, de celles qui se situent dans l'antériorité logique du symbolique (pris ici au sens peircéen de l'entité abstraite), ne risquerait-elle pas de se perdre dans la pure abstraction? Ne se condamnerait-elle pas à la pure répétition des codes déjà constitués, ne s'enfermerait-elle pas dans un métalangage de plus en plus abstrait? Arriverait-elle à produire des objets esthétiques? À l'inverse, l'exploré de Gauvreau et le non figuratif de Borduas pourraient être caractérisés comme un effort de construction d'objets esthétiques qui le soient d'une façon absolue²⁰, c'est-à-dire d'objets qui débordent largement la stricte définition classique du signe comme unité d'un code fermé sur sa propre logique.

Dans ces conditions la logique peircéenne permet de définir un tel objet artistique non plus comme le fait d'une simple manipulation d'unités-signes à l'intérieur d'un code fermé considéré comme une norme, mais bien comme une expérimentation et une exploitation des multiples modes d'existence potentiels du signe. Le signe, partiellement libéré du code qui le sous-tend, est remis en mouvement.

L'enjeu central ici, et je termine en ouvrant cette avenue de réflexion, me paraît tenir aux conditions d'existence logique du signe : si l'on se place dans la perspective de la doxa aristotélicienne affirmant le «tiers exclus», le signe reste fermé sur le code qui l'engendre; et alors l'on comprendra qu'un linguiste aussi prestigieux qu'Émile Benveniste (:53) ait pu, dans un de ses textes les plus importants, écrire : «La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre. Il n'y a pas de signe trans-systémique». Je soupçonne qu'une telle position, marquée de façon aussi nette, ferme la porte à toute saisie de la poéticité qui, par définition, est «trans-systémique». Si, par contre, l'on se place dans une perspective proprement peircéenne affirmant la position épistémologique du «tiers inclus», c'est-à-dire si l'on reconnaît la possibilité qu'un signe puisse être à la fois lui-même et quelque chose d'autre, que le signe soit imaginé comme fonction de «métamorphose», alors le poétique²¹ nous sera révélé dans sa nature profondément historique, comme une entreprise jamais terminée de reconstitution de l'univers, comme un effort de conférer au monde une cohérence et une signification qui débordent largement la simple définition d'un code²².

Car, ce qu'ont imaginé Peirce et les Automatistes, n'est-ce pas précisément ce phénomène du perpétuel recommencement, d'une circulation incessante des signes? L'un affirmait le principe d'une «semiosis ad infinitum», les autres s'attachaient à cette image de la «transformation continue» des choses, des valeurs,

des signes. Ce qui est touché, dans tous les cas, n'est-ce pas cette nécessaire «réincarnation» du signe, ce passage de la valeur abstraite à une réalisation matérielle renouvelée, ce constant retour au fondement (ou, pour reprendre le terme de Peirce marquant encore mieux cette idée du retour, à la priméité, à la «matière», au ground)? La signification est donnée comme scansion, à la façon des mouvements de la mer, des vagues, de la marée; ou, plus précisément, comme une spirale, les «révolutions» représentant autant d'avancées dans la sémiologie.

Pourrait-on imaginer saisie plus juste du mouvement rythmique qui, dans ces conditions épistémologiques, nous est enfin accessible? Le rythme, c'est le processus de constitution même des signes.

J'avais débuté par une citation de Meschonnic disant que «...le rythme est le dissident radical du sens pour le signe». La prise en compte du texte exploré ainsi que l'élargissement, au delà du strictement linguistique, de la définition du signe à laquelle je me suis prêté en me mettant à l'écoute du poète et en me plaçant dans la logique de Peirce, me conduisent à inverser la proposition: le sens est le dissident radical du rythme pour le signe!

-
1. Les vaines tentatives qui ont été faites de construire une linguistique de la parole illustrent bien l'impossibilité de penser ces traits marquant l'appropriation «subjective» du langage, dans un cadre saussurien, la définition du terme «langue» excluant tout autre considérant. C'est pour me placer en deçà de cette problématique que je reprends le terme langage que Saussure avait écarté en premier lieu puisqu'il lui paraissait trop peu rigoureux, en fait trop peu «limité» pour faire l'objet d'une science
 2. Ces chiffres renvoient à l'édition des *Collected Papers* de Peirce (i.1867-1914). Dorénavant, je me contenterai d'indiquer cette classification.
Lettre du 12 octobre 1904 à Lady Welby. J.-J. Thomas propose la traduction suivante: «un signe est quelque chose dont la connaissance nous permet de connaître quelque chose de plus» (Riffaterre:211). Deledalle propose: «un signe est quelque chose par la connaissance duquel nous connaissons quelque chose de plus» (Peirce i.1885-1914:30). La formulation de J.-J. Thomas, qui respecte mieux la spécificité de la langue française, utilise le relatif «dont» qui renvoie la seconde proposition sur un autre palier logique (proposition relative dont le sujet est un substantif abstrait), tandis que la formulation de Deledalle, utilisant le «par», coordonne les deux propositions. La formulation de Deledalle, bien que moins élégante, me paraît plus proche et de la formulation de Peirce, et de la notion de sémiologie. Dans la traduction que

je propose, j'emploie le participe présent («conduisant»), sur le modèle de «knowing», pour inscrire avec une plus grande justesse l'effet de sens du «progressive tense» de l'anglais qui semble fonder la notion de sémiologie et qui rend cette notion difficile à exprimer dans la langue française.

3. On comprendra que la définition binaire du signe, posant des relations d'équivalence ou de simple substitution entre deux termes corrélés, qui sont des acquis, des connus, ne saurait rendre compte de ce mouvement, de cette avancée; au contraire, la sémiologie saussurienne, «un rappel du positivisme classique», comme le suggère T. Reiss (:126), fige les signes dans des systèmes posés, a priori, comme des universaux.
4. C'est la raison pour laquelle l'ensemble des constituants du signe peircien est nommé trichotomie et non tripartition, ce dernier terme renvoyant à une simple classification tabulaire ou, plus simplement, à un paradigme de trois unités de même nature, se découpant mutuellement, alors que les composantes de la trichotomie peircienne diffèrent et par leur nature et par leur fonction.
5. Malgré l'usage général suivant lequel le terme «representamen» est employé pour dénommer le premier niveau de la trichotomie du signe, je préfère, en accord avec David Savan (1980 et 1988), employer le terme «fondement», puisqu'il marque mieux l'aspect cyclique dans le processus de la sémiologie. L'ambiguïté vient de ce que le premier terme de la trichotomie est un signe antérieur et que Peirce emploie indifféremment le mot «signe» ou le néologisme «representamen» pour désigner l'ensemble du processus triadique.
6. Peirce propose aussi de nommer les trois interprétants: destiné, effectif, explicite (Deledalle 1978:242). Malgré l'aspect beaucoup plus descriptif de ces dénominations, j'ai choisi de me conformer à l'usage courant.
7. Des extraits de cette correspondance ont été publiés sous le titre de *Lettre à un fantôme* (Gauvreau 1950). C'est de cette correspondance que nous tirons les autres fragments cités plus bas renvoyant à une poétique de Gauvreau.
8. Les premiers poèmes, regroupés dans un recueil intitulé *Les Entrailles*, sont donnés comme des objets dramatiques. D'ailleurs c'est en 1947, lors d'une représentation publique (par Gauvreau lui-même et Muriel Guilbault) de *Bien Être*, l'un de ces objets, que Gauvreau a fait la connaissance de Borduas. Gauvreau a aussi écrit un roman, *Beauté baroque*: il rappelle (1969:92) avoir réuni chez lui des amis pour faire une lecture semi-publique de ce roman.
9. Bien que je ne me réfère pas aux études de phonétique générative, je souligne néanmoins qu'un code de notation appelé SPE (Sound Pattern of English) tient compte de la différenciation dans l'intensité de l'accentuation (voir à ce propos Barsch).
10. Par exemple, J. Marchand (1979:225) écrit: «La poésie de Gauvreau n'en est pas une de dégustation mais de bombardement. Bombardement de matière psychique et de matière sonore. Poésie libératoire par excellence».
11. La dénomination de chacune des classes se construit par la juxtaposition de trois termes renvoyant respectivement au fondement, à l'objet et à l'interprétant. Les exemples que je donne sont ceux que propose Peirce (i.1885-1914:181).
12. Les définitions de ces trois classes du signe sont empruntées à Enrico Carontini (:52)
13. Et, effectivement, une utilisation consciente et volontaire de cette poétique comme technique d'écriture pourrait conduire à une autre forme de codification qui, dans ce cas, risquerait de devenir un «maniérisme». Certains textes de l'écriture

- de la modernité, saisis de ce point de vue, laissent songeur.
14. Le terme «prédominant» est ici central puisque le poème, comme tout texte, est composé d'une multitude de signes, comme l'indique Sheriff: «In the foregoing discussion, we have considered a text as a sign in order to clarify the mode of being of a literary work and the mode of being of a discussion of that work. But we also need to come to terms with the fact that a poem or novel is not experienced as one sign. Although we attribute to it the character of being a sign of possibility, we are confronted with hundreds or thousands of signs of every linguistic type». (SHERIFF:69). Ainsi, la lecture d'une onomatopée dans le mot AFLAFL suppose un signe de classe V (légisigne iconique rhématique) alors qu'à l'inverse, l'établissement d'une isotopie sémantique renvoie à une proposition, soit un signe de classe IX (Légisigne symbolique dicent).
Nous n'avons voulu ici qu'indiquer l'orientation dominante de la pratique sémiotique du signe caractéristique de l'exploré de Gauvreau et surtout la mobilité, l'instabilité dans la pratique du signe. Ce niveau de généralité suffit, croyons-nous, à établir le rôle central qu'y joue le rythme.
 15. Cet appel au latin pourrait surprendre : pourtant la thèse défendue par N. Abraham et M. Torok (cf. note 17) démontre que le travail de l'inconscient fait constamment glisser une trace mnésique d'un code linguistique à l'autre.
 16. En 1970, la troupe montréalaise du T.N.M. présente l'œuvre majeure de Gauvreau, **Les Oranges sont vertes**. Cette pièce pourrait être analysée comme une interprétation de la poésie exploréenne dans la mesure où le sujet traité est précisément celui de la lutte des Automatistes pour faire reconnaître leur poétique. La pièce est très élaborée et elle peut se lire sur plusieurs niveaux; je me contenterai de rappeler que tout en étant narrative et largement autobiographique, elle se présente sur un mode polémique à l'égard des spectateurs qui, à la scène finale, sont symboliquement assassinés par un commando de militaires. On retiendra que, de ce fait, l'interprétation paraît, encore ici, sous une modalité «pragmatiste».
 17. À ce propos, on pourra se reporter, avec profit, à l'ouvrage de N. Abraham et M. Torok (1976) qui, dans une analyse pénétrante, ont bien démontré le fonctionnement de l'inconscient comme mémoire de fragments d'unités linguistiques.
 18. «... le rythme, intérieur au discours, tout en étant langage, est le seul effet et l'activité du non-langage qu'est le corps.» (Meschonnic:705). Je rappelle que dans une perspective peircéenne, le corps, pensé comme constituant d'un signe, est inimaginable en dehors du langage qui est son activité sémiotique.
 19. Par exemple : «Le langage n'est pas rapporté à autre chose qu'à lui-même dans la versification. Cette spécialisation n'est pas surprenante dans la poésie écrite, puisque l'écriture détermine à peu près une structure phonologique, mais non une structure précise en termes de durée ou même (à quelques détails près) d'accent en français.» (Cornulier:282) «On a beau, depuis plus d'un siècle, dépenser des trésors d'astuces et de subtilité pour définir le vers français en termes d'«iambes», «dactyles», «anapestes» et autres figures accentuelles: la mesure du vers français se définit simplement en termes de nombre syllabique. On ne peut pas sortir de là.» (Cornulier : 287-8).
 20. On comprendra qu'à l'époque les Automatistes n'avaient pas accès au discours du pouvoir. La seule voie de contestation qui leur restait accessible était celle de la déconstruction des langages constitués qui précisément représentaient les valeurs fixées par le pouvoir; d'où cet excès qui caracté-

térise leur démarche artistique. Mais ce n'est pas là un cas d'exception : le renouvellement des valeurs passe toujours, nécessairement, par un renvoi des acquis de culture au niveau du fondement, à leur relativisation, à leur pluralisation, en somme, à la relance de la sémiosis. Il est assez plaisant de rappeler ici que l'autre grand poète, représentant de l'Automatisme, Paul-Marie Lapointe, a intitulé l'édition rétrospective de ses œuvres, *Le réel absolu*.

21. L'exploré de Gauvreau a ici été choisi pour sa valeur exemplaire : il est incompréhensible en dehors de la problématique peircéenne de la sémiosis, c'est-à-dire d'un questionnement sur les processus de constitution du signe. Cependant, les objets littéraires (poésie, roman, etc.) conformes à la structure de la langue sont aussi susceptibles d'une analyse de type peircéen puisqu'ils comportent tous une variété de signes correspondant aux catégories autres que celle de la classe VIII et qu'ils reposent, peut-on le supposer, sur ce même principe de transformation des valeurs. Comment, par exemple, les objets produits dans une esthétique de type baroque pourraient-ils être pensés autrement?
22. Je souligne ici que la notion même de code est absente de la sémiotique peircéenne, si ce n'est comme facteur dans les définitions du légisigne et du symbolique; en somme la notion de code, analysée suivant ses différents aspects, n'y occupe pas le rôle central qu'elle trouve dans les sémiologies d'inspiration saussurienne. C'est la raison pour laquelle, au début de ce texte, je me suis référé à la notion d'acte langagier, beaucoup plus apte à rendre compte de ce phénomène de déplacement des processus sémiotiques.

Références bibliographiques

- ABRAHAM, N. et M. TOROK [1976] : **Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups**, Paris, Aubier-Flammarion, («La philosophie en effet»), 251 p., Préface de J. Derrida, "Fors".
- BARSCHE, A. [1987] : «Trends in rhythmic. Language, literature and music» dans **Poetics**, vol. 16, no 1, Amsterdam, Elsevier Science Publisher B.V., 1-24.
- BENVENISTE, É. [1969] : «Sémiologie de la langue» dans **Semiotica**, La Haye, Mouton, 1, 1-12 et 2, 127-135. Repris dans **Problèmes de linguistique générale II**, Paris, Gallimard, 1974, («Bibliothèque des sciences humaines»), p. 43-66.
- BORDUAS, P.-É. [1933-1960] : **Écrits I**, édition critique préparée par A. Bourassa, J. Fiset et G. Lapointe, Montréal, P.U.M., 1988, («Bibliothèque du Nouveau Monde»), 700 p.
[1942] : «Manières de goûter une œuvre d'art», dans **Borduas** (i.1933-1960 : 208-240)
[1947] : «La Transformation continue», dans **Borduas** (i.1933-1960 : 271-285)
[1948] : «Commentaires sur des mots courants» dans **Borduas** (i.1933-1960 : 295-313)
[1949] : «Projections libérantes», dans **Borduas** (i.1933-1960 : 369-479)
- CARONTINI, E. [1984] : **L'Action du signe**, Louvain-La-Neuve, Cabay Libraire-éditeur, 66 p.
- CORNULIER, B. de [1982] : **Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé**, Paris, Seuil, («Travaux linguistiques»), 317 p.
- DELEDALLE, G. [1978] : «Commentaire», dans **Peirce** (i.1885-1914 : 201-252)
- FISSETTE, J. [1990] : **Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce**,

- Montréal, XYZ Éditeur, 88p.
- GAUVREAU, C. [i.1944-1970] : **Oeuvres créatrices complètes** (édition établie par l'auteur), Montréal, **Parti Pris**, («coll. du Chien d'Or»), 1503 p.
- [1950] : «Lettre à un fantôme», dans **La Barre du jour**, no 17-20, 1969 «Les Automatistes», p. 344-361
- [1969] : «L'Épopée automatiste vue par un cyclope» dans **La Barre du jour**, no 17-20, 1969, «Les Automatistes», p. 48-96
- KRISTEVA, J. [1974] : **La Révolution du langage poétique**, Paris, Seuil, («Tel Quel»).
- LABRECQUE, J.-C. [1971] : *La Nuit de la poésie*, Montréal, O.N.F., Long métrage reproduisant l'événement qui s'est déroulé le 27 mars 1970 dans la salle du GESU à Montréal.
- LEDUC, F. [i.1942-1980] : **Vers des îles de lumière. Écrits**, Textes colligés et présentés par A. Baudet, Montréal, H.M.H., 1981, («Textes et documents littéraires»-65).
- MARCHAND, J. [1979] : **Claude Gauvreau. Poète et mythocrate**, Montréal, VLB éditeur, 443 p.
- MESCHONNIC, H. [1982] : **Critique du rythme. Anthropologie historique du langage**, Paris, Verdier, 1982, 729 p.
- PEIRCE, C. S. [i.1867-1914] : **Collected Papers**, vol. I-VI :1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII :1958 par W. Burks, Harvard, Harvard Univ. Press. Les renvois à cette édition se font par la numérotation des paragraphes, le chiffre précédant le point indique le volume.
- [i.1885-1914] : **Écrits sur le signe**. Textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, («L'Ordre philosophique»), 268 p.
- REISS, T. J. [1976] : «Peirce, Frege, la vérité, le tiers inclus et le champ pratique», dans **Langages**, no 58, 1980 «La sémiotique de C. S. Peirce» sous la direction de François Péraldi, p. 103-127.
- RIFFATERRE, M. [1978] : **Sémiotique de la poésie**, trad. : J.-J. Thomas, Paris, Seuil, 1983, («Poétique»), 253 p.
- SAVAN, D. [1980] : «La sémiotique de Charles S. Peirce», dans **Langages**, no 58, 1980, sous la direction de F. Péraldi, p. 9-23.
- [1988] : **An Introduction to C. S. Peirce's Full System Semeiotic**, Toronto, Victoria Coll. in U. of T., 1988, («Monograph Series TSC»-1), 74 p.
- SHERIFF, J. K. [1969] : «Charles S. Peirce and the Semiotics of Literature», dans R. T. De George (éditeur), **Semiotic Themes**, Lawrence, U. of Kansas Pub., 1981, p. 51-74.

DISURES

Le passé et l'avenir du vers français

BERNARD DUPRIEZ

Ce que signifient les durées du vers, non à la lecture, mais à la disure (selon l'interprète), est-ce identifiable? Un sondage dépouillé par un logiciel docimologique a validé notre test : de la prose au vers métrique, diverses prosodies se révèlent.

Can one identify the prosody significance of the durations in a line of verse, not in terms of reading but rather according to the speakers. A study using a statistical computer programme has validated our test : diverse prosodies emerge when one goes from pure prose to metric verse.

«Dire les textes, leur donner une nouvelle vie, les faire à la nôtre, nous y étendre, ensemble, commodément, en des heures devenues agréables...» rêvais-je en préparant le cours de **Poésie au XX^e siècle**. Et la disure prit la place des traditionnelles explications de texte, plusieurs années de suite. Nous dûmes, entonnâmes, gesticulâmes, découvrîmes les intonations, les timbres de voix, l'entrain, les audaces de tout un chacun. J'analysai des sons.

Pour le rythme, il y eut des essais divers, notamment la scansion métrique de Souriau. Nous avons été conquis par «Musique et poésie», dans **la Correspondance des arts**. L'esthéticien avait accepté de nous guider, enregistrant sur cassette¹ sa lecture scandée d'une dizaine de poèmes, dont un de sa propre composition. Nous en vîmes à percevoir, de la musique, non les notes, mais les pulsations, l'étendue vivante. On ne négligea pas, bien sûr, le déchiffrement des théoriciens actuels: Meschonnic, Kristeva, Mazaleyrat. Parlaient-ils du même rythme que Souriau? Ils donnaient à ce mot, semblait-il, un sens plus étendu, ou plus abstrait, ou moins travaillé. Sur la théorie, la notion de signifiante, celle de durée, nous partagions pleinement leurs hypothèses. Mais le passage à l'acte ne nous paraissait pas avoir été effectué. Peut-être parlaient-ils de lecture individuelle, sans diction communicative? Ils n'avaient pas l'air de se douter que découvrir un rythme pouvait être une tâche ardue, que les formes possibles étaient plus que diverses et que,

à moins d'être enregistrées ou très bien transcrites, elles n'étaient guère communicables indirectement.

Comment appréhender le phénomène? Pendant deux ans, on hanta le laboratoire de linguistique expérimentale. Il y eut des analyses de sonagrammes, des repérages de voyelles, des calculs en centisecondes. La réalité se montrait à des distances étonnantes de la théorie. La vraie durée des syllabes était très variable, allant de très brève à très longue. Les césures pouvaient être sans durée, instantanées. Seule chose certaine : le champ ouvert était à défricher presque entièrement...

Une recherche parallèle où l'on tenta de synchroniser l'image et la parole (avec le corpus des **Parents terribles** de Cocteau) déboucha sur une véritable impossibilité d'attribuer à un son et à une image un instant commun. Les durées de phrase et de geste étaient comme deux mondes séparés dont les éléments ne se percevaient que dans leur environnement respectif. Ce n'est qu'après la perception, donc globalement, qu'il devenait possible de passer de l'un à l'autre. Seule une machine aurait pu placer telle syllabe sur tel trajet de membre de l'acteur. Il y avait deux durées comme séparées, une pour la parole, une pour l'image. Celle de l'horloge, la scientifique, était une projection sur un appareil de mesure. Le temps de la montre n'était pas celui du texte, plus proche d'un vécu, psychologique. Dès lors, même si les syllabes variaient quant à leur durée exacte, une intention de durée chez

le locuteur, une impression de durée chez l'auditeur pouvaient en faire une brève ou une longue sans plus. Les durées dans un texte devenaient relatives au sujet disant. La tradition prosodique ne refaisait-elle pas virtuellement surface? Entendons-nous : il ne s'agissait pas de restaurer, comme le tentèrent Pontus de Tyard et Baïf, des isochronies artificielles. Il s'agissait d'instaurer, à partir de la possibilité des impressions ou des intentions, un jeu sur les durées relatives, une analyse des effets littéraires obtenus par là.

Mais alors, les analyses, si nous voulions arriver à concrétiser nos intuitions, ce n'était plus dans un laboratoire mais auprès des auteurs, des interprètes et des auditeurs, sous forme d'enquêtes, qu'elles allaient devoir être menées. Pour étayer nos naissantes convictions, il allait falloir vérifier moins des centisecondes que les impressions (de création et de perception) des phénomènes rythmiques.

Il allait falloir rédiger des questionnaires, enregistrer des variantes significatives, présenter ces questionnaires à des groupes d'étudiants point trop prévenus (intéressés aux questions de rythme poétique cependant). C'est la perception naturelle dans le groupe culturel, et non les résultats de notre enseignement, qu'il s'agissait de vérifier.

Une jeune poétesse, excellente interprète (pas seulement de ses oeuvres²), nous accorda son concours. Pour faire des QCM (questions à choix multiple), on se mit à essayer des prononciations diverses. En s'enregistrant, en établissant des distracteurs vraisemblables, une expérimentation – avec analyse statistique sur des groupes – devenait possible. Nous allions pouvoir mesurer jusqu'à quel point ce que nous pensions faire, dans nos disures de vers, était intelligible en dehors de notre cercle de chercheurs expérimentateurs.

Par exemple, le début d'**Hernani**, dont on sait l'importance dans l'histoire de l'alexandrin, nous fit composer une QCM qui se lit comme suit :

Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier
Dérobé [qu'on a entendu frapper] Vite, ouvrons.

Ces vers sont prononcés sans la pause de fin de vers avant dérobé, audace qui provoquera, en 1830, lors de la première représentation, une réaction passionnée. Pourquoi?

- 1 Le texte d'une tragédie aurait dû être en vers de douze pieds.
- 2 Manque de césure à l'hémistiche (alexandrin romantique).
- 3 Rejet de dérobé au début du vers suivant.
- 4 Effacement de la différence essentielle entre vers et prose.

Le jeu des interactions entre distracteurs apparaîtra plus clairement à la lecture du corrigé.

Rép. Effacement de la différence essentielle entre vers et prose. C'est l'enjambement. La phrase «enjambé» le vers.

Mais Il y aurait eu un rejet (distracteur 3) si l'acteur avait prononcé l'escalier (pause) dérobé. Le rythme aurait ainsi primé sur la syntaxe et les «Anciens» de 1830 se seraient abstenus de siffler.

Enjambement : «Suppression de la pause ou de la césure de fin de vers». Cette acception apparaît dès 1680 (Richelet). Il ajoute : «L'enjambement est vicieux dans la poésie française». Il est fréquent en anglais, déjà dans Shakespeare.

Cet item a recueilli de bons indices. Dans un groupe de 17 étudiants de 3^e année au baccalauréat spécialisé en études françaises (Université de Montréal), une majorité (65%) a opté pour le choix 4. L'habileté de ceux qui ont toutes les chances de bien répondre est estimée (algorithme de Birnbaum) à 1.18 (sur une échelle où 0 représente l'habileté moyenne et 1 la moyenne des écarts à celle-ci). Non seulement la question est validée mais on peut dire qu'elle convient pertinemment. Le groupe la comprend et il est bien d'accord avec ce qu'elle mesure. Le reste des répondants a choisi 3 (confusion rejet / enjambement). Ils ont -.42 comme niveau d'habileté.

Plus difficile à reconnaître est le contre-enjambement, qui rompt aussi le vers mais de façon anticipative. Est-ce celui-ci qui caractérise le Masque de Valéry Larbaud?

Assis à ma table et relevant la tête,
Je me contemple dans le miroir, en face
Et tourné de trois quarts, je m'y vois
Ce profil enfantin et bestial que j'aime.

Comment dire ces vers? (Jouez le jeu : mettez un cache sur la Rép. jusqu'à ce que vous ayez choisi 1, 2, 3 ou 4.)

- 1 Avec deux contre-enjambements (en face et je m'y vois).
- 2 Avec deux contre-rejets (aux mêmes endroits, en respectant la pause de fin de vers).
- 3 En donnant une certaine cadence.
- 4 Comme des vers libres (5#5 / /44#2 / /33#3 / /3332)

Rép. Avec deux contre-enjambements (en face et je m'y vois).

Rem. Même les limites du vers libre ne sont pas respectées si l'on fait ces deux contre-enjambements (exigés, selon nous, par le sens, et parce qu'il n'y a pas d'autre scansion vraisemblable). On a : 5#5 (rel'vant, qui donne déjà une allure de parlé) //33' (m', l')#232#33332. Le découpage en vers graphiques est donc ici pure apparence ou convention. Après le vers 1, tout est en prose. Expl. Ainsi se trouve confirmé sur le plan rythmique le titre le Masque, à interpréter comme ce qui recouvre d'une apparence policée la nature naïve.

Nos étudiants ne s'y sont pas trompés. 46% ont choisi 1. Ils ont une habileté estimée de 1.98.

LE VERS ACCENTUEL

Départager prose et vers est parfois facile. Ce qui l'est moins, c'est d'identifier les types de vers et leur rapport plus ou moins étroit avec l'infrastructure prosodique. Prenons Verlaine, si tenté d'échapper au ronron classique. Met-il de la prose dans son vers ou que fait-il? Extrait des Loups.

Parmi l'obscur champ de bataille
Rôdant sans bruit sous le ciel noir
Les loups obliques font ripaille
Et c'est plaisir que de les voir.

Le rythme du quatrième vers a-t-il quelque chose de particulier?

- 1 Non. C'est un octosyllabe classique, très régulier (22#22).
- 2 Pas vraiment. C'est un vers libre au rythme progressif (134).
- 3 Oui. C'est un vers accentuel. La cadence est très marquée (u= | u= | uuu=).
- 4 C'est plutôt un vers métrique (u | =u | # (=) | uuu | =) [ictus initial en dehors du vers; finale prolongée]

Nota bene : Nous sommes bien conscient que le lecteur devrait pouvoir entendre chaque variante avant de faire son propre choix. Il existe un enregistrement sur cassettes de toutes les variantes citées³.

Rép. C'est un vers accentuel, pulsé (u= | u= | uuu=).

Et Cette pulsation serait aussi, semble-t-il, la meilleure façon de dire les vers précédents.

Rem. Pour faire un octosyllabe (distracteur 1), il faudrait mettre un accent tonique sur de.

Et Objection au distracteur 4 : la mesure de trois brèves (tribraque) n'est pas facile, et l'environnement non plus ne semble pas se prêter à une scansion. 46% des répondants avaient opté pour le vers métrique (qui sera examiné plus loin) mais ce ne sont pas les plus habiles (.07).

L'idée de vers accentuel est assez attractive aussi (40%) et nettement plus sélective (.30). C'est un vers un peu grossier, qui convient au caractère sardonique de la pièce. Il se caractérise par une tonique qui clôt la mesure, qui ne peut avoir d'autre forme que u-, uu- ou uuu- (iambe, anapeste, péon 4). Il est entouré de pauses. Lui-même est martelé. On le compare à une marche au pas, un deux trois. Les phonéticiens en raffolent car il se conforme au parlé ordinaire (en accroissant encore la tonique comme finale de mot phonétique). C'est un rythme sans mystère, où pauses et silences retombent dans le vide. En voici un exemple bien reconnu de notre groupe. Verhaeren, Le Départ :

Traînant leurs pas après leurs pas,
Le front pesant et le cœur las,
S'en vont, le soir, par la grand-route,
Les gens d'ici, buveurs de pluie,
Lécheurs de vent, fumeurs de brume.

Ces vers sont _____.

- 1 syllabiques

2 libres car plusieurs schémas prosodiques sont possibles

3 rythmiques car mesures et mots phonétiques coïncident

4 métriques car les coupes comptent, elles sont à l'intérieur des mesures.

Rép. Ils sont rythmiques (ou accentuels) car mesures et mots phonétiques coïncident.

Expl. On les dirait ainsi :

Traînant leurs pas après leurs pas,

Le front pesant # et le cœur las,

S'en vont, # le soir, # par la grand-route,

Les gens d'ici, # buveurs de pluie, lécheurs de vent, fumeurs de brume.

Rem. Le rythme accentuel n'est pas inévitablement fastidieux : il permet des combinaisons. Ainsi, l'octosyllabe peut avoir deux, trois ou quatre mesures. Un rythme accentuel a besoin d'être motivé, cependant. Il se justifie par son expressivité (pensons-nous).

Si ce vers était le seul modèle possible, poètes, linguistes et musiciens n'auraient aucune dissension (ni liberté). Mais il existe, depuis Homère et Virgile sinon dès les Upanishads, un vers raffiné qui tourne carrément le dos à la prose. Non qu'il en modifie les accents : il donne seulement une forme précise aux durées. C'est une forme que crée le diseur. Elle varie donc d'une personne à l'autre (épousant son mouvement), d'une disure à l'autre. Elle n'en est pas moins reconnaissable et imitable. Nous en développerons plus loin les caractéristiques. Avant cela, nous passerons en revue les autres types de forme possibles pour le rythme.

ORIGINE DU VERS SYLLABIQUE

Un coup d'œil historique devrait favoriser la mise en place de quelques perspectives. On sait que notre orthographe a été phonétique à ses origines, c'est-à-dire autour du XI^e siècle. C'est sans doute à la même époque qu'il faut remonter si l'on veut comprendre comment le classicisme a pu considérer des syllabes comme des pieds. Comparons la chanson de geste au poème épique latin (qui en est l'origine lointaine). Le rythme de celle-ci a subi une transformation incroyable du fait que la plupart des mots ont perdu au moins une syllabe (celles qui n'avaient pas d'accent et toutes les finales, sauf celles en a, qui disparaîtront plus tard). L'évolution phonétique a donc dû se doubler d'une évolution rythmique qui, dans les premiers temps, a consisté dans une accumulation de toniques, les atones s'amenuisant au fil de quelque treize siècles.

La tonique, qui était antépénultième en latin, se retrouve ainsi pénultième (sauf dans les noms féminins : rosa / rose). La langue devient de plus en plus oxytonique. L'alternance des rimes masculine et féminine est la dernière trace de cette évolution. Le mot de deux syllabes,

trochaïque, se réduit à une longue (regem / rei). Il fut naturel, à ce moment-là, de confondre mesure et syllabe: la plupart des syllabes n'étaient-elles pas toniques et longues? La rythmique médiévale a correspondu à une prononciation effective. L'utilisation chantée du vers dans les offices liturgiques ne faisait que renforcer cette prosodie.

Le sautellement d'une syllabe à l'autre, chacune ou presque recevant un accent, put se maintenir tant que les syllabes effacées eurent encore une certaine présence. Mort prononcé avec un t qui résonne inclut une sorte de e qui fait comme une syllabe pour l'arsis. Le système était intenable. Beaucoup de toniques se diphtongueront (rei / ro-i / rwé / rwè / rwa). D'autres passeront tout simplement en position atone. Mais le vers français était né. Il allait garder jusqu'à la fin du XX^e siècle au moins les séquelles de ces bouleversements.

Le nombre de pieds (de mesures métriques) du roman épique, notamment de ce **Roman d'Alexandre** qui a donné son nom à l'alexandrin, équivalait au nombre des syllabes. «Grant(t) joie(e) vint(t) en Grèce(e) # le jour que il fut(t) nez(ts)». Au XV^e siècle, le vers était déjà recomposé autrement. Toutefois, comme il arrive en grammaire, la théorie véhiculait des concepts périmés. On continua de compter les syllabes. La scansion latine ne pouvait plus servir de modèle. Il aurait fallu inventer quelque chose de particulier, d'intermédiaire. On ne prononçait plus comme en latin mais déjà on ne prononçait plus non plus par syllabe. L'accent de mot était devenu un accent de groupe (mot phonétique). Le classicisme a perpétué le syllabisme faute de mieux. Tout en continuant le décompte syllabique, le poète recréait des mesures composites, avec arsis et thesis, qu'il percevait de manière non syllabique. On en attribua l'harmonie à l'«oreille». On parla de la «musique» du vers.

La façon la plus simple de recréer ces mesures était le vers accentuel. Pour l'alexandrin, dans chaque hémistiche, cela donnait 1/5, 2/4, 3/3, 4/2 ou 5/1. Variations sur ce schéma ad infinitum. C'est le vers de Boileau. Rien n'empêche de dire ainsi tout alexandrin. Hugo :

On entend les gorgones
Aboyer aux huit coins de ces tours octogones

Le rythme de ces deux vers est donné par _____.

- 1 une allitération, car on remarque dans la phrase le même son à plusieurs reprises.
- 2 une assonance, car les deux vers sont apparentés par la voyelle finale commune.
- 3 l'accentuation, car certaines syllabes sont prononcées avec plus de force que les autres.
- 4 la rime, car les deux vers sont apparentés par leur syllabe finale.

Rép. L'accentuation (53%; habileté : .47).

Accentuation : un phonème ou un groupe de phonèmes est articulé avec plus de force (ou de durée ou de hau-

teur) : On entend les gorgones / Aboyer aux huit coins de ces tours octogones.

RÔLE DES SONORITÉS

Voici des remaniements où se justifieraient plutôt les autres choix :

Les gorgones gloutonnent dans les tours octogones (allitération)

Les gorgones des tours / Souffrent sans amour (assonance)

Les sirènes chantonnent / Les gorgones gloutonnent (rime). Le 4^e est le seul distracteur à avoir attiré du monde : 40%; habileté : -.55. Magnifique exemple que cet item où presque tous les étudiants qualifiés ont senti l'accentuation, tandis que les autres, férus de bonne formation classique et s'y fiant à l'aveuglette (ou distraits simplement), entraînés par la facilité, cherchent côté rime.

Les sonorités jouent certes un rôle. Tout type d'élément peut avoir son importance. Toutefois, il vaut mieux distinguer, dans le cas du vers, ce qui est son et ce qui est une forme de pulsion vitale dans la durée.

Ceci paraîtra élémentaire et, conceptuellement, rien n'est plus simple. Mais en pratique... À l'origine, et encore chez Marot, rime et rythme n'étaient pas deux mots distincts. Pourquoi les Chapelain, d'Aubigné, La Mesnardière vont-ils tant raffiner sur les spécifications de la rime alors qu'ils ont si peu à dire sur les rythmes? Nous-mêmes, faisons-nous bien les identifications? Quand le phénomène est plus sonore que rythmique, notre groupe le reconnaît-il? C'est ce que tentera de tirer au clair l'item suivant, tiré d'**Exils** de Saint-John Perse.

De beaux fragments d'histoires en dérive, sur des pales d'hélices, dans le ciel plein d'erreurs et d'errantes prémisses, se mirent à virer pour le délice du scoliaste.

Qu'est-ce qui est poétique dans ce verset?

- 1 Le rythme (2224#33#3333#2443).
- 2 Les échos sonores (dérive, d'hélice, prémisses, se mirent, virer, délice; histoire, scoliaste; erreurs, errantes)
- 3 La double isotopie (histoire de la guerre, avions dans le ciel).
- 4 (N'importe)

Nous avions prévu la 4 comme meilleure réponse. Eh non! C'est la 2 qui est validée (53% et .53). La 4 est choisie semble-t-il par les esprits portés à généraliser (33% et .24) Écho sonore : «Deux ou plusieurs syntagmes, membres de phrases, hémistiches ou vers sont associés par divers phonèmes identiques».

Notre groupe est ouvert aux aspects sonores aussi bien que rythmiques.

ENTRE PROSE ET VERS

En comparant aux rythmes du vers ceux de la prose,

surtout quand ils deviennent «poétiques», nous allons maintenant pénétrer davantage dans la complexité de ces questions. Voici une poétisation de la prose d'un type tout autre que le vers accentuel. Dans ce dernier, la cellule rythmée est comme enrobée de silences, de vides. En prose poétique, les mots phonétiques (petits ensembles de quelques syllabes, souvent en plusieurs mots graphiques, terminés par une voyelle sur laquelle la voix s'arrête un peu plus longuement qu'ailleurs) se regroupent et forment des jeux géométriques (parallélismes, progressions, oppositions). Choisissez votre arabesque en cette phrase d'Atala de Chateaubriand.

Souvent, égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des bras de rivière, sur lesquels elles jettent des ponts de fleurs.

- 1 vent, rées nar an ver bras èr quels jet ponts fleurs
- 2 vent d'ar nar ces tra bras ère quels tt fleurs
- 3 vent rées d'arbres narbres anes versent bras ère quels jettent ponts fleurs
- 4 vent d'ar nar an ver bras èr quels jet ponts fleurs

Nous souhaitons voir valider la réponse 4. Ce fut la 3. Nos répondants s'arrêtent sur égarées et ils allongent les syllabes suivies de muettes. Une emphase plus nette les a-t-elle attirés parce qu'il s'agissait de Chateaubriand? Rem. Transcription chiffrée du rythme de cette phrase : 1/2/4/22. C'est un rythme progressif (séries de plus en plus longues) débouchant, en finale, sur un groupe 22 équilibré.

Au doux balancement de la prose poétique, nous allons opposer les asymétries de Verlaine dans l'Heure du berger. Notre groupe y sera-t-il sensible?

Les fleurs des eaux referment leurs corolles;
Des peupliers profilent aux lointains,
Droits et serrés, leurs spectres incertains;
Vers les buissons errent les lucioles.

Quel est le rythme de cette strophe?

- 1 prosaïque (423/423#13#24/44)
- 2 régulier (décasyllabes en 4-6; 22#24/13#24/13#24/13#15)
- 3 asymétrique (4#24/4#24/4#24/4#4)
- 4 métrique ('u|=u|=#u|=uuu|=' / =uu|=#u|=uu|= / =uu|=#u|=uu|= / =uu|= ' |=uu|=uu|=')

Rép. asymétrique. La diérèse (luci-oles) aurait été normale pour tout classique et jusqu'à Valéry. Mais pas chez Verlaine et nos répondants l'ont bien senti (40%; .78).

Ainsi sommes-nous en train de passer de la prose rythmée aux formes, même frustrées, du vers.

Est-on libre de créer des rythmes ou sont-ils encodés dans la langue? Quelle serait la meilleure façon de dire ces trois vers de l'opéra d'Hélène Cixous : **Le Nom d'Oedipe**. **Chant du corps interdit** (tirade d'Oedipe, p. 68)?

Dès que tu prononces ce mot, je suis sur toi, contre toi, en toi, je suis déferlé dans toi moi tout entier
Mais c'est en moi que toi, la mer tout entière est bercée.

- 1 Comme des vers libres formant des périodes cohérentes séparées par des pauses, donc en trois parties.
- 2 Comme de la prose, avec des césures aux virgules.
- 3 En respectant les limites des mots phonétiques du langage courant mais en multipliant les césures (notamment après moi et mer).
- 4 (1 et 3)

Le dernier distracteur, parce qu'il est double, devait attirer ceux qui devinent. Dans les 60% qui le prennent se retrouvent des habiletés allant de -2 à -1 aussi bien que de +1 à +2, avec un creux au centre, de -1 à +1 (courbe à deux bosses dans toute son horreur). Peut-on à la fois dire le texte comme du langage courant et comme des vers libres? C'est leur opinion. Il y a l'aspect théâtral du texte, qui fait ressortir les toniques finales de mot phonétique et, en surimpression, il y a l'aspect poétique qui permet de couper avant déferlé (contre-rejet de je suis) et d'ajouter une césure après mer.

Rem. Oedipe dit à sa mère comment il l'aime. Le rythme imite un mouvement de vagues (évocation du ventre maternel) que justifie le mot mer (au lieu de mère).

Et En multipliant les pauses, on se rapproche de l'évocation des pulsions inconscientes d'Oedipe. C'est probablement la diction préconisée par l'auteur. C'est celle du diseur de la cassette enregistrée aux éditions des femmes, Michaël Lonsdale : =uuu=uu=#uu#u=#uu=#u=#u=#uuu=#=#uu=#uu=#u=#u=#uu=uu=

Cette scansion constitue un bon exemple de vers libre. Sans définition prédéterminée, le vers dit «libre» n'en est pas moins constitué d'ensembles structurés, avec des césures et des pauses expressives.

Qu'est-ce qui le distingue du vers classique? Le nombre de syllabes? Le texte suivant, de Jouve (Moières) serait quoi?

O toi que j'ai longtemps aimée Isis mortelle
Sache que tes yeux froids me reprendront toujours
Aussi faible aussi fort semblable et misérable
Devant le gouffre qui m'arrachera de moi, ma mort.

Le quatrième vers _____.

- 1 A quatorze pieds (22242/2)
- 2 Est un alexandrin romantique (#uuu|=#|ùuuuu|=#u|=')
- 3 Ma mort est comme «rejetée» du vers ('u|=u|=#uuu|=uuu|= ' / `u|=). On accentue arrachera.
- 4 Il n'y a pas de scansion métrique ni de rythme accentuel. C'est à prononcer comme de la prose (on amuît deux e), ce qui donne : 2242#2.

Aucune des réponses n'a été validée. La 3 attire presque tous les moyens faibles, sans doute à cause de son expressivité. Les forts l'évitent parce que le syllabisme fre qui ma ra # che ra de moi est invraisemblable. Mais

les indices obtenus par les autres choix sont dépourvus de signification.

Dans un contexte de vers syllabiques (les trois premiers ont leurs douze pieds), on voit qu'il est difficile de manoeuvrer. Nous avons pensé à 2 comme bonne réponse, moyennant des e muets, mais le syllabisme a pu paraître suspect. D'une façon générale, il ne fait pas d'adeptes dans notre groupe. Sur les soixante questions du test, sept proposent vers syllabique (ou alexandrin classique, ou rythme fixe) parmi les distracteurs. Pas une seule fois ce distracteur n'a été validé.

Faut-il en conclure que le vers syllabique n'existe pas? Grammont, qui le transforme en vers accentuel, n'hésite pas à le soutenir. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est largement indéterminé. Il suffit d'y songer, du reste. Comment un décompte de syllabes pourrait-il définir un rythme? On ne peut tout de même plus mettre un accent sur chaque syllabe comme l'écolier qui ânonne la pi-pe de pa-pa. Les seules indications strictement rythmiques données par Malherbe, imposées par l'**Art poétique** et l'Académie, sont la pause à la rime et la césure à l'hémistiche. Ce cadre respecté, tout est possible en fait de répartition des durées et des accents : les quatre accents de Grammont, les cadences nourries de Boileau, les épitrochismes de Hugo, les rythmes enveloppants de Musset, le pentamètre de Souriau, les découpages de Verlaine et de Rimbaud, etc. Il y a peut-être autant de variétés de rythme classique que de poètes français, ou même de diseurs.

À titre d'intermède, voici une phrase toute prosaïque qui, syllabisée, donnerait deux vers parfaitement conformes à la définition : « Sans doute est-ce quelqu'un # qui juge de la qua- ## lité des travaux par # le nom de l'éditeur ». Pour renouveler l'héritage tout en lui restant fidèle, il a suffi de couper par le milieu le mot qualité, dernier recours de certains poètes récents (Denis Roche, déjà Aragon).

Par ailleurs, la prononciation a évolué depuis le XVII^e siècle. Le e s'est progressivement amui (sauf dans le parler méridional). Le vers de Racine ne peut plus être prononcé avec vraisemblance qu'avec onze, dix, parfois neuf syllabes, à moins qu'il ne contienne aucun e muet devant voyelle. L'élisie était la seule solution admise à l'hémistiche (pas de césure épique, lyrique ou enjambante). En dénonçant la rime, Verlaine, déjà Fénelon, sentaient l'urgence d'une refonte complète du système poétique français.

Voici ce que devient le e muet chez Verlaine (c'est un extrait d'Été).

Ta voix tonne dans les rafales
Et ta chevelure sanglante
Fuit brusquement dans la nuit lente.

Pour préparer l'effet haletant et grandiose du dernier vers, quelle serait la meilleure diction du second?

- 1 Et ta chev'lur' # sanglant'
- 2 Et ta chevelu # re sanglante
- 3 Et ta chevelur' # sanglante
- 4 Et ta chevelu # re sanglant'

Rép. Et ta chev'lur' # sanglant'

Expl. Nous avons opté pour un vers de six syllabes afin d'établir un contraste net avec les huit pieds du dernier vers.

Et L'image de la chevelure conserve tout son effet quand le rythme ne présente pas de déformation particulière. Mais On ne pouvait conserver les e muets. Dans le vers de Verlaine, beaucoup de e ne sont pas ou à peine prononcés. C'est d'ailleurs une des origines de ses asymétries.

Ce problème si important et si délicat, nous avons eu la satisfaction de constater que, bien loin d'échapper à notre auditoire, il rencontrait pleinement son accord. La réponse 1 est validée avec 40% de répondants et presque tous parmi les plus habiles (niveau 2.18!).

LE VERS LIBRE

Quelqu'un me dira : – Vous semblez reprocher au syllabisme de ne spécifier qu'à peine le vers. Mais le vers libre, lui, n'est-il pas encore moins net? Jacques Roubaud ne va-t-il pas jusqu'à proposer (dans **la Vieillesse d'Alexandre**) de définir le vers libre comme le repoussoir du vers dit régulier? Les vers-libristes, parce que l'alexandrin est installé dans les consciences littéraires, s'acharneraient à faire simplement « autre chose que douze syllabes »... Hypothèse séduisante et parfaitement possible si l'on n'avait, du rythme, d'autre idée que celle de l'école. Mais impasse pour l'avenir du vers. On tombe de Charybde en Scylla. Un vers de plus en plus prosaïque, en ce cas, se comprend. Il est le recours ultime d'une poésie piégée à ses propres règles.

Ne peut-on, cependant, poser le problème autrement et se dire tout simplement qu'un vers libre est un vers s'il a du rythme? S'il en est dépourvu, il sera tout au plus un vers visuel. Aller à la ligne ne suffit pas (heureusement). Devenant tangible avec un minimum d'attention, d'expérience ou de théorie appropriée, le rythme est plus qu'un concept. C'est lui qui ferait le vers, quel que soit le nombre des syllabes. Même douze, après tout. L'alexandrin reste une des formes possibles du vers. Pas plus que le vers libre il ne présente de rythme bien défini. Ce qu'il reste à faire, c'est de définir les rythmes... Une bagatelle, si les poètes n'avaient déjà fait le travail. Le poète, en ce sens, est libre, l'a toujours été, le restera. Place à une esthétique française des durées de la signifiante...

On lit, dans Biefs, de Michel Deguy (1964) :
Un jour elle sera là elle apparaîtra

- 2 L'alexandrin romantique (4#4#4).
- 3 Le vers métrique ('u|#u|=u|=u|#u|=u|=').
- 4 (Autre chose)

Rép. Le vers métrique ('u|#u|=u|=u|#u|=u|=')
est validé (53%, 2.44).

Rem. Les iambes de la réponse 1 formeraient une harmonie imitative trop réaliste. Le même effet est présent dans la 3 en plus feutré.

La 2 suppose une césure après long, qui serait artificielle. Déf. Dans le vers métrique, ce qui détermine le rythme est la possibilité de scander chaque mesure, si possible en plaçant le battement au début d'une tonique et en incluant les pauses et les césures à l'intérieur des mesures. Mais il est possible de placer un ictus sur un silence ('). C'est fréquent en début de vers, où la mesure est facilement catalectique (anacrouse). Ex. : 'u|=... Le premier temps marqué est à la deuxième syllabe.

Un mètre construit n'exclut pas l'imitation du réel. Au diseur d'être attentif à tout ce que véhicule son texte. Georges Schéhadé, le Nageur d'un seul amour :

Et plus loin dans un ciel de bougies
Les icônes voyagent

Qu'est-ce qui est le plus poétique dans ces vers?

- 1 Le rythme dactylique : 'uu|#uu|=uu|=' / 'uu|=uu|='
- 2 Le contenu : on voit des objets sacrés orthodoxes «voyager» dans le ciel (un peu comme le chandelier à sept branches dans certains tableaux de Chagall).
- 3 L'aspect sonore (allitération du l, du i).
- 4 (N'importe)

Ils ne se sont pas laissés prendre. Ni par la 1, ni par la 4. C'est le contenu la bonne réponse pour 53% d'entre eux, et leur niveau est élevé (2.23). Des images religieuses revêtent ici un aspect fantastique. Le rythme est soigné mais il présente simplement une grande homogénéité, le dactyle, c'est-à-dire la mesure d'une longue suivie de deux brèves. L'aspect sonore non plus n'est pas typique.

Trouver un rythme, c'est donc tenir compte de tous les aspects du texte, venir jusqu'à ce qu'il est. Poulenc en savait quelque chose, qui a mis tant de poèmes en musique.

Je me récite souvent le poème. Je l'écoute. Je note les respirations. J'essaie de découvrir le rythme interne par un vers qui n'est pas forcément le premier. Lorsque je bute sur un détail de prosodie, je ne m'acharne jamais. J'attends parfois des jours. J'essaie d'oublier le mot jusqu'à ce que je le voie comme un mot nouveau.⁴

LE VERS MÉTRIQUE

Peut-être que le lecteur qui nous a accompagné jusqu'ici souhaite en savoir davantage sur les arcanes de ce mètre fait de (relativement) brèves, de (relativement)

longues, de silences, de césures (interruptions de la vibration de la glotte, avec ou sans durée véritable), ce mètre rond, qui semble tourner le dos à la prose puisqu'il fait débiter la mesure là où le mot phonétique se termine, ce mètre enfin qui épouse si aisément la prose, qui la métamorphose, passant inaperçu.

Voyons-en un très pur exemple avant de théoriser. Valéry, la Pythie :

Alors, par cette vagabonde
Morte, errante, et lune à jamais,
Soit l'eau des mers surprise, et l'onde
Astreinte à d'éternels sommets!

Ces vers sont à dire comme _____.

- 1 métriques ('u|#uu|uuu|=u|=#u|#u|=uu|=' / 'uuu|=u|#u|=' / 'u|#uuu|=u|=').
- 2 accentuels (2#24 / 1#2#23 / 42#2 / 242).
- 3 libres (25 / 1#2#5 / 24#2 / 26)
- 4 syllabiques (2#6 / 12#23 / 222#2 / 2#6)

Rép. métriques. Le groupe n'a pas hésité. La réponse 1 est validée (46%, 2.51). C'est la seule façon d'obtenir un vers que les césures, multiples, ne dispersent pas. Le vers 3 est un peu difficile (le tribraque, uuu, n'a pas de marque sonore du début de la mesure).

La problématique du rythme n'est pas tellement moins complexe dans le domaine, assez voisin du langage, qu'est la musique.

Une des grandes difficultés rencontrées par les musiciens pour transcrire le rythme est la durée des silences. Bach, par des barres de mesure et des signes correspondant à ceux de la durée des notes (demi-pause pour une blanche, soupir pour une noire, etc.), a rendu possible une notation précise. Toutefois, cette précision dans le découpage de la durée ne va pas sans inconvénient. Le groupe rythmique (ensemble minimal doté d'une structure rythmique, par exemple la mélodie bien connue de Ah vous dirais-je Maman) s'est trouvé morcelé du fait que le point de repère le plus naturel, soit le début du temps fort, est le plus souvent au centre du groupe, non à ses limites. On a placé les barres de mesure au début des temps forts (point de repère le plus visible, donc judicieux)... mais ceux-ci se trouvent rarement au début d'un groupe ou d'un sous-groupe, et presque toujours à la fin. On a dû disposer les barres de mesure comme suit : | Ah vous | dirais- | je Ma | man. C'est pratiquement l'inverse de ce qu'on imagine quand on regroupe les notes suivant leurs affinités naturelles (Ah / vous di / rais-je / Maman). «Le premier temps de la mesure est (normalement) thétique, ce qui oblige le groupe à chevaucher la barre de mesure» observe notamment P. Biton⁵.

C'est une difficulté insurmontable puisque le meilleur endroit pour identifier une isochronie est aussi celui où la coupe est souvent exclue. Pour y remédier,

le musicien se sert de la liaison, trait incurvé qui suit la transcription des notes, enjambant les barres de mesure et reconstituant les groupes naturels. Ce double système régit la musique occidentale depuis trois siècles. Il suppose la régularité dans les durées. L'esthétique joue alors sur les variations mélodiques et les timbres instrumentaux. Pour des variations esthétiques sur la durée des mesures, c'est à la musique orientale qu'il faut s'adresser.

Si le problème de la détermination et de la transcription des rythmes a trouvé en musique une solution durable (heureusement pour la coordination des orchestres), c'est donc au prix d'un postulat : toute musique sera réglée par le métronome. On peut introduire des accélérations ou des ralentissements mais de façon progressive et d'ailleurs approximative. Notre musique classique est prise dans un réseau rythmique préétabli. À chaque battement de mesure correspond, sur la partition musicale, un trait vertical, inaudible, mais essentiel.

Le poème chanté est pris dans le même réseau. Il suit sa musique. Le chanteur (on songe par exemple ici à Jacques Brel) a seulement le loisir de s'étendre sur certaines notes, surtout aux finales, obtenant par là des effets de naturel et d'expression des émotions très prisés.

Or, tout change quand il s'agit du poème parlé. On n'y dispose d'aucun système précis de notation des rythmes. De plus, le parlé peut sans cesse changer de rythme. C'est ce qui en fait le naturel. Il abhorre la régularité. Celle-ci apparaît, dans son cas, d'une monotonie ridicule. Par là s'explique sans doute la résistance extrême des théoriciens du vers à l'adoption d'un système de notation quelconque, en brèves et en longues comme le tenta Pontus du Tyard à l'imitation des Grecs et des Romains, a fortiori en notes de musique comme le propose Souriau. On jette le bébé avec l'eau du bain. Pour éviter un inconvénient, majeur, on se prive de tout.

Un système mitigé, en s'éloignant de la stricte isochronie musicale, pourrait-il conserver la trace de ce mouvement intérieur qui fait le secret de lectures comme celle de René Char, qui dit ses vers avec une scansion métrique très naturelle, légère, la thesis passant à l'arsis entre deux vers? Point n'est besoin de solfège ou de son agramme. La durée objective ne rend pas nécessairement compte de l'impression produite. Mais placer des isochronies intentionnelles, des changements de pied, des parallélismes, des effets de répartition, lier le texte par une mesure qui transcende le mot phonétique sans pour autant tomber dans la répétition arbitraire, tout cela et bien d'autres choses encore est possible. Et pour débiter sans formalisme, rien de mieux, pensons-nous, que le «truc» de Morier : battre la mesure en rond, marquer un ictus inaudible en frappant du doigt sur le coin de la table ou du crayon sur le micro.

Une mesure battue en rond! Voilà l'invention de Morier pour le rythme du langage. À partir de là, toutes les compensations, tous les changements de dimension des parties, les hésitations même et les rattrapages deviennent aisés. On respecte la thesis au début du temps fort s'il y en a un, on laisse l'arsis glisser ou se disperser, ou on les inverse, et l'on glisse, avec légèreté, comme la parole vivante, de mesure en mesure, sans perdre le fil. Toute césure et pause de fin de vers ou autres ont leur place dans un système aussi universel et lisse.

Ce que nous faisons, pratiquement, c'est conserver un double système de notation. Pour la prose : décompte de syllabes, de mots phonétiques, de groupes, de membres... (en chiffres), mise en place des césures (#) et des pauses (/, //, /// selon leur importance relative). Il est loisible de ne compter que les syllabes et leurs composés puisque chaque interruption est totale, sans durée propre psychologiquement. Dans le chant, à l'opéra, la durée des silences compte; en prose, elle ne compte pour rien. La conscience du locuteur ne s'y arrête pas. Il ne commence à compter des temps relatifs que quand il y a production de paroles. Nous pensons pouvoir appuyer sur cette observation la principale différence que l'on peut sentir entre la phrase parlée et le vers métrique. En prose, les pauses sont de durée indéfinie. Qu'elles soient longues ou quasi nulles n'affecte en rien la perception du rythme. Celui-ci s'établit seulement à l'intérieur des limites de la phrase. Chaque assertion recommence à zéro et instaure un nouveau schéma de mouvement à mesure qu'elle se déroule.

En revanche, dans la plupart des poésies, tout compte. La moindre césure et toute la durée des silences peuvent avoir à jouer un rôle, esthétique ou même physiologique simplement (repandre son souffle, inclure ainsi son corps dans le message). Le vers suivant est attendu à un instant (psychologique) prédéterminé. Cet instant est calculé à partir du segment qui précédait et il est appelé par la structure générale.

Pour la poésie, donc, on compte (approximativement), on tient un certain compte, pas des syllabes, dont la durée est quelconque, mais des ensembles pensés (et voulus). Cette organisation se manifeste par l'insertion des césures ou des pauses à l'intérieur des mesures. De ce simple fait, les mots phonétiques se trouvent liés entre eux. Il se crée une unité : c'est le vers⁶.

Donner son rythme au vers, c'est sentir et rendre ces isochronies esquissées entre les barres de mesure (le trait vertical). Il n'y a aucune marque sonore? On tapera du pied, du doigt, on agitera la main... on fera danser le texte. Essayons-nous avec ce magicien du mètre que fut Baudelaire (surtout lu par Louis Jourdan). L'Ennemi.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Le quatrième vers est à dire comme un vers _____.

- 1 accentuel (eau, trous, grands, tombeaux)
- 2 accentuel (creuse, trous, comme, tombeaux)
- 3 métrique (=u | =#uu | =# | =uu | =u | =')
- 4 métrique ('uu | =uu | =# | ùuuu | =')

Rép. C'est un vers métrique.

Rem. On a ici quatre façons vraisemblables de dire le vers 4. On pourrait les transcrire par des accents seulement, sauf la dernière (où l'accent tombe sur une brève à l'avant-dernière mesure).

Rem. Les deux premières dictions respectent la loi des quatre accents de Grammont, mais cela ne rend pas le vers aussi expressif.

La troisième coupe le vers par un silence, donnant trois accents à chaque partie. La quatrième, avec une simple césure à l'hémistiche et cinq mesures (l'hexamètre de Souriau), donne plus d'unité au vers. Elle est cependant plus délicate à bien exécuter, la mesure uuuu n'ayant pas de longue pour marquer l'ictus. L'effet esthétique est intéressant : deux longues entourant quatre brèves expriment... le tombeau, précisément.

Règle En découpant le vers en mesures, on peut scander sans avoir à faire coïncider ictus et toniques. Les mesures classiques (tribraque, spondée, dipyrrhique, etc.) redeviennent possibles, mutatis mutandis.

ICTUS ET SILENCE

Le plus beau paradoxe de la scansion métrique est sans doute l'ictus placé en dehors du texte, carrément sur le silence, dans une pause. Le cas est rare. Offrons-nous le plaisir de l'examiner en terminant. Valéry, *Sylphe* :

Ni vu ni connu
Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent venu!

Ce qui est poétique, dans cette strophe, _____.

- 1 ce sont les échos sonores
- 2 c'est le rythme imitatif (qui reproduit le rythme probable de l'action énoncée)
- 3 c'est un rythme «mystificateur», qui consiste à placer l'accent après chaque vers, dans le vide
- 4 (N'importe)

Rép. Les trois réponses sont bonnes. Il y a jeu sur les sonorités /i/, /u/, /v/, /n/, /un/, /an/. La succession rapide des syllabes brèves évoque le léger passage de quelque chose d'imperceptible.

Et Ce sont des vers sans césures. La durée des pauses n'a pas d'importance (chaque vers est à considérer isolément, formant une unité indépendante).

Mais La structure rythmique est identique : iambe/anapeste (l'inverse au dernier vers : uu=u=). En plaçant l'ictus dans la pause qui suit, on en arrive à pouvoir considérer ces deux syntagmes comme une arsis. Ainsi reçoivent-ils le maximum de légèreté et de mouvement.

Règle Il est parfois significatif de placer les ictus non sur les voyelles toniques mais en dehors des sons prononcés, c'est-à-dire dans les pauses. L'ictus est alors une trace, au sens linguistique du terme. Il se situe au niveau «profond». L'intention suffit pour qu'il existe. Il est réel, même si on ne le manifeste pas par un battement, du fait que tout le reste l'implique (il s'écoule une double durée entre le précédent et le suivant). Un ictus n'est pas une abstraction mais une pulsation. Il vient du corps propre. Il se communique. Il nous informe, même à notre insu.

POÉTIQUE FRANÇAISE

Disons, pour conclure, que selon nous la poésie française nouvelle n'a besoin ni de se «libérer» de l'alexandrin ni de retrouver dans la prose un ressourcement : elle a seulement besoin de trouver des rythmes. Il lui suffit, pour cela, d'être en contact avec les règles, universelles, du mètre.

Est-ce à dire que la poésie sera métrique ou ne sera pas, selon le mot de Souriau? Tant s'en faut. Le vers scandé n'est qu'un type, le plus achevé. Mille combinaisons, notamment avec les éléments de la prose, sont aussi intéressantes. À chacun les siennes. Un dernier exemple? Saint-Denys Garneau, C'est là sans appui :

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Comment lire ces vers?

- 1 Comme de la prose : 24#23 / 32#43 / 14#33.
- 2 Vivement, presque comme de la prose, mais en équilibrant les masses : 6#23 / 5#43 / 5#33 = 12/12/12.
- 3 Avec une cadence (ictus aux toniques) : 43#23 / 33#43 / 14#33.
- 4 Comme des vers libres métriques : 'uu | =uu | =#u | =#uu | = ' / 'uu | =u | =# ' | ùuu | =#uu | = ' / =uuu | =#uu | =uu | =

Rép. Vivement, presque comme de la prose, mais en équilibrant les masses : 6#23 / 5#43 / 5#33 = 12/12/12.

Il ne faut rien forcer. Le rythme doit être senti, jamais imposé de l'extérieur.

1. Cet enregistrement est à la disposition des intéressés.
2. N. Ltaif, *Les Métamorphoses d'Ishtar*, Montréal, Éd. Guernica.
3. S'adresser à Développement du CAFÉ, dépt. d'études françaises, U. de M., C.P. 6128, succ. A, Montréal, H3C 3J7 (joindre 10\$ pour les frais).
4. Disque **Poulenc parle**, coll. Français de notre temps.
5. P. Biton, *Le Rythme musical*, p. 44.
6. Même les tenants du syllabisme ne l'ignorent pas totalement dans leur pratique : c'est seulement leur théorie qui l'ignore.

DU RYTHME MUSICAL AU RYTHME POÉTIQUE

JOHANNE MELANÇON

La thèse de l'origine commune de la poésie et de la musique a eu diverses conséquences sur l'analyse du rythme : emprunts au vocabulaire technique (mesure, cadence, etc.) et aux principes théoriques de la musique (les sons, la durée, la mesure) pour analyser le rythme en poésie; définition unique pour le rythme musical et le rythme poétique. Ces positions méthodologiques, souvent, ne tiennent pas compte d'un élément essentiel au langage et, par suite, au rythme poétique : le sens. Une méthode d'analyse qui prend en considération le sens dans le déploiement non linéaire du texte reste à faire.

The idea that poetry and music have the same origin have had several consequences regarding rhythm : borrowings from technical vocabulary ("mesure", "cadence", etc.) and from theoretical principles of music (sounds, duration, measure) for the analysis of rhythm in poetry; sole definition for both musical and poetical rhythms. These positions, often, do not take into account meaning as an essential principle of language and, consequently, of poetical rhythm. A method which would consider the meaning in the non-linear unfolding of the text while analyzing rhythm in poetry is still to bring forth.

Il est notoire que, lorsqu'on parle de rythme en poésie, la musique ne soit jamais bien loin. La thèse de leur origine commune a cautionné plus d'une hypothèse, théorie ou méthode d'analyse, mais on ne mesure pas encore assez les conséquences de cette position méthodologique au point de vue du rythme. Pourtant, cette prise de conscience est essentielle dans la perspective d'un renouvellement de l'analyse du rythme en poésie qui tiendrait compte du sens.

Pour situer le problème, nous retenons deux thèses: en musique, celle de T. Georgiades¹; en littérature, celle de M. Naudin².

T. Georgiades constate que le concept de musique s'est transformé, au XIX^e siècle, en prenant sa dimension temporelle, historique : de statique, il est devenu dynamique. À partir de cette constatation, Georgiades présente l'évolution de la musique occidentale comme le problème de la confrontation constante de la musique et du langage. En effet, de l'Antiquité jusqu'au IV^e siècle avant J.-C., chez les Grecs, la musique et le langage sont indissolublement liés dans la *musiké*. La *musiké* n'est donc pas seulement la musique, mais le vers déterminé musicalement. Et le rythme est un élément (quantitatif, puisque déterminé par des brèves et des longues) caractéristique et constitutif de la *musiké*.

Celle-ci sert de trait d'union entre la musique et le langage; le rythme de la musique et celui du langage y sont confondus.

À l'approche de l'ère chrétienne, la *musiké* se transforme : on voit apparaître d'une part la prose, d'autre part la musique. Le vers est maintenant déterminé linguistiquement : on parle désormais de poésie. La naissance de la musique occidentale coïncide avec l'apparition de la prose de la liturgie chrétienne, qui demande une réalisation musicale fixe; c'est le début de la confrontation musique / langage (paroles) et c'est à partir de cette confrontation que la musique occidentale se développe³.

La position de M. Naudin, qui analyse «l'évolution parallèle de la poésie et de la musique en France», recoupe celle de Georgiades. En effet, Naudin soutient qu'à l'origine, il y avait le son. Sa position retrace l'évolution de la musique dans les civilisations grecque et gréco-latine, et plus précisément la situation de la musique à l'origine de la Grèce, sa liaison avec la poésie, la séparation graduelle des deux arts, puis leur «désagrégation» lors de la domination de l'empire romain. C'est la tradition liturgique gallicane qui fonde les structures de base de la poésie française : les premières oeuvres de langue française consistent en de la poésie chantée, directement issue de l'Office liturgique. «Cette alliance poésie-musique qui est à l'origine de toute la littérature

française va imposer [...] des formes strictes – strophes, syllabisme et rime – à ce qui demeurera la poésie [...]»⁴. Jusqu'au XVI^e siècle, depuis Machaut jusqu'à Ronsard, les compositeurs cherchent à maintenir l'union de la poésie et de la musique : «en réalité, du XIV^e siècle et sans discontinuer jusqu'au XVI^e siècle, les poètes, [...] s'en sont tenus [...] aux formes susceptibles d'être adaptables à la musique polyphonique [...]»⁵. Pour mesurer cette influence de la musique sur les genres poétiques, il suffit de penser aux lais, rondeaux, ballades et à leurs dérivés: virelais, chansons royales, pastourelles, etc. Ou encore aux efforts d'A. de Baif pour rendre tout genre poétique adaptable à la musique au moyen du rythme quantitatif – constitué de brèves et de longues –, héritage de la métrique grecque. Puis, alors qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles on assiste à un «détachement réciproque de la poésie et de la musique» ainsi qu'à l'«avènement de la prose et de la musique instrumentale», les XIX^e et XX^e siècles marquent la «désintégration de la musique et de la poésie»⁶. De 1800 à 1820, la musique envahit tous les domaines. On encourage la poésie formelle et on voit apparaître la prose poétique (Chateaubriand, par exemple). Du côté de la production musicale, les genres hybrides sont privilégiés : messes, opéras, opéras comiques, romances. Puis, de 1820 à nos jours, c'est la «renaissance de la poésie sans accompagnement musical»⁷. Ce qui permettra à la poésie d'évoluer de façon autonome jusqu'à une désintégration du vers et de la syntaxe.

Au point de vue de l'analyse du rythme en poésie, cette origine et cette évolution communes sèment la confusion. On emprunte constamment au vocabulaire technique et aux principes théoriques de la musique pour analyser le rythme poétique. Certains théoriciens vont jusqu'à donner une définition unique pour le rythme musical et le rythme poétique. D'après H. Meschonnic, l'importance donnée à l'origine commune de la musique et du langage et la «confusion entre la musique et le langage» dans le chanté sont les principales causes de cette assimilation⁸. Mais si plusieurs théoriciens sont tombés dans le piège de l'assimilation, d'autres – dont on n'a peut-être pas jusqu'ici assez tenu compte – ont dénoncé une telle situation. Par exemple, si Meschonnic confirme l'origine commune de la musique et du langage («le retour à l'origine intègre la musique dans le langage»⁹), il dénonce une définition commune des rythmes poétique et musical :

L'histoire du rythme vient de la musique. [...] Il y a lieu de montrer, non seulement qu'une définition du rythme commune à la musique et à la poésie, au langage, est impossible, et ruineuse pour le langage (du moins pour la théorie du langage de ceux qui la postulent ou qui la cherchent), mais que l'histoire même de leur communion est trompeuse.¹⁰

Déjà, à la fin du XIX^e siècle, dans sa **Théorie du rythme**, J. Combarieu mettait son lecteur en garde contre une telle tentation :

Cette assimilation de la poésie à la musique est si choquante qu'il devrait suffire de la signaler. [...] Toute théorie qui identifie

la poésie et la musique est préjudiciable à l'art que l'on croit exalter et dont on méconnaît les vrais caractères [...].¹¹

La position d'Y. Le Hir est tout aussi claire: «À partir du moment où les littérateurs parlent de musique en versification, ils perdent pied»¹².

La tentation d'emprunter au vocabulaire technique de la musique a toujours été très forte et le résultat, pas toujours heureux. G. Brelet exprime bien l'opinion générale qui encourage les théoriciens du vers à faire des emprunts au vocabulaire technique de la musique : «[...] en musique les catégories esthétiques se réalisent et s'illustrent d'une manière beaucoup plus évidente, à la fois sensible et immédiatement intelligible»¹³. Par exemple, sans préciser ce que musique et poésie ont en commun, L. Brémond prône un vocabulaire commun :

Entre la poésie et la musique les liens et les analogies sont tels que les mêmes mots : harmonie, mélodie, rythme, cadence, servent à désigner dans ces deux arts des éléments qui leur sont communs [...].¹⁴

En feuilletant le **Dictionnaire de poétique et de rhétorique** d'Henri Morier, on trouvera des entrées sous les noms de Dissonance, Harmonie et Harmonisme, Ligature, Mélodie, Mordant, Soupir, Sourdine, Tempo (où il donne un tableau d'équivalence des échelles du métronome pour la déclamation), etc. Certains théoriciens parlent d'anacrouse, de crouse, de catalexe, de barre de mesure et de silence ainsi que d'arsis, de thésis, d'ictus; tous utilisent cadence et mesure lorsqu'ils parlent de rythme. Trop souvent, ils n'interrogent pas le sens premier du mot (ou son principe fonctionnel) et se contentent d'en faire un usage métaphorique. Cette attitude est d'ailleurs critiquée par Meschonnic :

L'origine prise pour le fonctionnement a ménagé, de la musique au langage, une identification du rythme avec la mesure qui a sévi en musique, et qui continue de nuire dans la théorie du vers.¹⁵

Ces transferts de vocabulaire ne sont pourtant pas nouveaux ou même propres au XIX^e ou au XX^e siècle. Combarieu, tout en gardant une attitude critique face à ce phénomène, constate que

[...] le mot période appartenait d'abord au langage de la rythmique; et c'est avec le rhéteur Thrasimaque de Chalcédoine, qu'il est passé ensuite dans le langage de la rhétorique. [...] On voit ici la cause des méprises et des malentendus dans lesquels ont pu tomber les théoriciens en employant un mot qui a successivement appartenu aux poètes antiques, aux orateurs, aux musiciens modernes, et dont la compréhension a varié forcément avec la nature des arts auxquels il était appliqué.¹⁶

Combarieu est d'ailleurs un de ceux qui critiquent ces emprunts au nom d'une précision terminologique. Ainsi, il souligne une imprécision quant à la mesure :

Parler n'est pas chanter, c'est encore moins jouer d'un instrument. [...] Le mot mesure, pris dans le sens musical, n'a aucun sens quand on l'applique au vers français.¹⁷

De son côté, A. Spire, tout en soutenant que «les sons et les rythmes» sont le domaine commun de la poésie et de la musique, s'insurge contre l'«assimilation facile du vocabulaire musical à la poésie». Il ajoute, à l'instar de Combarieu, que «superposer rythme poétique et rythme musical n'est ni pour la poésie ni pour la musique un enrichissement»¹⁸.

Meschonnic critique, lui aussi, l'assimilation du vocabulaire musical dans les théories du rythme en poésie :

Toute théorie se cherche, et se trouve, autant sinon plus dans des ailleurs pas plus définis que son propre terrain, si celui-ci ne fait que se constituer. Aussi ce n'est pas le transfert d'un domaine à un autre, en soi, qui est critiqué. [...] Aussi la chasse à l'analogie n'est en rien, ici, un procès de l'analogie en général, mais la critique d'une stratégie particulière, celle de l'unification de la théorie du rythme, – critique de ses arguments qui mêlent l'histoire et le fonctionnement, critique d'un certain primat de la musique – parce que l'enjeu en est le statut du langage et du discours. Le report des mêmes termes exerce un brouillage. Ce qu'illustre la cadence [...].¹⁹

L'attitude de P. Biton est un excellent exemple des conséquences, au point de vue du rythme, de cette assimilation : il établit un parallèle entre la phrase musicale et la phrase littéraire, et est ainsi amené à conclure qu'une oeuvre littéraire «s'analyse, au point de vue rythmique, comme l'oeuvre musicale». En effet,

on y trouve des groupes, propositions, phrases, périodes, paragraphes et chapitres ordonnés selon un plan déterminé, dont l'étude n'est pas envisagée ici, des signes de ponctuation marquant les cadences, déterminant les repos et les silences.

Il précise ensuite les équivalences qu'il préconise pour les signes de ponctuation : au point correspond la cadence parfaite; à la virgule, la cadence imparfaite; au point d'exclamation, la cadence plagale; etc. On retrouve la même assimilation au niveau de la phrase :

Une phrase musicale ressemble à une phrase littéraire, elle a ses mots, ses hémistiches (groupes), ses incidentes (incises) pourvus d'un accent tonique, ses vers et ses propositions principales et subordonnées (protases et apodoses), sa ponctuation (silences ou repos provisoires), ses conjonctions (notes de soudure), ses rimes (thesis masculines et féminines), ses phrases organisées d'après les lois du rythme libre ou métrique.²⁰

Même Combarieu, dans sa **Théorie du rythme**, fait des équivalences : «le membre de phrase musical équivaut à un vers en poésie. On peut le définir ainsi : un groupe de plusieurs pieds appartenant au même genre rythmique»²¹. Et pourtant, nous l'avons vu, Combarieu est le théoricien qui s'oppose le plus ardemment à l'assimilation de la musique et de la poésie sous toutes ses formes. Déjà en 1894, il écrit que

faire intervenir les idées musicales dans l'analyse d'un poème ne vaut pas mieux que faire intervenir des idées littéraires dans l'analyse d'une symphonie; au moins faudrait-il préciser ce qu'on veut dire. [...] Toute assimilation de la musique à la poésie

est aujourd'hui une simple figure de rhétorique, une chimère ou une hérésie dangereuse. [...] Par les ressources d'expression comme par le rythme, comme par la manière de penser qui est pour ainsi dire leur âme, les deux arts diffèrent profondément.²²

Combarieu précise sa pensée : c'est l'assimilation des syllabes accentuées et des syllabes atones respectivement aux temps forts et aux temps faibles des mesures (qui mène vite à l'assimilation des rythmes musical et poétique) qu'il critique :

D'ordinaire, quand on rapproche la musique de la poésie [...] on se borne à défendre l'analogie suivante : le vers est formé par une succession régulière de syllabes accentuées et de syllabes atones, qui a pour équivalent, en musique, la succession régulière des temps forts et des temps faibles de la mesure. Si on croit que cette analogie précaire suffit à justifier l'assimilation des deux rythmes, on commet une erreur qu'il est facile de montrer. Elle consiste à croire que le rythme musical est simplement formé par une succession de temps forts et de temps faibles. Or, cette succession n'est que l'élément rudimentaire et, si je puis dire, facultatif du rythme musical.²³

C'est pourtant ce que font M. Grammont, É. Souriau et tous ceux qui tentent d'expliquer le rythme poétique par le rythme musical à partir des schémas de métrique grecque.

Ainsi, Grammont, dans sa thèse sur le vers français, soutient que la poésie est «dans une certaine mesure une musique» et que «les voyelles sont des sortes de notes»²⁴. L'assimilation des sons musicaux aux «sons» du langage est ici fondamentale et cautionnée par les travaux entrepris par P. Rousselot à la fin du XIX^e siècle et poursuivis par G. Lote en phonétique expérimentale²⁵. Pourtant Spire, à partir des résultats obtenus lors d'une analyse comparée en laboratoire des fréquences ainsi que de l'étendue de la voix humaine et des sons musicaux, reproche à Grammont son assimilation du son musical (de la note) au «son» poétique (au phonème) à cause de leurs échelles de fréquence trop différentes :

aucune assimilation n'est possible entre l'échelle des sons du langage et l'échelle dans laquelle sont notés les sons de la musique européenne. [...] Bref, aucune fréquence des sons fondamentaux ou des notes caractéristiques des timbres de la voix parlée ne se confond avec celles des degrés de notre gamme. Aucune des fractions qui expriment les rapports des sons musicaux entre eux n'est valable à la fois pour les sons de la gamme musicale et ceux de la gamme phonétique.²⁶

Y. Tynianov considère, lui aussi, que cette assimilation est erronée :

Les sons du discours constituent une unité complexe; ne serait-ce que pour cette raison, les comparer aux sons musicaux est une erreur, erreur qui a été soutenue ces derniers temps par la théorie littéraire des symbolistes.²⁷

De son côté, Souriau perpétue cette assimilation lorsqu'il parle de «correspondances fonctionnelles»²⁸ entre les sonorités des syllabes en poésie et les notes

dans la musique et qu'il distingue (dans le chapitre intitulé «De la musique du vers») six «principaux moyens musicaux» employés en poésie :

1° le rythme, 2° l'agogique («mouvements» divers, presto ou andante, retardando ou accelerando, etc.), 3° les nuances (ou variations d'intensité relatives à l'ensemble du «phrasé»), 4° la mélodie, 5° l'harmonie, 6° l'instrumentation et l'orchestration (ou plus généralement l'utilisation artistique de la variété des timbres) [...] Or, tous ces moyens sont également employés dans la poésie, bien que d'une façon un peu plus fruste, un peu plus rudimentaire.²⁹

Cette position l'amène à proposer un système de notation du rythme poétique, pour faciliter la lecture des vers, à partir de la notation du rythme musical. Déjà Grammont avait défini l'alexandrin en termes de mesures et avait établi la place de la barre de mesure, et ce malgré les réserves émises par Combarieu à propos de la mesure dans le vers français. Souriau établit sa notation du rythme poétique à partir du principe de la mesure, suivant ainsi la définition du vers de Grammont. Il est cependant en désaccord avec le théoricien à propos de la place de la barre de mesure, mais il n'échappe pas au démon de l'analogie.

Brelet, à l'instar de Souriau, croit que «la musique pourrait nous aider à éclaircir la musique du vers» et que, «guidés par la musique, nous découvrirons que la poésie use de moyens spécifiquement musicaux, du rythme, de l'agogique, des nuances, de la mélodie et de l'harmonie», mais elle ajoute que «transcrire le rythme poétique en rythme musical, [c'est] donner une forme trop nette à ce qui n'est que suggestion vague [...]». Brelet précise ensuite que «la musique du vers n'est pas musique pure: elle naît de l'interférence du son et du sens»³⁰. Cet élément nouveau, le sens, sera pris en considération par d'autres théoriciens.

Par exemple, Spire croit que «le mot est un complexe de sens et de sons à la fois un et double, et [qu'] il est inutile de démontrer qu'il n'a d'action réelle que comme totalité»³¹. De même, N. Abraham affirme que «le phonème poétique n'est pas pure sonorité. Il est en même temps signe»³².

Ainsi, les positions diffèrent largement à propos de la relation entre le rythme musical et le rythme poétique proprement dit. Certains théoriciens assimilent rapidement les deux rythmes, mais plusieurs les distinguent, en particulier lorsqu'il est question du sens.

Comme nous l'avons déjà noté, Biton fait du rythme musical et du rythme «littéraire» une même chose, ou peu s'en faut. R. Westphal et M. Lussy soutiennent une position semblable. On peut lire ce commentaire de Lussy dans son ouvrage portant sur **le Rythme musical** :

[...] Westphal constate que le point de départ de son système rythmique est le même que le nôtre (il consiste dans l'assimilation de la musique à la poésie, dans le parallélisme entre la

charpente métrique des vers et celle des rythmes musicaux, dans la concordance des repos qu'offrent la phrase grammaticale et la phrase musicale) [...].³³

Combarieu, lui, distingue d'abord les deux rythmes au nom de la durée : il soutient qu'en musique «le rythme est réel et correspond à des divisions précises de la durée» et que dans la poésie «il est purement numérique, c'est-à-dire encore abstrait et idéal»³⁴. Mais, d'une certaine façon, il introduit également la notion de sens dans cette distinction :

Prenez dans une des plus belles pages de Musset une phrase de trois ou quatre vers. Mettez-la en prose, en conservant les mêmes mots : il est certain que la pensée n'aura plus la même valeur et la même compréhension; il manquera quelque chose au sens. Cette partie du sens qui manquera, c'est précisément celle que représentait le rythme, l'agencement des mots et leur harmonie, en un mot la musique du vers que vous avez supprimée. [...]³⁵

De même, Brelet distingue le «temps de la musique» du «temps de la poésie» :

Poésie et musique se meuvent en deux durées dissemblables et par leur nature et par leur structure : leur accord ne peut donc être qu'un compromis, lequel revêt d'ailleurs divers aspects. Le temps de la poésie, si proche par certains côtés du temps de la musique, s'en distingue cependant par ce fait qu'il mêle celui-ci au temps représenté, lié au contenu des mots.³⁶

Cette fois, bien plus que la durée, le «contenu des mots», le sens, constituent le point de divergence du rythme musical et du rythme poétique. Ainsi, Brelet soutient que le rythme poétique n'entretient pas la même relation au temps que le rythme musical et même qu'il est en contradiction avec ce dernier parce qu'il est un rythme logique :

Le rythme poétique s'oppose au rythme musical en ce qu'il n'est pas un rythme au sens plein, parce que sa forme, au lieu d'être intrinsèque et immanente au temps pur, plie le temps à des significations conceptuelles qu'il a pour mission avant tout de révéler. Le rythme poétique, c'est donc un rythme qui d'abord dérive du mouvement logique de la pensée, qui se modèle sur le sens, le suivant fidèlement, s'écoulant ou s'arrêtant selon que le sens le commande.³⁷

Tynianov, pour qui – rappelons-le – le «son est une unité complexe», parle d'un

impact, sur la valeur sémantique du mot dans le vers, de sa valeur rythmique. Dans le vers, le mot est d'une façon générale dynamisé, d'une façon générale mis en relief, cependant que les processus du discours s'inscrivent dans la successivité.³⁸

Spire fait du sens un principe générateur du rythme, mais aussi un principe de distinction de la poésie et de la «mélodie musicale» :

C'est le sens des mots qui, en français, est générateur du rythme. [...]

En somme, la différence de la mélodie musicale, dont la matière première c'est les sons [...] la matière propre de la poésie est un complexe sens-sonorités, dont le second élément est dans une telle dépendance de l'autre, qu'il en naît par une sorte de nécessité interne.³⁹

J. Pineau insiste sur l'importance du sens dans une analyse rythmique et, à l'instar de Spire, distingue le «rythme textuel» du «rythme musical» à partir du sens:

Le principe essentiel est que l'étude du rythme d'un texte doit être conduite en relation étroite avec l'étude du sens. [...] Le rythme musical est un rythme purement sonore, qui ne subit l'influence d'aucun sémantisme; le rythme qui ordonne le mouvement d'un texte est, au contraire, étroitement lié au sens du texte. Parler encore de «musique du vers» est employer une expression bien périlleuse.⁴⁰

Enfin, Meschonnic distingue, lui aussi, un rythme musical d'un rythme linguistique (ou rythme du langage) : c'est la raison pour laquelle une définition unique du rythme pour la musique et le langage est impossible : «Rythme dans le langage n'a pas le même sens que dans la musique».

Le rythme dans la poésie est différent du rythme dans la musique; radicalement. Il est différent parce qu'il est langage, autant que parce qu'il est dans le langage.⁴¹

Meschonnic ne peut que constater l'échec, parce que le sens n'est pas pris en considération, de telles positions :

Les assimilations à la musique virent inévitablement à la méconnaissance du linguistique, à l'ineffable, au vitalisme, au métaphorisme subjectif. Elles réduisent le rythme au mètre. Leur logique est nivellatrice et asémantique.⁴²

De même pour le chanté : «Dès que le discours, par le poème, entre en rapport avec le chanté, il sort du rythme linguistique, il prend le rythme musical». Et Meschonnic conclut que, «inégaux dans leurs effets, la donation de rythme par la musique au discours, la donation de sens par le discours à la musique, toutes deux sont impossibles. Le discours, la musique ne peuvent que s'accompagner»⁴³. Il arrive ainsi à cette définition du rythme:

organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.⁴⁴

Une origine commune de la poésie et de la musique ne doit pas cautionner les assimilations de principes théoriques ou du vocabulaire technique. Lorsqu'il s'agit de musique et de poésie, il ne faut pas perdre de vue que la prosodie et le chanté, parce qu'ils concernent des sonorités et surtout des durées, sont un lieu privilégié pour la confusion des rythmes poétique et musical. Il n'y a pas nécessairement incompatibilité, mais on ne doit pas oublier que le langage est producteur de sens et

que cette dimension sémantique est intimement liée au rythme dès qu'il y a texte, que son statut change lorsqu'il y a musique. On doit aussi tenir compte du fait que le langage n'a pas la même existence temporelle... En fait, et plus particulièrement lorsqu'on analyse le rythme d'un poème à partir de mesures, on semble oublier qu'en se détachant de la musique, la poésie a modifié son rapport à la durée. L'idée qu'il est nécessaire de distinguer le rythme musical du rythme poétique, de Combarieu à Meschonnic, a fait son chemin. En passant par le sens. La poésie n'est pas la musique. Si le rythme musical et le rythme poétique sont tous deux des principes organisateurs, ils ne doivent surtout pas être confondus parce qu'ils n'organisent pas le même matériau.

L'analyse du rythme en poésie passe donc par son détachement de la terminologie et des principes propres à la musique (en ce qui concerne la durée, par exemple). Par le fait même, il passe par la prise en considération du sens, et, partant, implique une conception du temps essentiellement non linéaire. Il faut bien voir que le texte poétique n'est pas simplement une suite de sons qu'on découpe, et que le rythme comme principe organisateur peut également reposer sur des repères non sonores qui, comme les repères sonores, sont engendrés par la répétition, mais au niveau du sens, dans la poésie qui s'écrit. Pour déterminer un rythme essentiellement poétique, il faut aussi prendre en considération le déploiement non linéaire du texte dans une analyse qui tient compte du sens.

1. T. Georgiades, **Music and Language. The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass**, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 139 p. (Traduction de la 2^e édition de **Musik und Sprache**, Heidelberg, Springer-Verlag, 1974.)
2. M. Naudin, **Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson**, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1968, 272 p.
3. "The tendency towards the combining of language and music is already present in the early Christian liturgy. The linguistic form is prose; it is defined, however, by the necessity to speak in terms of the Cult, in the language of the Christian – sacred community. The Word must sound forth. For within the community the Word exists only in its sounded and not in its written form. [...] It demands a musically fixed performance. And this is the moment at which Western music is born. [...]
It is within this confrontation that Western music has developed. Well into the seventeenth century, until Heinrich Schütz, the setting of language to music formed the main tasks of the great historical tradition of music [...]" T. Georgiades, **op. cit.**, p. 7.
4. M. Naudin, **op. cit.**, p. 11.
5. **Ibid.**, p. 85.
6. **Ibid.**, p. 109-110 et p. 175.
7. **Ibid.**, p. 205.
8. H. Meschonnic, **Critique du rythme. Anthropologie historique du langage**, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 133.

9. *Ibid.*, p. 624.
10. *Ibid.*, p. 121-2.
11. J. Combarieu, **Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression**, Paris, Ancienne librairie Germer Baillière et Cie, Félix Alcan éditeur, 1894, 423 p.
12. Y. Le Hir, **Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours**, Paris, PUF, 1956, p. 152.
13. G. Brelet, **Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique**, 2 vol., Paris, PUF, vol., 1949, p. 27, (coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine").
14. L. Brémond, **L'Art de dire les vers** (suivi d'une étude et d'une conférence sur l'adaptation musicale), Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1903, p. 43-44.
15. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 128.
16. J. Combarieu, **Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique** (suivi d'un Essai sur l'archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes), Paris, Alphonse Picard & Fils éditeurs, 1897, p. 75, (coll. "Études de philologie musicale").
17. *Idem*, **Les Rapports de la musique et de la poésie...**, p. 193.
18. A. Spire, **Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques**, Paris, Librairie José Corti, 1949, p. 424.
19. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 131-2.
20. P. Biton, **Le Rythme musical. Le Rythme de la langue française, paroles et musique. Le Rythme en général**, Genève, Éd. Neun / Paris, Éd. Eschig, 1948, p. 127 et 116.
21. J. Combarieu, **Théorie du rythme...**, p.47.
22. *Idem*, **Les Rapports...**, p. XIX et XXI. Cette position sera reprise par Meschonnic dans sa **Critique du rythme** (1982).
23. *Ibid.*, p. 240.
24. M. Grammont, **Le Vers français : ses moyens d'expression, son harmonie** [1937], Paris, Librairie Delagrave, 1960 (4^e édition), p. 195.
25. G. Lote, **L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale. Études sur le vers français** [1919], tomes I et II, Genève, Slatkine Reprints, 1975, 719 p.
26. A. Spire, *op. cit.*, p. 185-186.
27. Y. Tynianov, **Le Vers lui-même. Les problèmes du vers** [1924], Paris, Union Générale d'Éditions, 1115, 1977, p. 168, (coll. "10/18").
28. É. Souriau, **La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée** [1948], Paris, Flammarion, 1969, p. 152.
29. *Ibid.*, p.187. L'auteur souligne.
30. G. Brelet, *op. cit.*, p. 522, 530 et 523.
31. A. Spire, *op. cit.*, p. 33.
32. N. Abraham, **Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse**, Paris, Flammarion, 1985, p. 37, (coll. "La philosophie en effet").
33. M. Lussy, **Le Rythme musical. Son origine, sa fonction et son accentuation**, Paris, Heugel & Cie (4^e édition, revue et corrigée), 1911, p. 27.
34. J. Combarieu, *op. cit.*, p. XXI. Cette opposition du «réel» du rythme musical à l'«abstrait» du rythme poétique est critiquée par B. de Cornulier dans sa **Théorie du vers** (Paris, Seuil, 1982, p. 91). Mais ce que nous retenons ici de la position de Combarieu, c'est qu'il oppose les deux rythmes au nom de la durée : «les divisions rythmiques de la poésie ne correspondent pas, comme celles de la musique, à des portions précises de la durée» précise-t-il (J. Combarieu, *op. cit.*, p. 245).
35. *Idem*, **Les Rapports...**, p. 132. Combarieu ajoute ici que «si la musique du vers, qui n'est qu'une musique rudimentaire, est capable d'exprimer un certain sens, comme on s'en aperçoit par cette petite expérience d'élimination, a fortiori la musique des sons, qui est la vraie musique, doit-elle être capable d'exprimer aussi un certain sens». M. Dufrenne, dans **Le Poétique**, parle d'une «fonction sémantique» de la mélodie (Paris, PUF, 1973, p. 121 sq).
36. G. Brelet, *op. cit.*, p. 532 et 16.
37. *Ibid.*, p. 528.
38. Y. Tynianov, *op. cit.*, p. 109-110.
39. A. Spire, *op. cit.*, p. 190-191.
40. J. Pineau, **Le Mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse**, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1979, p. 19 et 20.
41. H. Meschonnic, *op. cit.*, p.122, 119, 121.
42. *Idem*, «Fragment d'une critique du rythme» dans **Langue française**, «Poétique du vers français», 23 sept. 1974, p. 8.
43. *Idem*, **Critique du rythme**, p. 134 et 135.
44. *Ibid.*, p. 217.

RYTHME ET MÈTRE : ENTRE IDENTITÉ ET DIFFÉRENCE

MICHEL COLLOT

Refusant de séparer totalement le rythme du mètre, l'auteur suggère que le rythme commence dès lors qu'une différence se combine à une ressemblance; il y voit un fait de perception, non objectif, qui résulte d'un double mouvement d'assimilation et de différenciation. Selon lui, la poésie moderne se réfère souvent à la "mémoire métrique" dans l'organisation des groupes syllabiques délimités par les accents. Cette mémoire serait un fait d'organisation intérieure, de relation entre les séquences du discours. L'auteur illustre enfin le rapport du rythme au mètre dans le verset claudélien, qui fait un libre usage du mètre et de la rime, en les inventant de l'intérieur et en les soumettant au travail de la différence.

Refusing to completely separate rhythm from metrics, the author suggests that rhythm begins as soon as a difference combines with a resemblance; he sees there a fact of perception, non objective, which comes from a double movement of assimilation and differentiation. He suggests that, in modern poetry, there could be a reference to a "metric memory" lying in the organization of syllabic groups framed by accentuation. This memory could be a fact of internal organization, a matter of relation between the different sequences of discourse. Finally the author shows the connexion between rhythm and metrics in Claudel's verses which freely use metrics and rhyme, inventing them from the inside and binding them to the labour of the difference.

Du haut de la colline de l'Aréopage, le regard peut aller d'un bord à l'autre de l'Agora des Athéniens. À l'extrémité ouest, dans une marge indécise entre ville et campagne, le Théseion ajoute son volume à celui des bosquets; la limite orientale est barrée par la longue colonnade du portique d'Attale, reconstruit par les archéologues américains.

Pourquoi l'œil et l'esprit souffrent-ils à ce point en passant du temple classique au bâtiment hellénistique? Parce qu'invités par le premier à épouser et à réinventer librement un rythme, ils se voient imposer par le second la reconstitution d'un mètre. D'un côté une présence, aussi dense que celle des éléments qui l'entourent : arbres, airs, rochers, lumière, et d'une forme plus évidente mais non moins complexe. De l'autre côté de la place, un programme, dont l'idée directrice, rapidement comprise, ne laisse plus au regard que le soin d'en vérifier la parfaite exécution. Pourquoi se lasse-t-il si vite de l'impeccable colonnade, alors qu'il n'a de cesse de reparcourir le péribole du Théseion? C'est que là règne la symétrie, la répétition d'un même module géométrique, qui pourrait aller jusqu'à l'infini : série indéfinie, dont la clôture apparaît arbitraire. Alors qu'à l'ouest, les anciens architectes, tout aussi savants géomètres, mais plus artistes, ont intégré à leurs calculs le point de vue de l'observateur, et les déformations de la perspective. À la rigueur de la conception, ils ont associé les aléas de la perception : l'impression de régularité que donne

leur œuvre ne résulte pas de l'application d'une règle unique, mais de l'implication de divergences, d'asymétries qui s'équilibrent. Aussi bien sa forme n'est-elle saisissable que globalement : elle est dans le tout, non dans les parties; alors que la Stoa semble une somme, plus qu'une totalité.

Ainsi, le rythme s'oppose au mètre comme le synthétique à l'analytique, le qualitatif au quantitatif, la combinaison des différences à la répétition de l'identique. Il crée une forme, non une série; il relève de la perception davantage que d'une pure conception. Ces oppositions sont aujourd'hui couramment admises. La poésie et la poétique contemporaines, en particulier, ont réagi contre une tradition qui identifiait mètre et rythme. Est-ce à dire qu'on puisse les séparer totalement, comme le voudrait Meschonnic, partisan d'un «rythme sans mesure»¹? Et la poésie moderne est-elle tout uniment «l'échec de la métrique»²?

Cette position théorique me semble soulever autant de problèmes que celle dont elle prend le contre-pied; Meschonnic le reconnaissait lui-même en 1974, sans se situer encore très clairement dans le débat : «quant à ceux qui privilégient la rupture et la différence – à la limite deux mythologies»³. En refusant, à juste titre, de le réduire au Même, au mètre régi par le principe d'identité (isochronie, isosyllabisme, périodicité de l'accent), ne risque-t-on pas de faire du rythme une pure altérité, une

différence sans référence? Et de manquer ainsi la vivante dialectique du Même et de l'Autre, qui seule permet de percevoir un rythme, et de saisir la relation complexe qu'il institue entre discours et langue, individu et société, norme et liberté. On s'interdirait alors de comprendre la coexistence des deux phénomènes majeurs de la prosodie moderne : l'invention du vers dit «libre», et la persistance des mètres traditionnels.

Une succession d'événements rigoureusement identiques ne fait pas un rythme : c'est l'exemple classique de la goutte d'eau. Nul rythme où se répète l'éternel retour du Même. À l'inverse une succession purement aléatoire (la non moins canonique chute de pierres) n'est pas davantage ressentie comme rythme, car elle n'offre que des différences. Le rythme commence dès lors qu'une différence se combine à une ressemblance : tel est le cas des battements du cœur, souvent invoqués, parce qu'ils associent à une répétition régulière la distinction élémentaire qui lui donne forme. En fait, le patient le mieux portant et le moins suspect d'arythmie, contemplant son électrocardiogramme, se rend compte que ce fameux «rythme cardiaque», apparemment si simple et si régulier, recoupe une plus grande diversité de phénomènes, que seul l'appareil enregistre : dans son tracé, à la fois plus continu et plus compliqué, il a peine à reconnaître la pulsation qui lui est familière.

C'est que le rythme est un fait de perception, jamais purement objectif. Dans la continuité du phénomène, la perception tend à découper une cellule rythmique, composée d'un temps fort et d'un temps faible suivis d'une pause; pour ce faire, elle procède par assimilation (en ramenant à l'unité des données plus hétérogènes) et par différenciation (en accentuant le contraste entre temps fort et temps faible, en introduisant dans le continuum la démarcation de la pause). C'est de ce double mouvement que procède la perception du rythme.

C'est d'ailleurs le rythme de toute perception : «la sensibilité tend à diviser l'un et à unifier le multiple, à simplifier le complexe et à différencier le simple»⁴. En quoi il n'est nullement arbitraire ni métaphorique de parler de «rythme spatial», par exemple. La structure d'horizon de la perception est indissociablement spatiale et temporelle⁵; elle organise la séquence auditive comme le champ visuel : par unification et différenciation interne du donné sensible. L'horizon, comme la pause, circonscrit une unité immédiatement saisissable; en même temps, il dresse le fond contre lequel se distinguent les figures, comme les temps faibles font ressortir l'accentuation des temps forts.

On sait, depuis la mise au point de Benveniste, que *ῥυθμός* a d'abord signifié pour les Grecs «forme distinctive», «figure proportionnée», «disposition» «dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées»⁶, et Aristote le donne encore pour synonyme de *σχημα*⁷. Le rythme est un cas particulier du schématisme de la perception, de cette mise en forme du sensible qui en

ordonne le flux (*ῥο*) selon un principe d'organisation à la fois repérable et variable (telle est la nuance décisive introduite selon Benveniste par le suffixe (-*θμος*). Les rythmes, comme les horizons, sont «des “dispositions” ou des “configurations” sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer»⁸; des «forme(s) en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même»⁹. Cet équilibre instable entre «arrangement» et «changement», mise en forme et «transformation», entre le Même et l'Autre, se trouve au cœur du fonctionnement poétique du rythme.

Le rythme, en poésie, s'oppose au mètre mais le suppose. Le poète doit égaliser le flux verbal, où les accents interviennent de manière aléatoire, pour pouvoir le soumettre à un rythme différencié. Les configurations variables de ce dernier ne seront perceptibles que sur le fond d'une certaine régularité. Dans la prosodie française traditionnelle, ce fond était fourni par la référence à un modèle métrique extérieur au texte, régissant le nombre des syllabes incluses dans l'unité du vers et la répartition entre elles des principaux accents. À ce modèle, chaque vers écrit pouvait se conformer sans s'y réduire, notamment grâce à la liberté laissée au poète dans la disposition des accents et des coupes secondaires, à la superposition d'accentuations non métriques, liées au discours (à sa syntaxe, à sa signification, à sa charge émotionnelle...). À partir d'une formule de base identique, il était possible d'obtenir des effets rythmiques très variés, comme c'est le cas en musique, où le jeu des syncopes et des contretemps, l'introduction de valeurs non rationnelles, sans parler du *rubato*, produisent les combinaisons les plus inattendues dans le cadre de la mesure la plus simple. Comme l'écrit un praticien du vers, qui est aussi amateur de jazz, «par retour régulier du même qui est toujours un autre, s'épousent mètre et mouvement pour engendrer le rythme»¹⁰.

Cet équilibre traditionnel entre unité et diversité a été rompu, au profit de celle-ci, par certains poètes et poéticiens modernes. En réaction contre les modèles métriques préétablis, ils ont cru pouvoir produire ou définir une sorte de «rythme pur», qui soit une altérité absolue. Mais peut-on pratiquer et penser le rythme sans le mètre, l'Autre sans le Même? Il est permis d'en douter, au vu des résultats obtenus depuis un siècle de libre invention prosodique.

Quelles que soient les ressources que l'on peut tirer des échos phonétiques, des parallélismes syntaxiques, des répétitions lexicales, et de la disposition typographique, le rythme d'un énoncé poétique français se fonde d'abord sur son accentuation, qui détermine les groupements de syllabes et les pauses¹¹. Or ces groupements, s'ils peuvent faire l'objet de combinaisons multiples et variées, obéissent à quelques modèles en nombre limité, que la tradition a recensés sous le nom de mètres. Toute séquence poétique dotée d'un certain relief rythmique emprunte nécessairement à la «mémoire métrique» tel ou tel de ses groupes syllabiques, ou de ses schémas

accentuels. Mallarmé disait déjà du vers libre qu'il «se joue à l'entour» de l'alexandrin¹²; et l'on a pu prétendre que le spectre d'Alexandre hantait la poésie française du XX^e siècle¹³. Mais cette persistance des mètres ne signifie pas l'exploitation hypocrite d'une tradition dénoncée, ni la soumission honteuse à une norme dépassée; elle est un fait de structure, qui témoigne que tout rythme a besoin, pour se déployer dans sa différence, d'un pôle de référence, d'une loi à respecter et à réinterpréter : «La confection destruction de la norme qui hante et qui est conjurée»¹⁴.

Cette loi, c'est le poème lui-même qui se la donne aujourd'hui, pour l'essentiel. Elle n'est pas nécessairement extérieure à l'énoncé ni antérieure à l'énonciation: métrique du discours, non du code prosodique. Encore que bien des témoignages¹⁵ indiquent qu'une certaine «attente métrique» peut parfois préexister au poème, qui s'écrit alors en réponse à cette demande. Comme si le «grommellement intérieur» ne pouvait prendre corps de parole poétique qu'en se proposant au préalable un certain contour accentuel. Mais ce contour peut être aussi bien donné par le premier segment du discours, dès lors qu'il prend la forme du vers. On sait l'importance de l'incipit dans le processus de la création poétique : il fournit notamment une impulsion et un modèle rythmiques pour la suite du poème. Le rythme de celui-ci ne pourra pas ne pas tenir compte du schéma accentuel et syllabique suggéré par le(s) premier(s) vers, qu'il en soit la répétition, la variation, la restructuration ou le contrepoint. Dans tous les cas, il se constitue en écho à la provocation initiale, et celle-ci prend parfois valeur, si ce n'est de mètre, du moins de matrice :

il suffit qu'une séquence ait été mise en place, comportant ses toniques, pour que la répétition en soit escomptée, préfigurée. Une matrice, même au vers libre, est disposée : préparant les effets de déconcert.¹⁶

Plusieurs points sont à souligner dans le fonctionnement de ce «mètre-matrice», concernant la dialectique du Même et de l'Autre, dont me paraît vivre le rythme poétique.

Le rythme d'une séquence ne réside jamais entièrement en elle seule. Il se réfère nécessairement au rythme des précédentes; elles lui proposent un modèle, qu'il peut se borner à reproduire, ou qu'il déplace, sans pour autant cesser de se définir par rapport à lui. Et il devient à son tour un modèle pour les séquences à venir, induisant une certaine attente : «Une note en attend une autre ou ne l'attend pas [...]. C'est cette construction qui est le rythme»¹⁷. La temporalité poétique est, selon Jakobson, «une erwartungszeit, un temps d'attente»¹⁸; et le rythme contribue puissamment à créer cet horizon d'attente : «le mouvement plus ou moins caché par lequel ce qui n'est pas encore est déjà ou est entièrement dans ce qui est [...] s'appelle rythme»¹⁹. Ce caractère tout à la fois rétentif et intentionnel interdit d'enfermer le rythme dans une parfaite immanence à lui-même; il ne se réduit jamais à ce qu'il est présentement, il ek-siste

constamment vers ses horizons de passé et d'avenir, les rappelant et les appelant, selon un jeu complexe de demandes et de réponses, dans lequel la réponse relance et déplace constamment la demande.

Tout rythme tend à se répéter, mais la tension qui le constitue se résorberait, si cette répétition ne s'accompagnait d'une part, plus ou moins importante, de variation. Il n'y a plus de rythme, si règne la réitération mécanique du Même, le mètre à l'état pur. L'étymologie du mot cadence dit bien cette retombée de l'élan qui guette tout rythme trop conforme à sa propre attente, qu'il finit alors par tuer. L'attente naît de l'entendu; mais elle ne vit que de l'inattendu. Elle meurt si elle est comblée; elle se nourrit de sa déception, de cette ostranenie, si chère aux formalistes russes, qui fait le rythme toujours autre qu'on ne l'attendait, – cette étrangeté pouvant être d'autant plus fortement ressentie qu'il est presque identique à lui-même, la répétition faisant valoir la distinction. La poésie moderne a souvent détourné les structures répétitives de la prosodie classique, pour leur faire produire des différences. En témoigne par exemple le goût des poètes du début de ce siècle pour la «rime approximative», équivalence imparfaite rappelant une sonorité antérieure, mais la modifiant légèrement, ou les «parallélismes asymétriques» chers à Senghor, où la reprise espacée des mêmes vocables révèle leur polysémie, leur polyphonie et leur polyrythmie latentes:

Reprise n'est pas redite, non plus que répétition. Le mot est repris avec une variante, à une autre place, dans un autre groupe. Il prend un autre accent, une autre intonation, un autre timbre.²⁰

Cependant cette altérité ne saurait être absolue. Le rythme s'effondre s'il est trop prévisible; il n'est plus perçu s'il est totalement imprévisible : «il meurt d'inertie ou de dissipation»²¹. Il repose sur une structure repérable, qui sert de modèle aux séquences et de règle à leur enchaînement : «toute loi perçue d'une succession est rythme»²². Cette loi, on peut l'appeler mètre, en tant qu'elle donne la mesure, c'est-à-dire une structure à chaque séquence, et un modèle pour la suivante :

le phénomène le plus simple sera le dégagement d'un groupe métrique comme unité; ce dégagement est en même temps l'ébauche dynamique du groupe suivant.²³

Mais cette structure n'est pas fatalement une forme fixe ni close sur elle-même. L'isométrie, la reprise systématique du même mètre, n'est qu'un cas particulier d'organisation du rythme poétique. Lorsqu'il ne se réfère pas à un modèle extérieur, le poème peut aussi constamment réajuster la loi qu'il se donne à lui-même. Un profil métrique se dégage, mais il ne s'impose pas comme un modèle uniforme pour l'ensemble du poème. Il ne se résout pas en schéma; il reste un schème, un principe d'organisation ouvert à de multiples possibilités d'actualisation. Idée régulatrice, plutôt que règle. Une forme prégnante, c'est-à-dire insistante mais toujours naissante, Gestaltung et non Gestalt. «L'impulsion métrique» est

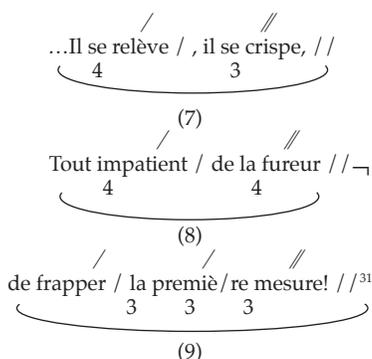
conservée, mais à l'état «d'ébauche non résolue» : «le mètre comme système est remplacé par le mètre comme principe dynamique : on a, à proprement parler, une orientation vers le mètre»²⁴. Le mètre est devenu pour la poésie moderne un horizon : un point de repère, certes, mais mobile et jamais atteint; et c'est de ce décalage que le vers «librement mesuré» tire son mouvement.

Du dynamisme trouvé dans cette «adhésion extati- quement libre à un ordre»²⁵, nul meilleur exemple peut-être que le verset claudélien dans les **Cinq grandes Odes**. On sait que Claudel, par la bouche de son personnage Cœuvre, a revendiqué l'«invention» d'un «vers qui n'avait ni rime ni mètre»²⁶. Mais cette déclaration est contredite par d'autres; dans la **Cinquième Ode**, par exemple, le «poète» affirme : «j'ai trouvé le mètre»²⁷. En fait, la contradiction n'est qu'apparente; si l'on observe la pratique de Claudel, on constate qu'il fait un libre usage du mètre et de la rime. Mais au lieu de les considérer comme des modèles extérieurs intangibles, il les réinvente constamment de l'intérieur, en les soumettant au travail de la différence pour les mettre au service du rythme.

Particulièrement significatif est à cet égard le début de la **Première Ode**, consacrée aux Muses. Ce n'est pas un hasard si Claudel commence son évocation par la déesse de la danse, qui occupe une place centrale dans le bas-relief servant de pré-texte au poème, mais aussi dans la poétique claudélienne : «Les neuf Muses, et au milieu, Terpsichore!» Le rythme est premier pour Claudel; «antérieur aux mots eux-mêmes»²⁸, il donne son impulsion au poème, «mis en train par une espèce d'excitation rythmique»²⁹, qu'emblématise la posture prêtée à la Muse :

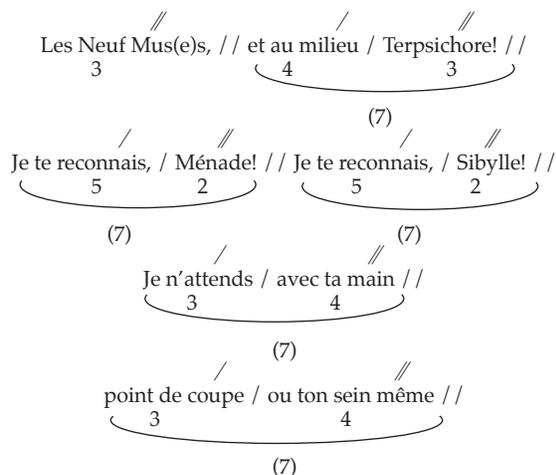
Un seul bras est ce que tu n'as point pu contenir! Il se relève, il se crispe,
Tout impatient de la fureur de frapper la première mesure!

De cet élan participe ici le vers lui-même, qui associe «tension» et «proportion»³⁰. L'accentuation fait apparaître une combinaison complexe de brèves et de longues, du pair et de l'impair, du ternaire et du binaire :

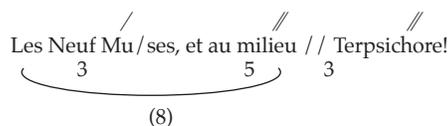


La terminaison impaire du premier vers (sur un quasi-heptasyllabe) crée une attente, qu'aurait pu résorber le groupement octosyllabique suivant, si l'enjambement

interne au second vers ne l'arrachait à la stabilisation, pour relancer immédiatement le ternaire et l'impair. La référence aux mètres de la tradition est ici à la fois pertinente et insuffisante. Non seulement parce que Claudel associe plusieurs mètres, mais parce qu'il introduit à l'intérieur de chacun d'eux des variations et des tensions. Ainsi, le groupement heptasyllabique semble particulièrement insistant dans tout le début de cette Ode :



On remarque que la tendance à l'égalisation des groupements syllabiques supérieurs s'accompagne d'une grande variété dans leur structuration accentuelle interne : 4/3, 5/2, 3/4. Et, dans le cadre d'une même formule, de sensibles différences de longueur et donc de tempo se font jour, selon que l'accent porte sur des finales masculines («Je n'attends avec ta main») ou féminines («point de coupe ou ton sein même»). Plus encore, malgré la prégnance de ce groupement heptasyllabique, ses frontières demeurent indécises, et le vers hésite parfois entre deux mètres, notamment parce que la prise en compte de l'e muet n'est plus régie par une règle fixe³². Si l'on prononce l'e de «Muses», par exemple, on peut être tenté de lire le début du premier vers comme un octosyllabe, assez acrobatique, mais produisant un très bel effet dynamique par son enjambement interne et le rejet du nom de la Muse, propulsé en fin de vers :



Même si l'on compte systématiquement l'e muet, plusieurs regroupements sont possibles. Ainsi, dans le vers cité plus haut, l'oreille³³, sensible à la symétrie des deux derniers groupes accentuels, peut les réunir en un hexasyllabe, et rattacher au contraire le groupe précédent à la première partie du vers :



Le jeu de sonorités (parenté de fureur et de frapper, de première et de mesure) encourage cette scansion, mais aussi le sens : le contraste entre «fureur» et «mesure», pouvant prendre appui sur la succession de l'impair et du pair, du ternaire et du binaire. Mais l'autre scansion, proposée précédemment, reste possible, et aussi plausible.

Il en est de tels vers comme de ces «figures ambiguës», où l'œil peut donner indifféremment à chacun des éléments du dessin le statut de forme ou de fond, selon un processus d'autorégulation, où la modification d'une partie engendre par compensation la réorganisation de l'ensemble. Cela confirme que le rythme est un fait de perception, mais n'infirme pas le rôle qu'y jouent les mètres. Il est clair en effet que l'écriture claudélienne, pour encoder la possibilité de plusieurs décodages rythmiques, s'est servie des formes fournies par la mémoire métrique, tout en déjouant leur clôture, et en les ouvrant à un jeu de transformation continue³⁴.

Il en va un peu de même pour le traitement des sonorités; dépassant le simple écho qui définit habituellement la rime, Claudel lui préfère une «modulation», qui intègre dissonances et consonances dans l'unité complexe d'un accord, non dans l'identité d'une homophonie :

Il m'a semblé que je pouvais créer un vers d'une richesse et d'une musique beaucoup plus profondes si au lieu de me servir uniquement de la similitude de la dernière syllabe [...] je le fondais sur un rapport de différence entre la dominante ou hémistiche et la rime ou tonique en les rejoignant par des modulations appropriées.³⁵

Bel exemple de cette pratique claudélienne, l'accord ménagé, à l'intérieur d'un des vers cités plus haut, entre «fureur» et «mesure», introduit entre le milieu et la fin de la séquence un écho, mais inversé, au niveau de la succession des voyelles (/ə . y/ répond à /y . œ /), et contrasté, au niveau du couplage des consonnes : une finale identique en /R/ fait ressortir la différence entre la discontinuité de la fricative au début de «fureur», et la continuité des consonnes de «mesure». Cette concordia discors pourrait servir d'emblème à cette unité conflictuelle du Même et de l'Autre, du mètre et du mouvement, de la «mesure» et de la «fureur», sur quoi repose, selon nous, le rythme poétique.

Les enjeux d'une telle alliance débordent largement le cadre d'une simple question de technique ou de stylistique : ils engagent toute une esthétique, une éthique, une métaphysique. Le rythme nous invite à repenser les rapports du sujet écrivain à lui-même, au monde, à la Loi, non plus en termes d'équivalence ou d'écart, mais comme un dialogue où s'échangent ressemblances et différences. Informant le rythme du texte, le poète prend forme et se transforme à travers lui. Claudel cherche dans le vers «une correspondance», «une modulation de [s]oi-même»; mais le vers, en retour, l'«interroge» et «critique [s]on âme»³⁶. Le poète donne l'impulsion au rythme, il en subit aussi la pression; il le

devance et le suit, le rejoint et s'en écarte, le rencontre et s'y confronte:

il est arrivé que par l'explicitation de ma propre raison d'être et le gouvernement selon tous les modes que j'invente de la rapidité et de la véhémence, j'ai atteint délicieusement hors de moi pour m'en séparer et de nouveau le rejoindre et le suivre et l'entraîner, l'accord! et si l'accord m'est refusé, la contradiction pour me mesurer avec elle ne m'est pas moins indispensable.³⁷

Le rythme n'exprime pas l'identité d'un sujet en pleine possession de lui-même, mais la controverse qu'il entretient avec sa propre altérité :

Voici que je m'entends vers vous tout seul un autre qui
commence
À chanter avec la voix plurielle.³⁸

Cet Autre qui «chante» par la «voix plurielle» du rythme, c'est peut-être le monde : à condition de ne pas entendre en lui seulement l'écho des grands mouvements cycliques de l'univers, trop souvent invoqués, mais d'y surprendre aussi le moment cosmogonique. Celui d'un ordre à l'état naissant, encore en proie au chaos, mythe esthétique fondamental : «au milieu du chaos originel j'interviens avec la sainte mesure et la bacchanale déchaînée essaie en vain de briser mes enchantements et de se soustraire au rythme que je lui impose»³⁹. Le rythme est chaosmos, osmose rêvée de l'ordre et du chaos. Il nous rend aussi à l'avènement du monde, tel qu'il peut se rejouer à chaque instant dans la surprise d'être là, et la hantise d'un néant possible. Par l'alternance qu'il ménage entre temps faibles et temps forts : «Pan (rien). Pan (rien)...»⁴⁰, entre absence et présence des marques attendues ou imprévues, le rythme scande la différence ontologique, battement de l'être et du non-être, de l'apparaître et du disparaître.

L'Autre qui parle à travers le rythme, c'est encore la langue. Partisans et adversaires du mètre s'en font souvent la même idée fautive, d'une norme extérieure et invariable, à laquelle il n'y aurait d'autre alternative que de se conformer exactement ou de se dérober délibérément. Or le mètre, comme la langue, est à la fois une contrainte et une réserve de possibles, qui laisse au poète une marge suffisante pour interpréter la loi commune et la marquer de son sceau. En s'y soumettant, il se l'approprie; non plus assujéti à la loi, mais sujet de la loi.

C'est par cette «adhésion extatiquement libre à un ordre» que le poète peut communiquer son rythme aux autres. Dans «la dialectique du social et du sujet» impliquée par toute pratique du rythme, le rôle du mètre n'est pas fatalement au service de l'uniformisation militaire ou totalitaire⁴¹. Il est plutôt de fournir la «commune mesure» à partir de laquelle seul l'incommensurable d'un rythme singulier pourra être perçu et assimilé par d'autres sujets. Et si l'on constate dans la poésie française aujourd'hui un certain retour au mètre, sinon au vers régulier⁴², ce n'est pas seulement pour des raisons esthétiques, en réaction contre l'usure du vers libre. C'est aussi une position éthique : l'idiotisme rythmique (aussi

bien que sémantique ou syntaxique) ayant viré parfois à l'autisme, le mètre a pu paraître un moyen de rétablir la communication poétique. Qui n'est ni l'effacement des différences, ni leur superbe isolement, mais leur échange dans l'unité d'un même langage.

1. Cf. **Critique du rythme**, Verdier, 1982, p. 143 sq. et passim.
2. «Fragments d'une Critique du rythme», **Langue française**, no 23, septembre 1974, p. 17.
3. **Ibid.**
4. P. Valéry, **Cahiers**, t. I (abrégé par la suite en C I), Pléiade, 1973, p. 1196.
5. Cf. mon essai sur **La Poésie moderne et la Structure d'horizon**, PUF, 1989. Dans la poésie moderne, les recherches rythmiques se déploient simultanément sur le plan visuel et sur le plan sonore, comme en témoignent exemplairement les audaces typographiques d'un Mallarmé ou d'un Reverdy.
6. «La notion de 'rythme' dans son expression linguistique», **Problèmes de linguistique générale I**, Gallimard, 1966, p. 332.
7. Cf. par exemple **Métaphysique I**, 4, 11.
8. Benveniste, **op. cit.**, p. 333.
9. H. Maldiney, «L'Esthétique des rythmes», **Regard Parole Espace**, L'Âge d'Homme, 1973, p. 157.
10. J. Réda, «À Pas de loup», **Langue française**, no 56, décembre 1982, p. 94.
11. Que cette organisation syllabique et accentuelle ne soit pas le tout d'un rythme poétique, c'est évident; mais nous nous en tiendrons à elle dans la partie générale de notre démonstration, car elle est précisément le point de contact et de tension entre le rythme et le mètre.
12. Cf. **Crise de vers**, **Œuvres complètes**, Pléiade, 1945, p. 362.
13. Cf. J. Roubaud, **La Vieillesse d'Alexandre**, Maspéro, 1978, passim.
14. M. Deguy, «Notes sur le rythme ou Comment faire un impair», **Langue française**, no 56, déc. 1982, p. 51.
15. Le plus célèbre étant celui de Valéry, à propos du **Cimetière marin**, «qui a commencé en (lui) par un certain rythme, qui est celui du vers français de dix syllabes coupé en 4 et 6», sans qu'il eût «encore aucune idée qui pût remplir cette forme».
16. M. Deguy, «Figures du rythme, Rythme des figures», **Langue française**, no 27, sept. 1974, p. 36.
17. Valéry, C I, p. 1283.
18. Cf. **Questions de poétique**, Le Seuil, 1973, p. 43.
19. Valéry, C I, p. 1300.
20. Senghor, **Liberté I**, Le Seuil, 1964, p. 112.
21. Maldiney, **op. cit.**, p. 158.
22. P. Valéry, C I, p. 1279.
23. Tynjanov, **Le Vers lui-même**, coll. 10/18, 1977, p. 63.
24. **Ibid.**, p. 64.
25. Claudel, «Sur la musique», **Œuvres en prose** (abrégé par la suite en PR), Pléiade, 1965, p. 161.
26. Dans **La Ville, Théâtre**, Pléiade, 1967, t. I, p. 488.
27. **Cinquième Ode**, v. 138.
28. «Réflexions et propositions sur le vers français», PR, p. 3.
29. Cité dans **Entretiens sur P. Claudel**, Paris, Mouton, 1969, p. 179.
30. «Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle» (PR, p. 3).
31. La barre oblique simple marque la fin d'un groupe accentuel; la double barre celle d'un groupement supérieur, dont la définition est plus flottante, mais qui s'opère inévitablement à la lecture. On a renoncé à noter ici les éventuels contre-accents, qui relèvent encore plus de l'interprétation individuelle.
32. On sait que cette instabilité irréductible de l'e muet est considérée comme la chance unique de la prosodie française par tous ceux qui, respectueux du mètre, veulent y introduire l'inquiétude de l'imperfection (Y. Bonnefoy), ou le mouvement du swing (J. Réda).
33. Il s'agit tout autant de l'oreille interne que de l'externe; le rythme met en jeu le corps écrivant ou lisant tout entier, et notamment le sens de la marche et de l'équilibre, comme l'indique la terminologie traditionnelle qui parle de pieds, d'arsis et de thésis. L'accentuation déplace le poids du corps, selon une succession de déséquilibres immédiatement compensés.
34. Jeu plus ou moins complexe bien sûr selon le contexte, car le catholique en Claudel incline vers la régularité métrique, tendance qui s'accentuera dans la seconde partie de son œuvre.
35. «Lettre à G. Brandès», PR, p. 1408.
36. «Arthur Honnegger», PR, p. 378.
37. **Ibid.**, p. 379.
38. **Troisième Ode**, v. 30.
39. PR, p. 378.
40. PR, p. 5.
41. Contrairement à ce que suggère Meschonnic dans **Critique du rythme** de façon polémique et caricaturale.
42. Particulièrement sensible dans l'évolution de J. Réda, mais présent aussi chez des poètes de la jeune génération, comme P. Delaveau. Et bien sûr hors de France, où la référence à la langue n'est pas suspecte de conformisme, mais l'affirmation d'une identité et d'une appartenance souvent menacées...

PHILOSOPHÈME ET POÈME OU DU PRIVILÈGE

MICHEL DEGUY

Il y a un site antérieur à la disjonction du philosophique et du poétique, où échoue toute tentative de trancher entre image et concept. C'est parce qu'il donne à voir comme image le «domaine», la «maison», que le mot *ousia*, en grec, va faire entendre le concept d'«étant en général». De même, la «fausse étymologie» du mot *rythme* qui le rapporte au «mouvement des flots», lui donne moins son concept que sa «visibilité» pour l'«intuition»: elle est imageante, disant ce qu'est le «rythme» dans ce comme quoi il est, symbole sensible de son schème. La nomination anticipante, dont témoignent *ousia* et *ruthmos*, fait aussi du «propre» avec de la «figuration». Tout comme Hölderlin fait de la figure du fleuve la figure de la figure, sa configuration sensible pour une conscience commune qui «sait déjà», par sa langue et son langage, ce que le philosophe cherche à fonder.

There is a site prior to the disjunction between what is philosophic and what is poetic, a site where fails any attempt to discriminate between image and concept. It is because it bears to mind as an image the "domain", the "house" that the greek word "ousia" will carry the concept of "being in the general sense". In the same way, the somewhat "forged etymology" of the word "rhythm" which sends it back to the "moving wave", is less supplying a concept than giving it its "visibility" for "intuition": such an etymology is an imaging power and tells what is "rhythm" in what it is like, as an actual symbol of its own schema. The anticipating nomination, of which *ousia* and *ruthmos* give evidence, makes also "proper" out of "figurative". Like Hölderlin takes the figure of the river as the figure of figure itself, its actual configuration for a common conscience who "already knows", by its speech, its language, what the philosopher tries to ground.

La pensée peut-elle reconduire la pensée – fictivement c'est-à-dire expérimentalement, par une «reconstitution phénoménologique» dont le «laboratoire», ou chambre de réflexion, est celui de la pensée parlante; peut-elle reconduire à un lieu, *topos*, «site», utopiquement premier, à une berge du monde se levant, aux rives d'un lever de monde, sur le modèle de la fable hölderlinienne du fleuve-Chiron frayant sa route; à un site, dis-je, où se disjoindraient philosophie et poésie, philosophème et poème, comme fraternellement de part et d'autre de la berge? Reconduire au même site antérieur à tout lieu dit, dans mon allégorie, où l'on verrait (assisterait en pensée) philosophie et poésie soigner différemment le même souci... Essayons, avec la lecture de la page 58 du volume 31 de Heidegger (en traduction française)¹:

Heidegger rappelle qu'en grec *Ousia* désigne l'étant, mais pas n'importe lequel. Plutôt cet étant «privilegié» quant à son être: le bien au soleil, la maison et le domaine, la propriété, ce qui est disponible. L'étant à la disposition de quelqu'un l'est parce qu'il demeure immuable sous la main, dans la proximité.

Heidegger feint de poser la question «pourquoi les Grecs ont-ils muni justement cet étant déterminé (la maison, etc.) de ce nom et de ce terme qui désigne en général l'étant?»

Une chose, dans sa manière d'être-chose avec les autres, une grande chose de choses – un bien-fonds,

un domaine –, voici qu'une expérience, poétique en ce qu'elle est donatrice de «privilege», est celle d'un nom valant pour les autres choses, cet «abus» de l'usage, que l'on peut appeler sa portée au delà (*phora-méta*), ou métaphoricité originale: mouvement qui est caractérisé par Heidegger comme un faire ressortir («faisant ressortir l'étantité»). Elle est, cette chose de choses (maison, lieu, domaine; une di-versité tournant à l'unité, à la communauté), l'étant qu'elle est en faisant ressortir l'étantité de toutes, en son nom. Cette portée est méta-phorante, catachrétique², celle du faire ressortir.

Or le mot *ousia* n'a pas d'abord existé, dit Heidegger, avec sa signification «philosophique»; puis les Grecs se seraient demandé quel étant parmi les étants méritait éminemment de recevoir ce mot pour désignation; à quel étant il fallait pour ainsi dire donner ce nom (59). «En réalité la situation est inverse.» Cette inversion par rapport à l'hypothèse feinte réfère précisément à l'expérience poétique, ou catachrétique, d'un nom. «Dans le cas qui nous occupe, ce fut l'étant cité, maison et domaine qui, à titre de présence privilégiée, força le nom de l'étant comme tel» (66).

La portée au delà, le «privilege» de cette chose-là, un «domaine» (chose de choses), et le forçage du nom qui vaut pour toute autre chose, ne voilà-t-il pas la structure figurante originnaire qui reçoit en poétique³ le nom de catachrèse ou figure (monnayable en «comparaisons») quand bien même ces termes désigneraient après coup,

après le coup d'envoi dont nous mémorons poétiquement la provenance, un tour spécifié, local, dans le cours ultérieur des usages rhétoriques. La Dichtung poursuit le forçage dans sa multivalence figurale sur le modèle de ce forçage original⁴. Mais qu'est-ce que le privilège ? Qu'est-ce qu'un privilège ? Privus (Ernout-Meillet) est «celui qui est en avant», par suite isolé, excepté. Le privilège nous parle de la soudure de la loi et de l'exception; de quelque chose de premier; de cette préséance et précession aprioriques que dénote l'expression «toujours déjà»; et que cette priorité relie, soit liante, ligature; et que la loi (Lex), priorité de la contrainte conformante, ou «prescription» de l'antérieur, ait la valeur d'exemple, d'un «mot insigne», c'est-à-dire d'un signe insigne...

Le privilège est ce qui unit un petit nombre, «soude ensemble» une pluralité finie, dans leur quasi-unité ou comme-unité (indivision). Ici le privilège du signe en sa trinité (dont les éléments entretiennent un rapport spécial qui les isole), mot, chose, sens.

Ce qui frappe à lire l'exemple grec, ici, d'un tel privilège, c'est la mêmeté de l'être en structure et de l'être en figuration; la structure figurante du privilège ou première relation (fondative de la langue de la philosophie) entre tel étant (une chose, ou plutôt une chose de choses) et sa dénomination qui va valoir pour tout ce qui est. Le privilège est donc la frappe qui réunit (synapte en disjoignant, rassemble de préférence, etc.) un mot (pour) une chose (pour) un sens. Nous pourrions représenter (graphiquement) la scène par un triangle : à un sommet le mot *ousia*, à un autre «cet étant particulier : la maison le domaine» (59) et, à un autre, tout étant, la chose = *x*, ce qui est là dont nous cherchons ce que c'est, son sens. Oui, le triangle est ainsi tracé par Heidegger : «Comment cet étant particulier, comment la maison et le domaine, a-t-il pu être muni du mot fondamental, désignant l'étant comme tel, l'étantité». Ainsi nous remarquons que c'est par où un étant (*x*) est comme («wie») une demeure, un bien, qu'il peut accéder à son en-tant-que-tel (als) par le nom de cet étant, qui demeure, en même temps, spécifique : la maison. La puissance communicative du nom, sa valence figurative (ou en figurativité), est à l'œuvre dans le logos apophantique.

Le privilège, qui isole, arrache («privément») en liant, relie en faisant ressortir, consiste en une structure de correspondance, une espèce de rotation affinitaire (de symbolicité) à trois termes : cet étant («la ferme, le bien-fonds», etc.) vaut pour ce qui est; donne son nom, la puissance de son nom, à tout ce qui paraît, isolable ou en configuration. Un étant est, en étant dit comme (= dit être comme) /la/ maison. Assistant, par réinvention (étymologique = en évoquant la scène primordiale par le nom, si je puis dire) au transfert original, à la transvaluation d'origine, d'un nom pour autre chose, la méditation philosophique assiste à la métaphore, au privilège, au procès naissant de métaphorisation (peut-être...), au baptême par le nom, à la nomination.

L'étymologie «heideggerienne» fait entendre un nom comme si tout mot était un nom propre, tombeau de la «chose» qu'il nomma, appela, une sorte d'épithémogramme («épi-gramme»), et que nous dussions et pussions (re)évoquer la chose qui s'est changée en ce nom – comme une métamorphose d'Ovide! – et réassister à la catachrèse ravissante. Remarquons qu'une paronomase en français, presque une homonymie, abrite dans son jeu de mots la proximité privilégiée dont il est ici question : être, êtres, aîtres, âtres... (dont l'étymon est «*exterus, atrium*»...). Il y a là une sorte de parabole tautologique qui donne un peu de vertige comme à la lecture de la Genèse quand le mythe dit «Et Dieu appela le poisson «poisson»...

Cette problématique nous remet en mémoire la grande affaire «stratégique» de l'étymologie de RYTHME.

LE RUTHMOS

Le *ruthmos* «premier» auquel remonte le savoir de Benveniste («configuration sans fixité ni nécessité naturelle résultant d'un arrangement toujours sujet à changer; fluement») est lié à la répétition par l'image du mouvement de la mer sur le rivage. Tout «sens premier», «étymologique», est frappé de «sens figuré»; et la «régularité des flots» incriminée n'est pas une «image» tardive, mais mouvement apparent du schème. «Rhein» n'est pas étymologie du *ruthmos*; mais le *ruthmos*, flux premier, est lié par (dans) l'imagination à la répétition cadentielle par la figure («catachrèse») qui dit la mer qui revient, même et autre, «se briser sur la plage». Le rythme-structure est un rythme-come-onde. Le rythme n'est pas le «mouvement régulier des flots», mais l'un est comme l'autre. Cette «image» privilégiée (et il y en a d'autres : schèmes corporels de sang, de respiration) n'est pas ce que Benveniste appelle un «intermédiaire» («par l'intermédiaire du mouvement régulier des flots»), mais une médiation (transcendantale) : le phénomène (apparition) du rythme en configuration de choses dans une nomination «catachrétique» : indivision d'un schème (de l'imagination transcendantale) et de son mouvement apparent ou image : affinité, ou privilège, d'un schème (isolé ensuite abstraitement par l'étymologie ou le philosophe) et de cette hypotypose⁵ sensible ou catachrèse qui d'une certaine façon force le cours... d'une «fausse» étymologie, celle du rhume de l'onde pour *ruthmos*, mais qui donne sa vue, ou «visibilité», à rythme une fois pour toutes⁶.

Qui remonte à l'étymon de *ousia* trouve «domaine, bien-fonds, maison»...; et un événement de pensée / parole, indatable évidemment ou «originaire», à savoir celui de la catachrèse qu'est l'invention-nomination de (ce qui va être) «l'essence», par une «image», celle de la demeure ou propriété; de l'être par les aîtres (âtres).

Il m'a semblé que la différence entre essence et «propriété», ce mot mis pour «ce qui est», est homologue à celle qui règne entre schéma et flot pour le routhmos.

La demeure, ou propriété, procure la catachrèse-image pour ce que le philosophème (par excellence) «essence» isole, spécifie, après coup par réflexion dans la langue, et à la question «philosophique» qui se fraye son langage soudainement et peu à peu dans la langue (grecque), à la question «comment est ce qui est», la réponse est une figure. Comment appeler ce qui est dans tout ce qui est sinon du nom de cette chose qui est notre chose-de-choses privilégiée, la «maison». Telle est l'origine «poétique» du langage de la pensée.

L'IMAGE ET LE NOM

Mais enfin Heidegger ne répudie-t-il pas l'image, la rhétorique ensemble avec la métaphorique et le métaphysique? Il nous faut nous arrêter à cette suspicion «déconstructrice» à l'égard de ce qui fait l'objet de «la poétique». Ma première remarque est qu'il me semble qu'elle s'en prend à une idée, à un programme, certes tenace et pédagogique, mais faible, ou s'affaiblissant, de la poésie par image sensible, hypotypose de la notion, illustration allégorisante.

Cependant Heidegger continue à parler (selon l'adversaire) sinon, parfois, le langage de la métaphysique, en tout cas celui de l'essence, du Wesen, en vue d'arracher l'être à la différence de l'étant où il est retenu, après avoir thématiquement celle-ci. La «répétition» et déconstruction de la philosophie comme histoire de la philosophie est menée avec plus de soin et d'acharnement que celle de la poésie – qui n'est pas faite.

Or de même que l'audition de Wesen et des «étymologies» recélées, «léthargisées», dans la langue philosophique, réveille, re-tente, une future vigueur (= vers la pensée), ainsi y a-t-il peut-être pour la poésie à en appeler d'un sens gréco-latin à un sens futurescent, de «image, schéma, analogie, métaphore, figure, etc.», contre le traitement «platonicien» séculaire de l'art poétique.

La défense de l'image – mécomprise souvent, confondue avec la «représentation», elle-même accusée comme une mauvaise limitation, une enceinte psychique ou idéaliste⁷ – passe par la reconsidération de cette triade non linguistique, ou prélinguistique, du schéma, de l'image (qui procure au schéma son symbole sensible) et de la catachrèse, ou nomination figurante. Il n'y a pas de rythme s'il n'y a pas de privilège (synthèse?) d'une apparition qui le configure en chose (imagerie) avec une nomination qui l'éponymise, lui donne son nom propre – pareille au nom d'un dieu qui se montre selon une complexe filière de manifestations apparentes⁸. Un dieu en son épiphanie nous livre un sosie de l'invisible. Demeure (bien-fonds, ou propriété), c'est l'image et le nom, pour le caractère d'être de ce qui est

en étant-comme (comme la maison, etc.); et ousia est la catachrèse «baptisante» qui relie le schéma à son image. L'image dite sensible n'est pas le paiement allégorique d'une dette métaphysique; mais ce que l'imagination, au niveau radical repéré par Kant comme «schématisme transcendantal», fait venir en le faisant voir, en mettant en scène le «monde» avec les choses, à même les choses. «Synthèse» de phénomène apparaissant et de l'image rendant visible avec un dire.

«Imaginer ta présence» (Tino Rossi!). La présence est ce qui s'imagine dans la coprésence des présents. La présence est à imaginer. L'imagination (transcendantale, selon Kant) est la faculté qui met en scène la présence, qui fait les présentations. L'œuvre exploite en redoublant «allégoriquement» cette faculté ou schématisme, selon des procédés.

LA PARTIE EST LE TOUT

Le sens ne se fait pas – ne sur-vient pas – par «induction» (repérage d'un «trait commun» à une pluralité, etc.), c'est un topo heideggerien, nous le savons. Si le singulier (cette chose-ci, ce fleuve) ne portait pas d'emblée («d'entrée de ... jeu») avec lui (ne com-portait) ce qui peut se retrouver sur d'autres, un caractère comme-un – ce qui va apparenter plusieurs; le trait attracteur, comme-unnaire, capable d'unifier plusieurs, aucune multiplicité ne pourrait être regroupée sous un aspect. L'entièreté d'une chose n'est pas apparaissant dans le phénomène comme un aspect, mais transparait à la mesure d'un risque pris à le nommer. Et cette entièreté vaut d'emblée pour plusieurs. Ce qui unifie «une» chose (dans son rapport à elle-même qui la fait être comme elle-même) unifie plusieurs avec elle, à elle; son «affinité» à elle-même est d'entrée de jeu (c'est-à-dire de nomination) ce qui apparente plusieurs, une multiplicité ouverte. L'essence d'une chose est intrinsèquement comparative, son être-soi est un être comme soi. (Entre une chose «réelle» et l'essence d'une chose, sa manière d'être (sa guise! Weise/Wie), il y a assez d'écart à l'origine pour que d'origine, il y ait départ, transport (méta-phora) de ce qu'est une chose dans ce comme-quoi elle est).

Le sens fluvial d'un fleuve, cet aspect auquel il ressemble en lui étant redevable de son être-fleuve, est sens figurant (figuré); ce qui le fait en tant que fleuve être porteur de figuration, et possibilise un énoncé en «tout fleuve», etc., cela est «visible» pour une «intuition» plutôt qu'une «induction».

La «partie intégrante» est cette partie qui contribue à ce qu'un tout soit complet, c'est-à-dire un tout. Cependant le tout en question n'est pas lui-même donné en «objet» saisissable, isolable, comme unité découpée (le «bateau» par rapport à la «voile», «contenant» la voile et, et,); ni en ensemble ou série plus ou moins indéfinie dont l'induction entreprendrait la prise en (re)vue. La partie donne sur le tout qui donne la partie.

Plusieurs énoncés voisins (p. 134, 135 dans Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin*) donnent à (re)penser la «totalité» comme la complication de «tout l'État», de «tout étant», et de «la nomination».

LE EN-SON-ENTIER ET LA SINGULARITÉ LOCALE

a) **Les Hymnes de Hölderlin**, p. 134 : «[...] Le Dasein de l'homme (!) est par essence exposition au sein de l'étant manifeste en son entier». Cette situation, ou disposition ou «exposition», ou station... «daseinienne» (!) est par essence «poétique» («Dichterisch») : le en-son-entier advient dans la figure d'un «monde» grâce au «ton fondamental» ouvrant à, donnant-sur. Cette entièreté non dominable, «difficile à saisir», c'est ce qu'une œuvre s'efforce de saisir, dans le risque, le jeu, le «coup» (de faiblesse) du tout pour le tout. L'effort de l'artiste (du «poète») s'emploie – se déploie – à fixer un «moyen» de se rapporter à telle entièreté; donne un «exemple» (occurrence du cours) permettant de se rapporter à son entièreté... Comme s'il (le Dasein) (et il y a l'inévitable prosopopée de l'usage d'un «pro-nom personnel» pour le Dasein, il ou elle!) devait re-saisir contre son être-partiel le rapport à l'en-son-entier qui aurait été perdu!

b) Une affirmation telle (p. 135) : «[...] tout être doit, d'une façon ou d'une autre, être pris par le Dasein en charge, porté et conduit», affirmation sur la «totalité», n'a-t-elle pas le caractère de l'hypothèse, axiome et croyance (jugement et ce qu'il faut «croire» pour pouvoir prononcer)? Bref, les «catégories» kantienne ne sont-elles pas ici à l'œuvre? Si l'assignation de quelque chose comme «tout être» en sujet de jugement présuppose que l'être assujettissable a «d'abord» reçu le caractère de la totalité, discernable et distributive (un être dans son entièreté de «tout», discernable de cet autre et de cet autre).

c) (p. 135) : «C'est l'expérience fondamentale de l'essence du Dasein historique de l'homme qui exige d'abord une nomination et qui, une fois celle-ci effectuée, ne peut désormais être comprise qu'à partir de cette origine».

Autre pari (croyance), et de cette exigence de nomination préalable nous devions rappeler le privilège : le coup (de force ou de faiblesse?) de la nomination anticipante va faire-du-propre, du nom propre, avec de la figuration : catachrèse de l'originaire, ou nomination originaire qui n'est pas «une figure de rhétorique dérivée».

Le Dasein n'y est («tu y es?») que «poétiquement»; n'y est ... à l'être; n'est à l'être, qu'en étant à l'œuvre; en se mettant à l'œuvre. Son écoute est un faire parler la langue en un «poème» (rythme, strophes, composition).

(Et le langage est (comme) une œuvre déjà faite; y être pris, abrité, accueilli, reclus, captivé «comme» dans une demeure, par l'éducation... pour en «sortir» en parlant,

et se mettre à l'œuvre pour y être vraiment, y revenir, (re) entrer dans «l'abri», etc. Fable de «l'enfant prodigue».)

LE FLEUVE

«(Le fleuve Rhin est un destin, et le destin n'advient que dans l'histoire de ce fleuve.) Toute tentative de trancher entre image et concept manque nécessairement la vérité poétique.»(182)

Nous, aujourd'hui, être «psychologisés», êtres «à facultés», nous avons des mots, des choses, des images, des concepts; distincts, et même séparés. Nous devons donc nécessairement compenser et réparer les partages, re-faisant de la correspondance; par exemple par de «l'expressivité», c'est-à-dire en parlant le langage de l'expression, mais c'est un langage tardif, dérivé, qui ne dit pas comment c'était. La pensée de Heidegger «remonte», grâce au poème (aux œuvres), en amont de ces distinctions pour essayer de penser l'indivision, l'articulation «première», l'être-ensemble, les «privilegés»... Le «poème», différent du mytheme et du philosophème, est justement ce dire du «comment c'était à l'origine». Mais quelle «origine»? L'origine de ce qui «sera» histoire en tant que «destin» pour un «peuple»? L'origine en tant que «moment» de la séparation, de la «divergence» de deux dres, deux logos, le «poème» et le «philosophème»; il remonte à une souche commune qui ne fut jamais «à l'époque» vécue comme telle, en pour-soi et en problème. On ne peut réassister à ce qui ne fut pas présent, – mais «oublié»; qui n'eut lieu, donc, pour aucune mémoire volontaire, du genre «on se souviendra de ce moment!» Comment penser ce qu'il y avait (comment c'était) «avant» la séparation en image, concept, chose? Par le relais de «Hölderlin»; dans une entière confiance au poème – à savoir le poème de 1800, qui «se souvient», c'est-à-dire qui entend en l'écho de l'apparition/disparition; qui perçoit dans son expérience actuelle du fleuve comment le «demi-dieu» a disparu. C'est la «méthode» heideggerienne.

Il faut que la chose même, par exemple le fleuve, soit, ait été origine «surgissant» dans sa figure et sa nomination (faute de quoi rien ne tient vraiment ensemble, les «noms», les «notions», les «images» varieraient au gré des fantaisies subjectives).

Le fleuve trace, et présente – avant nos «représentations – c'est-à-dire met en scène «l'origine». Fleuve et origine, fleuve et cours (fleuve et embouchure dans le cas de Baudelaire) se configurent⁹. Le fleuve est la figure de l'origine; ou : est l'origine dans sa figure; ou : la figure de l'origine est le fleuve (et pourquoi pas : la figure est l'origine du fleuve?). La «comparaison» qui les ajointerait, «rapprocherait», viendrait trop tard après coup. Toutes les mesures prises «poétiquement» de suture, de réunion, manqueraient à (re)saisir ce qui «pur a jailli». Le Bild ¹⁰ (ge-lich)¹¹ est en deçà de la différenciation en image et concept.

Ce qui fait direction, donne direction, dirige (archise? archive?) – faute de quoi il n’y aurait aucune orientation, aucune destination, aucune histoire – c’est une chose, Chose de choses, en deçà du partage image / concept. Ce peut être l’Étoile Orient, «étoile du berger ou du roi», ce peut être Olive ou Délie... Dans l’expérience de Hölderlin c’est le fleuve, tel fleuve. À quoi le poème fait retour, a recours; son savoir-parler trans-écrit (dé-crit) le cours pour lui redonner cours. La difficulté redouble, ou se resserre, dans le cas du fleuve, car forcer le cours est l’opération/ fleuve, en laquelle le fleuve paraît, se montre à qui se met à l’œuvre de le dire : au «poète». La figure que fait le fleuve est la figure de la figure.

ESPÈCE DE CONCLUSION

Il arrive que le discours «philosophique» doive s’efforcer de justifier le fait que les hommes ne sont pas des philosophes; le fait que la conscience commune, ou bon sens, ou raison (ou «lumière naturelle») non exempte de réflexion ni de savoir, «savait déjà» d’une certaine façon, par sa langue et son langage, ce que la philosophie va assigner comme fondamental et principal. La philosophie reconduit «tautologiquement» à un toujours déjà par une construction qui se déclare elle-même redondante par rapport au savoir partagé, préconçu, en attente dans la constitution «poétique» de la langue dont les locutions, et constructions grammaticales, la syntaxe et la terminologie, les mots et les lexicalisations détiennent le secret réveillable, explicitable. Elle doit comprendre, et faire comprendre, comment elle peut ne rien ajouter à l’être tout en élaborant les «concepts», les noyaux idéaux, de la compréhension.

L’appareil «fondateur» (fondatif) de la fondation philosophique vient en complétion et supplémentation, inutiles à moins qu’elle ne soit une œuvre (d’art) qui révèle, qui montre. La fondation du fondamental vient s’édifier sur le sol déjà là où tout le monde marche et

vit; le sol est plus profond que la fondation qui le révèle. «Jailli» du sol, un autre dire en langue, «le poème» peut révéler ce «plus profond que la fondation».

-
1. **De l’Essence de la liberté humaine**, Paris, Gallimard, 1987, traduction : E. Martineau.
 2. Ce que j’appelle catachrèse est appelé «métonymie» par N. Frye, dont la plus économique définition est : ce qui est mis-pour.
 3. Une poétique généalogique qui ne se contenterait pas de relever les noms de ses concepts dans le résultat taxinomique.
 4. Le frayage est celui de la différence dont les deux «termes», ou de l’écart (élément), dont les deux côtés, retombent comme ceux de l’us et de l’abus, de l’ordinaire et de l’écarté, du «propre» et du «figuré».
 5. Il est «fâcheux» de devoir faire resservir à un «niveau» transcendantal (radical, etc.) des termes qui ont un sens rhétorique, onctueux, second, subordonné, «après coup», etc. C’est toute l’affaire! Le «dérivé» tardif doit être recourbé vers la «racine»; et «éclairer» le «secret» (schématisation)... tautologiquement.
 6. M. Heidegger, **Les Hymnes de Holderlin : La Germanie et le Rhin**, (trad. française du tome 39 des œuvres de Heidegger par F. Fédier et J. Hervier), Paris, Gallimard, 1988, p. 34: «[...] dans la banalité du Dasein nous sommes rejetés de la poésie et nous échouons aveugles, paralysés et sourds sur le rivage incapables de voir, d’entendre et de sentir le mouvement houleux de la mer!» Heidegger est hanté par la «fausse étymologie», c’est-à-dire la vraie imagination, du rythme.
 7. Tout récemment A. Badiou : «[...] une pensée délivrée de l’image», (**Une Soirée philosophique**, Paris, Potemkine, 1988, p. 24).
 8. **Le Vocabulaire des institutions indo-européennes** de Benveniste (2 vol., Paris, Minuit, 1969) fait de chaque rubrique un dieu aux apparitions complexes mais structurées.
 9. À la façon dont «le mouvement régulier des flots» – ou image – est le mouvement apparent du rythme que l’étymologie benvenistienne traduit par «schème».
 10. Mot insistant des derniers poèmes de Hölderlin.
 11. Terme forgé par Heidegger à propos de J.P. Hebel.



Daniel Villeneuve, LES ÉPREUVES MENANT AU MARIAGE, 1988, Vernis, pigment, émail, huile sur toile, 2,44 x 2,17m.

LE RYTHME FAIT LE SENS ET N'OUBLIE PAS LA RÉFÉRENCE

MICHEL VAN SCHENDEL

Notes, annotations, ratures, biffures : nécessité poétique. Celles-ci ont l'aspect particulier d'un dialogue de traduction. Je ne peux le qualifier autrement : la traduction accroît le texte lorsqu'elle est dialogique; elle l'a été. Sergio Zoppi, de l'Université de Turin, et les Éditions Bulzoni, de Rome, souhaitaient présenter au public italien un ensemble de mes poèmes, non pas tous, mais un choix introductif et cohérent. L'ouvrage devrait être publié en février 1990. Il confrontera, sur l'à-plat du livre ouvert, à gauche le texte français d'origine et en bonne page l'interprétation italienne. La méthode est la seule acceptable pour l'édition de poésie étrangère en traduction. Le poète-traducteur Armand Robin avait transformé en une audace intense cette méthode déjà répandue lorsque, en 1949, il présenta dans une version bilingue (russe-français) un choix de poèmes de V. Maïakovsky, B. Pasternak, A. Blok, S. Essénine dans **Quatre poètes russes** (Paris, Seuil, 1949). Audace, en effet, la quasi-unanimité des lecteurs francophones alors disponibles ne comprenant pas un mot de russe. Mais l'intelligence imprescriptible du texte l'exigeait. Le poète Armand Robin décrivait ainsi l'un des paroxysmes possibles de la traduction de poèmes :

C'est avec terreur qu'aujourd'hui je me sèvre de ces quelques poèmes russes où je me suis traduit. L'abri que je m'étais construit patiemment loin de moi ne pourra plus m'aider contre ma présence. Qu'une dernière fois je marque ma gratitude envers Blok, Essénine, Maïakovsky, Pasternak pour m'avoir défendu contre ma propre poésie, l'importune!

Robin s'oblitérait sous l'inférieur tourment de la gratitude. Mais dans cet abîme du Moi, il revendiquait une fierté : le traducteur s'efforce d'ajuster sa sensibilité culturelle sur celle du texte qu'il est en train de traduire. S'il y parvient, quand il est poète, il peut avoir l'impression de «se traduire» lui-même. Mais qu'il le soit ou ne le soit pas, la condition déterminante de la réussite réside dans l'aptitude du traducteur à faire de son texte une métaphore étendue, à réaliser les latences d'un dialogue marqué par le poème dont la force d'achèvement soutient la possibilité de la transformation. La traduction est une pragmatique de la métaphore. À ce titre non exclusif, elle est un art poétique.

Un échange intelligent de textes, de lettres et de remarques s'est instauré entre Turin et Montréal. Madame Paola Mossetto-Campra, responsable du projet, et Madame Lucia Bonato, traductrice des poèmes, m'envoyaient régulièrement épures, versions, questions, constats, hésitations sur le sens et le rythme. La coopération souhaitée de part et d'autre est devenue une dynamique, une écoute partagée. Voilà un bonheur, un nouveau travail sur le texte, un nouveau travail du texte, une actualisation de l'invention, dont tous les écrivains n'ont pu bénéficier. Beaucoup étaient morts avant que quelques-uns de leurs ouvrages fussent découverts ou redécouverts (Diderot, par exemple) et soumis à traduction ou soustraction. D'autres, encore vivants, sont loin d'être toujours consultés, par les éditeurs

internationaux, sur les formes et modes de traduction. Les livres, après tout, ne sont considérés que comme des objets marchands développés, et la langue du texte est censée être interchangeable. La structure verbale des dernières phrases, de celle-ci et de la suivante, est délibérément passivée. Ces auteurs et leurs textes sont ou étaient des victimes, de simples objets indifféremment manipulables. En revanche, Joyce et Valéry Larbaud ont eu la possibilité - et la capacité - d'inventer le dialogue, de réinventer l'invention de **Ulysse** à travers les épures françaises d'**Ulysse**. Pour notre part obscure mais pareillement ouvrière, pareillement œuvrante, Lucia Bonato et moi avons imaginé les formes de la mue.

L'ouvrage paraîtra sous le titre **Delta di pietra** qui n'est le calque d'aucun de mes titres de livres mais inscrit la réminiscence italienne de tous les textes présentés. L'éditeur a décidé d'y annexer les deux longues liasses de mes réponses, de mes relances de questions, les estimant utiles à la compréhension du travail de traduction. Paola Mossetto, Lucia Bonato et moi-même, de vif entretien, de vive main, durant deux journées admirables en février 1989 à l'Université de Turin, nous avons confronté nos questions et réponses réciproques. Quelque chose en est advenu : un nouveau texte italien, assuré de sa maîtrise, de sa liberté scrupuleuse, de sa voix, de sa respiration, de sa correspondance. Le dialogue est la condition de l'exactitude. C'est donc ce texte dialogique qui va paraître, non l'ébauche déjà attentive que j'avais annotée.

Les notes sont détaillées et ponctuelles, comme il convient à une écoute. Elles suivent du doigt l'épure de la traduction. Elles acceptent l'épars, le fragment des questions posées aux poèmes retenus dans la version italienne. Mais elles ont aussi une autre cohérence. Ces notes scandent les quelques propositions soli-

naires d'un argument que je résume ainsi : le rythme fait le sens, il le détermine, il le construit en obliquant ou en déboîtant en quelque sorte la signification conventionnelle à laquelle il le substitue, il multiplie le sens en ponctuant la référence. Pour me servir d'une terminologie peircéenne, le rythme est un «interprétant dynamique»; il est un événement qui module et actualise l'«interprétant immédiat» du sens possible, il fait advenir le texte. Le rythme est une action, il est d'ordre pragmatique. En tant qu'événement circonstancié et singulier du langage, il déploie le texte à travers la mémoire du temps présent, dans la mesure et la démesure où il fait entendre sa propre circonstance, sa propre actualité. Il assure l'inscription actuelle du texte, il est le mouvement même de l'inscription. Autre chose ou la même : je distingue évidemment sens et signification. La signification est linguistique, voire seulement synchronique. Le «sens» porte l'empreinte de propositions logiques et d'inscriptions historiques à intensité diachronique variable. Le mot «sens» en français ne rend pas compte de ces variations. Il est métaphysiquement chargé. Le terme anglais «meaning» serait plus adéquat, car il signale la possibilité des moyens d'une interprétation en situation.

Ma part du dialogue avec les amis italiens, du moins la part écrite, forme un ensemble de quelque cinquante feuillets. La revue **Protée** m'ayant demandé un article pour son numéro sur le rythme, je lui ai soumis un document, les 32 premiers feuillets qui couvrent l'ensemble des textes prélevés par **Delta di pietra** dans **De l'Oeil et de l'écoute** et dans **Autres, Autrement** (Hexagone, Montréal, 1980 et 1983). La totalité de cette masse partielle était évidemment trop lourde pour une publication en revue. Nous en étions d'accord. Madame Lucie Bourassa, responsable du numéro thématique, a donc proposé un choix. Il est approprié. Le voici.

NOTES ET COMPARAISONS

Poema al vento indiano

Traduit de «Poème au vent indien», **De l'Oeil et de l'écoute**, p. 90-91.

– preghiera

J'extraits les premiers vers du texte français, puis ceux de la proposition italienne; le terme discutable apparaît en italique dans la version française :

Vent grand vent totem
 érablière et peupliers
 lichens royaux au creux des oraisons
 ptarmigans sarcelles de glacier
 l'homme naquit de l'oiseau un soir que le grès rouge
 prit la place du ciel (p. 90)

Vento grande vento totem
 aceraia e pioppi
 licheni nel vuoto delle preghiere
 ptarmigan querquedula di ghiaccio
 l'uomo nacque dell'uccello una sera in cui l'arenaria
 rossa prese il posto del cielo

En français, il y a «oraison», il y a aussi «prière». J'ai écrit «oraison», - surtout pas «prière» qui me fait penser, non pas à la modestie de la fierté, mais au contraire à l'humilité et à l'aumône donnée ou reçue. Je l'ai écrit pour la grandeur morale du terme. Aussi pour des raisons ritualisantes et rythmiques (notamment, distribution des allitérations et des assonances dans cette séquence fragmentée qui mime et déplace le mouvement d'une incantation).

Poema al tempo degli Ebrei

Traduit de «Poème au temps des juifs», *De l’Oeil et de l’écoute*, p. 96-101.

– Ebrei

C’est le terme italien, sans nul doute. En français, «juif» et «hébreu» ne sont pas nécessairement synonymes, pas plus que ne le sont en un autre sens «juif» et «israélite» qui désigne la confession religieuse. Personnellement, je tiens à la distinction de ces instances (dont, soit dit en passant, la politique de l’État d’Israël entretient systématiquement la confusion raciste). Les juifs sont loin d’être tous des Hébreux, et ils ne sont pas tous des israélites. Ma che fare, si l’acception courante est «Ebrei» dans une langue où est ingérée à ce point, pour des raisons historiques bien compréhensibles, la culture catholique ancestrale qui prêchait la même confusion.

– vagone

Voici le passage, suivi de la proposition italienne.

C’était hier il y a cinq minutes j’avais dix ans peut-être
douze à l’orient mourait le temps je lisais des vitres
brèves

Que lisait également un homme d’âge assis en chien dans
un convoi (p. 96)

Era ieri cinque minuti fa avevo dieci anni forse dodici ad
oriente il tempo moriva leggevo brevi vetri

Che leggeva anche un uomo anziano seduto come un
cane in un vagone

J’ai l’intuition que cette traduction de «convoi» est acceptable. Est-ce que «convoglio» serait dérogatoire? Je ne maîtrise pas suffisamment les usages courants de la langue pour répondre négativement. Il s’agit des convois ferroviaires transportant les déportés de la «solution finale». Ces convois, vous le savez, étaient interminables. Ils n’étaient pas composés seulement de «un vagone», d’un seul wagon. Note auto-référentielle : ce «vieux homme», je ne l’ai pas inventé. Chaque jour, dans le tram qui m’amenait au collège, il était à la même heure en face de moi, assis comme moi. Il portait l’étoile imposée. Un matin, je ne l’ai plus vu; ni les matins suivants, ni plus jamais depuis. Cette fréquentation silencieuse, puis cette disparition brusque ont marqué ma vie entière, ont commencé de m’apprendre à vivre. Mais un poème est une mémoire active, et la mémoire a tendance à court-circuiter la séparation de moments historiquement distincts. Le vieux homme était assis dans un wagon de tram. Il était là comme un «chien», référence sans doute au lexique anthropomorphique qui traverse une /vie de chien/, et sûrement à la flétrissure, à l’humiliation dictée par le port de l’étoile au revers du manteau. La disparition, ensuite, chaque matin et infiniment depuis, m’avait fait soupçonner que la Feldgendarmerei ou les SS l’avaient bouclé dans une des rafles alors journalières.

J’ai compris, au retour des déportés après la guerre, ce qui lui était advenu. On l’avait confisqué, enfermé dans un convoi et de là destiné à la mort probable. Était-il assis dans le convoi? Non, il était vraisemblablement debout, enserré de tous les autres corps gazables. Il est vrai qu’un chien peut être assis, voire couché, dans un wagon à bestiaux. De ce point de vue, d’accord, allons-y pour «vagone». Tout de même, il faut y repenser.

–Una guerra di frastuono

Je suis la même procédure :

Une guerre de rumeur à pierre fendre où les lampes sans
flamme divisent la mémoire (p. 98)

Una guerra di frastuono da spaccare la pietra dove le
lampade dividono la memoria

Si je comprends bien, «frastuono» se traduit par /vacarme/. C’est, me semble-t-il, une exagération, presque un abus. J’ai écrit «Une guerre de rumeur». Les enfants de la guerre entendaient sans doute le vacarme, habituellement associé à la guerre. Mais ils avaient, pour la plupart, à souffrir d’un bruit plus sourd, plus dévastateur : cela se brouillait entre le ventre affamé, les membres gelés, les habits usés, les nouvelles caviardées. Une «guerre de rumeur», c’est tout cela : les rumeurs du ventre, la pratique des engelures aux doigts et tout de même leur connaissance, la rumeur des nouvelles interdites. Sept vers ou versets plus loin, il y a : «L’alba farà rumore alla sua palpebra alla mia palpebra», très bien traduit à partir de «L’aube fera bruit à sa paupière, à ma paupière». Si l’on accepte la distinction de /bruit/ et de /rumeur/, il me semble (mais vous savez mieux que moi) qu’il faudrait remplacer «frastuono» par «brusio», bien que la répartition des termes brusio et rumore entre le premier vers et le septième vers mentionnés puisse être inversée.

– Se n’è andato come in sogno

In sogno vedete come attraverso il vetro dell’inverno
dove i cani si guardano

Texte français :

Il est parti comme en rêve
En rêve voyez-vous comme à travers la vitre de l’hiver
où les chiens se dévisagent (p. 99)

Bravo pour le maintien de la récurrence du /v/. Il est dommage qu’on ne puisse avoir l’équivalent de «se dévisagent». «Si guardano» ne dit pas exactement la même chose. Alors, peut-être jouer sur une récurrence complémentaire, celle du /k/ : «si squadrano», serait-ce abuser? Mais on aurait une syllabe en plus. Eh! À vous de jouer.

– la cenere coi miei piedi

Voici les deux passages :

Et me voici
Loup-cervier jaunissant
J’ai posé l’amadou à la porte des pierres
J’ai usé la cendre de mes pieds (p. 100)

Ed eccomi qui
Lupo cerviero biondeggiante
Ho messo l'esca alla porta delle pietre
Ho consumato la cenere coi miei piedi

Ce n'est pas «avec mes pieds». De, ici, annonce un déterminatif : «J'ai usé la cendre de mes pieds», comme si j'achevais d'user mes pieds déjà mis en cendre. Que signifierait d'user la cendre, déjà usée, avec les pieds? Il faut accepter la force de l'image. Elle est peut-être insolite, mais sa densité est la plus simple. Et c'est tant mieux, en ces temps de guerre et d'après-guerre où les mignons et potents effacent même le Livre de Job, son ressentiment.

–Ricordo che tempo faceva il mattino in cui la morte fu presaga del fuoco ai vetri del vagone

Texte français :

Je me souviens du temps qu'il faisait le matin où la mort fut présage du feu aux vitres du convoi (p. 100)

D'abord, vagone pour convoi: j'ai décrit plus haut quelques incertitudes. Ensuite, «la morte fu presaga del fuoco ». Demande : est-ce que c'est «La mort annonce le feu, ou bien la mort annoncée par le feu?» La première option est littéralement la bonne. Tout le développement du poème annonce d'ailleurs ce parti. Sinon, je n'aurais pas écrit «la mort fut présage du feu». Si le vieil homme était «assis en chien dans un convoi», c'est qu'il se résignait à la mort, et que d'une certaine façon il était déjà mort de la mort qu'on allait imposer à son corps vif. Très banalement, la mort précède la crémation. La question posée induirait cette trivialité si l'objet n'en était ma formule très dense, à la fois violente et douce, qui peut accepter aussi le deuxième sens : mais seulement par dérivation. Le feu, c'est vrai, annonce la mort, bien que ce ne soit pas dit dans le texte qui n'est pas une image d'Épinal. Mais à comprendre ceci : la plupart des vifs, à part les collabos, étaient réduits à mesurer chichement leur vie, avec les moyens imposés ou laissés en aumône; la plupart étaient des morts en sursis, négociant la colère, mais aussi le sang pauvre, l'engelure et l'humiliation. Sous cette mémoire, je n'invente rien. Le feu, cela vient pendant, et surtout à la fin. Le vieux juif ostracisé qui va vraisemblablement être envoyé à la chambre à gaz, puis au four crématoire, est l'image tragique et scandaleuse, hélas pas du tout outrée (tant mieux, hélas, pour le texte, encore trop pudique : comment ne l'être pas?) de ces «années de misère» (Brecht) vécues dans la honte. D'une misère jusqu'à l'os, oui, dans les os vifs et les ossements morts, dont la règle intraitable imposait déjà le bannissement des plus pauvres à l'esprit souffreteux des pauvres, des plus ostracisés au regard apitoyé mais consentant des ostracisés. J'ai commencé, alors, de déchirer le manteau comme Job. J'ai commencé d'apprendre l'histoire. Elle était devant moi. L'effort de ma vie et de mon écriture a été de l'intégrer. Telle a été, sous mes yeux puis en moi, l'histoire de cette guerre. Le feu était dur, on le sait, mais moins vif que la honte, la pauvreté, la réflexion, la

colère et le rêve pour un début d'intelligence. Il y a du Hölderlin, du Brecht, du Chagall et du Maïakovski dans ce texte. Tout cela est un peu cryptique, je le comprends. Mais la générosité conquise l'est aussi. Et je ne pouvais pas écrire autrement. De plus, aucune personne, même la plus jeune, n'a le droit de passer à côté de cette histoire, de son entendement qui continue à nous former aujourd'hui. J'en dis trop et pas assez, plus en tout cas que dans les notes manuscrites que je dédie à Paola. Tout est mieux dans le poème, même s'il est vrai que je ne l'écrirais plus comme cela maintenant.

–In epoca di cacciagione le bestie della note andate in calore

Texte français :

Au temps de venaison les bêtes de la nuit parties en
chasse
(p. 100)

La dernière expression me trouble, l'humour aidant. «In calore», c'est bien l'équivalent de /en chaleur/? Le texte de départ dit : «les bêtes de la nuit parties en chasse». Ce n'est pas la même signification, bien que le référent zoomorphique soit le même pour ce qui est d'un coït ponctuel. «En chasse», dans le texte et j'y insiste, n'est pas «en chaleur». Une partie de la question est liée à l'emploi de «cacciagione », traduction correcte de «venaison». S'il y a cette «cacciagione », il ne peut pas y avoir dans le même vers quelque chose comme «le bestie andate alla caccia» (?). Pourquoi pas «selvaggina»? Mais il y a autre chose, dont cette méprise est un indice. Il faut bien lire le texte. Il est assez symbolique, j'en conviens. Mais il distribue tout de même ses indices. Ils sont discontinus, j'en conviens encore. Ils le sont par l'écriture, qui produit le mode d'une réflexion et d'un rêve, pareillement historisés. Le texte dit : «Mais voici qu'à nouveau le temps meurt». Le texte parle ensuite de «la poussière qui monte à la mémoire». Enfin, après avoir déclaré la mémoire de la faim et sa présence actuelle sur un autre mode, le texte dit : «nous sommes la poussière». «Nous» n'est pas «eux». Si nous sommes la poussière, nous n'avons pas la force de partir en chasse. «Nous» sommes bien évidemment la chaleur, celle des poussières encore braisées. Mais /les bêtes de la nuit parties en chasse/ est à peine, ou peut-être encore trop, une expression zoomorphique. Pour décrire autrement cette allégorie (dont le mode d'écriture me gêne à présent, j'en conviens toujours), «nous» sommes la viande de venaison et «eux» sont les bêtes parties en chasse. Eux, les dominants. Ils ne sont pas «en chaleur», ils agissent froidement mais sans conscience aucune, ce sont des «bêtes», ils exploitent, ils oppriment, ils n'acceptent pas une autre loi que la leur qui est aveugle, ils tuent si c'est nécessaire, quand c'est nécessaire, et n'hésitent pas sur les moyens (la guerre du Vietnam commencée sous Kennedy, et le poème est écrit à cette époque), ils sont expansifs et suppriment toute culture que leur loi étroite ignore. Je ne pouvais pas le dire autrement. Cela m'étranglait. Voilà pourquoi la suite abrupte et inatten-

due du poème, cette fin ambiguë qui a tout de même sa logique. Je ne la désavoue pas; je ne ferais aujourd'hui que la dire autrement, plus latéralement et en débusquant les confusions, ce serait donc autre chose. Les écrits de l'un de mes maîtres, Brecht, m'ont enseigné cette logique contradictoire. Dans un monde de loups (mais je ne fais que poursuivre l'allégorie), «nous» sommes aussi des loups. Mais si ce «nous» a une existence, - et je crois qu'il en a encore une, elle est seulement plus circonstanciée, locale et variable, plus délicate peut-être, le «nous» solidaire des opprimés a été érodé, - «nous» ne pouvons être que des loups différents. De là, le «loup-cervier». Si ce loup-cervier est une mémoire, s'il est déjà par agglutination une poussière et si «nous» sommes la poussière, cette poussière n'a pas cessé de vivre. Nous sommes, «nous», la chaleur, d'ailleurs entretenue par la braise. Et cette poussière vivante a faim («J'ai faim nous avons faim nous sommes très avides», page 101 du texte de départ). Si elle est avide, elle peut, elle aussi, partir en chasse. Pour une autre chasse. Il est donc possible de dire au dernier vers, par confusion du «je» et du «nous» : «Poussière bel oiseau nous te prenons au poing». Mais tout cela demeure fantomatique, par une nécessité historique (l'histoire est bourrée de fantômes) insuffisamment médiatisée dans le poème. Je comprends donc votre contresens. Le texte y invite partiellement.

Dell'ascolto

Titre du texte français : «De l'écoute», **De l'Oeil et de l'écoute**, p. 225-238.

– E si concatena, questo groviglio, non si concatena

Texte français :

Cela s'enchaîne, cette entrecroisure, cela ne s'enchaîne pas. (p. 229)

Le mot «entrecroisure» n'existe pas comme tel en français. C'est un composé, - une sorte de mot-valise bien tempéré, - de «entrecroisement» («incrociatura»?) et du suffixe «...ure» dans «texture», «tessiture», «brisure». Ce n'est donc pas du tout un enchevêtrement («groviglio»), un brouillement des fils. La formation du mot indique, au contraire, une discontinuité soutenue dans le moment même du croisement ordonné. La chaîne et la trame d'une texture, précisément, suivent cette double pratique. Mais on y pense à peine, ordinairement, quand on parle d'une texture. Voilà pourquoi le mot nouveau, l'entrecroisure, qui oriente une poétique.

– Una semplice ripetizione, come delle bacchette che battono il ritmo su un tronco di legno cavo. Per un risveglio. Per un segnale. Sulla via, un'erba divisa in ciuffi dal passaggio di un guerriero.

Texte français :

Une commune répétition, comme de baguettes jouant sur un tronc de bois creux. Pour un éveil. Pour un signal. Sur le chemin, une herbe divisée en touffes par façon de guerrier (p. 231)

On me demande d'expliquer le passage souligné. La demande est gentille. Mon embarras l'est aussi. Je regrette d'avoir à expliquer cette très belle image qui se suffit à elle-même. La moindre «explication» serait un parjure. Mais je vais tout de même tenter de décrire pour les fins de la traduction. «Par façon» n'est pas «dal passaggio». Ce serait plutôt «per modo» (?). Il n'est pas possible d'écrire «modo guerrieroso»? Ce ne serait pas exact, mais plus approchant. Il y a donc «guerrier». Je peux défendre l'image du guerrier qui, sur le passage des sabots (de là, votre traduction) divise l'herbe en touffes. C'est cela, sans doute. Bien plus, pourtant. Songez à tout le sens de ce texte, et en particulier à ce paragraphe. Il s'agit de la «venue des lettres», de l'invention du poème, de sa «métrique» si l'on peut dire. Les «baguettes de bois jouant sur un tronc de bois creux» désignent dans le poème védique une partition semblable à celle de l'«herbe divisée» placée devant la bouche ou partagée sur le sol pour le compte des dissonances chez les enfants qui chantent en jouant. La poésie est matérielle. Elle est aussi rappel de guerre et, du même mouvement, signal d'amour. Les enfants jouent à la guerre avec des brins d'herbe. Ils en font la mesure et la partagent; ils imitent les soldats qui obéissent aux tracés des stratèges militaires. À ces guerriers-ci je préfère le guerrier de poésie. La poésie est un combat. Et il y a aussi des poètes combattants (il y en a eu tant au XX^e siècle, et parmi les plus grands). Ils le sont par amour. Cela, la phrase suivante le dit. Il y a tous ces sens-là, profus, en une seule phrase dense qui n'est pas isolée.

– Pretende che essa abbia spazio a violazione delle chiuse stanchezze della conformità. Poiché egli parla di una situazione che non è solo sua, per quanto egli ne colga la parte più intima a distanza. Di una situazione che non è soltanto sua, ma che è generalmente tenuta in sospetto nell'ambito della letteratura riconosciuta in questo posto, a Montreal, in questi anni. Egli richiede, per la scrittura qui prodotta, che le venga lasciato spazio, che abbia una collocazione, e che i modi diversi di abitare un posto, di muoversi e di scrivervi siano accettati in modo tale da spezzare la chiusura ambiente, la mistica ambiente, il sospetto ambiente.

Texte français :

Il réclame qu'elle ait place en contravention des lassitudes fermées de la conformité. Car il parle d'une situation qui n'est pas seulement la sienne, bien qu'au cœur d'elle il la saisisse à distance. D'une situation qui n'est pas seulement la sienne, mais qui est généralement tenue à soupçon dans les lettres reconnues de ce lieu-ci, à Montréal, dans ces années-ci. Il réclame, par l'écriture ici produite, que celle-ci ait place, ait une place, et que les façons différentes d'habiter une place, de s'y mouvoir et d'y écrire soient reçues par guise de briser la fermeture ambiante, la mystique ambiante, le soupçon ambiant. (p. 232-233)

«Pretende» ou «richiede», ou l'un et l'autre? Il y a deux fois «réclame» en français, donc un effet d'insistance sur un mot très chargé et bien traduit. Est-il possible de reproduire cet effet en italien?

– In questo stato di cose, egli non fa alla spalla di nessuno, tanto meno alla sua, una lezione delle cose, un modo di fare

T
texte français :

En cet état, il ne dispose à l'épaule de quiconque, pas davantage à la sienne, une leçon de choses, une façon de faire

(p. 233)

Traduction qui me semblerait adéquate, si le sens du fragment souligné ne faisait l'objet d'une demande d'explication. Je désire et pratique le dialogue : la demande d'«explication» est en réalité une demande de dialogue. J'y réponds chaleureusement et minutieusement, à ma façon. «[...] ne dispose à l'épaule de quiconque [...] une leçon de choses» : une très belle image chargée de sens et de distance qui avait frappé plusieurs lecteurs et qu'il me faut écouter encore, épeler aussi sans doute. Je reviens à chacun des termes et à leur liaison : /dispose - à - l'épaule - une leçon de choses/.

1. Dans «dispose», il y a la dispositio rhétorique, il y a aussi le fait de disposer, d'ajuster un objet, une charge, un fardeau sur l'épaule de quelqu'un; ces deux sens s'entrecroisent, comme cela est impliqué dans le complément «une leçon de choses».
2. Je dis «à» et non «sur» (bien qu'il y ait quelques nuances de /sur/ dans cet emploi) par un jeu sur les prépositions qui, fréquent chez moi, frise l'agrammaticalité mais ne fait que la frôler : /à/ comme dans «garder une clé à la main», «aller à table», «distribuer les fruits à table» (c'est-à-dire à la fois distribuer les plats de fruits sur la table et les distribuer aux convives). Il y a beaucoup de «à», ce ne sont pas tous des datifs, il y a beaucoup de circonstanciels, et notamment des circonstanciels de mouvement, des équivalents du ad latin, une dynamique que l'italien pratique bien plus que le français normé et dont la traductrice sait jouer à merveille.
3. L'«épaule» donc : outre que c'est un très beau mot qui n'achève pas de finir (le /au/ long et la muette suspensive), l'épaule est référentiellement l'endroit du corps où l'on ajuste la charge des fardeaux les plus lourds; l'épaule, non le bras qui ne pourrait pas les porter.
4. Enfin, «une leçon de choses». De «choses», oui, de choses pesantes puisqu'il s'agit d'un fardeau. Mais aussi d'une «leçon de choses» comme on dit à l'école ou dans l'éducation pratique. D'une «leçon» qui pourrait être celle d'un maître d'école ou encore d'un ancien maître de rhétorique, les trois sens de «choses», de «leçon» et de «leçon de choses» étant également déployés avec bien d'autres. «Celui qui écrit... ne sait rien» : il n'est pas un maître, il ne dispose pas, il ne distribue pas les fardeaux ni ne les ajuste sur l'épaule de quiconque, il ne dispose d'ailleurs de personne, et il ne dit pas : «Disposez», comme un commandant de bataillon. Il n'est pas un maître, il ne sait rien, il apprend beaucoup. Il n'a d'autre autorité que celle de son écoute. Il n'impose rien.

(On dirait que j'ai l'air d'avoir su consciemment tout cela, de l'avoir délibéré dans le moindre détail au moment d'écrire. Je supplie qu'on n'en croie rien. J'écrivais quelque chose comme un art poétique. Plus modestement, je décrivais une pratique d'écriture, la mienne alors, je faisais le point, c'était une exigence poétique. Le texte s'ordonnait donc, pour une part, sur une stratégie de la réflexion et de la composition. Mais l'exigence est poétique. Je ne sais rien dans le moment de l'écriture. Ou plutôt, j'ai un savoir pratique, actif, ustensile; les difficultés de détail et de progression sont traitées sur le métier, avec spontanéité. La connaissance est intégrée à l'acte. Elle existe, elle est là, mais pas du tout de la même façon que dans ces notes de relecture inspirées, tant d'années plus tard, par le souci d'une collaboration au travail de traduction)

– Ne rende conto di uno scrupolo e di un soldo; mai di un'elemosina richiesta. La racconta .

La conta d'un soldo, la conta .

Texte français :

Il en rend compte d'un scrupule et d'un sou; jamais d'une aumône demandée. Il la raconte.

Il la compte d'un sou, la décompte. (p. 234)

Question posée : quel est le sens de «de» dans le texte français? Faut-il bien traduire par «di », ou encore par «con » ou «per »? La question est pertinente. Elle enregistre une équivoque possible entre «ne » et «di », entre «en » et «de». Ma réponse est peut-être moins assurée. Je veux tout de même la détailler et prendre les choses d'un peu plus haut. Le texte dit : «Il en rend compte d'un scrupule et d'un sou. Il raconte. Il la compte d'un sou...». Encore ici, des jeux de sens. D'abord, «scrupule» reçoit deux significations. Celle que tout le monde pratique : par exemple, «J'ai quelque scrupule à vous faire de la peine», cela n'empêche pas de faire de la peine, cela désigne cette retenue morale minimale qui reste avant le passage à l'acte, qui incite même à l'acte. Et puis une autre signification plus ancienne dont ce sens-là n'est que l'extension : le scrupulus latin qui désigne la partie infinitésimale d'une unité monétaire, objet fictif, abstrait et tout de même matériel que Mallarmé avait superbement décrit dans ses notes sur le rapport entre la musique et l'argent. Les deux significations sont ici solidaires, unies par un presque-rien qui est leur résidu commun. Donc, «celui qui écrit» «rend compte de». De sa fortune, non pas. De ses quatre sous, non pas. Mais de cet infime scrupule monétaire. En ce sens, il faut «di » et non pas «con » ou «per » comme vous le suggérez. Voilà sans doute pourquoi le texte précise ce scrupule et lui ajoute «et d'un sou». De même, «celui qui écrit» «rend compte» de quelque scrupule moral, de ce rien infinitésimal de la retenue ou de la pudeur qui accompagne ou déclenche (comme en thermodynamique, mais ce serait une autre histoire) les mouvements les plus considérables de l'invention, de l'imagination ordonnée à son délire et à sa raison. Voilà aussi pourquoi, je le présume, le texte dit «et d'un sou». non pas «ou d'un sou». Ce serait pareillement «di » et non pas «con

» ou «per ». Je reviens toutefois à la question initiale : si «j'en rends compte», c'est de l'histoire et de ma propre vie, à la fin de la phrase précédente; ce n'est pas «d'un scrupule» qui paraît bien être un complétif de moyen. Les syntagmes prépositionnels annoncés par «en» et par «d'» devant être distingués, et le point de vue syntaxique étant logiquement imparable, il faudrait alors traduire ce diable de petit «d'» par per (de préférence à con), et toute l'interprétation que je vous livre risque de voler jusqu'aux anges de l'inexistence. Je ne serais attristé de cette perte que si le jeu de sens n'y trouvait plus son «compte». Car la seule façon de rendre compte du délire et de la raison, de rendre compte des scrupules qui en sont la forme motrice réduite (et il n'y a pas de pluriel, vous l'avez très bien noté, il n'y a que l'infinitésimal «un scrupule»), c'est de les raconter, de raconter tout cela, cette presque absence de chose. La formation identique des racines de racconta, conta et conto facilite d'ailleurs la compréhension en italien, et je m'en réjouis. C'est en effet l'essentiel. Le texte travaillait à abolir la distinction littérale conservée en français entre «compte» et «conte». Entre le compte qui renvoie à l'unité monétaire, au «scrupule», au décompte des mots et unités phonétiques dans le rite poétique, et le conte qui élabore ou répète des décomptes équivalents. Entre rendre compte, notamment d'un scrupule, et raconter l'histoire ou une histoire, ne serait-ce que pour produire une vie, sa propre vie ou une molécule motrice, inséparable des autres.

– La divaga. Con citazioni, annotazioni, allusioni, incisioni, associazioni, dice quello che, al di fuori e restando tale, informa a strattone ciò che ha sentito, determina il suo ascolto e il suo canto. Non dice tutto, solo ciò che rima nello strattone.

Texte français (suite du précédent) :

Il la divague. Par citations, par notations, par allusions, par incisions, par associations, il dit ce qui, hors de son contrôle et le demeurant, informe par à-coups ce qu'il a entendu, détermine son écoute et son chant. Il ne dit pas tout, seulement ce qui rime dans l'à-coup.
(p. 234)

«Strattone », si j'épelle bien le sens, est une secousse violente. Je parlais d'à-coups, c'est-à-dire d'une discontinuité de mouvement qui provoque de petites secousses. Je parlais de l'intermittence. Tout ce texte est un art poétique sur une écriture de la discontinuité. Pourquoi pas «sobbalzo» ou adverbiallement «saltuatamente»? Si ces alternatives sont acceptables sémantiquement, le sont-elles prosodiquement?

– Ogni riferimento ci rimane sotto, passerella obbligata.
Texte français :

Toute référence y passe, passerelle obligée. (p. 234)

Passe, passerelle : cette paronomase n'est peut-être pas traduisible. Mais si la référence est la passerelle, pourquoi faudrait-il qu'elle soit sotto (sous)? On passe sur une passerelle.

– alla forzatura, ai forzati
Pour :

au forcing, aux forçats (p. 235)

Bravo. Belle et ingénieuse adaptation.

– Produrre la propria condizione, significa sempre, nella trascrizione critica della storia dei testi e dei ritmi, confessare la propria storia, dunque aprire all' [intercanto (?)] quella di chi è solidale .

Texte français :

Produire sa propre condition, c'est toujours, dans la transcription critique de l'histoire des textes et des rythmes, avouer sa propre histoire, ainsi ouvrir à l'entrechant celle des solidaires. (p. 236)

«Intercanto » pour «entrechant»? Vous posez la question. Vous avez cherché dans le dictionnaire, où ce mot n'existe pas. Vous avez raison. Mais il est curieux qu'il n'existe pas. Il y a beaucoup de mots commençant par «entre-» : «entrebâillement», «entrechoquement», «entrecroisement», «entrelacement», etc., et même «entrechat» tout proche par l'assonance, et «entretien» proche par le sens. Ce n'est pas parce qu'un mot n'est pas répertorié qu'il doit être de prime abord jugé obscur, ou que le souci d'exactitude ne force à l'inventer. Je revendique ce néologisme. Aujourd'hui encore, il me paraît sage et inspirant. J'avais besoin d'un mot qui désignât un peu plus que le «dialogue des voix dans le chant», expression lourde et de peu de densité, donc peu convocatrice. J'aurais pu écrire «le concert des voix»; ce n'est pas cela, non plus. Il n'y a pas prima facie, dans cette notion de concert, l'acte, apparenté à l'amour, du chant entre les chanteurs, de ce qui passe entre eux dans le chant, par le moyen du chant qui ne peut alors être qu'un «entrechant». J'avais radicalement besoin de «entre» et de «chant». «Entre», parce que tout le paragraphe requiert la diffusion et la répétition de cet acte d'amour: «cette femme qui écoute et qui dit la lisse du chant, forme de mon écoute, pour me convier moi-même à cet entre-deux, à cet entre-plusieurs». Sous cet aspect, «ouvrir à l'entrechant» reçoit une orientation sociale, mais aussi sexuelle et lyrique. «Chant», parce que depuis le début il s'agit du canto. De toute manière, le mot s'imposait et je le recevais : il est venu dans cette sorte de spontanéité que je ne fais qu'exfolier. Intercanto me semble exact.

– Un'amicizia parla sempre per certi lettori, reali o ipotetici, per certe lettrici. E' una questione di distanza, di rispetto, di intensità, di delicatezza interrotta e puntuale in una cordialità critica.

Texte français :

Une amitié parle toujours pour certains lecteurs, actuels ou possibles, pour certaines lectrices. Elle est affaire de distance, de respect, d'acuité, de délicatesse rompue et ponctuelle dans une cordialité critique.
(p. 238)

«Délicatesse rompue». Comme dans «rompre». Ici

encore, la touche est mise sur la discontinuité. Et sur la cadence syncopée. La délicatesse n'est pas interrompue. Elle est rompue, comme on rompt le pain. Est-ce que rotti pourrait convenir?

Il monumentale

Texte français qui commence par «Le monumental», **Autres, Autrement**, Hexagone, Montréal, 1983, p. 54.

– Costui è nella case, la dirige. [?????????????]. Io lo descrivo qui mentre altrove lo si mantiene nascoto. E' una cucitura. Il filo mangia le dita. Il nome divide il testo, di conseguenza lo percorre .

Texte français :

Celui-ci est dans la maison, la tient. Celui-ci court les rues, les déplace. Je le trace ici quand là on le garde au secret. C'est une couture. Le fil mange les doigts. Le nom divise le texte, ainsi la parcourt. (p. 54)

Et demande d'explication pour la phrase «Celui-ci court les rues, les déplace» qui, le sens échappant, a suspendu la traduction. Ici, deux remarques. La première est mineure. «La tient» pourrait être l'équivalent de «la dirige». Alors, il dirige la maison? Peut-être. Mais cette traduction me semble ne retenir qu'un seul sens de l'expression / tenir la maison/: la mettre en ordre, la tenir propre, vaquer aux affaires domestiques, parfois seulement rester à la maison, aussi la tenir comme on dit par association «tenir la chambre», rester cloué au lit, ou peut-être la garder, la surveiller, signaler une présence, et souvent mais pas toujours la diriger, avoir l'entier gouvernement de la maison. Toutes ces significations, rassemblées dans l'expression française courante, «tiennent»-elles dans diriger? N'a-t-on pas en italien la même expression, tenere la casa? Mais il y a peut-être une objection à la tiene? J'en viens donc à la question posée, objet d'une seconde observation. Elle tient en quatre points :

1. «Celui-ci court les rues» reproduit l'expression familière /courir les rues/; les traductrices l'ont évidemment compris.
2. La littéralité de la formule transitive courante guide l'écriture de la phrase : courir les rues, ce n'est pas courir le long des rues ou les traverser. C'est aussi passer d'une rue à une autre, et de celle-ci à la suivante pareillement prise au hasard. Et c'est bien d'autres choses. Une tournure syntaxique de prime abord peu acceptable sous l'angle des normes linguistiques (rection intransitive du verbe courir) contraste ici fortement avec une expression culturelle très acceptée qui l'intègre. Si je cours dans les rues ou le long des rues, je ne cours pas les rues. Si je cours les rues, je deviens quelque chose comme un chien ou une rumeur insistante qui, précisément, «court les rues». Alors, peu importe la singularité de chaque rue, son identité particulière, elles sont toutes confondues par le rôdeur ou la rumeur. Et quel que soit le plan des rues, il ne s'agit plus de plan mais d'emmêlement, de mélange, de l'envahissement des rues par une autre réalité, leur sens et leur plan sont très exactement dé-

placés. Quelqu'un les déplace. Quelqu'un? Le rôdeur, la rumeur, un certain indéterminé. J'y reviens plus loin, pour ce qui est de la forme de «celui-ci» dans le texte.

3. «Celui-ci est dans la maison, la tient. Celui-ci court les rues, les déplace.» Les deux phrases sont solidaires. Elles le sont en tant que contrastives. Le contraste porte évidemment sur maison/rues, mais surtout sur les groupes verbaux d'accompagnement et d'insistance la tient/les déplace. Si le sens de «déplace les rues» est compris, celui de «tient la maison» s'en trouve modifié. Ce n'est plus seulement, bien qu'aussi, «tenir la maison» dans les divers sens signalés plus haut. S'il y a un contraste, et il est évident (la question posée ne bute d'ailleurs pas sur cela), entre «déplace» et «tient», et si les deux significations sont solidaires, /tenir la maison/ devient: la tenir fixe, la tenir en lieu fixe (bien sûr, puisqu'il s'agit d'une maison), par opposition aux rues déplacées.
4. Les contrastes est/court, maison/rues, tient/déplace sont toutefois relativement unifiés par un même «celui-ci» qui, en pareille position de sujet dans les deux phrases, assure leur enchaînement et leur solidarité. S'agit-il de la même personne? Ce n'est pas impossible. Une même instance est en tout cas visée. Ce quelqu'un est presque impersonnel. Neutre? Non. Ni syntaxiquement, ni pour le sens. Vaquer aux affaires domestiques, tenir la maison en ordre ou la laisser en désordre, parfois la gouverner, la surveiller, la tenir dans un lieu sûr et stable, voilà autant d'activités qui à aucun moment ne sont neutres. Il n'en va pas tout à fait de même pour le rôdeur ou la rumeur qui court les rues : ces rues sont alors interchangeable, donc déplaçables, et le rôle de celui ou de ce qui les court est pareillement interchangeable. Mais pas vraiment neutre. Car «celui-ci» singulier qui tient la maison peut être également «celui-ci» qui court les rues, et ce n'est qu'un acte différent dans la même vie. Les rôles dans l'un et l'autre cas sont impersonnels, conventionnels ou imposés; mais la personne qui les remplit, accomplit chaque fois l'acte d'une individualité qui n'est échangeable contre aucune autre. La forme /celui-ci/, générale mais singulière et d'un emploi inattendu, ainsi que sa répétition en même position dans les deux phrases consécutives, sont le condensé poétique surmultiplié de trois orientations distinctes et pourtant solidaires : l'impersonnalité des rôles, la singularité discontinue des actes, l'avènement chaque fois nouveau d'une personne quelconque, - celle-ci ou celle-là, - qui accomplit en continuité des rôles normés dans des actes non récurrents. Oh là, grands mots! Je leur préfère l'«obscur clarté» du poème, qui est une pensée-forme intégrée, dense, expansive, travaillant le matériau, la culture, la matière des émotions, leur histoire, leur présent dans l'acte, une pensée certainement plus dynamique que tout ce que les «explications» s'échinent à en dire. - Voici, quand même, une autre remarque, pour tenter d'assouvir la question posée, répondez si je le puis encore : Les deuxième et troisième phrases du même paragraphe confirment et épanchent la solidarité contras-

tive des deux premières : «Je le trace ici quand là on le garde au secret. C'est une couture.» De nouveaux contrastes apparaissent dans la troisième phrase : trace/garde au secret, ici/là. Ils ne font que redoubler ceux qui ont déjà été notés. Ils les répètent, et les répétant les déplacent. Ils sont autrement compensés. Dans ce texte très ponctué, la phrase que je relève ne met pas de virgule entre «Je le trace ici» et «quand là on le garde au secret», il n'y a pas de pause, aucune interruption. Il ne peut y en avoir, étant donné que les deux actions de «tracer» (d'écrire, de dessiner, de pointer, bien traduit par «descrivero») et de «garder au secret» sont rigoureusement simultanées, qu'il s'agit du même «le» anaphorique (de «celui-ci») mis en même position dans les deux propositions, et qu'ainsi la distinction des lieux «ici» et «là» et des actions qu'y opèrent un «je» et un «on» également contrastifs a toujours pour objet une même instance indivisible, voire une même identité. L'action de tracer est libératrice ou expansive, dynamique, elle signale une pratique pleinement assumée par quelqu'un, l'art du mouvement en direction de quelqu'un d'autre ou d'autres qui courent les rues. L'action de garder au secret est oppressive, le confinement est imposé; quelqu'un reste à la maison, car il lui est imposé d'y rester (et sous cet autre sens, non encore exfolié, la dirige ne convient décidément pas). Les deux actions sont plus que distinctes, elles sont conflictuelles; mais elles sont exercées, toutes deux, sur un même sujet que leur conflit dynamise et dont l'indivisibilité s'accroît. Je crois me souvenir que, dans l'une des versions du texte, j'avais écrit ainsi la quatrième phrase : «C'est une couture étroite.» J'ai biffé par la suite l'adjectif, - peut-être sur épreuve, je ne sais plus, - il n'était pas nécessaire, tout était dit. Mais une bonne partie du sens échappe sûrement à ces commentaires obligés.

D'un œuf

Texte français, «De l'œuf», **Autres, Autrement**, p. 30.

E' un passo smorzato
 E' un tumore
 Una cortesia eccessiva
 Una estrema cura di precauzioni impermeabili
 Una voce che parla solo per se stessa
 Texte français :

C'est un pas amorti
 C'est une tumeur
 Une trop grande politesse
 Un grand soin de précautions cirées
 Une voix qui ne parle que pour elle (p. 30)

Le sens général y est, avec intelligence. Mais le sens particulier? Dans «Un grand soin de précautions cirées», la redondance des trois termes /soin/, /précautions/ et /cirées/ est subtile, et cette subtilité modifie le sens de chacun d'eux dans la chaîne, altère la redondance. On peut bien dire que «soin» et «précaution» se ressemblent, sont même synonymes dans certains emplois.

On peut bien dire aussi que l'adjonction de «cirées» à «précautions» ne fait que souligner l'équivalence des deux premiers termes. C'est vrai, c'est peut-être même l'essentiel. Et il est vrai, pareillement, que l'effet de la cire est d'imperméabiliser le bois, le cuir par exemple. Ce n'est pas la cire, ce n'en est que l'effet. On peut aussi parler, par métonymie, du «ciré», sorte d'imperméable que marins et mariniers portent par gros temps. C'est de là que, par référence lexicographique interposée, je le suppose, l'idée somme toute astucieuse d'«impermeabili» est venue. Mais «cirées» est ici inattendu. Supprimez-le, et vous n'avez que «Un grand soin de précautions», une plate tautologie. Imagine-t-on de cirer des précautions, qui ne sont que l'insistance du soin? Oui, peut-être, dans certains cas extrêmes, comme s'il fallait protéger les précautions mises à l'extrême du soin, ou comme pour fortifier l'illusion qu'il est possible de marcher sur des oeufs, ou comme si un badigeon de cire pouvait assurer leur solide stabilité. Mais un «œuf», - annoncé dès le titre du poème, - est fermé sur lui-même. Et le sont semblablement sur elles-mêmes toutes ces précautions. Voilà sans doute pourquoi, juste après la traduction questionnée, on a le vers suivant : «Une voix qui ne parle que pour elle», très exactement traduit en italien. Mais nous parlons d'un extrême, et je l'ai souligné. Le vers italien commence par «Una estrema cura» qui indique «un grand soin». Le «grand» soin est la réplique de la «trop grande politesse» du vers précédent, traduit par «Una cortesia eccessiva». Ces accommodations sont entièrement acceptables dans la langue d'arrivée; la répétition, signifiante en français, de /grand/ n'est pas littéralement traduisible. Donc, «estrema». Et /estrema/ met en contexte presque tout ce que je me suis efforcé de dire à propos de /cirées/. Alors, pourquoi pas, en effet, «impermeabili», également inattendu? N'empêche que «impermeabili» ne désigne pas «cirées».

Due silenzi

Texte français : «Deux silences», **Autres, autrement**, p. 51.

– Degli uomini sotto la tegola con un dito sulla bocca incrociato a un altro dito
 Avvertono la mancanza dell'ascella di una donna stanca
 Che guarda la pioggia stretta a loro immagine
 Texte français (deuxième séquence du poème) :

Des hommes sous la tuile un doigt sur la bouche croisé
 d'un autre doigt
 S'ennuient de l'aisselle d'une femme lasse
 Qui regarde la pluie à leur image étroite (p. 51)

Le texte dit : «Qui regarde la pluie à leur image étroite». C'est l'image qui est étroite, ce n'est pas la pluie. Il est vrai que, référentiellement, la pluie dessine l'illusion de lignes qui, en tant que lignes, sont nécessairement étroites. Il est vrai aussi que le texte italien manifeste pleinement une association seulement suggérée comme possible ou éventuelle par le texte français : l'étroit devient la commune mesure des

«hommes» et de la «pluie». Et de ce point de vue, le déplacement syntaxique opéré sur *stretta* a de la finesse, est sensé. Mais que se passe-t-il si l'on garde en italien la seule trace de la suggestion? Suggestion de possibilité d'association référentielle entre «des» hommes et «la» pluie qu'unit une «image étroite»; suggestion qui, pourtant, n'accorde pas un privilège exclusif à cette référence immédiate et demeure ouverte à bien d'autres possibilités. Je ne peux évidemment proposer une solution technique pour ce délicat problème de sens dans la langue d'arrivée. Je constate simplement que la question se déplace : elle devient celle de l'étroitesse d'image de ces hommes indéterminés; elle devient aussi celle de l'emploi singulier, qui n'est pas mineur, de la préposition «à» en contexte. Les deux aspects sont liés. Est-ce que «leur image étroite» n'est rapportable qu'à une comparaison avec la linéarité illusoire de la pluie? Plus de dix ans après l'écriture, il me semble que cette étroitesse est étalée sur l'ensemble du poème, plus particulièrement à travers la deuxième partie. «Des hommes» (de quelconques masculins en contexte) sont «sous la tuile», celle du toit de maison, bien sûr, voire du malheur ou de l'empêchement inattendu (référence possible ou éventuelle à l'expression argotique /Quelle tuile!/). Ils sont clôturés, malgré la forme phonétique expansive du très beau mot «tuile» dont la hauteur intonative n'est arrêtée que d'une pause ou d'un autre mot. Ils sont clôturés, et ils le sont doublement. Ici je narrative, mais l'ensemble du texte y invite, c'est une micro-narration, et je ne fais que doubler ce texte d'un autre moins adéquat. Ils sont clôturés, mais ils pourraient se libérer de cette tuile qui les surplombe, ne serait-ce (supposons) que par le regard au travers de la vitre de fenêtre, ou par la voix, ou par l'écoute des rumeurs de rue, - ou que sais-je? par leur propre malheur qu'ils sauraient comprendre et tenir à distance par sourire et modestie acquise. Non : ils acceptent la clôture («sous», à cet égard, n'est pas indifférent) et la confirment en se tenant «un doigt sur la bouche croisé d'un autre doigt», ils se ferment la bouche, ils s'imposent le silence ou se le voient imposer, ils consentent à la fermeture de la parole, participent au contrôle systématique de cette fermeture (l'«autre doigt» mis en croisement). L'imposition, la clôture consentie par ces hommes qui n'ont pas à être définis, la restriction de leur monde empêché, son étroitesse, produit une conséquence inévitable : la frustration, l'ennui, le sentiment du manque, - intelligemment repéré et manifesté par la «mancanza» que répercute la «*donna stanca*» dans le même vers italien. L'ennui n'est pas un universel, un intransitif : ils s'ennuient de quelque chose. Ce sont «des hommes», des masculins, on le sait parce que le texte les contraste sur «une femme»; et ils s'ennuient précisément, tous ou chacun, d'«une femme» pareillement indéterminée. Non pas d'une femme singulière, donc, mais de «l'aisselle» d'une femme à peine qualifiée par l'adjectif «lasse». Non pas une aisselle, mais «l'aisselle»: très

belle expression dont l'infinie hauteur phonétique au rappel de /tuile/ est ici adoucie par la répétition de la liquide qui contraste avec la fricative sifflante sourde /s/ accompagnatrice de la sensualité; très belle expression désignant aussi l'un des multiples lieux de succulence du corps féminin. Ces hommes indistincts ne paraissent pourtant pas, dans le vers, s'ennuyer de l'ensemble de ces lieux, bien que l'aisselle, seule indiquée, puisse y inviter. Car l'aisselle, lieu de succulence, est culturellement un lieu protecteur: comme si ces hommes s'ennuyaient d'une autre protection désirée, qui ne serait plus seulement celle de la tuile; comme s'ils souhaitaient se mettre la tête sous l'aisselle d'une femme. Mais cette femme est lasse. «Lasse» et «l'aisselle» sont en paire. Elle est lasse d'eux, peut-être, et le vers suivant poursuit cette suggestion imaginable. Ne pas négliger pour le sens, cependant, que ce «lasse»-là renvoie à l'ennui, reproduit comme en miroir l'ennui de ces hommes qui s'ennuient, - je le répète, cette reproduction est infinie, - de l'aisselle d'une femme. Non plus alors tout à fait de n'importe quelle femme : mais d'une femme lasse d'eux et lasse comme eux, comme ces êtres indistincts. Il s'agit bien de l'étroitesse, de «leur image étroite» essaimée et parcheminée au long des trois vers de la seconde partie. Étroits, ils le sont sans doute, ou le sont devenus «sous» l'imposition de la «tuile» ou la protection de l'«aisselle» désirée. Mais cette étroitesse, la leur, est peut-être révocable. Le poème ne dit certainement pas qu'ils y sont condamnés. Elle n'est évaluée, en tout cas, qu'à la mesure de leur image. C'est l'«image» qui est étroite, ce n'est pas eux. Ce n'est pas eux directement ou irrémédiablement. Que ce soit «leur» image n'est pas incident, néanmoins. Ils y sont liés. Elle est bien la leur. Elle est la leur d'une façon circonstanciée, comme toute image visuelle ou visualisable : elle l'est dans le regard de cette femme qui l'associe à la pluie qu'elle regarde. Les traductrices ont excellemment interprété cet aspect associatif, tout en imputant l'étroitesse de l'image à celle des hommes. J'admets la possibilité d'une confusion entre les deux étroitesse : on peut effectivement la supposer à travers l'association réalisée entre «la pluie» et «leur image». Mais c'est le sujet «femme», cette femme lasse comme eux, qui fait ou à qui est laissé le soin de faire l'association, de devenir lasse d'eux, - c'est une hypothèse ouverte mais fortement concevable, presque insistante, - ainsi peut-être d'orienter un jugement sur leur étroitesse. Un tel jugement n'est toutefois pas assuré d'autre chose que d'une présomption. Et s'il existe, le vers le donne pour très ambivalent. Ici intervient, me semble-t-il, la fonction de «à» : «Qui regarde la pluie à leur image étroite». En contexte, «à» signifie à la fois /selon/ ou /comme/, /à travers/, /en direction de/ et aussi bien /à l'encontre de/. Tout cela est lourd, inutile, sujet aux infinies variations hypothétiques du commentaire que je me contrains à commettre en ce moment. Alors, «à», plus simplement, qui dit cet ensemble et ouvre sur tant d'autres partis poétiques. La

femme qui regarde la pluie la regarde selon ou comme l'image de ces hommes. Elle la regarde donc à travers cette image, à laquelle, d'une certaine manière, son regard est subordonné ou à laquelle elle-même est soumise. Conventionnellement, ou par une habitude culturelle que le texte assume, présume ou autorise dans l'emploi de l'indéfini «une femme». Mais /à/ est ductile, assez souple pour permettre une interprétation contradictoire et tout de même congruente. Car s'il y a soumission, ou subordination unidirectionnelle du regard vers l'objet accepté, il peut y avoir aussi révolte, début de conscience ou simplement dénégation. Après tout, c'est elle, cette femme lasse, personne

d'autre malgré l'indéfini, qui est dite mettre en relation l'objet pluie et l'objet image, l'image d'eux : produire une relation, c'est déjà inventer; et inventer est toujours mettre à distance l'imposé. L'imposé comme effet de miroir, elle l'accepte, mais voici déjà l'indice d'une récusation. Le /à/ de la conformité devient un autre «à» : /à distance de/ ou /à l'encontre de/. Ces divers sens sont induits par l'emploi contextuel de /à/, tous ensemble et simultanément à travers la contradiction, sans aucun privilège pour l'un d'entre eux. Que dire d'autre? Je suis bien bavard, et trois vers d'un poème écrit à l'exact dans le coup d'oeil de la plume ont tellement plus d'intelligence.



Daniel Villeneuve, LIQUIDATION DU MANQUE, 1988,
Tiges de métal, laque, huile et pigment sur toile, 2,44 x 2,44m.

ARTICLES DIVERS



Nadja Méhadji, ICARE, 1985, Peinture et papier sur toile, 1,95 x 2,00m.

ESPACE ARTISTIQUE ET TROPISMES

dans **Portrait d'un inconnu** de Nathalie Sarraute¹

CÉCILIA WIKTOROWICZ

En raison de son appartenance au domaine psychologique, le tropisme sarrautien semble avoir représenté une pierre d'achoppement aux yeux de la critique. Adoptant une stratégie nouvelle, le présent article privilégie le fonctionnement «textuel» du tropisme, rendu appréhensible dans les récurrences systémiques que gouverne la spatialité figurative assimilée à un espace artistique. Retraçant au moyen d'un procédé de «référentialisation interne» les diverses catégorisations discursives impliquées par la mise en place de cette figure centrale, l'analyse décèle une dynamique spatiale à la fois syntagmatique et paradigmatique qui conduit à une saisie formelle du tropisme.

Given its link with the realm of psychology, Sarraute's tropism has come to represent a stumbling block for her critics. Based on an unconventional approach, the present article focuses on the tropism's "textual" operations, brought to light through the systematic recurrences governed by spatial figurativity rooted in an artistic space. Following a procedure established on "internal referentialization", the study outlines the various discursive categorizations implied by the development of this central figure. It thus reveals a spatial dynamics at once syntagmatic and paradigmatic in nature which enables to grasp the structuralization of the tropism.

L'art ne restitue pas le visible : il rend visible.

Paul Klee

1 INTRODUCTION

Dès le titre du premier roman de Nathalie Sarraute, **Portrait d'un inconnu** (1948), une corrélation implicite s'impose entre d'une part une forme d'art plastique, et de l'autre une trame événementielle qui sert de support, comme il est d'usage dans les écrits fictifs de l'auteur, à l'éclosion d'une certaine configuration tropistique. Prêter attention à cette connivence posée au départ entre esthétique picturale et matériau romanesque nous apparaît légitime, non seulement parce qu'elle fait écho à la réflexion théorique que porte l'écrivain sur la vocation du roman moderne², mais, bien plus encore, en raison de la clef d'entrée qu'elle assure à un décodage qui, empruntant l'unique voie des stratégies discursives, oriente l'analyse vers une saisie matérielle du tropisme. Pourtant, le repérage de ce dernier au moyen de marques textuelles, assimilées ici à une figurativité artistique à prépondérance spatiale, n'a guère retenu l'intérêt de la critique. Et pour cause. Phénomène avant tout biologique recouvrant l'unité minimale d'oscillation qu'effectue l'organisme par suite de stimuli variés et multiples³, le tropisme dans le répertoire sarrautien désigne un magma sensoriel, élémentaire, logé sous l'écorce du conscient,

bien en deçà de la zone du monologue intérieur, où il se voit incessamment traversé de fines impulsions prélangagières, de "mouvements [...] à peine conscients"⁴ qui tissent un fond anonyme dont émanent paroles et gestes les plus quotidiens. Cette dimension anthropomorphe du tropisme semble, en effet, avoir occulté sa valeur proprement formelle en tant que mécanisme de propulsion sémantique. Voilà pourquoi la critique a souvent eu recours, afin d'explicitier son fonctionnement, aux approches extralittéraires basées pour la plupart sur des principes de phénoménologie ou de psychologie existentielles⁵. Si, par ailleurs, certaines analyses d'inspiration narratologique, somme toute peu nombreuses, ont eu le mérite d'éclairer la texture proprement énonciative de la prose sarrautienne, celles-ci n'ont pas pour autant cherché à intégrer la problématique du tropisme dans de telles perspectives internes⁶.

Or notre parti pris textuel nous amène à dépister le simulacre discursif du tropisme par une approche qui vise à capter sa dynamique selon une articulation systémique, fondée sur un continuum figuratif homogène, embrassant l'étendue du récit. Ce vaste canevas figuratif, porteur diégétique du tropisme, s'érige dans **Portrait d'un inconnu** autour de l'axe greimassien de la spatiation⁷, dont se détache le parcours fondamental de l'espace artistique. L'avantage méthodologique d'aborder le tropisme par le biais de la figurativité spatiale

découle notamment de la revalorisation que connaît cette dernière en sémiotique littéraire : les travaux de Denis Bertrand sur l'espace romanesque, entre autres⁸, attestent le caractère éminemment organisateur inhérent à la spatialité discursive et la capacité que possède celle-ci de se convertir en agencement structural abstrait, susceptible ultimement de "gérer" le fonctionnement romanesque à tous les niveaux⁹.

Aussi aléatoire qu'elle puisse paraître, la confrontation de cette méthodologie, élaborée en fonction du dispositif spatial propre au roman réaliste, à une écriture à facture cognitive et opaque fournit, à nos yeux, l'occasion de mettre au défi la valeur opératoire de certains concepts provenant d'une approche analytique relativement nouvelle, dont la rentabilité est à démontrer dans l'examen des corpus variés¹⁰. Mais plus significatif encore, nous semble-t-il, cette démarche heuristique devrait nous amener à circonscrire le tropisme selon une visée d'immanence, à l'observer en tant que moteur énonciatif déterminant et, partant, à lui reconnaître un statut spécifiquement littéraire.

2 PROBLÉMATIQUE

Rappelons les enjeux de **Portrait d'un inconnu**. Un narrateur autodiégétique, une sorte de dilettante de l'art, entreprend la recherche et la recréation des tropismes qui animent le rapport de ses voisins de palier : un vieux père avare et sa fille, une célibataire d'un certain âge. Cette entreprise esthétique a ceci de particulier qu'elle ne saurait se consolider qu'après la contemplation dans un musée hollandais d'une toile anonyme intitulée justement "Portrait d'un inconnu" qui, par une emprise mystérieuse sur le narrateur, convainc ce dernier de mener son projet à terme. Bien qu'il se heurte aux contraintes nombreuses dans son effort de transcrire sous forme artistique les tropismes du père et de sa fille, notamment lors d'une dispute familiale, le narrateur réussit l'épreuve. Mais sa prise sur cette matière occulte restera éphémère, imparfaite : l'annonce imprévue des fiançailles de l'acteur féminin a pour effet de brusquement disloquer son tableau imaginaire de vitalité interne. Et c'est lors de la visite d'une exposition des oeuvres de Manet que l'admission de cet échec le pousse, une fois pour toutes, à abandonner le projet qui l'avait tant passionné durant les trois séquences antérieures du programme. La logique des enjeux se brouille dans la finale où la rupture figurative au regard des séquences antérieures s'avère frappante¹¹. Cet écart s'inscrit avant tout sur le plan spatial et actoriel : la quête tropistique oubliée, le récit débraye d'un coup vers un univers prosaïque actualisé par un cadre décoratif réaliste - un restaurant - où un acteur insolite, Dumontet le fiancé, domine la réunion du vieux, de sa fille et du narrateur. Chose étonnante, ce rassemblement actoriel (qui se produit de façon sereine pour la première fois seulement en fin de récit) est largement régi par un nouveau projet de création, soit l'aménagement de la maison de campagne des futurs mariés.

Nous faisons l'hypothèse que cette activité artistique utilitaire - une entreprise de réfection domiciliaire - se pose en succédané ultime de la quête artistique reliée aux tropismes qui, elle, se voit complètement occultée. Si nous revenons avec insistance sur la disjonction figurative caractérisant la finale de **Portrait d'un inconnu**, c'est que le dénouement énigmatique de la recherche des tropismes, en raison de ce qui paraît une faille de logique narrative, demeure à notre avis indispensable tant à l'élucidation du parcours de l'espace artistique qu'à la saisie énonciative du tropisme à laquelle le premier se rattache. Mais avant de procéder à l'analyse de ce réseau figuratif, il importera, de prime abord, de mettre en lumière quelques notions théoriques.

3 SPATIALITÉ FIGURATIVE ET RÉFÉRENCE

Des recherches contribuant aux développements récents dans le domaine de la spatialité discursive tendent vers une réévaluation du concept de figurativité qui, à l'intérieur de la sémiotique greimassienne, a eu tendance à être relégué, par rapport au thématique, à un rôle subalterne¹². En examinant les configurations discursives de la spatialité dans **Germinal**, Denis Bertrand démontre, en effet, que loin de constituer un aspect ornemental relativement à la narrativité ou à la génération du sens, les figures de l'axe spatial se trouvent à être pourvues d'un dynamisme structural capable de prendre en charge tous les niveaux du parcours génératif. C'est précisément en vertu de leur propriété modélisante, appréhensible aux différents paliers de saisie, que les figures spatiales sont susceptibles d'orienter, voire de subsumer le sens des diverses strates textuelles, même celles qui débordent la spatialité discursive.

Dans la mesure où les constructions spatiales, en raison de leur productivité même, intéressent plus profondément et plus globalement le discours que ne le laisse entendre la pure et simple figurativité spatiale des récits, on peut légitimement les supposer transversales aux différents paliers de reconstruction du sens.¹³

Le comportement des figures spatiales, notamment leur caractère "transversal", renvoie directement à une procédure de référentialisation qui implique deux procédés foncièrement distincts. Le premier, référentialisation externe ou "référenciation", basé sur les contraintes de la mimésis, vise à établir une "illusion référentielle", soit une adéquation avec une réalité extradiscursive. Le deuxième, la référentialisation interne constitue une opération plus proprement sémiotique puisqu'elle relève des procédures intradiscursives de parallélisme figuratif et de syncrétisation sémantique¹⁴. Cette classification se départage tantôt en une dimension horizontale, tantôt en une dimension verticale. La procédure horizontale a pour objet de garantir au texte un continuum homogène du sens par le repérage transphrastique d'équivalences internes tissant la surface : elle résulte du déploiement syntagmatique des figures spatiales tout au long des parcours discursifs grâce

aux procédures d'isotopisation, d'anaphorisation et de débrayage discursif¹⁵. La seconde, verticale, découle des modes de passage d'un niveau sémiotique à un autre par les enjeux de la conversion¹⁶. De leur articulation discursive les figures spatiales sont ainsi en mesure de se transposer directement en schèmes profonds, lesquels peuvent ensuite se traduire dans la spatialité des structures sémio-narratives¹⁷.

Simultanément syntagmatiques et paradigmatiques, les figures à la base de l'isotopie spatiale s'avèrent non seulement aptes à susciter des impressions du réel, mais, plus pertinent à une perspective intradiégétique qui est la nôtre, elles ordonnent la signification à l'aide des schèmes spatiaux récurrents qui s'érigent en système structurant. D'où la possibilité de reconnaître au dispositif spatial une certaine portée générative.

C'est ainsi qu'une même isotopie figurative (spatiale) [...] est susceptible de structurer la signification à différents paliers de profondeur - du niveau iconique immédiatement appréhensible, au niveau abstrait - et de provoquer ainsi un effet de validation mutuelle de ces diverses "lectures" que le texte propose: lecture figurative, lecture philosophico-idéologique.¹⁸

Garante de deux isotopies interdépendantes, l'une figurative, qui se rattache à un code descriptif de lecture, l'autre figurale¹⁹, associée à un code herméneutique de saisie, la spatialité s'instaure ainsi en principe organisateur. D'un côté le discours figuratif sert de référence interne au discours figural, support axiologique qui finalise le sens²⁰; et de l'autre, ce dernier ne peut "signifier" qu'à travers les catégories mêmes qu'il emprunte au palier superficiel qui s'inscrit dans sa trame: "la référentialisation entre les deux discours est réciproque et circulaire"²¹.

Une prise en considération du parcours de l'espace artistique dans **Portrait d'un inconnu**, sous l'angle de la référentialisation "interne", permettra de mettre en lumière le rôle de la figurativité spatiale et, partant, l'émergence d'une courbe énonciative qui serait le propre du tropisme. D'un point de vue opérationnel, nous proposons de retracer les marques de ce dernier tel qu'elles se dévoilent dans une perspective de programmation spatiale²², établie en fonction de lieux habités et de déplacements actoriaux. Dans un premier temps, nous insisterons sur l'articulation référentielle "horizontale" de l'espace artistique en termes d'un code descriptif, organisé autour des isotopies figuratives et thématiques. Ensuite, un examen de la référentialisation "verticale" mettant en place un code herméneutique²³ nous conduira à l'explication du discours figural, sous-tendant la figure centrale, ce qui débouchera sur une saisie matérielle du tropisme.

Dans l'économie de **Portrait d'un inconnu**, un réseau de trois configurations discursives actualise le parcours figuratif de l'espace artistique :

- i) l'art plastique figurativisé par la toile, "Portrait d'un inconnu".

- ii) a) une forme d'art imaginaire traduit par "leur grand bon fond", toile fictive que projette le narrateur et b) un retour à l'art plastique s'actualisant par les oeuvres de Manet.

- iii) l'art graphique figurativisé par les plans architecturaux de réfection domiciliaire proposés par Dumontet.

4 CODE DESCRIPTIF :

référentialisation horizontale de la spatialité figurative

Espace artistique articulé sous forme plastique

La phase contractuelle de la quête du narrateur s'enclenche par suite d'un contact décisif avec le tableau "Portrait d'un inconnu", situé dans le musée hollandais. Grâce à son iconicité picturale, cette toile institue la catégorisation de base à la figure espace artistique en raison de la valorisation de cette dernière par un thématique considéré standardisé et reconnu pour stéréotypé²⁴.

Quoique "Portrait d'un inconnu" cristallise la thématisation initiale reliée à l'espace artistique, son parcours figuratif met en relief sa singularité par rapport aux autres toiles du musée : non signée, elle relève d'un peintre anonyme, lacune onomastique qui, en plus de réduire sa valeur esthétique et marchande, se voit reproduite par son titre; sans patronyme identifiable, l'"inconnu" pose un second degré de déficience attestant ainsi la marginalité de la toile. Marginalité d'autant plus accentuée que celle-ci occupe une zone excentrique du musée, exceptionnellement isolée des autres oeuvres à l'intérieur de "la petite galerie"²⁵, où elle se trouve associée non pas à la luminosité mais aux ténèbres²⁶. Encore est-il que la distinction qu'affichent les aspects extrinsèques du portrait se transpose dans sa facture proprement formelle. Contrairement à la justesse linéaire des premières toiles observées par le narrateur, le code représentatif du tableau exploite une certaine déformation picturale : "[l]es lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que [...] palpent les doigts hésitants d'un aveugle" (p. 85-86). C'est dire que l'iconicité du portrait le rapprocherait plutôt d'une forme d'art abstrait dont le lien avec la cécité tendrait à favoriser des modes perceptifs autres que visuels²⁷. De plus, ce tableau se définit par l'inachèvement; le tâtonnement hésitant de ses ébauches préliminaires, sans avoir pu être dépassé, maîtrisé, demeure toujours inscrit sur ses contours pointillés et discontinus, ce qui renforce chez lui une notion de rupture subite.

On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. (p. 86)
L'oeuvre artistique traduit si intensément le concept de

réification subite que, par un curieux renversement, elle ne semble guère échapper au règne temporel, aspect qui la distingue encore une fois des premiers tableaux contemplés. Seuls les yeux du portrait transcendent la pétrification énigmatique du corps : se focalisent en eux "toute l'intensité, la vie qui manqua[it] à ses traits encore informes et disloqués" (p. 86). Mais si les yeux représentent le centre vital du tableau, le dynamisme qu'ils suggèrent se qualifie plutôt de merveilleux étant donné leur association aux êtres enchantés des contes de fées.

Partant de sa figurativité spatiale, "Portrait d'un inconnu" actualise des thématiques multiples basées d'un côté sur les sémèmes d'anonymat et d'obscurité et de l'autre sur ceux de fragmentation formelle et de dynamisme fabuleux. Le tableau manifeste toutefois une complexité fonctionnelle encore plus significative dans la mesure où se polarisent simultanément au cœur de son espace pictural des thèmes diamétralement opposés de mouvement et de réification, de vie et de mort. Recoupant les pôles antithétiques surface vs profondeur, assimilés ici à l'axe de verticalité que postule "le système sémique de la spatialité"²⁸, de telles articulations isotopes sont en mesure de subsumer le réseau thématique du portrait; ce qui nous autorise dès lors à les retenir en tant que modèle hypothétique d'une axiologie profonde.

L'ambiguïté proprement formelle du portrait éclaire en partie la fascination qu'il exerce sur le narrateur. S'écartant chacun à sa manière de normes établies (tant artistiques que sociales), les deux acteurs s'attirent mutuellement, ne serait-ce que par la marginalisation qu'ils incarnent. Foyer de dynamiques contraires, le tableau mime la réalité larvaire qui hante le narrateur et vers laquelle il se sent naturellement incliné. Mais du même coup, cette oeuvre insolite capte l'essentiel de l'esthétique proscrite par son milieu familial et symbolise par conséquent un certain interdit, d'où l'ambiance de transgression qui plane sur leur réunion. Que son retour au musée ait pour but explicite de confirmer sa désaffection envers la matière impalpable qui le captive, c'est tout à fait le contraire qui se produit. L'appel tacite du portrait (p. 86) - le faire-faire persuasif - constitue pour le narrateur une autorisation des plus cohérentes de délaisser la perception superficielle de la surface, cautionnée par son milieu familial, et de privilégier dans sa recherche des tropismes la pente descendante de l'imaginaire, soit une spatialité de profondeur, valorisée positivement par l'axiologie du programme.

Espace artistique imaginaire : "leur grand bon fond"

La seconde articulation de l'espace artistique engage la partie initiale de la performance (p. 169-209) où le narrateur, érigé en sujet compétent, réussit à transposer les tropismes du père et de la fille. S'appuyant sur l'anecdote de la demande d'argent, introduite pour la première fois au deuxième chapitre, le sujet pénètre dans le bureau paternel au beau milieu d'une querelle familiale, au moyen d'une perception fictive de la dispute, et y entreprend

la reconstitution tropistique la plus audacieuse de son programme. Ainsi active-t-il la dissolution chimérique du plan "surface", laquelle plonge le père et la fille dans un infra-monde où ils se trouvent d'un coup délestés de leurs défenses habituelles :

La trappe se soulève, [...] le sol s'ouvre sous leurs pieds, ils oscillent au bord du trou [...]. Ils glissent, accrochés l'un à l'autre, ils tombent [...] les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils descendent comme au fond d'un puits [...] (p. 185)

Par le truchement d'un plan spatial métaphorique, se superposant à la dimension de "surface", le narrateur parvient à camper le père et sa fille au creuset d'un univers fictif, baptisé "leur grand bon fond" (p. 202), et ce faisant accède à un dynamisme cognitif, animant secrètement le couple bien au-delà des comportements reçus de "vieille fille égoïste" et de "vieux père avare" :

Comme Alice au Pays des Merveilles, quand elle a bu le contenu du flacon enchanté, sent qu'elle change de forme, rapetisse, s'allonge, il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens [...]. [I]ci où ils descendent maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se boursoufflent, prennent des proportions étranges [...] (p. 185-186)

Doté d'une compétence créatrice, étroitement liée à l'esthétisme que valorise "Portrait d'un inconnu", par ailleurs associé à certains tableaux d'un Franz Hals devenu presque aveugle, tout comme à ceux qui comptent parmi les derniers Rembrandt (p. 214), le narrateur s'approprie enfin un espace interne "inconnu" (l'objet-valeur), reconstruit autour d'un paradigme expansif de descente auquel participent les classèmes de délestage, de fragmentation formelle, de liquidité et de dynamisme fabuleux. De cette toile "imaginaire", convoquant des modes perceptifs autres que visuels, se dégage donc un fondement isotope qui atteste la primauté nouvelle de la profondeur sur celle de la surface, et, partant, pose clairement la recatégorisation d'un espace artistique "réel" par un plan artistique "irréel".

Aussi la redéfinition de l'espace artistique au moment de la performance met-elle en lumière le lien implicite qui s'ébauche entre une configuration tropistique et "Portrait d'un inconnu", tous deux moteurs de la spatialité esthétique du programme. À cet effet, la spatialisation horizontale de leurs isotopies spatiales respectives permet d'observer un certain saut qualitatif dans les habiletés artistiques chez le narrateur. Si, dans son cheminement, ce dernier s'inspire de l'iconicité picturale de la toile hollandaise, actualisée par un réseau isotope recouvrant matière informe, anonymat et vitalité fabuleuse, sa mise au jour des tropismes, tout en manifestant une parenté certaine avec ces schèmes de base, n'en témoigne pas moins d'une transformation sémiotique notable. Dans sa version personnelle d'invention tropistique que cristallise "leur grand bon fond"²⁹, le narrateur trouve à investir cette toile imaginaire - dont il est l'unique récepteur - d'une articulation plus propre-

ment aquatique, laquelle privilégie un axe prépondérant de descente. Ce genre de parallélisme référentiel, superposant les deux premiers plans de spatialité artistique, met en évidence le glissement sémantique qui s'opère relativement à la catégorisation de base, évoquée par le portrait, et conséquemment indique dans quelle mesure la deuxième thématization de l'espace artistique, celle désignée "irréelle", résulte d'une tentative d'innovation formelle chez le narrateur.

Espace artistique articulé sous forme plastique

En dépit d'une performance réalisée selon les modalités acquises lors de la compétence, la saisie tropistique du narrateur, son triomphe sur la surface, ne saurait perdurer. L'ingérence d'un fait externe, soit la mention de Dumontet, le fiancé jusque-là "inconnu" de la fille, dont la complexité interne n'a pu être résolue au préalable, a pour effet non seulement de saper d'un coup, avant qu'elle ne soit achevée, la toile fictive, mais, plus significatif encore, de bannir une fois pour toutes le narrateur d'une spatialité intimiste le reliant de façon exclusive au père et à la fille. Dans le second volet de la performance (p. 209-219), cette contrainte spatiale participe à la modification du réseau sémantique qui sous-tend la figurativité reliée à l'art. Celle-ci dévoile désormais une certaine régression fonctionnelle dans la mesure où elle marque un retour à la catégorisation de base, engendrée par l'articulation initiale de la spatialité artistique : il s'agit d'une exposition d'oeuvres de Manet que visitent ensemble le narrateur et la fille. Évoquant une dimension pragmatique de saisie, la réapparition d'une zone artistique tangible, d'un lieu tout à fait conventionnel d'admiration plastique - rapproché du musée hollandais par une référentialisation horizontale -, tend à contester l'existence d'une réalité imperceptible, celle qui fut inaugurée par les tropismes captés dans le tableau imaginaire, "leur grand bon fond". La stratégie textuelle déployée témoigne tout à fait d'un tel renversement. Si durant la phase contractuelle, le contact d'un environnement esthétique, notamment celui du "Portrait d'un inconnu", s'avère déterminant au déclenchement de la quête, ici une configuration artistique similaire concourt, mais de façon inversement proportionnelle, à affirmer l'échec de ladite entreprise.

Une première manifestation de cette défaite ressort du rejet catégorique de la fille - unique instance capable de statuer sur le rapport (tropistique) qu'elle entretient avec son père - à l'endroit des prédilections du narrateur en matière d'art plastique, lesquelles penchent du côté des oeuvres à facture pointilliste, abstraite, où l'on sent le "tremblement", "le tâtonnement anxieux... le doute... le tourment..." (p. 214), seules aptes à traduire les fines résonances du tropisme. La désapprobation de l'acteur féminin, puisqu'elle s'alimente des allusions à un genre pictural à prépondérance figurative, qu'incarnent, par exemple, les toiles prisées d'El Greco (p. 212) ou celles de Manet, vise à signaler tant l'échec que la dimension pé-

rilleuse impliqués dans la tentative de saisie tropistique : [T]andis qu'elle regarde le tableau fixement, [...] il y a un coin de son oeil qui reste tourné vers moi [...] Il y a entre elle et ces tableaux comme une alliance, une complicité dirigée contre moi: il y a quelque chose en eux qu'ils lui offrent [...] pour s'en servir contre moi, [qu'elle] cherche à faire passer en moi pour me redresser. (p. 213)

La fille corrobore donc le mouvement énonciatif vers l'hégémonie grandissante de la surface; elle contribue, tel un antiprogramme, à semer le doute chez le narrateur, à souligner la précarité de son entreprise, ce qui le pousse en fin de compte à se détourner définitivement du projet esthétique.

Sous un autre angle, la défaite du narrateur s'inscrit dans la scission spatiale qui caractérise, à la fin de la séquence, son rapport avec le père et la fille. Alors qu'il reste tout seul dans la salle de l'exposition (au moment de la fermeture), le narrateur aperçoit par la fenêtre du musée la fille qui s'éloigne, accompagnée de son père (p. 218). Au lieu de confirmer la filiation entre art et vie, l'écart imposé par un lieu artistique rehausse plutôt les antinomies entre ces deux forces motrices qui se révèlent ultimement irréconciliables. Voilà pourquoi, en dernière instance, le couple donne l'impression de s'engloutir dans un espace prosaïque de surface, devenu, au prix du renversement sémémique, isomorphe de "vie", tandis que le narrateur habite à lui seul une aire artistique, mais où la notion de profondeur se voit supplantée par la prépondérance d'un art réaliste, ostensiblement inefficace pour la transmission des tropismes.

Espace artistique articulé sous forme graphique

Suite à la performance infirmée, la figurativisation de l'espace artistique, lors de la sanction (p. 220-238), se mue en une forme d'art utilitaire qui se rapproche de l'architecture³⁰. Cette bifurcation sémémique est actualisée par une entreprise de construction domiciliaire : l'aménagement d'un héritage, "un vieux pavillon de chasse" (p. 224) que Dumontet, le nouveau destinataire, désire convertir en une "maison de campagne" confortable. Une telle transformation thématique affecte un certain nombre de figures-clés qui, dissociées de l'esthétisme mis en valeur dans le dispositif spatial appartenant au plan tropistique, se voient, d'un coup, gouvernées par un nouveau thématique, celui de l'art "graphique", qui institue un espace artistique manifestement prosaïque.

Un premier exemple de transformation sémémique recouvre la situation géographique de la maison. Les détails référentiels abondants relatifs aux environs de la propriété, identifiée par une région locale interne (p. 225) - il s'agit du Val-d'Oise (un espace familial) -, font contrepoids au flou général planant sur la ville du musée nordique visitée par le narrateur. En plus de constituer une zone littorale exotique (un espace étranger), ce port de mer hollandais se trouve consacré non pas par des

activités prosaïques telles la pêche et la chasse, reliées à la maison, mais par l'art, à savoir la poésie symbolique et la peinture néerlandaise.

S'opérant sur des axes discordants, artistique vs prosaïque, ce premier niveau de mise en parallèle fait ressortir la référentialisation horizontale entre le musée hollandais et la résidence de Dumontet. Malgré leurs divergences figuratives, ces deux composantes spatiales se recoupent dans la mesure où chacune à sa façon constitue un édifice cible qui intervient en tant que force propulsive d'une programmation "artistique" : la première favorise un genre "abstrait", tandis que la deuxième conduit à une forme plastique "pratique". Une telle hypothèse d'équivalence frappe d'autant plus que les plans architecturaux de la maison incarnent une figurativisation graphique, soit un dessin industriel qui se trouve couché sur une surface planaire semblable à la configuration d'une toile (renversée horizontalement). Assis à côté du vieux et des fiancés, le narrateur dénote "des papiers étalés sur la table [et] examine [ensuite] dans un angle [...] le plan détaillé, d'une maison [...]" (p. 224-225). Objet central autour duquel se rallient les acteurs - tels les amateurs de tableaux dans une galerie -, le schéma architectural met explicitement en lumière les étapes successives de l'installation domestique. Ainsi la représentation diagrammatique de la maison sert-elle de matrice formelle à une construction, à une performance pragmatique à venir. Succédané plastique de la représentation artistique du programme, le plan domiciliaire recatégorise ici le "Portrait d'un inconnu" qui par ses attributs proprement structurels se posait, lui aussi, comme modèle d'invention, de fabrication virtuelle. Médiatisée par Dumontet, le thème de la création sous-jacent aux tropismes se voit donc renversé par une notion d'art concret, isomorphe de surface, valorisée dysphoriquement au sein du programme.

Une dernière instance de recatégorisation intéresse très particulièrement les isotopies de liquide et de solide qui participent au projet de réfection domestique. Contrairement à sa fonction de "dissolution" fabuleuse largement exploitée dans la représentation des tropismes, la configuration aquatique se modifie ici du fait qu'elle actualise dès lors une notion de "construction". Associée aux rénovations proposées par Dumontet, l'eau se définit plutôt dans son acception ménagère : il est question de la réparation de la toiture (pour se prémunir contre la pluie), de l'installation de l'eau courante dans la cuisine et de l'aménagement d'une salle de bains (p. 226)³¹. Quant à la matière solide, celle-ci est figurativisée par les trois hectares de terre calcaire entourant la maison de campagne que Dumontet croit pouvoir transformer aux fins de métayage (p. 229). Que les desseins agricoles et le projet artistique du narrateur se recoupent par la référentialisation horizontale du solide, ces deux entreprises n'en demeurent pas moins irréductiblement divergentes. Valorisant positivement la

surface, le métayage favorise le tangible : l'engrais de la terre et la culture des pommes de terre (p. 230-231). Par contre, chez le narrateur, la surface s'avère dysphorique; il cherche justement l'interstice du solide (du masque) afin d'extraire des profondeurs prélangagières une vitalité tropistique.

5 CODE HERMÉNEUTIQUE :

référentialisation verticale de la spatialité figurale

En vertu de la référentialisation horizontale interne des isotopies figuratives et thématiques collaborant à la mise en place de l'espace artistique, **Portrait d'un inconnu** dépasse largement les "thématisations communes"³² imparties à cette figure pour aller vers un "sémantisme ressaisi", engendré par sa propre logique interne. Envisagée d'un point de vue syntagmatique, la trajectoire de l'espace artistique dégage trois thématiques divergentes qui participent toutes à l'élaboration d'une même strate figurative. Si la phase manipulative prête à la spatialité artistique une notion de "toile", la performance investit celle-ci d'un concept de "tableau abstrait". Rattachée très précisément à la mise au jour des tropismes, cette deuxième thématique artistique subit un glissement régressif à la fin de la performance qui la ramène à sa catégorisation de base. Se poursuivant tout à fait dans le sillage de cette orientation dysphorique, la sanction marque donc la dernière étape évolutive de l'espace artistique qui, de la notion de toile, se dégrade dans une acception "industrielle" de l'art. Du pôle extrême en tant que fabrication abstraite (irréelle), l'espace artistique revient non seulement à sa catégorisation de base (réelle), mais institue encore une troisième définition strictement prosaïque (utilitaire) pour la configuration esthétique. Ne se donnant à lire qu'au prix d'un regard rétrospectif des enjeux, cette "intentionnalité" discursive, qui balise la voie des recatégorisations successives fondant l'espace artistique, peut se récapituler en un schéma qui permet d'embrasser l'étendue de son parcours :

Les recatégorisations de l'espace artistique dans Portrait d'un inconnu		
Forme artistique	Figurativisation	Thématisation
réelle	«Portrait d'un inconnu»	plastique
irréelle	«leur grand bon fond»	imaginaire
réelle	les oeuvres de Manet	plastique
utilitaire	les dessins architecturaux	graphique

Moteur d'une double cohésion tant figurative que sémantique, ce canevas horizontal de construction spatiale est susceptible d'atteindre à une abstraction encore plus significative dès qu'on l'examine sous l'angle

de la référentialisation verticale. À ce niveau de saisie paradigmatique, la stratégie textuelle pose clairement les sèmes antithétiques surface vs profondeur comme pivot régulateur de toutes les manifestations discursives reliées à l'art. Or ce couple figural ne fait que subsumer la dimension figurative de la spatialité transphrastique; il rend tout autant sensible l'homologie réciproque entre palier superficiel et palier profond qu'assure la mise en place d'une articulation spatiale prédominante. La dimension figurale sert donc de support à une structure modélisante, à un discours abstrait, fondamental, dont se détachent les traces d'une courbe énonciative qui finalise ultimement le sens.

Dans **Portrait d'un inconnu**, ce discours "second", érigé autour du paradigme spatial surface vs profondeur, débouche, on le voit, sur une certaine notion de "création". Si d'une part la catégorie spatiale surface recouvre la dimension superficielle du réel, celle des apparences "plates", analogue à une réalité banale immédiatement reconnaissable, en l'occurrence les plans de réflexion domestique, la profondeur, par contre, vise la région des tropismes, soit une "deuxième réalité", imperceptible et infiniment riche en virtualités créatrices, mais qui toutefois ne saurait s'imposer sans une matrice formelle suffisamment puissante³³. Voilà pourquoi, chez Nathalie Sarraute, la mise au jour de cette "deuxième réalité" demeure "indissolublement liée à une recherche formelle: [les tropismes] doivent être pris dans du langage et transformés par lui, [sans pour autant] se plier à une forme préexistante"³⁴. La volte-face de la finale de **Portrait d'un inconnu**, la dissipation inattendue des profondeurs tropistiques captées dans une toile imaginaire par une surface écrasante de construction domiciliaire, ce passage abrupt d'un pôle spatial extrême à l'autre, traduirait l'affrontement incessant de ces "deux réalités", affrontement qui culmine ici par l'hégémonie incontournable de la "surface". De cette articulation paradigmatique de l'espace artistique, fondée sur le renversement de la "profondeur" par la "surface", découle un fonctionnement énonciatif qui serait le propre du tropisme. Or le code herméneutique impliqué par ce dernier recèle un paradoxe certain qui se retrouvait déjà comme en une mise en abyme dans le tableau hollandais. Rappelons à cet égard qu'en vertu des axes sémémiques qui le sous-tendent, "Portrait d'un inconnu" préfigure les péripéties thématiques de la spatialité textuelle et, par conséquent, se pose en véritable modèle "concentrant"³⁵ de l'espace artistique. S'érigeant lui-même en catégorisation initiale de cette figure emblématique, il contient au sein même de son espace pictural les recatégorisations ultérieures et diamétralement opposées l'une à l'autre : espace artistique "irréel" (fragmentation formelle, dynamisme fabuleux) et espace artistique "graphique" (réification subite). Ce sont donc les composantes dysphoriques de la toile, celles dérivant de surface, qui suspendent l'axe profond, d'où l'aspect d'inachèvement qui le caractérise (p. 86). Métaphore matricielle d'une dynamique tropistique, "Portrait d'un inconnu", à la lumière de son essence même, corrobore par anticipation le paradoxe

énonciatif qui régit la spatialité fondamentale : tout en incitant l'artiste à apprivoiser la "deuxième réalité", à prêter à celle-ci structuration esthétique, les modalités proposées pour sa recreation s'avèrent ostensiblement inadéquates. Et l'échec de cette entreprise s'annonce d'autant plus criant que le projet artistique rattaché aux tropismes aboutit à une forme de représentation, mais tout à fait aux antipodes de l'objet visé.

6 EN GUISE DE CONCLUSION

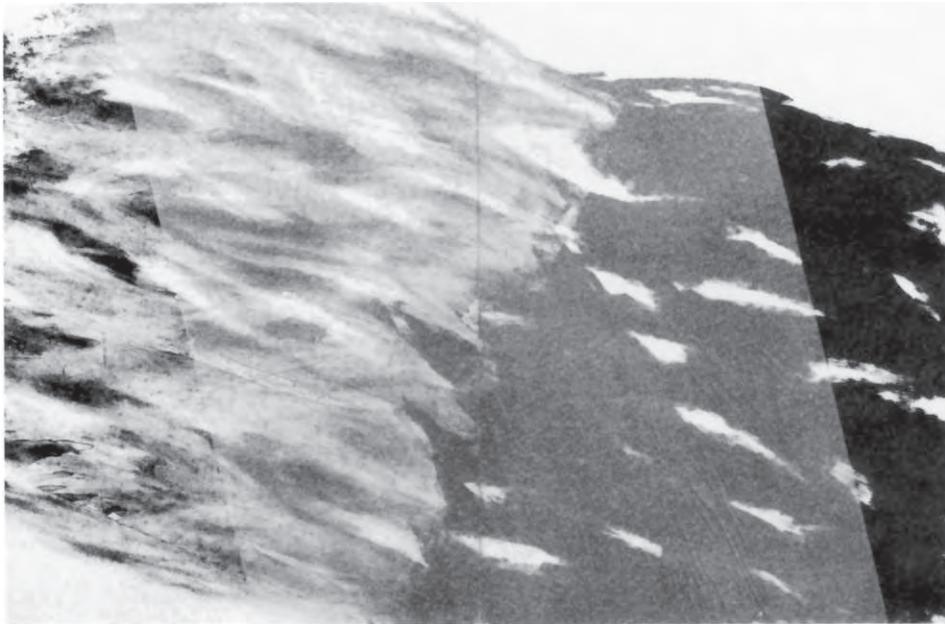
Que retenir de ce discours axiologique qui se dégage de la mise au jour des tropismes? Le renversement de l'espace artistique "irréel" par l'espace artistique on ne peut plus "réel", ce dynamisme intradiégétique commandant le dispositif spatial, siège des résonances internes de **Portrait d'un inconnu**, dévoile une structuration qui ne saurait être sans parallèles avec l'acception anthropomorphe du tropisme. Ce dernier sous-entend, il est vrai, un certain ordre transformationnel repérable dans les mouvements subtils et fugaces de la conscience qui concourent inéluctablement à une manifestation concrète en geste ou en parole, tous deux isomorphes d'une spatialité superficielle³⁶. Appréhendée en tant qu'articulation macro-structurale, la programmation spatiale du récit, retracée autour de l'espace artistique, tend à reproduire une trajectoire tout à fait similaire dans la mesure où la finale affirme cette pétrification ultime des "profondeurs". Or l'objet du créateur résiderait justement dans l'effort de capter à même son évolution le magma virtuel que constitue le tropisme, de lui prêter une forme dilatoire, prismatique, apte à mettre en lumière la richesse de ses composantes avant qu'elles n'atteignent le gel de la "surface". À la manière d'un credo esthétique plaidant pour un mode expressif bien singulier, le parcours de la spatialité artistique de **Portrait d'un inconnu** expose les aléas auxquels se heurte ce genre d'invention et ce faisant montre, mais avec encore plus de prégnance que la somme d'expositions théoriques de l'auteur, combien le tropisme, par sa nature même, se dérobe aux tentatives de saisie artistique : il est à jamais menacé de disparition non seulement par la puissance écrasante d'une réalité superficielle qui le guette en tout temps, mais également, si elle n'est pas suffisamment affinée, par la forme même qu'épouse sa mise au jour esthétique³⁷.

Pourtant, grâce à une performance textuelle dont l'astuce n'aurait pu se révéler pleinement qu'au prix d'une analyse attentive du parcours de l'espace artistique - qui par ailleurs atteste de façon notable la rentabilité de l'approche méthodologique adoptée -, **Portrait d'un inconnu** relate bel et bien le fonctionnement évolutif du tropisme, même si au niveau des enjeux la mise au jour de cette "deuxième réalité" se solde plutôt par un échec. Forte d'une vision profondément personnelle de ce en quoi devrait consister le travail créateur, vision qui continue d'alimenter une expérimentation langagière visant sans cesse à "faire reculer [plus] loin les frontières du réel"³⁸,

les frontières de la "profondeur", Nathalie Sarraute atteint, par la forme de sa poétique, à une matrice spatiale qui mime essentiellement le déploiement du tropisme.

1. L'étude qui suit consiste en une version remaniée d'une communication faite dans le cadre du colloque intitulé "Sémiotique et littérature" lors du congrès de l'ACFAS en mai 1989.
2. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 69-94, (coll. "idées").
3. P. Robert, *Le Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique de la langue française, Paris, Société du nouveau Littré, 1972, p. 1842.
4. Entretien réalisée par R. Osemweigo Elaho, *Entretiens avec le nouveau roman*, "Nathalie Sarraute", Sherbrooke, Naaman, 1985, p. 47.
5. Ce parti pris analytique est largement dû à la préface, inspirée d'une version personnelle de la psychologie existentielle, que Jean-Paul Sartre consacre à *Portrait d'un inconnu* dès sa première édition chez Robert Marin en 1948. Les études de M. Tison Braun (*Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971) et de E. Eliez-Rüegg (*La Conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Herbert Lang, 1972) comptent également parmi les ouvrages qui abordent l'oeuvre de Sarraute dans une perspective de psychologie existentielle.
6. Bien qu'elle ne se préoccupe pas à proprement parler du tropisme, l'étude narratologique de A. S. Newman mérite d'être signalée comme étant l'une des plus complètes. Voir *Une Poésie des discours: essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1981.
7. A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, tome I, 1979, p. 358-359.
8. Quoiqu'ils se démarquent de la visée générative adoptée par Denis Bertrand, les travaux de Philippe Hamon sur les divers points d'intersection entre littérature et architecture montrent la pertinence d'une lecture spatiale des oeuvres. Voir *Littératures et architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1988.
9. D. Bertrand, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès Benjamins, 1985, p. 54, 61 et 166.
10. Sur ce sujet, D. Bertrand commente : "La confrontation avec d'autres corpus d'orientation délibérément différente n'est-elle pas en mesure de susciter des interrogations, sinon sur les assises de la théorie, du moins sur certaines de ses procédures et notamment celles du niveau discursif ?", *ibid.*, p. 21-22, note 8.
11. Le changement abrupt de registre dans le dernier chapitre de *Portrait d'un inconnu* dérouté le lecteur dans la mesure où il évoque l'univers référentiel du roman traditionnel. Une réflexion plus complète à ce sujet est élaborée dans S. Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous? Conversations avec Simone Benmussa*, Paris, La Manufacture, 1987, p. 60-61.
12. J. Courtés, "Contre-Note", "Deux niveaux du discours : le thématique et le figuratif", *Actes sémiotiques*. Documents, vol. III, no 29, 1981, p. 38. Voir également la définition du "figuratif" dans A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome II, Paris, Hachette, 1986, p. 90.
13. D. Bertrand, *op.cit.*, p. 62.
14. A. J. Greimas et J. Courtés, *op.cit.*, tome II, p. 188-189.
15. D. Bertrand, *op.cit.*, p. 34-40.
16. A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, tome I, p. 72.
17. D. Bertrand, "Introduction", "La figurativité", *Bulletin*, VI, 26 juin 1983, p. 4.
18. A. J. Greimas et J. Courtés, *op.cit.*, tome II, p. 189.
19. D. Bertrand, *op.cit.*, p. 115. Pour une explication plus exhaustive de ce terme, voir C. Zilberberg, "Le temps et l'espace comme figurants" dans "La figurativité II", *Bulletin*, VI, 26 juin 1983, p. 35-36 et l'entrée "figure" dans *Sémiotique*, tome II, p. 92.
20. U. Eisenzweig suggère, lui aussi, qu'une axiologie gouverne la spatialité du texte, mais il adopte une approche linguistique pour montrer la parenté entre ces deux dimensions. Voir "L'Espace imaginaire du texte et idéologie : propositions théoriques", dans *Sociocritique*, présentation par C. Duchet, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 183-186.
21. D. Bertrand, "Du figuratif à l'abstrait", *Actes sémiotiques*. Documents, vol. IV, no 39, 1982, p. 31.
22. A. J. Greimas, *Maupassant*. La Sémiotique du texte : exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976, p. 99 et J. Geninasca, "Du Bon usage de la poêle et du tamis", *Actes sémiotiques*, Documents, vol. I, no 1, 1979, p. 10.
23. D. Bertrand, *op.cit.*, p. 170-171.
24. J. Courtés, *op. cit.*, p. 46.
25. N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85. Tous les renvois ultérieurs au texte seront indiqués au moyen d'une pagination conforme à cette édition, mise entre parenthèses.
26. De par l'anonymat général qui les caractérise, le "Portrait d'un inconnu" et la sculpture "inclassée" de *Vous les entendez?*, roman postérieur de Nathalie Sarraute (Paris, Gallimard, 1972), révèlent une certaine homologie : la suspension de "normes artistiques" à leur endroit font que ces deux objets sont respectivement moteurs de contraintes textuelles qui déterminent la structuration spatiale des parcours figuratifs et actantiels.
27. N. Sarraute ne cache pas son admiration pour le peintre moderne qui, depuis l'impressionnisme, "arrache l'objet à l'univers du spectateur et le déforme pour en dégager l'élément pictural" : *L'Ère du soupçon*, p. 92.
28. A. J. Greimas, *La Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 33.
29. Le tableau imaginaire "leur grand bon fond", relié à la représentation des tropismes lors de la performance, résulte d'une transposition formelle du noyau anecdotique de la querelle que le narrateur présente sous le nom de "leur grand bon fond de Malempia" lors du deuxième chapitre (p. 34-35). Cette première version de la querelle ne parvient à transposer que la dimension superficielle de la querelle; elle agit en tant que mise en abyme de la performance car c'est sur l'acquis de cette première tentative infructueuse que le narrateur poursuit plus loin sa recherche et raffine ses modalités artistiques dans le but d'approfondir la dimension superficielle de la version originale.
30. L'usage de ce terme n'implique nullement qu'il s'agit d'une forme d'art inférieure ou dévalorisée par rapport à celle de

- la peinture ou de la mise au jour des tropismes. Puisqu'il s'associe à un phénomène esthétique, le terme "architecture" est particulièrement utile pour mettre en lumière l'évolution subie par la figure de l'espace artistique du début jusqu'à la fin de la programmation spatiale.
31. Les allusions faites aux travaux se rapportant à la tuyauterie et à l'installation d'une salle de bains forment un tableau qui constitue l'envers exact d'une séquence préalable où "une fuite d'eau", dans la salle de bains du logement du père, suscite chez ce dernier une colère qui rend appréhensible une certaine activité tropistique. Voir **Portrait d'un inconnu**, p. 149-168.
 32. J. Courtés, **op. cit.**, p. 37.
 33. Ces deux pôles de la création en matière de production romanesque sont au coeur de la réflexion théorique de N. Sarraute. Voir le chapitre "Ce que voient les oiseaux" dans **L'Ère du soupçon**, p. 151-184; "La Littérature aujourd'hui, II", **Tel Quel**, no 9, 1962, p. 48-53 et "Les Deux réalités", **Esprit**, no 329, juillet 1964, p. 72-75.
 34. N. Sarraute, "Comment travaillent les écrivains", propos recueillis par J. L. Rambures, **Le Monde**, le 14 janvier 1972, p. 16.
 35. Terme employé par M. Bal dans une réflexion théorique sur les propriétés de la description narrative, Voir **Narratologie**, Utrecht, H. E. S. éditeurs, 1984, p. 95.
 36. N. Sarraute, **L'Ère du soupçon**, p. 8. Pour un commentaire plus élaboré sur ce phénomène, voir L. Janvier, "Nathalie Sarraute ou l'intimité cruelle" dans **Une Parole exigeante**, Paris, Minuit, 1964, p. 66.
 37. En vertu de son pouvoir égalisateur, le langage selon N. Sarraute, encore plus que les autres modes artistiques, risque d'"assèche[r], [de] durci[r], [de] sépare[r] ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi [le langage] ne cesse de gagner." "Ce que je cherche à faire", dans **Nouveau roman : hier, aujourd'hui, Pratiques**, tome II, Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1971, p. 37.
 38. N. Sarraute, **L'Ère du soupçon**, p. 82.



Madjia Méhadji, 1985, Fusain et papier de soie, 65 x 1,00m.

LA VOIE DE SON MÈTRE, petite introduction à l'art dit «mixte»

MICHEL SIRVENT

Flaubert aimait dans l'Orient «cette harmonie de choses disparates». Nous aussi. Entre l'ordre du monotexte (un discours théorique) et le désordre du texte polyphonique (un collage surréaliste) se présente une troisième voie, celle qu'illustre un livre, ou mi-lieu, visible et lisible à la fois : **Le Théâtre des métamorphoses** de Jean Ricardou. Comment faire à plein jouer ensemble, divers genres, matières, registres et régimes, sinon par ce qui sous couvert de prose sera dit mètre, rythme ou «vers»? Le chiffre y pourvoit. Un opérateur arithmologique, et ses combinaisons, accorde ici l'incommensurable. Voici le pari : fût-elle démesurée, l'oeuvre se millimètre.

Flaubert appreciated "the harmony of clashing things" in the Orient. So do we. Midway between the order of the monotext (a theoretical discourse) and the disorder of the polyphonic text (a surrealist collage) lies a third way, exemplified by a "mixt", or mi-lieu, **Le Théâtre des métamorphoses** by Jean Ricardou. In prose what else can orchestrate various genres, materials, registers and regimes but meter, rhythm or "verse"? Figures can purvey this. One arithmological operator, and its combinations, now reconciles what is incommensurable. Here's our bet : although immense, the work can be measured.

Ainsi, le moule syntaxique semi-garni est notamment actif dans la première partie de Mixte (en I, I, C), on le voit,

VOIX (féminine): En tel mot, le O et la lettre phallique subissent bien, l'un et l'autre, un V inaugural?

alliant, selon un système semble-t-il plus complexe, quatre précis croisements sexuels. Ainsi, le moule géométrique vide est la voie

VOIX (masculine): En tel mot, la lettre vulvaire et le I subissent bien, l'un et l'autre, un X terminal?¹

“le jugement sur l'oeuvre doit s'identifier à la production de la Forme dans l'oeuvre”². La forme de la théorie s'identifierait au procès formateur de son objet. La forme de présentation³ de la théorie coïnciderait avec sa représentation. Visant et soulignant sa facture, se profile alors une voie d'envergure : celle de la trans-théorie⁴.

4. Mixte. Pris dans une diversité qu'il exacerbe, l'ensemble sera sous-tendu par une infrastructure trans-textuelle⁵ : l'organisation numérique est l'une des voies lisibles. Il s'agira de concilier les multiples facteurs d'incohérence qu'il favorise avec un égal souci d'interne cohésion, que l'on dira, à la suite de Ricardou, «tissulaire». Ce désaccord est producteur : en juxtaposant des fragments exogènes et des types de discours hétérogènes, en menant de front des pratiques hétérologiques, le mixte contrecarre irrésistiblement ce qui l'informe.

1. QUATRE VOIES RÉFLÉCHIES

1.1 Mise en voix

Dans une large mesure, une façon de poésie, sur la voie mallarméenne, mise à l'épreuve au sein du roman (**La Prise/ La Prose de Constantinople**, 1965) défie cette fois la hauteur théorique : **Le Théâtre des métamorphoses** se dit «mixte». Bloc feuilleté ou bien dé à quatre faces, il est à la fois théorie, théâtre, texte et mixte .

1. Théorie. Il engage une pratique matérialiste du texte de théorie à partir d'un surajoutement arithmotextuel.

2. Théâtre. Le titre l'atteste : la théorie, ou discours métatextuel, subit ici quelques transformations dont la moindre n'est pas sa mise en scène.

3. Texte. Cette théatralisation de la théorie du texte artistique conduit à sa textualisation : la théorie du texte devient un texte de théorie. Ceci n'est pas sans évoquer une idée chère au pré-romantisme allemand, à savoir que

1.2 La voie trans-théorique

Qu'un écrit théorique s'empêche de régler sa facture, rien n'est plus courant. Néanmoins, un texte y prétend⁶. Le texte de théorie essaierait d'accorder ambition théorique et prétention textuelle. Bref, il serait un milieu de haute tension. Théorie, il conserverait sa rigueur représentative et sa fonction de connaissance. Texte, il se plierait à deux autres impératifs, mimologique, vis-à-vis de son objet, un texte artistique; matérialiste, par rapport à elle-même, un écrit en progrès. Matérialiste : la théorie ne peut se dispenser d'une mise en valeur de ce qui la dispose, son caractère écrit. Mimologique, elle ne peut se borner à seulement penser le mode de composition

ou bien d'exposition de son objet, un texte. D'un côté, si elle ne cesse de représenter, quant à cet autre, maints concepts organisés, alors on écarte le risque d'une défaillance sous-représentative. D'un autre côté, si elle tente de présenter, pour elle-même, maintes figures structurant ses constituants littéraires, alors on évite l'écueil d'une dépression sous-présentative. Bref, un tel centre d'attentions antagonistes conduit à la trans-théorie. Prise en un suragencement de ses aspects matériels, la théorie se textualise. Soumise à des procédures de textualisation, la trans-théorie entreprend donc l'accentuation relationnelle de ce qui la compose. Dans ce sens, elle produira des effets d'"anti-représentation par le haut"⁷.

1.3 La mise au mètre

Ainsi, la théorie se trouve au moins confrontée à quatre séries de problèmes.

1.3.1 Premièrement, la théorie aussi, cela s'écrit⁸. En cette évidence, on ne peut éluder le détail de sa matière signifiante : la suite logique de son raisonnement, l'exposition des concepts qu'elle avance, l'exercice de l'analyse et l'usage de la citation qui l'étayent définissent une pratique relevant au premier chef, de ce qui l'informe : son plan littéral.

1.3.2 Deuxièmement, l'objet de l'écrit théorique est, non pas un écrit quelconque mais, éventuellement, un texte de fiction. Par suite, deux types de question surgissent. D'abord, cet objet présente le plus souvent un dispositif relationnel dont la complexité outrepassa celle que tend à proposer le tissu théorique. Dès lors, la structure de l'objet est textuellement supérieure à celle de l'écrit qui censément la démonte⁹. Ensuite, puisque son objet se trouve massivement sur son extérieur (on y renvoie) et fragmentairement en son intérieur (on le cite), cet écrit, à moins d'une coïncidence, ne cesse de référer à des problèmes qui certes éclairent un ailleurs mais qui offusquent à la fois sa propre matière et sa manière spécifique. Bref, ce qu'il sous-expose, c'est l'effet transformateur de sa médiation, à savoir tout ce qui relève de la présentation théorique.

Citer, c'est aggraver la différence qualitative entre l'écrit receveur (le commentaire métafictionnel) et le texte donneur (l'objet commenté). En effet, citer, c'est rapprocher deux «textes» dont les régimes (ici de la théorie, là de la fiction), ou bien deux types de discours (par exemple, ici constatatif, là performatif) paraissent assez hétérogènes. C'est aussi confronter deux écrits textuellement inégaux : ils n'offrent pas un même degré de «textilité»¹⁰. De ce fait, citer revient à produire les conditions d'un différend¹¹ : le "règlement" du conflit qui oppose ces deux modes risque fort de se faire au détriment du texte de fiction, c'est-à-dire dans l'idiome du discours théorique représentatif et constatatif. Dans ce cas, la spécificité de son objet, textuel et fictionnel, voire réflexif et métareprésentatif¹² risque bien de souffrir, assimilée par l'autre idiome, un parfait escamotage. Il faut ajouter que "le théoricien bénéficie, vis-à-vis des méca-

nismes représentatifs, d'une compétence particulière, et d'une incompétence singulière vis-à-vis des mécanismes effervescents"¹³. De même, en pratique, le théoricien pâtit d'une connaissance démesurée pour ce qui touche cette suite de gestes qui donnent lieu à un écrit, et d'une méconnaissance certaine en ce qui concerne cette série d'opérations qui transforment un écrit représentatif en un texte métareprésentatif.

1.3.3 Troisièmement, tout écrit théorique, s'il vise une égale textilité, doit pour lui mettre en oeuvre des procédures équivalentes à celles qu'il représente. Pour commencer, la théorie et la fiction ont une fonction commune. Chacune à sa manière représente, celle-là, de façon plutôt abstraite, certaines caractéristiques fort concrètes touchant à son objet (par exemple, des fonctionnements textuels), celle-ci, de façon plus concrète apparemment, quelques objets ou événements indubitables bien qu'imaginaires pris en la diégèse (par exemple, cadres, situations, décors ou actions fictives). Certes, les particularités de l'objet représenté démarquent les deux régimes. Toutefois, ils procèdent d'une commune matière signifiante et, si la pratique citationnelle s'étend, ils occupent un même lieu et se dotent d'un milieu conjoint. Sans doute, leur pouvoir représentatif se fonde sur une différence dans leur respective stratégie présentative. Dit autrement, ce qui éloigne ces deux types de discours provient de manières d'écrire distinctes. Néanmoins, leur confrontation reste toujours possible, dans la mesure où leur matière et leur milieu sont littéralement partageables.

D'avantage, tout écrit théorique possède les conditions objectives qui lui permettent de se rendre homologues à son objet, c'est-à-dire d'accroître en lui-même les relations qui le composent. Contournant le risque de renvoyer à des problèmes le plus souvent externes au détriment de ce qui l'expose, le métatexte peut tâcher non seulement d'analyser ses propres mécanismes mais en outre d'accomplir sur son versant matériel les opérations particulières découvertes idéellement en son intertexte. Il s'agit pour lui d'oeuvrer dans le sens d'une textualisation du métatextuel¹⁴. Dès lors, la théorie dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit. Le métatexte devient performatif. Pour lui, dire, c'est faire ou, plus précisément, c'est faire ce qu'il énonce et, ce faisant, se faire texte à l'image de son objet.

1.3.4 Quatrièmement, il s'avère cependant que le texte de fiction moderne excède sa fonction représentative. Il en vient à surpasser l'aptitude de l'écrit théorique. Si le texte de fiction est autoreprésentatif dans la mesure où il poursuit en lui-même la théorie de son texte, et si le métatexte théorique prétend mimer son objet, il s'ensuit qu'un tel texte de théorie envisagera en outre d'éclairer quelque peu ses propres mécanismes et par là de susciter également certains indéniables effets métareprésentatifs. Autrement dit, en se modelant sur un texte de fiction autoreprésentatif, disons déjà fictio-théorique, la théorie tendra à considérer d'abord, en son propre régime, le

rapport du registre matériel à son progrès conceptuel, ensuite, avec celui qu'elle intègre, le jeu théorico-fictionnel que les citations facilitent. Or, l'autoreprésentation est un facteur de textualisation. Le texte de théorie dont la fonction est principalement métatextuelle se prend non seulement comme objet, à l'image du texte réflexif de fiction moderne, mais en outre, sa disposition, ou plan présentatif, aspire à s'établir sur le mode de l'autoreprésentation, en accomplissant, par exemple, entre ses bords, divers parallélismes¹⁵. On peut alors l'admettre : parce que la théorie du texte moderne se voit construire à mesure un texte de théorie, la nouvelle pratique théorique conjoint la pratique progressive de ce qu'elle expose et, par suite, la théorie (métathéorique) de sa propre pratique (théorique et réflexive).

1.4 Le textautométatexte

Un textautométatexte va présenter la complexion suivante, à quatre temps :

1.4.1 Auto-analyse. La trans-théorie dit ce qu'elle fait : elle se prend à se commenter. Ainsi, l'élucidation d'un autre texte (exométatextuelle) relève du détournement idéaliste, tant que la théorie ne prend pas elle-même pour objet sa propre matière ordonnée. C'est ainsi qu'un commentaire exo-métatextuel peut devenir endo-métatextuel¹⁶. Son effet antireprésentatif semble alors proportionnel à ce travail d'autoréférence «in situ» .

1.4.2 Performativité. La trans-théorie fait ce qu'elle dit : elle se fait texte. Ainsi, un discours métatextuel peut se rendre homologique à son objet, un texte, par exemple en s'élaborant à partir de procédures externes qu'il analyse aussi en lui-même. C'est ainsi qu'un commentaire endométatextuel peut devenir un texto endométatexte. Son effet antireprésentatif paraît alors proportionnel à ce travail d'endotextualisation.

1.4.3 Auto-représentation verticale¹⁷. Disant ce qu'elle fait et faisant ce qu'elle dit, elle se fait miroir. Par exemple, les numéros de téléphone de la fiction radiophonique de **Communications** soulignent l'insistance d'un système numérique à l'oeuvre à plusieurs niveaux dans l'ensemble du livre, et notamment dans la théorie. Ainsi, en face de cette pièce, son commentaire réparti rigoureusement sa démonstration suivant une division concertée :

Ainsi le nombre des cas de la maladie étrange : quatre. Ainsi telles séries énumératives à quatre termes prises dans le cours de la prose : par exemple, «le progressif délabrement», «la bouffissure imperceptible», «l'exorbitation croissante», «le léger verdâtre»; ou bien «les plages», «les navires», «les portulans», «les madrépores»; ou encore «plus secrète», «moins civile», «non moins experte», «plus subtile»; et, aussi, «à toutes ces illusions», «à toutes ces allusions», «à toutes ces agressions», «à toutes ces digressions».¹⁸

Avec telle autoreprésentation verticale, la dimension littérale et la dimension référentielle du texte se font écho. Ce qui se trouve actif en représentation, par exemple des nombres, fournit la base d'une détermination numérique

dans la disposition matérielle du texte de théorie, et plus précisément pour ce qui touche les sections mixtes du livre. Son effet antireprésentatif semble bien à la mesure de cette modélisation présentative.

1.4.4 Régulation matériologique. La textualisation de la théorie entraîne d'indéniables effets antireprésentatifs. Ceux-ci peuvent se voir aggravés d'un calcul autoreprésentatif lorsque les deux niveaux, idéal et matériel, se voient contraints par un même dispositif¹⁹ : la théorie se trans-organise. Ainsi, telle modélisation peut être productrice dans la mesure où la représentation conceptuelle se voit modifiée par l'injonction numérique. Par exemple, ce réglage peut s'opérer en fonction d'un matério-sélecteur graphotextuel, le nom du scripteur²⁰, et du nombre de lettres qui le compose. L'ordination numérique peut alors jouer le rôle de l'une de ces régularités transcendantes qui liera telles pièces mixtes. Son effet antireprésentatif paraît alors à la mesure de cette transtextualisation.

Résumons en quatre points. D'abord, l'objet de la théorie est un texte réflexif : ce qu'on appelle communément "métalangage" ou "métadiscours" devient, à strictement parler, un métatexte. Ensuite, le discours critique se fait texte de théorie. Il se modélise textuellement : il devient un texto métatexte. Alors, il étudie la réflexivité de son objet : ce texte de théorie devient un textométatexte. Enfin, il se modèle sur la réflexivité de cet objet : il devient un autotextométatexte, ou si l'on préfère cette brièveté, un textautométatexte. Ainsi, le textautométatexte est ce texte de théorie dont l'objet est un texte de fiction réflexif et qui, en commentant cet autre, se commente lui-même, pour la simple raison que sa disposition littérale s'est construite en fonction de ce qu'elle représente : le plan matériel de l'autre.

2. LA SCÈNE DES TRANSMUTATIONS

Par cette escalade auto-(re-)présentative, l'enjeu actuel rejoint cette "extension absolue du concept d'écriture-lecture, de texte [...] au point où rien de ce qui est ne peut les déborder" que décrivait Derrida précisément au sujet de Mallarmé²¹. L'on pourrait dire que le caractère autoreprésentatif du texte ricardolien revient à décrire "une scène d'écriture dans une scène d'écriture et ainsi sans fin... Tout se réfléchit dans le médium ou le speculum de la lecture-écriture... greffe, prélèvement, citation, exergues, références, etc." Mais l'on saisit désormais l'épaisseur théorique.

2.1 La croix de son être

Non seulement la théorie n'est plus, en ce théâtre, un simple écrit, mais le mixte «est» un peu plus qu'un texte. Or, qu'est-ce qu'un texte?

Le texte est cet appareil qui s'en prend à l'identitaire. À l'expression et à la représentation, en leur évidence. À l'auteur et au lecteur, en leur permanence. Sans doute, aussi, le texte, si l'on n'y

veille, est ce qui se prend à s'y complaire : à faire chaque chose largement autre, il risque de s'affermir longuement lui-même. D'où un problème : le texte tend à subvertir toutes identités, fors la sienne; le texte tend à tout contester, fors lui-même. D'où un théorème : proprement machine à métamorphoses, le texte exige les métamorphoses de sa machine propre.²²

Par variations de figures semblant «naître, à mesure, d'un assemblage de scènes parodiques», **la Prise de Constantinople** offrirait déjà un dispositif anti-identitaire. Avec **le Théâtre des métamorphoses**, ce qui est mis en cause «c'est moins le texte que le mono-texte, moins le dispositif réticulaire que les bases de l'unité par laquelle l'identification tend à renaître»²³. Autrement dit, ce livre s'en prend moins à la textilité du texte qu'à son entité, disons à son "être", soit tel principe d'organisation susceptible de le régir de façon monologique sous la gouverne unilatérale par exemple du récit, de la théorie ou, plus largement, de la représentation. Alors, s'il est un peu plus qu'un texte, qu'est-ce que ce livre? C'est un théâtre et c'est un mixte.

2.2 Scénographie d'une théorie

2.2.1 Soumis au mètre, un texte offre en lui-même une «représentation» idéale : «maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation:...»²⁴. Structure réfléchissante, il dispose un emboîtement de scènes intérieures préluant à sa représentation, disons «idéelle». Or, le théâtre est ici littéralement inséré au livre²⁵. En effet, celui-ci présente non seulement une pièce radiophonique, mais aussi des passages théoriques dialogués. «Spectacle mental»²⁶, la théorie se met aussi en représentation. Elle se théâtralise: «Le livre n'est-il pas en effet l'intériorité du théâtre, la scène du dedans?»²⁷. Spéculation, elle exhibe en outre sa pratique. Scénographie, elle rend compte des aménagements matériels du théâtre, soit de l'ensemble des opérations qui la distancie. Textautométatexte, elle est ce texte qui réfléchit le texte qui l'écrit. Bref, le théâtre n'est-il pas l'intériorité de la théorie ?

2.2.2 C'est que son caractère écrit, le support, le papier dégagent l'impression théâtrale; à plus forte raison, le texte réflexif. Sa mise en scène intérieure, ou feuilletage, préfigure la mise en acte lecturale. La lecture théâtralise le texte. La réflexivité est l'anticipation matérielle de cet effet de lecture : celle-ci re-présente le texte. Elle se le rejoue «en dedans». Elle re-produit intérieurement un texte qui multiplie en lui-même les scènes d'écriture. La lecture se rejoue en dedans un texte qui se replie en lui-même : «À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes»²⁸. La lecture relaie l'écriture. Son procès de re-création consiste à susciter à chaque fois dans sa forme la structure réflexive qui la sustente. Écriture-lecture : l'événement scénique idéal se joue simultanément dans cette réverbération spéculaire de l'auditoire. Ce qui est en train d'avoir lieu sollicite sa collaboration : «Chez les Anciens, ce mot théâtre ne signifiait pas seulement le lieu

élevé où l'acteur paraissait et où se passait l'action, mais aussi toute l'enceinte du lieu commun aux acteurs et aux spectateurs» (**Littre**). Par l'introduction en l'écrit, non point seulement du résultat, mais bien du mécanisme de la lecture²⁹, cette inscription de la lecture interne informe (et prédispose la forme de) la lecture externe à venir³⁰. L'auto-lecture déploie le repli théâtral.

2.2.3 La théorie se théâtralise. Machination et simulacre, elle s'affiche comme appareil d'affabulation. Elle pointe l'écran de sa présentation toujours médiata, comme le théâtre qui est re-présentation : «le théâtre ne montre pas «les choses à même», il ne les représente pas davantage, il montre une représentation, se montre comme fiction, montre moins les choses ou leur image qu'il ne montre une machine»³¹. C'est le «repli» mallarméen, «re-marque supplémentaire du pli» qui atteint cette fois la théorie.

2.2.4 Par analogie, nous dit le dictionnaire, le mot renvoie au théâtre d'eau, puis au théâtre de verdure : «aménagement artistique dans un parc de pièces d'eau, d'arbres et de plantes». En effet, nombre d'éléments thématiques paraissent surgir d'une logique homophonique/paragrammatique. Deux axes s'entremêlent. D'un côté, le fil de l'immersion (la mise à l'eau) : mise en ondes ou mise à l'O, bref, tout ce qui ressortit aux «contraintes de la téléphonie et de l'immersion»³². D'un autre, la ligne végétale (la mise au vert) : par exemple, obvie, la couleur du livre. Puis, d'autres vocables se trouvent au croisement des deux séries. D'abord, l'une se tisse : «... sous les oliviers ou bien les noyers, parmi les noyaux noirs ou bien les coques vertes ...»³³. Enfin, un terme les aimante : "Olivier" (tantôt le prénom, tantôt l'essence végétale), c'est "Voilier" (pourquoi non, "voilier", c'est "voix/lier" (la téléphonie) : «...sache qu'un voilier, s'il accède aux paroles, n'en admet point pour sûr qu'il est fait d'olivier»³⁴. Le "noyer", la noyade, il y aurait certes davantage. Contentons-nous d'un acrostiche horizontal pour confirmer l'hypothèse :

Vous subissez bien, n'est-ce pas, de temps à autre, un vertige imperceptible, comme un mal de mer si bref qu'on le croirait imaginaire? La preuve, fût-elle majuscule, se trouve dans la VERdure émergeanT de la neIGE.³⁵

2.3 Le mixte

«Mixte», c'est dire que ce livre s'est construit, non seulement à partir de lui-même mais à partir aussi de genres et de régimes quelque peu divergents, de textes et de matières plutôt diversifiés. C'est que «toujours le théâtre altère à son point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend»³⁶. Le mixte s'ouvre d'abord à la contestation interne des régimes. Le texte se dit fictio-théorique : «le texte fictio-théorique s'impose comme une polémique entre la théorie et la fiction. D'où, de loin en loin, on le suppose, tout un méthodique théâtre d'opérations»³⁷. Ensuite ce volume qui, pour citer derechef Mallarmé, «emploie le disparate à son architecture même» se livre à la contestation interne des genres : pamphlet, pièce radiophonique, dialogues, autobiographie, descriptions, sonnets, discours fictio-théoriques et

réécrits théorico-fictionnels, par exemple. Mixant genres et régimes hétérologiques, il se compose de surcroît à partir de fragments citationnels variés (Poe, Mallarmé, Proust, Roussel par exemple). Progressant sur un même site où se noue selon une «diversité» aventureuse une variété de citations, le mixte, s'il ne veut être réduit au mélange, entend mettre en oeuvre des procédures d'intertissages et d'intratissages³⁸.

C'est un corrélateur intertextuel. Ainsi, entre deux partis textuels, l'un indigène, l'autre étranger, d'exactes ressemblances idéelles et/ou littérales fixent les lois d'intromission. Dans un premier temps, certaines analogies conditionnelles restreignent le pluriel des extraits convocables. Ensuite, l'immixtion vise un ajustement réciproque. Dans un sens, toute citation est réécrite en vue d'accroître ses relations avec le texte qui l'appelle. En sens inverse, le texte d'accueil se transforme afin d'amenuiser ses différences avec l'insert. Autrement dit, l'introtexualisation se voit soumise à l'économie de l'endotexte. Inversement, l'intratexualisation se règle sur certaines modalités de l'exotexte³⁹. Si cette liaison intertextuelle touche au plan opérationnel, elle sera dite interscripturale : le nouveau milieu s'établirait selon une suite de gestes d'écriture et de lecture équivalents à ceux vraisemblablement articulés dans l'obtention du texte allogène. Par exemple, **Le Théâtre** propose une réécriture d'un sonnet de Mallarmé (**Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui**). Celle-ci s'accomplit suivant l'actif de substitutions homophoniques/paragrammatiques : la fin des seconds vers du premier et du second quatrain de ce sonnet («d'aile ivre»/«délivre») donne lieu à la transformation suivante, aux mêmes places, en sa double : «de livre/délivre»⁴⁰. C'est donc en même temps un corrélateur intratissulaire. Contre le foisonnement des régimes, des genres et des intertextes, la textualisation de l'hétérogène consiste en l'accroissement et en la multiplication des communications intratextuelles. Ainsi, au plan syntaxique, des parallélismes⁴¹ peuvent exercer un tel pouvoir corrélatif.

Car, nous l'allons voir, procédant en outre d'une hétérologie sémiologique, disons le grapho-grammatique et l'iconographique, le mixte, fut-il scripto-plastique⁴², se trouve pris dans un vaste dispositif matéro-logique. Un nouveau mi-lieu polylogique s'ouvre sur ce registre vers d'autres voies de liaisons tissulaires.

2.4 L'art du X

Cependant, telle endo-textualisation, bien qu'intertextuelle, fait largement appel à des procédures auto-représentatives. Établie de façon matéro-logique⁴³, échappe-t-elle pour autant à l'ordre du mono-texte? «Machine à métamorphoses», il n'y aurait certes pas de lieu privilégié qui doive fonder le texte définitivement. Cette pratique, qui chez Derrida a pour nom «espacement, pli, hymen», et qui revient chez Ricardou à une intégration non identificatoire du divers, se ferait sous l'emprise d'un X⁴⁴. Le mixte, c'est l'art du X⁴⁵. S'échafaudant sur une diversité d'idiomes, de régimes, de registres et de

textes que nul cadre prédéfini ne subsume, à l'opposé du mélange composite ou bien, à l'autre bout, d'une arrogante métalangue, envers toute relève textuelle mono-logique, ou bien, aux antipodes, envers toute chute sous-(re)présentative, quel est ce niveau d'organisation non identificatoire qui permettra un jeu matéro-polylogique? Précisons-le désormais : le disparate, c'est un vaste appareil tétramorphique qui va le textualiser.

3. LE THÉÂTRE DE L'ARITHMOGRAPHIE

3.1 Chiffrement du texte

C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir...

(L'Huître, F. Ponge)

Constituant l'assise du texte, son chiffrement est moins une façon d'unifier qu'une manière d'agencer un dispositif tissulaire susceptible d'explorer la connexité élémentaire d'un écrit. Si écrire un texte consiste à exploiter, entre, disons, les plans syntaxiques, narratifs, fictionnels et les divisions matérielles d'un livre, diverses possibilités relationnelles, et si lire revient à «déchiffrer»⁴⁶, en l'occurrence une infrastructure numérique, alors lire devient à proprement parler une activité de dé-chiffrement du texte, dit ici matéro-logique.

«Les romans et nouvelles de Jean Ricardou sont construits, entre autres procédés, sur un nombre privilégié, ses multiples et ses sous-multiples : le huit»⁴⁷. Remarquons d'abord que la base numérale n'est pas arbitraire⁴⁸. Ensuite, la numération touche précisément l'ensemble des textes de Ricardou. La constance du huit en fait un matéro-arithmo-sélecteur graphotextuel⁴⁹. Pour l'ordination des chapitres des **Lieux-dits**, le chiffrement s'accomplit grâce à une grille de mots croisés, de huit fois huit carrés. Dans **le Nouveau Roman**, l'exposition de son avant-texte présentait «l'octonymie de l'ensemble», confirmant «la base de l'importance numérale, en tout point de la fiction, de la grandeur huit»⁵⁰. Aussi, les trois sections de **la Prise** sont respectivement constituées de huit chapitres. Dans ce roman, plusieurs phrases forment d'inouïes volutes syntaxiques selon la quintuple reprise, encadrée et désignée, d'un de ses fragments :

De nouveau, les quintes fusent, de nouveau les quintes fusent, se ramifient, de nouveau les quintes fusent, se ramifient selon des arborescences très variées, interfèrent, composent des contrepoints fragmentaires, s'entrecroisent selon de savantes intersections, de nouveau les quintes fusent, se ramifient selon des arborescences très variées, interfèrent, composent des contrepoints fragmentaires, s'entrecroisent selon de savantes intersections, se disloquent, se recomposent de nouveau...(Δ, V. 6)

Quintuple, oui, car la combinaison, pour obtenir le huit, c'est en l'occurrence 5+3. Luttant cette fois contre une éventuelle mono-textualisation identificatrice, ce régulateur intertextuel peut non seulement offrir des combinaisons variées [5+3, 4 x 2] mais encore se voir lui-même sujet à révolutions. Ainsi, chapitre 2, section

2, vers la cinquième page, l'on note, dans l'ordre : «huit hauts personnages», «vingt-quatre mille marcs d'argent», «quatre mille chevaliers, huit mille écuyers et seize mille fantassins», «quarante galères montées», «quatre-vingt-dix ans». Puis, au bas de la même page, ce passage :

Le huitième jour du siècle, Alexis III s'enfuit. Isaac est donc sorti de prison et son fils, Alexis IV, proclamé empereur. Aucune des promesses ne sont tenues, mais les Grecs se soulèvent et choisissent un nouvel empereur, Alexis V, qui donne huit jours aux Croisés pour organiser leur départ.

Si certaines nouvelles des **Révolutions minuscules** «montrent des écarts à ce nombre» et notamment leur nombre dans le volume, neuf, c'est que tel réglage arithmo-intertextuel se complique d'un système d'infraction à la règle. Régler ce nouveau dérèglement, c'est à quoi s'attelle en partie la nouvelle préface. On faisait en sorte «qu'on pût toujours les [les prescriptions] enfreindre («par le haut», disait-il...), si par tel biais on savait obtenir [...] un quelconque surcroît textuel»... Ainsi, «il n'avait pas craint, dès son premier recueil, d'adjoindre une complète histoire aux huit que demandait le trop fétiche numéro»⁵¹. Bref, on le conçoit désormais, l'arithmo-texte n'hésite pas à consentir aux «métamorphoses de sa machine propre».

La fiction, mais aussi la théorie peuvent se «mirer dans un chiffre»⁵². Opérateur arithmo-diégétique, mais aussi, on l'a vu, arithmo-syntaxique, il peut fonder un dispositif textuel d'auto-représentation verticale. Davantage, telle base numérale peut donner lieu à ce que l'on nommera une translation arithmo-littérale. La section 7 de la première partie de **la Prose** est significative : des signes, des marques ou des traces s'apparentent tantôt à des lettres, tantôt à des chiffres :

Donnons au zéro la valeur d'un

O!
de surprise, puis considérons en chaque chiffre la lettre qui lui correspond dans l'alphabet. Nous découvrons alors le sens de ce mystérieux message: 4 égale D, zéro donne O, 3 signifie C, 1 indique le A de Doca.

Tel chiffre actif en représentation désigne le chiffre qui l'organise. Outre mesure, telle scène de déchiffrement figure la suite d'opérations, d'écriture et, par suite, de lecture qui consistent à établir un système d'équivalence entre des chiffres et des lettres, ensuite à transposer, dans un sens ou dans un autre, ceux-ci en récit.

3.2 Un livre qui se plie en quatre

Ainsi, sur le mode de la ressemblance, toute mise en communication intertextuelle peut s'obtenir par l'intermédiaire d'un système numérique; à plus forte raison, pour toutes procédures d'introtexualisation (immixtion de l'allogène) et d'intratextualisation (similisation réciproque : récritures éventuelles du graphotexte et des intertextes, transformation de l'écrit en cours) ou d'endotextualisation (surorganisation interne). Alors, «pris dans un dispositif à base quatre», si «chaque séquence

quadruple» reflète «telle autre quadruple séquence»⁵³, un texte trans-théorique parvient non seulement à ce que par exemple sa représentation et sa disposition se modèlent l'une sur l'autre, mais à faire de surcroît que nombre de ses parties, même chiffrées, s'auto-présentent.

3.2.1 Tétratomie. Le premier chapitre intitulé **Mixte du Théâtre des métamorphoses** comprend deux parties : «1. La presse»; «2. Le texte». Il en comporte 3 autres : **Communications, Improbables strip-teases et Principes pour quelques transformations**. Les deux parties se subdivisent à leur tour en quatre sous-parties. L'appréciation se présente au départ de cette variation sur le chiffre 4. Font suite L'affairement, L'empressement et L'expression. Cet agencement est relayé par maintes combinaisons de rimes (suivies : L'appréciation / L'affairement; L'empressement / L'expression; ou embrassées : L'appréciation / L'affairement; L'empressement / L'expression) ainsi que par divers jeux paragrammatiques. Car le titre, «La presse», se retrouve trois fois en ses propres sous-titres : L'appréciation / L'empressement / L'expression pour s'opposer à la littérature du «faire» que l'on décèle ironiquement dans l'intertitre isolé : L'affairement. Cette première section, L'appréciation, vise les gens de presse. D'emblée, l'exposé titre quatre mécanismes : la constitution de l'audience, l'accroissement de l'efficace, l'encadrement des lectures, l'institution de l'éphémère⁵⁴. En cet abyme de la structure, restons-en à ce détail, c'est derechef une disposition embrassée des rimes que l'on remarque.

3.2.2 Arithmo-intratissage. Comme pour les livres précédents, mais de façon plus systématique, l'action organisatrice de cet opérateur numérique affecte ici plusieurs niveaux du texte : aussi bien le registre matériel qu'idéal; le plan littéral le plus minuscule et le plan conceptuel le plus abstrait. Les exemples abondent, à l'échelle :

3.2.2.1 arithmo-grammatique, le nombre de lettres du mot en exergue : VOIX (un tétragramme); ou d'un intertitre: La presse (un octogramme);

3.2.2.2 arithmo-isogrammatique, le nombre de répétitions d'une même lettre [8]: Venue, Volumineux, éVolution, eniVrés, saVeur, pouVoir, diVers, découVrent dans un même paragraphe;

3.2.2.3 arithmo-isodigrammatique, le nombre de répétitions d'un même couple de lettre dans un fragment unitaire. Le premier paragraphe de L'appréciation offre ainsi 16 occurrences de ce couple de lettres : OR ou RO.

3.2.2.4 arithmo-syllabique, le nombre de syllabes par mot [4]: L'appréciation (avec synèrèse), L'affairement, L'empressement et (moyennant une dièrèse) L'expression;

3.2.2.5 arithmo-lexicale, le nombre de mots dans un titre: **Le/ Théâtre/ des/ métamorphoses**; d'une épigraphe [8]: VOIX: /«Pressez-vous:/ écrivez / pour / les/ gens/ de/ presse»; de la phrase liminaire : «Cette/ phrase/ dispose/ peut-être/ une/ manière/ de/ quatuor».

3.2.2.6 arithmo-isolexicale, le nombre de répétitions d'un même mot; ainsi 4 paragraphes terminent leur dévelop-

pement avec chaque fois le même doublet (deux pour un ou un pour deux) : bref / bref : «Bref, le réel, en la circonstance, se contorsionne pour jouir de la caution représentative. Bref, en l'occurrence, le réel se mutile pour obtenir la prime de réalité»;

3.2.2.7 arithmo-rythmique ou arithmo-tomoprastique, le nombre de coupes par phrase : «Vous subissez bien, / n'est-ce pas, / de temps à autre, / un V incoercible?»; le nombre de mots par segments correspond au nombre de coupes : «Tel nombre bien choisi, / par exemple le quatre /, et ses proches multiples /, se ferait commande insistante / : de l'extrême ampleur / (les sections en oeuvre) / à la minceur exigüe / (l'élection des termes)» (p. 62);

arithmo-homoprastique, le nombre de phrases semblables dans un ensemble qui les réunit; ainsi la phrase ruptive citée au-dessus sera reprise trois autres fois, selon une précise expansion («V, vers, vert, vertige») au cours de cette première section du livre;

3.2.2.8 arithmo-syntaxique, le nombre d'articulateurs d'alternatives : «...soit en exigences isolées, soit par l'actif de combinaisons diverses, tantôt selon l'explicite, quelquefois selon l'indirect»;

3.2.2.9 arithmo-diastrémique : le nombre inusité d'un signe ponctuatif (12 " : ") en un fragment unitaire comme le premier paragraphe de L'appréciation;

3.2.2.10 arithmo-mérotomique, le nombre de paragraphes ou de sectionnements dans un ensemble arithmobibliotomique qui les inclut : «Ainsi le nombre des paragraphes, très simulés, de la présente partie, quatre : «Le hic», «Le risque», «Le prix», «Le mépris», dont la somme des mots norme huit» (p. 62);

3.2.2.11 arithmo-diastrémographique, le nombre de matériorupteurs vides (blanc entre les paragraphes) dans un ensemble spatial; par exemple, ceux marqués chaque fois par une des occurrences homoprastiques citées en 3.2.2.7 dans la section L'appréciation;

3.2.2.12 arithmo-iconographique, le nombre des images, seize, du strip-tease noir et blanc. Il y aurait sans doute davantage.

3.3 La V.O.I.X. : «son» X

Voilà, un terme en exergue («thème musical d'un livre», dit Novalis), insigne blason du livre, en son objet et même ici, donne le la. Il affiche la base tétragrammatique : V.O.I.X. : «Pressez-vous: écrivez pour les gens de presse». Il exhibe au carré la tétratomie d'ensemble; oui, au carré, puisque, on l'a vu, son expansion arithmolexicale passe à huit. Sur sa portée, «la Voie de son mètre» proposait une épigraphe énigmatique issue des confins terminaux du **Théâtre**. Or, cela était lisible, une constante d'ordre phonique se voyait avariée du côté scriptuel. Quatre fois la graphie déplaçait cette unité aléatoire : voit, voix, voie, voix. D'autre part, deux des phrases épelaient, déconcertantes, leur titre émetteur : «VOIX (féminine) / VOIX (masculine)». Ces quatre lettres emblématiques concilieraient quatre précis croisements textuels. V : le

pli. O : la lettre vulvaire. I : la lettre phallique. X : l'IN-CON-NUÉ. X. Verbalisons-le donc: la secrète inconnue de son petit X, nous l'avons comprise cette fois, à l'encontre de tout «herméneutisme vulvaire», c'est le PTYX qui y soumet le vers : «En l'insigne rareté de sa venue (captif pourtant malgré son absence, dans le sonnet en X), ce que le ptyx désigne, selon l'ancienne ambivalence, outre le pli, c'est non moins la coquille»⁵⁵. La coquille, selon un infime glissement typographique, ou grammatical, c'est ce qui fait que le sens s'aventure: le mot «voix» en est un exemple visible. Par ce vaste hypogramme qui couvre tout le livre, deux hypothèses affluent. La première : **le Théâtre**, ou son hypo-titre, VOIX, insère en abyme le volume qui relate les aventures conquérantes, la prise d'une ville nommée Constantinople, selon la panoplie de constantes métamorphoses; simultanément, il explore les voies de passage entre le I et le O. La seconde : le mixte qui élabore l'art du X suivrait, selon les plis d'incessantes métamorphoses, une des voies du sonnet en X; sa voix une fois mise en vue est passée sous silence.

3.4 La leçon de son maître

Car l'immixtion de vers touche, très exactement, ceux de Mallarmé. Certes, telle couleur sonore se retrouve dans le détail, par exemple, de deux sonnets réécrits par **le Théâtre**. C'est aussi la couleur de sa couverture : le vert. À l'image de l'hypogramme, ce terme comprend quatre lettres, et son initiale s'avère strictement identique : V. Comme si plusieurs conditions, scriptonymiques, numériques, littérales et chromatiques s'entrecroisaient ici, en un vertige. Ainsi, selon notre hypothèse, cette première scène du **Théâtre**, L'appréciation, se place alors sous le signe d'un V inaugural : des pages 15 à 17, leur nombre impressionne. Le V, forme du pli, renferme à l'initiale l'épellation, le dépliement du vocable : l'oscillation, le tremblement du mot «VOIX», entre son inscription et sa sonorité : «vois» :

Flottaison, entre le texte, telle «mainte indélice flottaison d'idée désertant les hasards...». L'hésitation d'une «voile», d'un «vol», d'une «voltige», toute condensée à la pointe de la danseuse ou de l'idée (qu'on relise l'ouverture de **Crayonné au théâtre**) (d)écrit toujours, en outre, la structure du tissu littéraire, le mouvement même de son inscription, «hésitation», référence, la met en V, écart voltigeant sur sa pointe, danseuse, tige de fleur ou Idée.⁵⁶

Écoutons voir : «c'est carrément trop», comme si un acrostiche ostentatoire encadrerait, encerclait le livre. Le texte, serait-ce la quadrature du cercle? «Carrefour, de quadrifurcus, qui a quatre fourches... Dans un glossaire latin-français du XII^e siècle, theatrum est traduit par carrefour»⁵⁷. L'acrostiche permet peut-être la mise à jour de cette lisibilité inouïe :

(la mort de cette voix représentative, ...[qui] ne revient pas ... à quelque graphie enfin seule. Elle donne lieu plutôt à une voix sans auteur, à un tracé phonique qu'aucun signifié idéal, aucune «pensée» ne recouvre sans reste en sa frappe sensible. Un martèlement nombreux soumet à l'effet de son rythme tous les affleurements représentatifs; et il s'ordonne lui-même au déploiement réglé, cruel, à l'arithmographie théâtrale d'un texte qui n'est pas plus 'écrit' que 'parlé'.

Car la voix émet des sons qui, maîtrisés, ou régis par quelque loi, ou encore commune soumission à un système, se font signifiants. D'autre part, le mètre, en prosodie, détermine le nombre et la suite des pieds qui composent le vers, ce tissu⁵⁸. De l'informe à la langue uniment partagée, entre s'impose le littéraire, en l'occurrence la poésie, système à l'intérieur d'un autre et dont les règles spécifiques affinent les fonctionnements plus élémentaires de sa matière première. Alors, voilà éclairci notre propos, la prose aussi se millimètre. D'abord, en s'y mixant, il lui arrive de se mesurer à la poésie. Que l'on rie très O de sa hauteur, la théorie de même aujourd'hui...

Sous le Vert dense, un rOnd d'eau vIde: le ptyX,
 Ilot aboli de verbosité sonore,
 (Quart, le mètre a trouvé des échos à cet X
 Avec une moitié dont l'alphabet s'honore).

1. J. Ricardou, *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982, p. 292, (coll. «Fictions et Cie»), (en abrégé, **T.M.**). Les textes de fiction de J. Ricardou cités dans notre présentation sont: *La Prise/ Prose de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965. *Les Lieux-dits*, Paris, Gallimard, 1969. *Révolutions minuscules*, Les Impressions nouvelles, 1988 (1^{re} édition, Paris, Gallimard, 1971).
2. P. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 377, (coll. «Poétique») «...le romantisme n'est ni "de la littérature" (ils en inventent le concept) ni même simplement une "théorie de la littérature" (ancienne et moderne), mais la théorie elle-même comme littérature, ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa propre théorie» (*ibid.*, p. 22). Le programme de l'Athenaeum énonce : «Tout art doit devenir science, et toute science devenir art.» (cité p. 23); «...cette poésie devrait réunir, aux matériaux et exercices transcendants, fréquents chez les poètes modernes, d'une théorie poétique de la faculté poétique, la réflexion artistique et le beau réfléchi de soi... elle devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésies de la poésie.» Fragment 238 de l'Athenaeum, *ibid.*, p. 132.
3. Par présentation nous entendons le mode d'exposition de la théorie, la disposition littérale de son discours ou de son texte, donc sa mise en scène et sa figuration, mais aussi tout ce qui ressortit à son empreinte ou impression écrites. Ici, nous situons notre question entre le mode d'exposition discursive à prétention théorique et sa composition à visée littéraire, bref entre l'écrit et le texte de théorie. Il s'agit de joindre en quelque sorte l'exposé technique et le plaisir artistique.
4. «Le Texte survit à l'excité», dans *Texte 2*, Toronto, 1983, p. 213-215; **T.M.** p. 286-287.
5. «... sitôt inscrit dans son texte-objet, le métatextuel court la chance de subir à revers, de la part du texte-objet, une incisive textualisation. L'on propose d'appeler transtextuel tout métatextuel interne textualisé par son objet». «L'Escalade de l'autoreprésentation», *Texte 1*, Toronto, 1982, p. 20.
6. Pour les distinctions plus récentes entre "écrit", "script" et

"texte", je renvoie à «Éléments de Textique», *Conséquences 10*, hiver 87-88, p. 5. Pour s'en tenir dans l'immédiat à celle entre "écrit" et "texte", je renvoie à «Les leçons de l'écrit», dans *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Clancier-Guénaud 1982, juillet 1979, p. 9; ainsi qu'à «La Couverture découverte (Problèmes de la lésurabilité textuelle)», *Protée*, printemps 86, p. 5 et 6. Retenons pour l'instant, de ce dernier article, cette différenciation : «...le rapport du texte à l'écrit relève de l'inclusion : pour s'en tenir au scriptural, tout texte est un écrit, mais tout écrit n'est pas un texte. Tout texte est un écrit parce que le texte, pour s'accomplir, demande l'effective présence de caractères sur un substrat. Mais tout écrit n'est pas forcément un texte parce que rien, au premier abord, n'oblige l'écrit à contenir de supplémentaires dispositifs synergiques [...]», p. 6.

7. «S'agissant d'un texte réflexif, la théorie est ce qui s'y représente, l'antithéorie ce qui s'y antireprésente, et la transthéorie, le mixte théorique inouï, issu de la rencontre, en tel secteur, des effets de la représentation et de l'antireprésentation. Bref, il est le domaine de la trans-représentation...Pour s'en tenir à l'aspect élémentaire de son efficace, la transreprésentation assure une déflation de l'innocence: avec elle s'atténue l'illusion par laquelle les idées représentées tiennent toutes seules en l'effacement des mots qui pourtant les assurent.» **T.M.** p. 286-7.
8. *Atelier Comment écrire la théorie ?*, Cerisy-la-Salle, 1984 et 1985, sous la direction de J. Ricardou.
9. Le texte donneur proposerait un jeu surdéterminatif supérieur à celui du texte receveur, «Le Texte survit à l'excité», art. cité, p. 208 ainsi que la section 5, p. 198, pour le degré de textualité d'un élément.
10. «La Fiction à mesure», dans *Nouveaux problèmes du roman (N.P.R.)*, Paris, Seuil, 1978, p. 245, (coll. «Poétique»). Il est clair qu'un coefficient de textualité concerne un élément ou segment intégrable dans un texte, et que le degré de textilité, la qualité tissulaire d'un texte ou fragment intégré.
11. «Je dirais qu'il y a différend entre deux parties quand le "règlement" du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome». J. F. Lyotard, «Le Différend» dans *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 29. «Un tort résulte du fait que les règles du genre de discours selon lesquelles on juge ne sont pas celles du ou des genres du discours jugé/s». *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.
12. Si l'écrit théorique est massivement représentatif, le texte de fiction moderne est plus souvent un texte métareprésentatif. «Par métareprésentation, l'on entendra toute manœuvre qui exalte organiquement certains des paramètres de l'écrit que la représentation oblitère». *Éléments de Textique*, p. 23. Un texte trans-théorique sera métareprésentatif.
13. «Le Texte survit à l'excité», p. 212.
14. «L'Escalade de l'autoreprésentation», p. 19-20.
15. *Ibid.*, p. 15.
16. *Atelier d'Initiation à la textologie*, Cerisy, été 1986 (inédit).
17. «La Croix de l'autoreprésentation», dans *N.P.R.*, p. 159-164.
18. **T.M.**, p. 180.
19. «...alors, en cette similitude qui nécessairement les accorde, ils [les deux niveaux] en viendront à se répercuter l'un l'autre». «Oui et non», réponse de J. Ricardou à P. Caminade: «Jean Ricardou est-il pythagoricien?», *SUD*, 1983, p. 178.
20. «La Population des miroirs», p. 160; «La Fiction à mesure», p. 266, p. 303-304, dans *N.P.R.*
21. J. Derrida, «La Double séance», dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, (coll. «Tel Quel»), (abrégé **D.S.**).
22. **T.M.**, p. 59.
23. «Le Tout-à-lire», réponses écrites de Jean Ricardou, *Micro-mégas*, Roma, p. 28. M. Calle Gruber.
24. «Planches et feuillets», p. 328.
25. S. Mallarmé, «Planches et feuillets», dans *Crayonné au*

- théâtre, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 329. Le mode propre d'exposition de *L'Entretien sur la poésie* de Schlegel, sa Darstellung : c'est un dialogue. Non seulement le dialogue serait le lieu où s'engagerait la question même de la littérature, mais en outre, il est ce registre où se débattrait la question du genre en étant le non-genre du mélange des genres. *L'Absolu littéraire*, p. 267-268. C'est ici que s'articulerait le passage du théâtre au mixte.
26. Lynn A. Higgins, *Parables of Theory, Jean Ricardou's Metafiction*, Birmingham, Alabama, Summa publications, Inc., 1984, p. 53 : « "Theater" and "theory" are related etymologically; the latter is a mental spectacle, while the former is a visual one. Ricardou's writing is a unique theater (even in the military sense as well) where a drama or battle of fiction and theory is staged. »
 27. *D.S.*, p. 264.
 28. S. Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », p. 315.
 29. Nous le rappelons : pour Ricardou, la lecture est une phase constitutive du procès d'écriture, « Les Leçons de l'écrit », p. 9.
 30. Cette distinction (interne/externe) est présentée dans : « L'Utilité d'une erreur », J. Ricardou, Textuelles II, *TEM 2*, été 1984, p. 117.
 31. *D.S.*, p. 268.
 32. *T.M.*, p. 118 et p. 138.
 33. *Ibid.*, p. 106.
 34. *Ibid.*, p. 142.
 35. *Ibid.*, p. 134.
 36. Mallarmé, cité dans *D.S.*, p. 275.
 37. *T.M.*, p. 60; aussi, J. Ricardou, « Un Habitant de la couronne », *Conséquences 4*, aut. 84.
 38. *Ibid.*, p. 280-81 et « Le Tout-à-lire », p. 27-28.
 39. L'on appellerait introtexualisation la procédure de textualisation à partir de l'immixtion en un texte d'un fragment venu d'ailleurs, et intratextualisation sa suite élaborationnelle ou l'intratissage qui consiste à articuler réciproquement les parties ainsi juxtaposées.
 40. *T.M.*, p. 258-262.
 41. «...les parallélismes consistent à construire deux phrases distinctes en remplissant par des mots différents les identiques places d'une même matrice syntaxique », *T.M.*, p. 285.
 42. « la textualisation, peut concerner non seulement la graphie (l'écrit), mais encore le graphisme (le dessin) ». « Le Tout-à-lire », p. 28.
 43. Un tel complexe se dit matério-logique. *T.M.*, p. 61-62.
 44. « Le Tout-à-lire », p. 27.
 45. C'est aussi "l'art de X" ; D. Fleury, « L'Art de X », *Conséquences 6*, été 85.
 46. « Lire la littérature..., c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 20, (coll. "Tel Quel").
 47. H. Prigogine, « L'Aventure ricardolienne du nombre », dans *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, tome 2, *Pratiques*, U.G.E., 1972, p. 355 et suiv., (« coll. 10/18 »).
 48. « La Fiction à mesure », dans *N.P.R.*, p. 266.
 49. Le graphotexte, ou ensemble de textes assumés par le même signataire, « Oui et non », art. cité, p. 176. Je renvoie aussi à *Révélation minuscules, en guise de préface, à la gloire de Jean Paulhan*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1988, p. 51-52.
 50. *Le Nouveau Roman*, p. 166-167.
 51. « L'Aventure ricardolienne du nombre », p. 356.
 52. *Ibid.*, p. 356-57.
 53. *T.M.*, p. 250-52.
 54. *Ibid.*, p. 13-14. Toutes les citations qui suivent sont extraites des premiers pages du *Théâtre*, sauf mention contraire.
 55. *Ibid.*, p. 242. et 287. « Aucun dictionnaire, évidemment, ne traduit "ptyx" par coquillage, sauf cependant le Thésaurus linguae graecae qui donne le sens de repli d'un organe et cite un exemple ou "ptyx" veut dire coquille d'huître ». E. Noulet, cité dans *Mallarmé, Oeuvres complètes*, p. 1490. « Petit x » voudrait-il dire « coquille d'huître... » ?
 56. *D.S.*, p. 270.
 57. *Litté*, cité par J. Derrida dans *D.S.*, p. 386.
 58. «...vers. Je veux garder, à un emploi extraordinaire de la parole qui, pour une ouïe inexperte, se diluerait, quelquefois, en prose, cette appellation. Le vers, où sera-t-il? pas en rapport toujours avec l'artifice des blancs ou comme marque le livre: tout tronçon n'en procure un, par lui-même; et, dans la multiple répétition de son jeu seulement, je saisis l'ensemble métrique nécessaire. Ce tissu... S. Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 327.



Nadja Méhadji, 1985, Fusain, 50 x 65cm.

Un article de presse traitant d'une affaire d'espionnage fictive EST-IL UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE?

ROMAIN GAUDREULT

Après avoir étudié les positions de diverses personnalités connues dans le domaine de la littérature, notre enquête arrive à établir les points suivants: l'oeuvre littéraire se présente comme expression verbale; elle utilise beaucoup de procédés formels mais on ignore la quantité qu'elle doit utiliser pour être qualifiée de «littéraire»; la liste des genres admis s'allonge continuellement (conte pour enfant, roman policier, roman d'amour, bande dessinée, etc.); enfin, la fiction n'est pas un caractère exclusif à la littérature mais on ignore si elle en est un caractère essentiel.

After having studied the opinions of various authorities in the domain of literature, our survey provides us with the following results: the literary work is presented in the form of verbal expression; it uses many formal processes but we do not know how many processes it must use to be thought of as a literary work; the list of accepted genres continually increases (children's literature, detective novels, love stories, comic strips, and so on); finally, fiction is not a characteristic specific to literature alone but we do not know if it is an essential one.

Plusieurs critiques littéraires et chercheurs en littérature diront qu'ils n'ont que faire d'une querelle de mots, qu'il vaut mieux s'attacher aux réalités, c'est-à-dire aux œuvres. Cependant, il est nécessaire parfois de s'attarder à définir les mots pour des raisons bien pratiques. Supposons que vous menez une recherche sous les auspices du département de littérature d'une université. Vous voulez mettre au point un ensemble de règles vous permettant de produire des articles de presse traitant d'affaires d'espionnage fictives. Le département reconnaîtra-t-il votre recherche comme une recherche en littérature ou vous renverra-t-il aux études en journalisme?

Le présent travail a pour but d'établir ce qu'il faut entendre par "littérature". Ainsi, nous pourrions répondre à la question posée plus haut et, par la même occasion, à une foule de questions semblables.

La méthode consistera à interroger un certain nombre d'usagers du terme "littérature". Sous le terme d'"institution littéraire", le sociologue Dubois a regroupé les "instances" suivantes (1983 : 89-102) :

1. écoles, salons et revues;
2. éditeurs et libraires;
3. critiques, jurys et académies;
4. enseignement des lettres.

Parmi les fonctions de ces instances, il en est une qui nous intéresse plus particulièrement : délimiter le champ du littéraire (87). En effet, avant de juger de la qualité des

œuvres littéraires et d'établir leur hiérarchie, ou encore d'attribuer des récompenses aux auteurs, les instances de l'"institution littéraire" doivent juger si les œuvres relèvent de leur domaine de juridiction, c'est-à-dire établir ce qui est littérature (qu'elle soit bonne ou mauvaise) et ce qui ne l'est pas. C'est donc parmi ces instances qu'il faut recruter les usagers du terme "littérature". Je ne manquerai pas, toutefois, de consulter à l'occasion certains auteurs qui n'appartiennent pas aux instances énumérées plus haut, plus précisément des lexicographes.

- Les usagers seront choisis selon les critères suivants:
1. la langue – usager appartenant à une société francophone ou ayant des échanges avec une société francophone par le biais de traductions;
 2. l'époque – usager contemporain;
 3. la notoriété – usager connu par un grand nombre de personnes.

Les réponses des usagers du terme "littérature" seront regroupées autour de trois points : l'œuvre littéraire comme réalité physique, l'organisation de l'œuvre littéraire et enfin la relation de l'œuvre littéraire au réel.

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE COMME RÉALITÉ PHYSIQUE

Comment se présente matériellement une œuvre littéraire? Certains avancent que le terme "littérature" provient du latin "litteratura" qui lui-même est formé à partir de "littera" qui signifie "lettre" (Queneau dans

Balandier, Basset, Bazin et al., 1955 : IX; Wellek et Warren 1971 : 31). Le mot "littérature" ne concernerait donc que le langage écrit. Or il existe une expression "littérature orale" que nos auteurs ne peuvent ignorer. La parade de Queneau est la suivante :

Si, en effet, il y a abus de langage à employer le mot "littérature" en oubliant son étymologie, il n'en est pas moins vrai qu'il existe un usage esthétique du langage oral (et senti comme tel) qui permet d'étendre l'application du mot incriminé. (Balandier, Basset, Bazin et al. 1955 : X)

Wellek reste moins explicite sur ce qui motive son choix: "Il est clair que toute conception cohérente doit inclure la littérature orale" (Wellek et Warren 1971 : 31).

Si l'on en croit Escarpit, il existerait aussi des expressions comme "littérature cinématographique" et "littérature radiophonique". Mais il se hâte d'ajouter : "Récent et rare" (Bouazis, Dubois, Estivals et al. 1970 : 262). Escarpit n'en dit pas plus sur le contexte de ces expressions. Cependant, on peut estimer sans se tromper qu'elles concernent les scénarios (langage écrit) et les dialogues (langage oral ou écrit) utilisés à la radio ou au cinéma.

Pour sa part, le **Petit Robert** mentionne aussi les usages suivants : "Bibliographie d'une question; ensemble des ouvrages publiés sur cette question. Il existe sur ce sujet une abondante littérature." Et en musique : "Les œuvres écrites (pour un instrument dans une certaine forme). La littérature de la flûte est très variée." L'usage nous force donc à reconnaître que le terme "littérature" désigne des productions humaines qui se présentent matériellement sous la forme de langage oral ou écrit, ce qui exclut toute autre forme de production humaine, comme les images ou le mime, par exemple.

Le domaine couvert par le terme "littérature" est très vaste en ce qui a trait à la présentation matérielle des objets qu'il désigne. Mais nous sentons intuitivement qu'il doit exister un usage restreint du terme "littérature".

L'ORGANISATION DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE

La suite pourra peut-être nous éclairer : existe-t-il une organisation de l'œuvre orale ou écrite particulière à la littérature au sens restreint du terme? Plus précisément, existe-t-il des procédés et des genres littéraires? Avant de répondre à cette question, nous devons élucider la notion de "norme", puisqu'elle concerne justement les procédés et les genres.

Dans un article déjà ancien, Mukarovsky distingue d'abord nettement la norme en action de son expression dans le langage (1937 : 72). Ensuite, il définit ainsi la norme :

Le mieux est de la définir comme un principe régulateur de caractère énergétique. Elle fait sentir sa présence à l'individu

agissant comme inhibition de la liberté de son action, à l'individu qui apprécie, elle apparaît sous forme de force dirigeant son jugement. (73)

Maintenant, en quoi la norme esthétique – y compris la norme littéraire – se distingue-t-elle des autres types de normes?

Le caractère spécifique de la norme esthétique consiste en ce qu'elle est destinée à être plus ou moins transgressée, plutôt qu'observée. Moins que toute autre norme, elle possède les qualités d'une loi inviolable; elle est plutôt un point d'orientation servant à apprécier l'amplitude des déformations de la tradition artistique par les tendances nouvelles. (75)

La norme esthétique crée-t-elle ou ne crée-t-elle pas d'obligation pour le producteur d'une œuvre littéraire?

Qu'une norme édictée soit transgressée, cela arrive souvent mais que la transgression soit encouragée par la norme, cela a un caractère aberrant, à moins que Mukarovsky n'ait pris le terme "norme" dans son second sens. En effet le **Petit Robert** distingue deux sens du mot "norme" : 1) ce qui doit être et 2) ce qui est habituellement. Mukarovsky définit dans un premier temps la norme en général comme ce qui doit être et définit dans un deuxième temps la norme esthétique comme un état habituel (la tradition) où l'on constate cependant des écarts (les tendances nouvelles). À l'encontre de Mukarovsky, et pour respecter l'usage courant, nous ne trancherons pas entre les deux sens du mot "norme". Par "norme littéraire", on entend parfois une obligation – le déviant s'expose à un blâme ou à d'autres formes de sanctions – et parfois on entend une habitude – l'original n'encourt pas de blâme et est même souvent apprécié. Il s'agit de préciser à chaque fois à quel sens du mot "norme" nous avons affaire. Les deux notions de norme-obligation et de norme-habitude nous seront utiles pour notre examen des réponses apportées à la question posée plus haut : existe-t-il des procédés et des genres spécifiquement littéraires?

Une production en langage oral ou écrit fait appel à des procédés divers : les procédés relatifs à la forme et les procédés relatifs au contenu. Les procédés de composition du contenu commencent à peine à être connus. On peut en voir l'étude se dessiner entre autres chez Moles et Maranda.

Si nous reprenons à Moles son exemple des programmes musicaux, nous voyons que le contenu de ces programmes (compositeurs et œuvres) obéit à certaines contraintes : "Les dimensions du public intéressé par les concerts varient sensiblement en raison inverse de l'originalité de ceux-ci" (1972 : 52-53). Ainsi les organisateurs de concerts vont-ils choisir un programme ni trop original ni trop banal. Pour Moles, le programme musical est un type de message et, comme il le souligne à propos de tout message, "les messages ayant la meilleure efficacité globale apparaissent comme un équilibre heureux entre banalité et originalité" (8).

Dans ce même domaine de l'étude de l'originalité du contenu d'une œuvre, on peut voir Maranda appliquer la théorie des probabilités à l'enchaînement des actions du conte comme l'a établi Propp (1970). Les enchaînements à probabilité élevée constituent des stéréotypes et les enchaînements à faible probabilité, des enchaînements créatifs (1985 : 1).

Malgré tout l'intérêt que présentent ces études, l'établissement de coefficients d'originalité ne permet pas de décider si une œuvre appartient ou non au domaine de la littérature. En effet, un coefficient d'originalité du contenu permettrait de hiérarchiser les œuvres et de révéler la norme-habitude mais non d'inclure ou d'exclure une œuvre de la hiérarchie.

Les procédés de composition de la forme comprennent non seulement les figures traditionnelles telles qu'on peut les retrouver dans le dictionnaire de Dupriez mais aussi tous les procédés narratifs inventoriés par les théoriciens du récit, plus particulièrement Genette et Greimas.

En ce qui a trait aux procédés de composition de la forme, Todorov remarque qu'on utilise des mécanismes identiques (rime, polysémie) dans certaines œuvres littéraires et dans certaines formes de publicité, qui, selon lui, ne font évidemment pas partie de la littérature (1978 : 18). Il relève plus loin (24) qu'on retrouve encore en dehors de la littérature les "propriétés littéraires" (il faut entendre "procédés" d'après le contexte) dans le jeu de mots, la comptine, la méditation philosophique, le reportage journalistique ou le récit de voyage.

Pour sa part, le critique Frye énumère d'abord certaines œuvres écrites comme ne faisant pas partie de la littérature – la lettre de Johnson à Chesterfield, la proclamation de Lincoln à Gettysburg, l'oraison funèbre de Vanzetti – avant de déclarer :

Ceux qui prononçaient ces adresses ne se souciaient pas en premier lieu de leur qualité littéraire, et si tel avait été le cas ils n'auraient pas atteint leur but; mais ce sont désormais des morceaux de littérature qui, à ce titre, sont justiciables de la critique. Presque tous se signalent par l'utilisation répétée des figures emphatiques et des anaphores inséparables de la prose oratoire. (1969 : 397)

En somme, selon ces deux auteurs, les procédés formels dits littéraires ne servent pas exclusivement à produire des œuvres littéraires. Dupriez, auteur d'un dictionnaire des procédés littéraires, qu'on ne peut soupçonner de parler à tort et à travers, va même jusqu'à affirmer :

Les figures foisonnent, envahissent non seulement la littérature mais la langue (...) Les figures sont la forme, propre mais conventionnelle à la fois, de ce surgissement, souvent indifférencié, du moi au monde. On ne peut parler sans figures [c'est moi qui souligne]. (Dupriez 1980 : 9)

Alors, qu'est-ce qui distingue la littérature de ce qui n'en est pas si l'on utilise partout les mêmes procédés formels? Wellek a une réponse toute prête :

La distinction entre l'emploi littéraire et les usages courants du langage doit donc être d'abord quantitative. Dans le premier cas, les ressources du langage sont exploitées d'une manière beaucoup plus délibérée et systématique. (1971 : 33)

Les critiques savent faire la différence entre les **Mémoires** de Charles de Gaulle et les mémoires d'une personne n'ayant jamais écrit de sa vie : dans le premier cas, il s'agit d'un texte littéraire, dans le second, d'un texte non littéraire. Il existerait donc bien une ligne de démarcation entre le littéraire et le non-littéraire. Mais nous ne pouvons trouver pour l'instant de méthodes objectives permettant d'établir ce seuil quantitatif.

La notion de genre littéraire occupe une position charnière entre la présente section, l'organisation de l'œuvre littéraire, et la suivante, la relation de l'œuvre littéraire au réel. Prenons l'exemple du roman, que tous reconnaîtront comme genre littéraire. Abrams le définit comme une œuvre d'une certaine longueur de fiction en prose (1970 : 110). Deux des éléments de la définition concernent l'organisation de l'œuvre : la longueur de l'œuvre et le fait qu'elle soit en prose et non en vers. Mais le troisième concerne la relation de l'œuvre au réel : le problème de la fiction. D'autres auteurs, nous le verrons, définiront le genre par une forme (c'est-à-dire par une organisation du matériau) et par un sujet (policier, espionnage, par exemple). Le sujet concerne aussi le rapport de l'œuvre au réel. Le genre littéraire occupe donc une position charnière par rapport à notre ordre d'exposition. Du fait qu'il est difficile de dissocier chez nos auteurs le problème de la forme de celui du sujet, nous traiterons le sujet dès la présente section. Nous réserverons le problème de la fiction pour la section "relation de l'œuvre littéraire au réel".

Les genres littéraires sont :

un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie à la fois sur une forme extérieure (mètre ou structure spécifique) et sur une forme intérieure (attitude, ton, objectif – et, plus concrètement : sujet et public). (Warren dans Wellek et Warren 1971 : 325)

L'auteur énonce clairement l'alliance nécessaire d'une forme extérieure et d'un sujet pour définir un genre littéraire. Toutefois, Warren revient sur cette alliance "nécessaire". Il prend l'exemple du roman historique, que beaucoup de critiques citent à propos du XIX^e siècle. Ensuite, il se demande pourquoi on ne parlerait pas aussi du roman "politique", ou du roman "ecclésiastique", en citant des œuvres à l'appui; mais c'est pour rejeter aussitôt cette possibilité :

Non : ces exemples, celui du roman "politique" et du roman "ecclésiastique", nous ont fait recourir à une classification fondée sur le seul sujet, et donc purement sociologique; à partir de là, les possibilités seraient évidemment infinies. (327)

Dans la même page, il ajoute :

En règle générale, notre théorie des genres doit pencher plutôt vers le formalisme, c'est-à-dire rendre génériques les octosyllabes

hudibrastiques ou le sonnet plutôt que le roman politique ou les romans traitant des ouvriers d'usine : ce que nous envisageons, ce sont des catégories "littéraires", et non des classifications selon le sujet, que l'on pourrait retrouver dans la littérature non fabulative.

D'autres auteurs n'ont pas ces hésitations qui les font se lancer dans des contradictions. Ainsi, Genette accepte sans rechigner les possibilités infinies ouvertes par les classifications alliant forme extérieure et sujet :

Chacun sait par exemple que l'espèce roman policier peut à son tour être subdivisée en diverses variétés (énigme policière, thriller, policier "réaliste" à la Simenon, etc.), qu'un peu d'ingéniosité peut toujours multiplier les instances entre l'espèce et l'individu, et que nul ne peut assigner de terme à la prolifération des espèces. (1979 : 69)

Acceptons donc cette prolifération des espèces. Mais les genres, eux, sont-ils fixes et en nombre limité?

La liste des genres littéraires au XX^e siècle, selon un manuel populaire des années soixante, est la suivante : roman, poésie, théâtre, essai et critique (Castex et Surer 1967). Vers la même époque (1962), un autre manuel populaire, celui de Lagarde et Michard, classe les œuvres littéraires du XX^e siècle selon les mêmes catégories. Serions-nous enfin devant un consensus? Eh bien, non!

Selon les différentes époques de l'histoire, le domaine de la fonction esthétique semble s'élargir ou se rétrécir : il fut un temps où la correspondance privée était une forme artistique, de même que le sermon. (Wellek dans Wellek et Warren 1971:34)

"Toute «culture», la chinoise, l'arabe, l'irlandaise a ses genres", ajoute plus loin son collègue Warren (329). Les classifications par genre fluctueraient selon les époques et les peuples!

Ce relativisme, croirez-vous, ne doit pas nous faire oublier que la classification par genre est bien établie à notre époque et dans nos sociétés francophones, à preuve les manuels cités plus haut. Mais il y a d'autres manuels, et plus récents. Fragonard nous apprend qu'"en marge de la littérature "officielle" se développe une "para-littérature" (bandes dessinées, roman policier, etc.)" (1981: 81). Cependant, avant cette consécration dans un manuel, le terme "paralittérature" a connu une naissance difficile. C'est en 1967 qu'un groupe de critiques littéraires s'est emparé de ce mot pour l'utiliser dans le titre de son colloque et le lancer ainsi dans le monde : les **Entretiens sur la paralittérature** de Cerisy-la-Salle. Le terme lui-même provient d'un créateur inconnu.

La décade de Cerisy avait pour but, selon un des responsables, de "parcourir "un espace encore mal qualifié", contenant le roman populaire, la bande dessinée, les livres de colportage, etc." (Arnaud dans Arnaud, Lacassin, Tortel 1970 : 422). D'entrée de jeu, le premier orateur mentionne que la paralittérature ne se limite pas aux œuvres d'imagination indiquées dans le programme de la décade. Il faut compter en plus la paralittérature didactique, laquelle comprend des "écrits intentionnel-

lement a-littéraires ou anti-littéraires" (Tortel 18). Tous les autres participants vont définir leur position par rapport à cette déclaration initiale. Certains voudront s'en tenir à l'usage du terme précisé dans le programme de la décade : la paralittérature ne comprend que les œuvres de la "littérature populaire" (Lacassin 147). Blavier respecte cet usage du terme paralittérature mais précise qu'il ne faut établir aucune hiérarchie entre la littérature au sens traditionnel du terme et la paralittérature au sens du programme de la décade (29). Caradec suit aussi cet usage. Il parle à ce propos d'une "littérature invouable" et ajoute : "Le terme paralittérature va nous permettre de passer aux aveux" (27). Le Lionnais respecte cet usage du terme "paralittérature" mais voudrait que la critique littéraire s'intéresse aussi à un "troisième secteur". Comme exemples d'œuvres appartenant à ce secteur, il donne les graffiti, les épitaphes, les catalogues d'armes et de cycles (28-29).

Les quatre auteurs mentionnés ci-dessus se conforment à l'usage du terme paralittérature selon le programme de la décade. Cependant la partie n'est pas jouée. Tortel, qui avait ouvert le débat en présentant une vue très englobante de la paralittérature, reçoit l'appui de Vuarnet. Ce dernier précise que le terme doit désigner également la "mauvaise littérature" (333). Enfin, Arnaud s'oppose à tous ceux qui l'ont précédé. Il restreint le sens du terme au "troisième secteur" de Le Lionnais. Il ajoute quelques exemples à ceux de Le Lionnais : publicité, affiches, enseignes, magazines (421).

Que conclure de ce débat? Premièrement, la majorité des auteurs cités se prononcent en faveur d'un usage restreint du terme "paralittérature" : ce terme désigne pour eux des œuvres de littérature populaire (roman populaire, bandes dessinées, livres de colportage, etc.) appartenant à un "espace mal qualifié". Deuxièmement, comme le souligne Tortel lui-même, la paralittérature au sens du programme de la décade "n'est pas généralement considérée comme de la vraie littérature" (9). Troisièmement, la totalité des critiques littéraires présents conteste l'exclusion de la littérature populaire ("paralittérature" au sens restreint) et annonce un élargissement du champ des études littéraires : un élargissement qui, outre la littérature populaire, va jusqu'à inclure les graffiti, la publicité et les articles de presse. Pour la suite de la discussion, nous utiliserons "paralittérature" ou "littérature parallèle" au sens de "littérature populaire".

Elle n'est pas nouvelle, cette tension entre une littérature officielle qui rejette certaines œuvres et une littérature parallèle qui parfois souffre, parfois ne souffre pas de cette exclusion. Queneau, en 1958, avait réussi à intégrer ce qu'il appelait une "littérature marginale" dans l'**Histoire des littératures** de la prestigieuse "Encyclopédie de la Pléiade". Il y incluait la littérature de colportage, la littérature pour enfants, le roman populaire, le roman policier, la science-fiction. Sa définition de la littérature marginale convient très bien au terme "paralittérature"

ou à l'expression "littérature parallèle": "Ces modes, moyens ou genres d'expression dont les représentants ne figurent pas en général dans les histoires de la littérature" (Adam, Bay, Belaval et al. : X). Sans remonter trop loin, nous voyons que l'idée de la para-littérature se retrouve également chez Wellek en 1946 :

Dans les débats antérieurs, la distinction entre "sous-littérature, littérature valable et grande littérature n'apparaît que rarement. On peut à bon droit se poser la question de savoir si la sous-littérature (celle des hebdomadaires à très grand tirage) [etc.]. Wellek et Warren 1971 : 43)

On notera au passage la dévalorisation exprimée par le préfixe "sous" alors que le préfixe "para" exprime une attitude neutre sinon bienveillante de la part des usagers du terme. Il semble en effet que les critiques et scientifiques qui s'intéressent à cette forme de littérature tendent à utiliser le terme "paralittérature" alors que ceux qui la méprisent possèdent tout un éventail de termes dépréciatifs. Je cite en vrac :

- Le roman policier est un genre stercoraire. (Clandel cité par Queneau dans Adam, Bay, Belaval et al. 1978 : X)
- Il y a aussi des marchands de littérature, de fausse littérature, qui ont une histoire toute faite sous la main, et puis qui choisissent un emballage à la mode qu'ils appliquent à cette histoire. Mais ça, ce n'est pas non plus de la littérature. (Beauvoir dans Beauvoir, Berger, Faye et al. 1965 : 85)
- Cependant, depuis les gens sérieux (ceux qui admettent que la littérature ne doit pas être une simple distraction) jusqu'aux amateurs des pires niaiseries sentimentales, policières ou exotiques [...]. (Robbe-Grillet 1963 : 29)

Selon que l'on est d'un côté de la clôture ou de l'autre, les réalités changent de nom. Félix Leclerc, un écrivain qui a vécu de la paralittérature, de la chanson précisément, parlera plutôt de "genre mineur", selon ce que Jasmin nous rapporte (1988).

Les auteurs de manuels des années soixante sont plus polis que nos trois écrivains cités plus haut : on y voit cependant se manifester une forme de censure insidieuse envers les genres qu'ils n'admettent pas. Si on parle de Simenon, auteur de romans policiers bien connu, c'est pour le ranger dans le chapitre "roman", section "critique sociale et peinture de mœurs" (Lagarde et Michard 1962 : 639) ou section "réalité sociale" (Castex et Surer 1967 : 108 sq.). Le genre policier n'intéresse pas nos auteurs : "L'ingéniosité de l'intrigue est moins remarquable que la justesse des touches d'atmosphère et des notations psychologiques" (Castex et Surer 1967 : 109).

Mais la paralittérature ne se maintient plus dans les zones périphériques de la critique littéraire, comme à Cerisy-la-Salle en 1967. Elle fait son entrée à l'Université. Rien qu'au Québec, au cours des dix dernières années, trois genres paralittéraires ont fait leur apparition à l'Université. Le Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval a consacré des ressources importantes à l'étude d'un corpus de romans d'espionnage provenant d'un auteur québécois populaire dans

les années cinquante. Saint-Jacques, l'un des membres du Centre, signale l'ostracisme dont a fait l'objet l'œuvre étudiée : "IXE-13 ne figure pas au **Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec** où tout ce qui compte comme "roman" se trouve recensé. En un certain sens donc IXE-13 ne compte pas comme roman : il est très précisément paralittéraire" (Bouchard, Gagnon, Milot et al. 1984 : 314).

Une deuxième incursion en paralittérature a été effectuée par Bettinotti et son groupe à l'Université du Québec à Montréal. Ce groupe a étudié plus de 200 romans d'amour publiés par Harlequin. Les membres racontent leurs déboires au moment de la quête de documentation :

Il n'y en avait pas dans les bibliothèques universitaires montréalaises en 1983. On questionnait pourtant. Roman d'amour? Littérature sentimentale? Roman Harlequin? Genre sentimental. Roman sentimental? Impassibles, les ordinateurs répondaient: Aucun document. (Bédard-Cazabon, Gagnon, Noizet et al. 1986: 6)

Après avoir constaté l'absence de critique savante sur le roman d'amour en général et le roman Harlequin en particulier, les membres du groupe notent cependant l'existence d'une critique journalistique mais "une critique journalistique ignorante de son objet, ironique jusqu'à la dérision, moralisatrice, superficielle" (13). La marque de la paralittérature, en effet, c'est le mépris déclaré, au mieux la censure polie.

Enfin, troisième et dernier indice d'un changement récent d'attitude envers la paralittérature à l'Université: l'organisation de congrès annuels de la littérature fantastique et de science-fiction depuis 1978 dans diverses universités québécoises.

La paralittérature a donc maintenant droit de cité. De nombreux critiques et chercheurs en littérature revendiquent cet objet d'étude. Nous avons pu voir citer quelques exemples de genres paralittéraires : roman policier, roman d'espionnage, bandes dessinées. Mais qu'en est-il du troisième secteur favorisé par certains critiques et chercheurs de la décennie de Cerisy-la-Salle? La publicité, les affiches, les enseignes, les graffiti, les épitaphes, les catalogues et enfin les articles de presse sont-ils devenus des genres littéraires? On ne peut noter en tout cas une abondance d'études de la part des chercheurs en littérature portant sur ces genres d'œuvres de langage. Cependant, on ne peut tirer parti de la quasi-inexistence de fait de telles études pour affirmer que la liste des genres littéraires est close.

Nous revenons ainsi au problème de la norme. Nous pouvons découvrir une norme-habitude en ce qui a trait à la liste des genres littéraires pour une société donnée mais nous ne pouvons établir une norme-obligation valide universellement : qui en serait l'auteur reconnu par tous? Des lois civiles peuvent bien interdire certains éléments de contenu (pornographie, sédition, par exemple), mais elles ne fixent pas les genres. Aussi, le chercheur en littérature

qui s'intéresserait au genre "article de presse" ferait-il preuve d'originalité (écart par rapport aux habitudes) mais non de déviance (écart par rapport aux obligations). Cette originalité serait-elle trop grande pour le public visé? Il est possible que oui, à moins que, par ailleurs, l'article de presse ne possède certaines qualités qui le rendent "banal", c'est-à-dire qu'il ne possède les mêmes qualités que d'autres genres littéraires habituels. Si, après avoir choisi la forme "article de presse", notre chercheur en littérature s'avisait de choisir le sujet "espionnage", il est certain que les habitudes seraient moins contrariées. Mais cela est-il suffisant? Si la fiction était un élément important, sinon essentiel, de définition d'une œuvre littéraire, notre chercheur pourrait alors ajouter cette qualité et traiter d'espionnage fictif, ce qui faciliterait probablement l'acceptation du genre "article d'espionnage". Mais c'est ce que nous n'avons pas encore prouvé et que nous devons étudier maintenant.

LA RELATION DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE AU RÉEL

On peut juger les énoncés du langage courant en termes de vérité ou de fausseté. Par ailleurs, on entend souvent dire que le domaine de la littérature est la fiction. Qu'en est-il exactement? Dans la présente partie de ce texte, il s'agit d'établir d'une part, si la fiction constitue un élément essentiel ou bien accessoire de l'œuvre littéraire, et, d'autre part, si la fiction est exclusive aux œuvres littéraires ou si elle se retrouve aussi dans des œuvres non littéraires. Mais tout d'abord, il importe de définir le terme "fiction" et d'établir sa relation avec les termes "vérité" et "fausseté".

Selon Dolezel, la notion de "possible" servirait à définir la fiction : "Si le texte de fiction a une fonction référentielle, celle-ci vise des mondes fictionnels possibles plutôt que le monde réel" (8). L'auteur prend l'exemple du personnage de Raskolnikov : "Il serait absurde de soutenir que le nom Raskolnikov se réfère à un individu qui aurait réellement existé à Saint-Petersbourg vers le milieu du XIX^e siècle" (8). Raskolnikov appartient en effet à un monde fictionnel créé par Dostoïevski. Pour Dolezel, un être de fiction est un être non réel. Deuxièmement, un être de fiction est un être "possible", selon ce qui a été dit plus haut. Or on peut imaginer des êtres impossibles, tels que les centaures. On peut les imaginer et même les dessiner, mais il est impossible actuellement d'en créer. Il existe aussi des événements impossibles qu'on peut cependant imaginer et raconter, tels que les voyages dans le temps. Ces êtres et événements naturellement impossibles, mais représentables dans l'imagination, il faut les dire imaginaires, fictifs, plutôt que possibles. Le possible ne peut en conséquence servir à définir la fiction, puisque même l'impossible est représentable dans l'œuvre de fiction.

Hamburger prétend que le terme "fiction" pour qualifier une œuvre littéraire doit être absolument distingué

du terme "feinte". Les personnages d'un roman ou d'un drame sont dits fictifs plutôt que feints (1969 : 69). La distinction entre la feinte et la fiction manque toutefois de netteté :

Le concept de feint indique que quelque chose est allégué, inauthentique, imité... , alors que celui de fictif désigne la manière d'être de ce qui n'est pas réel : de l'illusion, de l'apparence, du rêve, du jeu. L'enfant qui joue peut feindre d'être un adulte; mais en jouant et en ne prétendant pas, sur un mode trompeur, qu'il est un adulte, il joue le rôle fictif d'un adulte. (1969 : 276)

Les termes utilisés pour désigner les propriétés du feint et du fictif, dans leur abondance, masquent en réalité une distinction tranchée. Cependant, l'exemple choisi peut nous aider à comprendre ce qu'entrevoit la critique : la volonté ou non de tromper distinguerait la feinte de la fiction. Le **Petit Robert** entérine cet usage contemporain du mot "feint" : "Qui n'est pas véritable et vise généralement à tromper".

La distinction entrevue par Hamburger entre fiction et feinte est étayée par celle de Searle :

Il est nécessaire de distinguer deux sens très différents du mot "feindre". En un premier sens, feindre qu'on est ou qu'on fait quelque chose qu'on ne fait pas revient à se lancer dans une forme de tromperie mais, dans un second sens, feindre de faire ou d'être quelque chose consiste à se lancer dans une activité où l'on joue à faire ou à être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper. (Searle 1982 : 108)

Il faut toutefois noter ici que ce second sens n'est plus usité en français et qu'il vaut mieux réserver le mot "feindre" au premier sens. D'ailleurs, le texte parle généralement par la suite de fiction quand il s'agit de "feindre" au second sens. Searle précise que le critère qui permet de reconnaître une œuvre de fiction réside dans les intentions affichées de l'auteur. Le simple fait d'inscrire "roman" sur un livre suffit à montrer que l'auteur n'a aucunement l'intention de tromper (1982 : 109). Pour appuyer l'assertion de Searle, prenons l'exemple des **Carnets** d'Hitler. Présentés comme authentiques, on a tenté de les monnayer. Il s'agissait en réalité de faux. Toutefois, si le faussaire avait indiqué "roman" sur la page couverture, les critiques auraient sûrement déclaré qu'il s'agissait d'une brillante fiction. En conséquence, si une œuvre ne s'affiche pas comme imaginaire et non fondée dans la réalité, il s'agit d'un faux et si elle s'affiche comme imaginaire et non fondée dans la réalité, il s'agit d'une fiction. C'est certainement aussi ce qu'entendait le critique Frye quand il déclarait : "Les normes du sens externe sont toujours secondaires en littérature, car les termes ici ne prétendent pas décrire ou affirmer, et de ce fait ne sont ni vrais ni faux" (1969 : 95).

Searle aborde accessoirement le cas du discours sur la fiction :

Supposons que je dise : "Une Mme Sherlock Holmes n'a jamais existé, parce que Holmes ne s'est jamais marié, mais il y a eu une Mme Watson, parce que Watson, lui, s'est marié, quoique

Mme Watson soit morte peu après son mariage.”
Ce que j’ai dit est-il vrai, faux ou sans valeur de vérité, ou que sais-je encore? (114)

Cette affirmation est vraie, répond Searle : il faut distinguer entre le discours de l’auteur composé d’énoncés de fiction et le discours du commentateur composé d’énoncés vrais ou faux. Le discours de l’auteur prend pour objet des êtres et des événements fictifs et celui du commentateur, les énoncés de l’auteur, lesquels ont une existence bien réelle.

Cette distinction apportée par Searle entre le discours de la fiction et le discours sur la fiction doit être complétée par une autre : le discours dans la fiction. Les personnages créés par l’imagination de l’auteur, bien que fictifs, n’en sont pas moins soumis aux règles du vrai, du faux, et même du fictif, quand ils discutent entre eux. Tel personnage peut mentir ou dire la vérité à tel autre à propos de tel fait ou raconter une histoire au coin du feu à d’autres personnages (fiction dans la fiction).

Après avoir défini la fiction par contraste avec le faux (le faux est l’imaginaire qui ne s’affiche pas comme imaginaire et la fiction, l’imaginaire qui s’affiche comme imaginaire), il nous reste à vérifier la solidité de celle-ci en examinant une objection possible : “La fiction, direz-vous, nous apprend quelque chose sur nous, sur le réel, et en ce sens n’est-elle pas “vraie”?”

Searle, par exemple, nous assure que “presque toutes les œuvres de fiction marquantes transmettent un “message” ou des “messages” qui sont transmis par le texte, mais ne sont pas dans le texte” (1982 : 118). Sartre pense également que le lecteur doit trouver dans une œuvre littéraire, de fiction ou non, le sens de sa vie (Beauvoir, Berger, Faye et al. 1965 : 126)? Bettelheim, à propos d’un seul genre littéraire toutefois, abonde dans le même sens : les contes de fées permettraient à l’enfant de

voir les avantages d’un comportement conforme à la morale, non par l’intermédiaire de préceptes éthiques abstraits, mais par le spectacle des aspects tangibles du bien et du mal qui prennent alors pour lui toute leur signification. (1976 : 16)

“Message”, “sens”, “signification”, il faut bien voir que tout cela se rapporte à l’interprétation de l’œuvre de fiction et non à son contenu manifeste. Ce qui nous est dit est entièrement imaginaire, et le demeure, malgré toute interprétation. Qu’on induise des préceptes généraux, des morales ou des leçons universelles à partir de l’exposé d’un cas fictif, cela est tout à fait possible, sinon légitime, mais il ne faut pas oublier que nous sommes alors en présence de deux discours : le discours de l’auteur de la fiction et le discours du commentateur ou de l’interprète (que la même personne cumule les deux rôles ne change rien à la situation). Bref, l’histoire fictive reste fictive. Qu’elle possède une utilité sociale et/ou psychologique importante ou non, cela est hors de mon propos.

Nous savons maintenant ce qu’il faut entendre par fiction. Nous avons aussi appris incidemment qu’il existe des œuvres de fiction littéraires. Il faut établir maintenant si la fiction constitue un élément essentiel ou accessoire de l’œuvre littéraire et si, de plus, elle est exclusive à l’œuvre littéraire.

Selon Hamburger, la littérature comprend des œuvres de fiction et des œuvres de non-fiction (que j’appellerai “documentaires”). Parmi les secondes, Hamburger compte la poésie lyrique, laquelle nous procure une expérience de la réalité. Par contre, le roman et la pièce de théâtre appartiennent aux œuvres de fiction (1986 : 23 sq.). Cependant, le roman à la première personne, dont le roman épistolaire et le roman-journal intime (1986 : 280), n’appartient pas vraiment aux œuvres de fiction : “La place logique du récit à la première personne est donc établie par le seul concept d’énoncé de réalité feint, qui le distingue d’une part de la fiction, d’autre part du genre lyrique” (1986 : 277). Ainsi il existerait trois catégories d’énoncés donnant lieu à trois catégories d’œuvres littéraires : l’énoncé de réalité vrai (poésie lyrique), l’énoncé de fiction (roman à la troisième personne et pièce de théâtre) et l’énoncé de réalité feint (roman à la troisième personne). Nous devons critiquer cette tripartition. Le fait de considérer le roman à la première personne comme un énoncé de réalité feint est une erreur. Si, par “énoncé feint”, on entend un énoncé faux, trompeur, comme Hamburger elle-même semble l’admettre, et si, par ailleurs, le fait d’indiquer “roman” sur une œuvre de langage suffit pour la constituer comme œuvre de fiction, alors on ne peut considérer le roman à la première personne comme une œuvre fautive et on doit plutôt le considérer comme une œuvre de fiction. Il faut distinguer roman à la première personne et fautive autobiographie par exemple. Ce n’est pas ici le lieu de nous appesantir sur le sujet : il s’agit de reconnaître que, pour Hamburger, la littérature n’est pas composée uniquement d’œuvres de fiction.

Searle déclare que l’existence d’œuvres de fiction non littéraires, comme les bandes dessinées et les histoires drôles, démontre qu’on ne peut assimiler la fiction exclusivement à la littérature; de plus, la littérature n’est pas composée uniquement d’œuvres de fiction (1982 : 102). Même à l’intérieur de l’œuvre de fiction littéraire, le réel est souvent représenté : ainsi, dans un énoncé de fiction, la mention de Dublin ou de Londres, qui sont deux villes existant véritablement; ainsi des énoncés portant sur des faits réels (1982 : 116). On peut lui objecter d’abord que les énoncés de fiction contenant des mentions de lieux véritables, pour reprendre ses exemples, sont comme les centaures des mythes grecs, moitié homme et moitié cheval : les moitiés du centaure représentent bien des choses existantes mais le centaure comme tout n’existe pas. Ensuite, dans le cas des énoncés portant sur des faits réels, nous dirons tout simplement qu’ils forment des parties documentaires à l’intérieur de l’œuvre de fiction. D’ailleurs, Searle le reconnaît explicitement : “Une œuvre de fiction n’a pas nécessairement à être ramenée

au seul discours de la fiction et en général ne s'y ramène effectivement pas" (118).

Frye distingue deux groupes d'œuvres dans la littérature : l'un où la fiction prédomine (roman, pièce de théâtre) et l'autre où l'idée, la pensée poétique prédomine (essai, poésie lyrique). La fiction n'est cependant pas absente du second groupe :

Même dans les essais et la poésie lyrique, l'auteur, dans une certaine mesure, demeure un personnage de fiction qui s'adresse à des auditeurs imaginaires, car, si venait à disparaître la part de projection fictive, nous ne serions plus en présence d'une œuvre littéraire mais d'un discours direct. (1969 : 71)

Que l'on soit d'accord ou non avec cette position, il est clair que, pour Frye, la fiction constitue un élément essentiel de l'œuvre littéraire. Il ne dit pas cependant si la fiction est exclusive à l'œuvre littéraire.

Wellek affirme en conclusion de son chapitre sur la nature de la littérature que la "fabulation" (c'est-à-dire la fiction) est un élément essentiel de l'œuvre littéraire (Wellek et Warren 1971 : 38). Dans cette optique, il avait déclaré peu auparavant que les œuvres de philosophie, les œuvres de rhétorique, et plus précisément le pamphlet politique, ne pouvaient être classées parmi les œuvres littéraires parce qu'il leur manquait l'élément essentiel, la fabulation (36). Presque au même endroit, il range le roman, la pièce de théâtre et le poème lyrique parmi les œuvres littéraires, parce qu'elles sont des œuvres de fiction (35). Or, à la page précédente, il avait déclaré :

Ce serait avoir de la littérature une conception bien étroite que d'en exclure tout art militant, toute poésie didactique ou satirique. Il faut admettre l'existence de formes mixtes comme l'essai, la biographie et toute une littérature rhétorique. (34)

Wellek soutient-il que la littérature comporte uniquement des œuvres de fiction ou à la fois des œuvres de fiction et des œuvres documentaires? Nous ignorons la position de l'auteur consulté.

La position de Todorov, par contre, est claire :

Si tout ce qui est habituellement considéré comme littéraire n'est pas forcément fictionnel, inversement, toute fiction n'est pas obligatoirement littérature. (1978 : 16)

Sont des œuvres de fiction littéraires les romans, nouvelles, pièces de théâtre, et des œuvres de non-fiction littéraires, les poèmes (16). En dehors des œuvres littéraires, Todorov classe les mythes parmi les genres "certainement fictionnels" (17). De toute évidence, pour Todorov, la fiction n'est pas un élément exclusif de l'œuvre littéraire ni surtout un élément essentiel.

Iser adopte une position semblable à celle de Frye. Pour lui, la littérature, c'est essentiellement la fiction, comme on peut le conclure du passage suivant :

La littérature compense les déficits d'orientation des rapports interhumains produits par les systèmes dominants de l'époque,

et qui ne peuvent être introduits dans le monde quotidien que par la fiction. (1985 : 135)

Mais, comme chez Frye, nous ignorons si la fiction constitue pour Iser un attribut exclusif à la littérature, car il ne se prononce pas sur ce sujet.

Dans la question du rapport de l'œuvre littéraire au réel, les auteurs consultés divergent d'opinion. Excluons Wellek chez qui une contradiction nous empêche de connaître la position. Frye et Iser croient que la fiction est un élément sans lequel il n'y aurait pas d'œuvre littéraire. En face d'eux, Hamburger, Searle et Todorov soutiennent que la fiction se retrouve dans certaines œuvres littéraires mais pas dans toutes et que, de plus, on la retrouve ailleurs que dans les œuvres littéraires. Les positions de ces deux groupes sont inconciliables en ce qui a trait à la fiction comme caractère essentiel de la littérature. Quant à notre deuxième point, la fiction comme caractère exclusif de la littérature, les auteurs du premier groupe ne se prononcent pas et ceux du second groupe affirment que la fiction n'est pas un caractère exclusif de la littérature : on la retrouve dans les histoires drôles, par exemple.

Résumons maintenant les principaux résultats de notre enquête :

1. La littérature se présente matériellement sous la forme de langage oral ou écrit, ce qui exclut toute autre forme de production humaine, comme les images ou le mime, par exemple.
2. Un coefficient d'originalité attribué aux procédés de composition du contenu permet de hiérarchiser les œuvres littéraires mais non d'inclure ou d'exclure une œuvre du domaine de la littérature.
3. Les procédés formels dits littéraires ne servent pas exclusivement à produire des œuvres littéraires. Il n'existe pas à l'heure actuelle de méthodes autres qu'intuitives permettant d'établir à quel moment une œuvre de langage fait suffisamment appel à des procédés formels pour être qualifiée de littéraire.
4. Certains genres d'œuvres de langage exclus par les manuels de littérature, comme le roman policier, le roman d'espionnage, la bande dessinée, ont maintenant droit de cité dans la littérature. Certains signes laissent voir que nos habitudes mentales restrictives sont en train de changer et que la liste des genres littéraires pourrait encore s'allonger.
5. Il n'est pas sûr que la fiction soit un caractère essentiel de la littérature mais il est certain qu'elle n'en est pas un caractère exclusif.

Comment ces cinq résultats peuvent-ils nous aider à atteindre l'objectif fixé, c'est-à-dire prouver qu'un article de presse portant sur une affaire d'espionnage fictive est une œuvre littéraire?

L'article de presse se présente matériellement comme un écrit, ce qui est en accord avec le premier résultat. Les

deuxième et troisième résultats nous assurent qu'on peut trouver des procédés de composition du contenu et de la forme dans toute œuvre de langage. Selon le troisième résultat, cependant, il existerait un seuil quantitatif intuitif qui permettrait de distinguer une œuvre littéraire d'une œuvre qui ne l'est pas. En l'absence de critères objectifs, nous ne pouvons toutefois tabler sur ce résultat. Le quatrième résultat nous assure que le sujet "espionnage" est un sujet qui est entré dans nos habitudes quoique la forme "article de presse" ne le soit pas. À ce stade de la démonstration, l'article d'espionnage, tel qu'il existe dans les journaux, ne peut prétendre au titre d'œuvre littéraire.

Le cinquième résultat nous permettra d'obtenir une réponse positive à notre question prétexte, bien que cette réponse ne soit pas absolument certaine. Un récit d'espionnage fictif sous forme d'article de presse, mais présenté en dehors du contexte d'un journal (ce qui le transformerait en faux, à moins qu'on indique expressément qu'il s'agit d'une histoire inventée), sera probablement jugé comme une œuvre littéraire, puisqu'il fait usage de la fiction. Mais plusieurs critiques diront que la fiction n'est pas exclusive à l'œuvre littéraire et que ce récit n'est pas nécessairement une œuvre littéraire. J'imagine cependant qu'un recueil de tels récits serait classé dans le rayon "littérature" par les libraires et les bibliothécaires, personnes qui parlent peu, mais qu'il faudrait peut-être aussi aller consulter.

Références bibliographiques

- ABRAMS, A. [1970] : **A Glossary of Literary Terms**, 3^e éd., New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montréal, Toronto, London, Sydney, Holt, Rinehart and Winston, VI + 193 p.
- ADAMS, A., A. BAY, Y. BELAVAL et al. [1958] : **Histoire des littératures**, vol. III, "Littératures française, connexes et marginales". Préf. de R. Queneau, Paris, Gallimard ("Encyclopédie de la Pléiade"), X + 2058 p.
- BALANDIER, G., A. BASSET, L. BAZIN et al. [1955] : **Histoire des littératures**, vol. I, "Littératures anciennes, orientales et orales", préf. de R. Queneau, Paris, Gallimard ("Encyclopédie de la Pléiade"), XXII + 1971 p. ("Littérature orale" par M. Eliade, p. 3 - 26).
- BEAUVOIR, S. de, Y. BERGER, J. P. FAYE et al. [1965] : **Que peut la littérature?** Paris, Union Générale d'Éditions, 128 p.
- BÉDARD - CAZABON, H., J. GAGNON, P. NOIZET et C. PROVOST, sous la direction de J. Bettinotti [1986] : **La Corrida de l'amour. Le Roman Harlequin**. Montréal, Université du Québec à Montréal, 161 p.
- BETTELHEIM, B. [1976] : **Psychanalyse des contes de fée**, Trad. de l'anglais par T. Carlier, Paris, Éd. Robert Laffont, 404 p.
- BOUAZIS, C., J. DUBOIS, R. ESTIVALS et al., sous la direction de R. Escarpit [1970] : **Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature**, Paris, Flammarion, 318 p. (Document I : "La définition du terme littérature").
- BOUCHARD, G., C. GAGNON, L. MILOT et al. [1984] : **Le Phénomène IXE-13**, Québec, Presses de l'Université Laval, VIII + 375 p.
- CASTEX, P.-G. et P. SURER [1967] : **Manuel des études littéraires françaises. XX^e siècle**, Paris, Hachette, VIII + 200 p.
- DOLEZEL, L. [1985] : "Pour une typologie des mondes fictionnels", p. 7-23, dans H. Parret, H.-G. Ruprecht (eds.), **Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas**, T.I, "Le paradigme théorique", Amsterdam, John Benjamins, LXXXV + 549 p.
- DUBOIS, J. [1983] : **L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie**, Bruxelles, Éd. Labor - Fernand Nathan, 189 p.
- DUPRIEZ, B. [1980] : **Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)**, Paris, Union Générale d'Éditions, (coll. «10/18»), 543 p.
- FRAGONARD, M.-M. [1981] : **Précis d'histoire de la littérature française**, 3^e éd., Paris, Éd. Didier, 111 p.
- FRYE, N. [1969] : **Anatomie de la critique**, Traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Gallimard, 454 p.
- GENETTE, G. [1972] : **Figures III**, Paris, Seuil, 281 p.
- [1979] : **Introduction à l'architexte**, Paris, Seuil, 90 p.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÈS [1979] : **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette, 424 p.
- HAMBURGER, K. [1986] : **Logique des genres littéraires**, Traduit de l'allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Seuil, 312 p.
- HENAUULT, A. [1979] : **Les Enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale**, Paris, P.U.F., 191 p.
- ISER, W. [1985] : **L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique**, trad. de l'allemand par E. Szyner, Bruxelles, Pierre Mardaga, 405 p.
- JASMIN, C. [1988] : "Il fut le plus grand de nos ambassadeurs", **Le Devoir**, 13 août 1988, cahier C., p. 4.
- LAGARDE, A., L. MICHARD, R. AUDIBERT et al. [1962] : **XX^e siècle. Les grands auteurs français**, Paris - Montréal, Éd. Bordas, 640 p.
- MARANDA, P. [1985] : "Semiography and Artificial Intelligence", **International Semiotic Spectrum** (4), juin 1985, p. 1 et 3.
- MOLES, A. [1972] : **Théorie de l'information et perception esthétique**, Paris, Éd. Denoël, 327 p.
- MUKAROVSKY, J. [1937] : "La norme esthétique", dans **Travaux du IX^e Congrès International de Philosophie**, vol. X, "La valeur : les normes et la réalité", Paris, Herman, p. 72-79.
- PROPP, V. [1970] : **Morphologie du conte**, trad. C. Ligny, Paris, Gallimard, 241 p.
- ROBBE - GRILLET, A. [1963] : **Pour un Nouveau roman**, Paris, Éd de Minuit, 147 p.
- SEARLE, J. [1982] : **Sens et expression. Études de théorie des actes de langage**, trad. et préf. par J. Provost, Paris, Éd. de Minuit, 245 p.
- TODOROV, T. [1978] : **Les Genres du discours**, Paris, Seuil, 313 p.
- WELLEK, R. et A. WARREN [1971] : **La Théorie littéraire**, traduit de l'anglais par J.-P. Audigier et J. Gattégno, Paris, Seuil, 399 p.

LES COLLABORATEURS...

– dossier Rythmes

LUCIE BOURASSA

Boursière du CRSH depuis 1987, Lucie Bourassa a d'abord fait un D.E.A. à l'Université de Paris VIII et prépare en ce moment une thèse, Rythme et sens en poésie contemporaine, à l'Université de Montréal. Elle est également chargée de cours dans cette même institution. Elle a publié divers articles et comptes rendus dans des revues québécoises, dont "Focalisation et vocalisation : la conscience narrative" dans **Protée**, vo. 16, no 1-2, hiver-printemps 1988.

MICHEL COLLOT

Michel Collot est maître de conférences à l'École normale supérieure de Paris, où il anime un séminaire et des Rencontres sur la poésie moderne. Il a publié notamment **Horizon de Reverdy** (Presses de l'ENS, 1981), **L'Horizon fabuleux** (2 vol., Corti, 1988) et **La poésie moderne et la Structure d'horizon** (coll. "Écriture", P.U.F., 1989).

MICHEL DEGUY

Écrivain, professeur à l'Université de Paris VIII, Michel Deguy a récemment été élu président du Collège International de Philosophie. Il est aussi directeur de la revue **Poésie** chez Belin et membre du comité de rédaction des **Temps Modernes**. Il a publié une vingtaine d'ouvrages de poésie et de poétique, dont : **Le Comité** (Champ Vallon, 1988), **La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique** (Seuil, 1988), **Choses de la poésie et affaire culturelle** (Hachette, 1986), **Brevets** (Champ Vallon, 1986) et **Gisants** (Gallimard, 1985).

DANIEL DELAS

Daniel Delas (Université de Paris X) a consacré à la poétique structurale la majeure partie de ses premiers travaux, d'inspiration jakobsonienne : **Linguistique et poétique** (Larousse, 1973), **Poétique Pratique** (Nathan, 1977). Intéressé par la poésie négro-africaine d'expression française («Parcours de lecture» : **Poèmes de L.S. Senghor**, Bertrand-Lacoste, 1989), il s'est ensuite plus particulièrement occupé des problèmes du rythme et de l'oralité poétique.

BERNARD DUPRIEZ

Bernard Dupriez est professeur au département d'Études françaises de l'Université de Montréal. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la poétique et la rhétorique, dont **Gradus, Les procédés littéraires** - Dictionnaire, (Paris, U.G.E., 1980, coll. «10/18») et **L'Étude des styles ou la Commutation en littérature** (Paris, Didier, 1969; éd. augmentée, Didier, éd. internationale, 1971).

CLAUDE FILTEAU

Claude Filteau a d'abord enseigné à l'Université de Sherbrooke. Il est depuis 1983 maître de conférences à l'Université de Paris XIII et fait

partie du Centre d'études littéraires francophones et comparées de cette université. Il a soutenu en 1985 une thèse de doctorat d'État sur la poésie québécoise de 1895 à 1970. En plus de la publication de plusieurs articles, il est l'auteur d'une étude sur **L'Homme rapaillé** de Gaston Miron, parue aux Éditions Trécarré en 1984.

JEAN FISETTE

Jean Fiset est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne la littérature québécoise, la théorie littéraire ainsi que la sémiologie générale. Il est co-auteur de l'édition critique des **Écrits** de Paul-Émile Borduas. Membre de l'Association canadienne de sémiotique, il a participé à de nombreux congrès et colloques; il est adjoint au rédacteur en chef de la revue **Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry**. Il vient de publier une petite **Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce**, chez XYZ.

JOHANNE MELANÇON

Johanne Melançon est professeur de français au Collège Universitaire de Hearst. Boursière du F.C.A.C. en 1984-85, elle a complété une maîtrise sur les procédés littéraires dans les **Écrits** d'Erik Satie. Boursière du C.R.S.H. de 1985 à 1989, elle termine présentement une thèse de doctorat sur le rythme en musique et en poésie.

HENRI MESCHONNIC

Henri Meschonnic, professeur de linguistique à l'Université de Paris VIII, est à la fois poète, traducteur et théoricien du langage. Il a fortement contribué au regain d'intérêt pour les problèmes de rythme et au renouvellement de ces questions avec **Critique du rythme; anthropologie historique du langage**, Verdier, 1982. Il a en outre publié une vingtaine d'ouvrages, dont **Voyageurs de la voix**, poèmes, Verdier, 1985, **Jamais et un jour**, poèmes, Dominique Bedou, 1986; **Les cinq rouleaux**, traductions de la Bible hébraïque, Gallimard, 1970; **Pour la poétique**, (en cinq tomes), Gallimard et plus récemment **Modernité Modernité**, Verdier, 1988. Paraîtront prochainement **La Rime et la vie**, chez Verdier et un ouvrage sur Heidegger.

MICHEL VAN SCHENDEL

Écrivain et professeur à l'Université du Québec à Montréal, Michel Van Schendel a publié de nombreux recueils de poésie, dont **De l'Oeil et de l'écoute** : poèmes 1956-1976 (Montréal, L'Hexagone, 1980), **Autres, Autrement** (Montréal, L'Hexagone, 1983) et **Extrême livre des voyages** (Montréal, L'Hexagone, 1987). Il est également l'auteur de plusieurs articles sur la littérature (française et québécoise) et la culture, abordées dans une perspective socio-économique. Un choix de ses poèmes paraîtra bientôt dans une traduction italienne sous le titre de **Delta di pietra**.

CLAUDE ZILBERBERG

Membre du Groupe de recherches sémio-linguistiques de Paris (fondé autour de Greimas), Claude Zilberberg s'est d'abord intéressé à l'organisation sémantique de la poésie (Une lecture des **Fleurs du mal**, Mame, 1972), puis a développé une sémiotique originale en travaillant notamment sur la "tensivité" (**Essai sur les modalités tensives**, Benjamins, 1981), le rythme (**L'Essor du poème. Information rythmique**, Phoriques, 1985). Il a publié récemment **Raison et poétique du sens**, (P.U.F., 1988).

– articles divers

ROMAIN GAUDREULT

Romain Gaudreault prépare actuellement un doctorat à l'Université Laval au Québec. Il s'intéresse principalement à la sémiotique et à la littérature. Il a publié «Le Jeu du dragon, une approche ludique du conte en 3^e année» (1983), en collaboration avec Monique Noël-Gaudreault; «L'Espion espionné, **IXE 13** en cavale à Laval» (1984); «Les Signes s'envolent, les signes demeurent» (1985); un guide pédagogique. «Le Jeu du dragon, une approche ludique du conte à partir de la 3^e année» (1985) en collaboration avec Monique Noël-Gaudreault; et enfin, en 1988, «Application de la théorie des systèmes formels à une méthode de production de contes assistée par ordinateur».

MICHEL SIRVENT

Professeur-assistant à l'Université de Wisconsin-Madison, Michel Sirvent a présenté un doctorat sur les travaux de Jean Ricardou à l'Université d'Aix-Marseille I en 1988. Parmi ses travaux en cours, retenons : Le Polytexte, ou l'art du pavage intertextuel (qui fait suite à **La Loi de son mètre**), la traduction en anglais des premières pages de **Le Théâtre des métamorphoses**, Lettres volées (métareprésentation et lipogramme chez E.A. Poe et G. Perec) ainsi qu'un essai en anglais sur le post-Nouveau Roman policier.

CÉCILIA WIKTOROWICZ

Cécilia Wiktorowicz est étudiante de troisième cycle au programme de littérature québécoise de l'Université Laval. Son mémoire de maîtrise avait pour titre : «Spatialisation, sens et tropismes dans **Portrait d'un inconnu** de Nathalie Sarraute». Elle prépare actuellement à la lumière d'une sémiotique des passions une thèse de doctorat sur les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy. Certains de ses travaux de recherche en pédagogie (1980-1985) sont publiés par le bureau de l'éducation française du Manitoba.

COMPTES RENDUS

Maryse SOUCHARD, LE DISCOURS DE PRESSE

L'Image des syndicats au Québec (1982-1983),
Montréal, Éditions du Préambule, 1989, 263 pages,
coll. «L'Univers des discours».

Le but du livre de Maryse Souchart est de "proposer une analyse du discours sur les syndicats au Québec" (p. 15), d'en "rendre compte" (p. 22) "à partir des organisations et des contraintes discursives qui participent à [leur] élaboration" (p. 26). L'objet de l'étude se situe en 1982-83, une période "particulièrement caractérisée par les négociations collectives des employés de l'État, réunissant en un quatrième Front commun les trois grandes centrales syndicales du Québec" (p. 16), la CEQ, la CSN et la FTQ. Ce fut une époque "[ponctuée] par des lois spéciales, des débrayages, des grèves - légales et illégales - et des décrets" (ibid.).

Souchart choisit de s'en tenir aux "textes [...] de la presse écrite" (p. 23), soit un corpus d'"environ mille cinq cents [écrits], provenant surtout du **Devoir**, de **La Presse** et du **Soleil** ainsi que d'une vingtaine de périodiques" (ibid.). En réalité sont priorisés les textes du **Devoir**, "jusqu'à trois fois" plus nombreux que ceux des deux autres quotidiens (p. 24), lesquels sont par ailleurs tirés à 200,000 et 120,000 exemplaires pour **La Presse** et **Le Soleil** respectivement, comparativement à 30,000 seulement pour **Le Devoir** (ibid.).

La méthodologie est quant à elle

à situer dans une sémiotique de la communication sociale, réalisée en discours: décrire et comprendre les textes constitutifs du discours sur les syndicats tant par rapport à la mise en histoire, aux relations entre les interlocuteurs, que dans la prise en compte des organisations argumentatives. (p. 27)

En somme, il s'agit d'une "lecture largement sémiotique" (p. 233) qui vise à répondre aux habituelles questions "qui raconte quoi à qui et comment" (p. 28), en retenant trois des "niveaux de l'ordonnement du discours [...],

sa narration, son énonciation, son argumentation" (p. 234). "Sans qu'il y ait prédominance de l'[un] sur l'autre, mais une indispensable complémentarité" (p. 31), chacun de ces niveaux est constitué en chapitre.

Dans le premier, l'auteure s'attache "à la narration du discours sur les syndicats, aux histoires qu'il raconte, à la façon dont l'actant syndical est présenté, dont ses actions sont racontées", et elle s'arrête "aux formes dans lesquelles ces récits se réalisent, aux organisations narratives", en commençant d'abord "par voir comment un discours raconte, et comment cette narrativité peut être décrite" (p. 30).

S'appuyant sur la définition bien connue du discours de Benveniste (p. 41s.), Souchart analyse sa dimension narrative et distingue l'actant syndical et l'actant gouvernemental dans un débat où "la crise financière [de l'État] est la thématique acceptée par l'ensemble des protagonistes" (p. 77). Cette crise financière, poursuit-on, est la première de trois isotopies (au sens greimassien) globales "qui [thématisent] la narration du discours sur les syndicats" (p. 79), la deuxième étant la négociation collective, et la dernière, la grève (droit et exercice), autour de laquelle du reste "se cristallisera le discours contre la légitimité de l'action syndicale" (p. 80).

L'analyse de "la rhétorique du discours" cherche ensuite "à décrire le texte dans une perspective argumentative, à montrer comment les investissements sémantiques sont réalisés et ce qu'ils visent" (p. 81). La métaphore est ici retenue pour voir comment elle "[tient] lieu

de description de ce qui se déroule” (p. 85) : les exemples donnés (métaphore de la tempête et métaphore de la guerre) laissent voir qu’elle “n’est que l’argument sans l’argumentation, le fait sans la preuve” (p. 84), soutient l’auteure, qui s’attaque ensuite à “l’exemplum” (p. 90) et au “témoignage” (p. 104).

Bref, cette première partie veut “montrer comment le discours sur les syndicats installe de l’émotion, de l’imaginaire plutôt que du rationnel et du savoir” (p. 111).

Le deuxième chapitre porte sur “les relations entre les interlocuteurs”, c’est-à-dire sur “la façon dont l’énonciateur (les énonciateurs) cherche à agir sur l’énonciataire (les énonciataires)” (p. 30); en d’autres termes, “comment le discours acquiert le pouvoir de convaincre, pourquoi le récepteur est amené à croire ce qu’on lui dit” (p. 112s.). “Le discours sur les syndicats est un discours qui parle d’autorité”, dit alors l’analyste (p. 115).

Après avoir cerné le concept d’idéologie, dont on fait un “abondant usage” (p. 120), l’auteure définit l’énonciation, surtout à partir du cadre général du **Dictionnaire raisonné** de Greimas et Courtès (toujours écrit “Courtès”), un ouvrage souvent exploité dans le livre. On distingue aussi le discours savant du discours scientifique et l’on constate notamment que “le discours sur les syndicats, même s’il use du mode savant pour convaincre, ne peut en aucun cas être confondu avec un discours scientifique” (p. 135).

La question de l’énonciateur/énonciataire est alors abordée, de façon à tenter de répondre aux trois interrogations suivantes : “comment s’établit le contrat de confiance entre [l’un et l’autre]? quelles sont les organisations discursives auxquelles l’énonciateur fait appel? par quoi le discours est-il encadré?” (p. 136) Dans le cas de l’énonciateur, trois formes du discours de presse sont retenues : l’éditorial, le discours rapporté et le témoignage. Il s’agit en fait de trois “type[s] de manifestation des organisations énonciatives, des positions de l’énonciateur” (p. 147), qui

est tantôt inscrit, tantôt neutralisé. “Rares sont les textes, relevant de la position éditoriale, où l’énonciateur n’est pas neutralisé”, constate par exemple l’auteure (p. 145), qui note encore, entre autres caractéristiques, que “le discours sur les syndicats se construit sans responsabilité énonciative” (p. 150).

Dans le cas de l’énonciataire, son “occultation [...] va de paire [sic] avec [...] l’oblitération des énonciateurs [...] Autant les relations narratives étaient claires, autant les relations énonciatives sont embrouillées” (ibid.); et ce, qu’il s’agisse à nouveau ici de l’éditorial, du discours rapporté ou du témoignage. L’auteure passe ensuite en revue les “quatre instances [...] à l’oeuvre dans le discours sur les syndicats qui [autorisent] les jugements, les prises de position” (p. 157): l’Histoire et l’histoire immédiate, l’expérience collective et l’expérience personnelle (p. 158).

L’énonciateur va par ailleurs “agir sur la description, avec parfois une telle acuité qu’elle se transformera en commentaire” (p. 163), poursuit Souchard en abordant la question de “la didactique du discours” (p. 161). C’est ainsi qu’il y a “discrédit [...] porté sur l’action syndicale” (p. 169). Deux autres formes didactiques sont aussi examinées : “le compte rendu” (p. 169) et “l’explication” (p. 176).

“Pour conclure” ce chapitre (p. 185), l’auteure énonce notamment que

c’est “la raison” qui est à l’oeuvre quand “la logique” historique et “la connaissance” de l’expérience sont affirmées comme justifiant les positions qui s’énoncent [...]

Le discours dont veut rendre compte l’analyse se construit sur trop de tentatives globalisantes pour n’être pas autre chose que le seul discours du **Devoir** sur les syndicats. (p. 185s.)

À ce stade-ci, c’est-à-dire après avoir examiné la narration et l’énonciation de ce discours pendant le Front commun de 1982-83, Souchard affirme se trouver “face à une certitude : qu’il s’agit là d’un discours fondamentalement anti-syndical remettant en question tant la légitimité des syndicats que celle de leurs

actions” (p. 187). Mais “pourquoi ce discours ne dit-il pas, rarement sinon jamais, sa fondamentale opposition aux syndicats et comment, malgré tout, leur est-il opposé?” (ibid.) Le troisième et dernier chapitre vient en ce sens analyser “les stratégies argumentatives, c’est-à-dire les réalisations des opérations de conviction” (p. 31), de façon à voir “les formes de cette opposition et comment les reconnaître” (p. 187). Comme ces questions dépassent le cadre du corpus pris en charge, l’auteure aborde alors “la problématique plus générale des discours idéologiques” (ibid.).

Par le biais de ce changement subit de perspective, Souchard tente “de mettre en évidence [...] le dispositif argumentatif qui autorise le discours à montrer sans affirmer, à faire-savoir sans prendre nécessairement position” (p. 188).

L’auteure nous entretient d’abord des “normes discursives” (p. 189), au sens que lui a donné Alain Berrendon, c’est-à-dire “des obligations auxquelles fait face le discours pour réussir l’acte de persuasion, tant au niveau de la forme que de la thématique du discours” (p. 189). L’objectif est de démontrer

que le discours sur les syndicats du Front commun 1982-1983 vise à faire admettre une société sans syndicats, où les syndicats ne seraient plus ce mal nécessaire qui atteint par ses luttes l’homogénéité de la communauté, le consensus [sic] social. (p. 190)

On veut ainsi établir entre autres choses que les “stratégies argumentatives de sélection [...], qui mettent l’accent sur l’inévitabilité du conflit” sont “massivement les plus employées” (p. 203), plus que les “stratégies de spécialisation”, contrairement à ce à quoi l’on pourrait s’attendre (p. 200), les frontières entre les deux n’étant pas par ailleurs “[étanches]” (p. 204).

Quant aux “organisations argumentatives” (p. 210), Souchard tente de les montrer en décrivant les “arguments” du discours, leur “enchaînement” et “ce qui les fonde” (ibid.). Elle s’appuie cette fois notamment sur les travaux du greimassien Pierre Boudon, qui distingue “deux points

d'appui" dans le dispositif argumentatif: "la doxa" et "les prémisses/ conclusions" (p. 211).

"La stratégie argumentative du discours sur les syndicats", induit l'auteure,

semble [...] bien se jouer de déplacements pour faire comprendre sans qu'il soit facile de lui reprocher d'avoir dit. Cette structure de l'ambiguïté donne à penser qu'en 1982-1983, il était périlleux d'énoncer d'emblée un anti-syndicalisme. (p. 230)

"Au bilan", conclut Souchard,

le discours sur les syndicats apparaît comme un discours programmatique, qui use de l'idéologie du savoir comme ancrage de sa force persuasive et dont les arguments ne peuvent s'abstraire de la réalité sociale dans laquelle il se construit. (p. 233)

S'ils ont permis de mieux comprendre ce discours, les trois niveaux de l'ordonnement discursif retenus (narration- énonciation - argumentation) "ont aussi révélé des pistes, des lieux problématiques tant sociologiques que théoriques" (p. 234), auxquels s'arrête alors l'auteure, relançant ainsi son étude vers de vastes horizons.

Ce compte rendu peut laisser croire à une organisation et à une argumentation solides. Si le livre a des mérites réels et incontournables, et s'il se justifie pleinement, il faut cependant nuancer son jugement sur la qualité de son contenu.

C'est précisément la démonstration générale qui souffre de carence argumentative dans la mesure où les quelques dizaines de textes retenus et utilisés sont plus ou moins (bien) exploités, souvent donnés en enfilade avec quelques soulignés et quelques

commentaires pour orienter la lecture. Le tout n'est pas impertinent, mais demeure certes insuffisant. Car à la fin l'on se demande si le premier chapitre a vraiment montré "comment le discours sur les syndicats installe de l'émotion, de l'imaginaire plutôt que du rationnel et du savoir" (p. 111); si le deuxième a vraiment prouvé que ce discours "parle d'autorité" (p. 115); et si ces deux chapitres mis ensemble permettent vraiment d'en arriver à cette "certitude: qu'il s'agit là d'un discours fondamentalement anti-syndical" (p. 187; voir aussi p. 241). L'affirmation en arrive dans ces cas à tenir lieu de démonstration: ne se pourrait-il pas que l'on soit ici en présence d'un "déplacement comme stratégie", pour reprendre le titre du troisième chapitre du livre (p. 187), un déplacement du même type que celui du discours du **Devoir** sur les syndicats...? D'ailleurs, la conclusion générale touche beaucoup moins au "bilan" (p. 233) qu'à la prospective.

La légitimité des titres fait aussi problème; celui du premier chapitre, mais surtout celui de l'ouvrage lui-même: un (autre) "déplacement" a eu lieu, du discours du **Devoir** en particulier vers le discours de presse en général. On sait déjà que l'auteure elle-même annonçait avoir volontairement privilégié ce quotidien Montréalais, qui a fourni 660 des 1,500 textes retenus pour le corpus; et du reste, sur ces 660, elle n'en retient plus que 150, au chapitre deux, qui sont à nouveau utilisés au chapitre trois, et ce de façon un peu redondante par surcroît.

Il y a par ailleurs quelques autres distorsions qui gênent à première

vue. Voulant par exemple "cerner [le] concept de discours" (p. 35), Souchard va directement à la notion de "discours social" et surtout de "discours médiatique", dont elle use abondamment. Prévoyant de même discuter de la narration, c'est d'énonciation qu'il est d'abord question (p. 45). Heureusement les sujets annoncés sont par la suite traités. Plus loin, il y a un léger piétinement dans l'exposé de la «relation récit/discours» (p. 46), où l'auteure met à profit J.-P. Faye, G. Genette, É. Benveniste, D. Malidier et d'autres. Dans la «rhétorique du discours», pourquoi retenir pour étude les métaphores et laisser de côté, sans justification, les comparaisons et les symboles (p. 82)?

Ces quelques remarques ne peuvent faire oublier les bonnes pages de ce livre, largement appuyé au surplus sur une bibliographie riche d'études et d'ouvrages de référence (mais qui aurait dû aussi fournir le corpus étudié: quelle lacune!). Je note parmi d'autres, à titre d'exemple, les propos sur les "modalités et isotopies" (p. 76-81), sur l'"énonciation" (p. 125-130) et sur le "dispositif argumentatif" (p. 224-230). Au fait, c'est le troisième chapitre, qui déborde "la dimension du seul discours sur les syndicats" (p. 187), qui me semble le plus convaincant. Au total, le livre de Maryse Souchard, complété par un index et un glossaire pertinents, demeure une étude valable et intéressante du discours syndical, qui s'intègre dans la perspective plus globale du discours social.

Jean-Guy Hudon
Université du Québec à Chicoutimi

Jean FISSETTE, INTRODUCTION À LA SÉMIOLOGIQUE DE C.S. PEIRCE

Montréal, XYZ Éditeur, 1990, X-86 pages.

Un littéraire intéressé à la sémiotique et, en cette matière, formé à la linguistique saussurienne puis à la théorie du langage de L. Hjelmslev, ne peut que se réjouir de la parution de la petite – et scolaire – **Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce** que Jean Fissette vient de faire paraître : enfin, quelqu'un a eu la bonne idée de lui reprocher son ignorance mais de façon intelligente, en lui proposant un moyen de commencer à digérer la pensée philosophique de Peirce au sujet du langage sans avoir à passer par des écrits pas toujours faciles à consulter rapidement (sa correspondance avec Lady Welby ou encore les **Collected Papers**).

Dès la Présentation, le lecteur défini plus haut se sent directement interpellé :

il s'agit autant d'une introduction à la sémiotique peircéenne qu'aux débats qui, depuis une quinzaine d'années [,] animent la communauté internationale des sémioticiens qui trouvent chez Peirce [...] non pas des réponses toutes faites, mais un cadre de réflexion, de pensée critique et d'analyse susceptible de venir aider à lever quelques-unes des sérieuses hypothèses qui pèsent de plus en plus lourdement sur la pensée sémiotique fondée sur les oeuvres de Ferdinand de Saussure et de Louis Hjelmslev. (p.V)

S'il vient alors à ce lecteur l'idée de se reporter immédiatement à la Bibliographie sommaire (p. 83-86), il sera possiblement étonné, peut-être même chatouillé, de constater que la sémiotique "fondée sur les oeuvres de Ferdinand de Saussure et de Louis Hjelmslev", est en l'occurrence ramenée à certains travaux de Barthes (deux entrées) et de Benveniste (4 entrées); puis, il se dira sans doute que Fissette a proposé une bibliographie (sur Peirce), qu'il a ensuite augmentée des textes de Barthes et de Benveniste auxquels il s'était en pratique

référé. Fissette connaît sûrement et des sémioticiens vivants qui s'intéressent activement à Hjelmslev et des textes de Hjelmslev importants qui ont été traduits après Benveniste et même après Barthes. C'est là un coin tourné un peu rapidement.

Après une page de Remarques terminologiques, le livre propose une Introduction à la pensée peircéenne. Y sont d'abord émises trois propositions fondatrices : "la pensée de Peirce est ternaire"; "le signe imaginé par Peirce est un mouvement constant" et "la pensée n'est pas en nous : au contraire, nous sommes dans la pensée". Puis, après avoir appris les trois catégories "phénoménologiques" à saveur épistémologique (priméité, secondéité et tercéité) de Peirce et avoir assimilé du signe une définition épistémologique – "une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire" (p. 9) et une définition formelle – "une interaction dynamique entre trois éléments appartenant à des types logiques de différentes natures : fondamentement [...] objet [...] interprétant" (p. 11) –, le lecteur est appelé à comprendre qu'une telle théorie du langage qui se veut une "semiosis ad infinitum" admet un principe dit de "faillibilisme" qui contraste avec le prétendu doute systématique de Descartes. Au terme de ce premier tour d'horizon, comme on nous a amené à reconnaître que le langage se prolonge en nous et qu'il est, par conséquent, impossible de le réduire à un code, on peut se poser, en passant, une question : quelle différence convient-il de faire alors entre les trois catégories phénoménologiques de départ et une autre classification "statique"?

Les deux autres parties concernent respectivement la première et la

seconde sémiotiques peircéennes. La dernière est largement plus élaborée; elle équivaut grosso modo à la moitié de tout le livre. Il n'en demeure pas moins que le chapitre sur la première sémiotique est essentiel à la compréhension de la démarche de Peirce : dans un premier temps, le "père de la pragmatique" a pensé neuf sous-signes, qui sont en pratique de pures positions logiques (chacune des trois catégories phénoménologiques a servi à analyser successivement les trois niveaux en interaction dynamique dans le signe); de ces neuf positions théoriques, ont été tirées dix combinaisons possibles, dix classes de signe. Comme le signe peircéen est une unité minimale, strictement logique, et qu'interagissent – au moins théoriquement – entre eux, dans les textes, divers signes de classes diverses, il convenait de proposer un tableau formalisant les conditions et les modes logiques de passage d'un signe à un autre. Fissette propose une version redessinée du tableau dit de l'hypersigne et dont le mérite est d'aider à comprendre – et, idéalement, à dépasser rétroactivement – le paradoxe de cette première sémiotique qui proposait une classification fermée dans le cadre d'une semiosis ad infinitum.

D'où l'importance que Fissette accorde ensuite à la seconde sémiotique, même si elle n'a pu être complétée du vivant de Peirce. Dans la première, les trois niveaux en interaction dans le signe – fondement, objet et interprétant – étaient indistinctement analysés par chacune des trois catégories phénoménologiques; dans la seconde, le "fondement" ne se divise plus et l'"objet" se divise uniquement en deux. Il en résulte un modèle vraiment logique et la possibilité de proposer (enfin!) une analyse de la semiosis à l'intérieur du signe. On peut tout

juste, dans l'immédiat, regretter que l'intéressant schéma que propose Fisettes pour illustrer la dynamisation de la semiosis à l'intérieur du signe ne soit pas également animé à partir d'une phrase : l'exemple retenu d'une toile représentant un bateau voguant dans la tempête laisse un littéraire – et sans doute aussi un linguiste – sur sa faim. Malgré cela, le lecteur comprend cette fois plus volontiers, ensuite, la logique du nouveau tableau (fait de 10 classes, mais dont chacune est maintenant divisée en 3 sous-classes) qui “remplace désormais (?)” celui de l'hypersigne. Ce ne sont pas les points d'interrogation qui manquent : les neuf positions théoriques de la première sémiotique sont dans la seconde regroupées dans trois classes (1, 4 et 9); une autre révision de la classification logique permettra-t-elle éventuellement de proposer un troisième tableau plus complexe, sans qu'il le soit encore autant, bien sûr, que celui de Mendeleïev qui date, lui aussi, du début du siècle?

Chacune des 10 classes correspond – idéalement – à une phase de la mouvance de la sémiotique et pourrait, je suppose, être illustrée puis minutieusement commentée à partir du schéma en spirale (je reviens volontiers sur les pages consacrées à la mouvance sémiotique même, ce sont les plus riches du livre). Le second tableau témoigne d'un effort pour hiérarchiser logiquement les signes dans un ensemble aboutissant, avec la classe 10, aux conditions mêmes de la connaissance. On saisit facilement, partant, l'importance de la définition de trois types d'inférence (l'abduction, l'inférence et la déduction) dans la sémiotique peircéenne pratiquée aujourd'hui. La première serait assurée

par l'instinct; la seconde, par l'expérience; et la troisième, par la forme (toute vérification expérimentale étant formelle?).

Un des aspects essentiels de la pensée de Peirce est qu'elle entend dynamiser la semiosis ad infinitum. En tant que chercheur, je serai rassuré le jour où les peircéens m'auront plutôt expliqué comment la semiosis naît : peut m'importe l'infini, ce qui me paraît nécessaire, c'est d'en sortir sémiotiquement, du premier et de l'en soi. La tripartition imaginée par Saussure – signifiance, signifié et signification – n'était pas d'entrée de jeu une trichotomie : ses constituants ne désignent pas des relations multi-latérales entre des termes de nature logique différente (p. 9), mais il faudrait être aveugle pour ne pas voir que Saussure le savait déjà, il a passé une partie de sa vie à travailler sur les anagrammes. On ne saurait se cacher derrière le mot phanéroscopie : il s'agit d'en arriver à une définition formelle du signe qui soit expérimentalement – et non pas logiquement – satisfaisante; et ce n'est pas un détour par la philosophie qui peut résoudre la question de l'“image” acoustique qui tracassait le Saussure des anagrammes; à preuve, au delà du détour, les hésitations des peircéens francophones au sujet de fondement, de representamen et de ground.

Aussi, je me permettrai, en terminant, de critiquer l'exemple du mot “père” que propose Fisettes (p. 13) : à mon sens, il s'agit d'une illustration du processus de la sémiotique qui demeure faible, parce que n'y est justement pas pris en compte le découpage du plan de l'expression, du signifiance. Fisettes pose comme

fondement le support sonore perçu, la chaîne /per/; comme objet, son père réel (Roger Fisettes) et comme interprétant, la relation entre lui et son père; puis il soutient que ce premier interprétant constitue l'assise, le ground, du second signe suivant : la chaîne sonore devient le lexème “père”; le référent “père réel” devient le contenu mental (référence, dit Fisettes); et la relation entre lui et son père constitue une habitude de savoir sur laquelle s'appuie pour lui la place qu'occupe le mot “père” sur le paradigme des relations de parenté tel que fixé par la langue française. Le processus dudit “premier signe” me semble à repenser. Il convient de commencer par rendre compte du découpage de la “chaîne sonore /per/” même; peut-être en la faisant naître dialectiquement d'une mise en rapport avec l'objet “père réel” pour un fils Jean Fisettes; mais alors poser l'interprétant en termes de relation entre le père et le fils n'est guère pertinent : il faudrait sans doute parler d'une relation entre l'objet “père réel” et la “chaîne phonique” auparavant perçue comme a-signifiante (ou indice, peut-être). En imaginant cette première sémiotisation comme la mise en oeuvre d'une image phonique, on arriverait peut-être plus facilement ensuite, ce que semblait espérer Peirce, à se garder de faire de l'interprétant un interprète : cette image, acoustique, n'en demeurerait pas moins déterminée par l'objet “père réel” individualisé; le rôle du fils, en conséquence, serait médiatisé par le matériau. Alors, à mon avis, on commencerait à vraiment penser sémiotique.

Fernand Roy
Université du Québec à Chicoutimi

Lucie ROBERT, L'INSTITUTION DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC

Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 pages,
coll. «Vie des lettres québécoises», 28.

Le livre que vient de publier Lucie Robert aux Presses de l'Université Laval est sans contredit un ouvrage important. Son originalité apparaît d'entrée de jeu, dès le titre : **L'Institution du littéraire au Québec**. Qu'est-ce donc, ici, que l'institution? et le littéraire? Pourquoi ne pas avoir intitulé le volume *L'Institution de la littérature au Québec* ou encore *L'Institution littéraire au Québec* ? En fait, le titre de l'ouvrage rend bien compte du projet de l'auteure : décrire l'émergence, au Québec, d'une institution qui ne se réduit pas à une chose, qui ne constitue pas à proprement parler un «formulaire» (au sens de Foucault), mais qui intègre la dimension discursive, contribuant ainsi à définir le paradigme qui opère la transformation d'une catégorie particulière de textes en textes littéraires. L'institution, écrit l'auteure, consiste en "un lent processus de revendication et de compromis qui prennent la forme d'organisations ponctuelles ou de normes contraignantes sans cesse remises en question et sans cesse transformées." (p. 26). Quant au littéraire, il est ce que le discours socialisé reconnaît comme relevant du paradigme littéraire. Ce paradigme résulte d'un consensus plus ou moins large et partagé. Selon Lucie Robert, ce consensus, essentiellement discursif, préexiste aux formes organisationnelles qui président à la sélection du corpus. Il est important de noter que, contrairement à ce qu'on croit généralement, les formes organisationnelles résultent de l'institutionnalisation du paradigme littéraire ; ainsi donc, elles ne la suscitent pas, elles en découlent logiquement : avant d'obtenir des moyens matériels de diffusion, de légitimation et de consécration (maisons d'édition spécialisées, académies, politiques gouvernementales, etc.), les discours littéraires doivent, pour ainsi dire, faire leurs preuves.

Constatant l'échec des définitions sémiotiques et marxistes de la littérarité, Lucie Robert s'attache à définir le paradigme littéraire, c'est-à-dire la valeur littéraire socialement attribuée au texte. Cette valeur émerge, bien évidemment, du conflit des valeurs; l'unanimité, en cette matière, reste illusoire. Ce sont donc les luttes pour la suprématie de tel ou tel paradigme qui définissent le littéraire. Le conflit des valeurs n'est cependant pas un conflit de valeurs abstraites. Les valeurs antagonistes s'incarnent en effet dans des oeuvres. L'auteure postule d'emblée que l'oeuvre constitue la valeur d'usage d'un écrit (p. 3). Dans le champ littéraire, sont mises en circulation des oeuvres qui convertissent une partie de leur valeur d'usage en valeur d'échange.

La transformation des textes en oeuvres est l'un des enjeux fondamentaux de l'institutionnalisation du littéraire. Le processus de transformation fait d'ailleurs l'objet du premier chapitre de l'ouvrage qui a pour titre "Fondations. Clôture et socialisation du texte". Dans ce chapitre, Lucie Robert pose la question capitale de l'intégration d'une pratique libre, l'écriture, et de son produit individualisé, le texte, dans l'ensemble de la production sociale (p. 38). Postulant une homologie des rapports texte/littérature et individu/Loi, elle s'intéresse tout particulièrement à la transformation du texte en livre, c'est-à-dire en marchandise soumise aux lois de l'échange, soumise également aux lois régissant la circulation des produits dans une société capitaliste.

Parler du rapport entre le texte et le livre suppose [...] une réflexion sur la transformation de la littérature en marchandise, sur la division particulière du travail que cette transformation engendre, sur les rapports de propriété qu'elle sous-entend et sur les formes de revenus qui en découlent. (p. 43)

Puisque Lucie Robert veut étudier la formation du paradigme littéraire au Québec, en démontrer l'existence et la pertinence sociales, elle est justifiée de recourir aux concepts de la sociologie, certes, mais aussi de l'économie et du droit. Pour une large part, d'ailleurs, l'originalité du travail de l'auteure vient de son utilisation des concepts juridiques. On aurait pu craindre qu'en liant l'émergence de l'institution à la prégnance du juridique l'auteure s'engageât dans une métaphore filée, évoquant les «juges» ou encore les jugements et les normes littéraires. Il n'en est heureusement rien : la dimension proprement juridique du fait littéraire concerne au premier chef les contrats d'édition, le droit d'auteur, les programmes d'enseignement, la censure, etc. Elle concerne tout ce qui permet l'avènement des formes organisationnelles qui assurent la pérennité du littéraire.

Le processus de socialisation et de clôture du texte dit littéraire est bien sûr justiciable d'une analyse inspirée des concepts du droit. Lucie Robert considère le texte comme le lieu où s'inscrit l'action d'un sujet actif responsable devant la loi (p. 36). L'individualisation de la production du sujet est protégée par la loi, qui lui reconnaît une valeur d'«originalité». En bref, si l'auteure insiste tant sur la véritable transsubstantialisation que constitue le passage du texte au livre, ce n'est pas seulement parce que cette question a été négligée par la plupart des sociologues de la littérature, c'est aussi parce que ce passage constitue un lieu d'intervention privilégié des prescriptions légales à l'origine de la transformation du paradigme littéraire en institution. C'est ce que Lucie Robert s'attache à démontrer dans la suite du premier chapitre en faisant l'histoire de la naissance d'une marchandise – le livre – et en décrivant la

structuration progressive de l'industrie éditoriale québécoise.

L'auteure retrace les grandes étapes de l'évolution de l'industrie du livre au Québec : importation des livres et des imprimés sous le régime français, début de l'imprimerie québécoise, avènement de l'édition artisanale, développement de la presse quotidienne, puis, "dissolution de la production artisanale, émergence du salariat et de l'industrie, formation d'un marché cohérent." (p. 56). La multiplication des journaux et l'augmentation des tirages sont, bien sûr, des facteurs déterminants dans la transformation de l'ensemble des métiers liés à la conception et à la production des imprimés. Grands consommateurs de textes, les journaux, à partir des années 1880 environ, écoulent sous forme de feuillets une bonne part de la production littéraire locale, en plus de piller sans vergogne les feuillets étrangers. On devine sans peine que l'avènement des grands quotidiens a eu d'importantes répercussions sur l'industrie éditoriale :

Avec l'industrialisation, la fonction éditoriale se sépare progressivement de l'imprimerie et de la librairie pour devenir la plaque tournante d'une industrie dont l'intégration est horizontale. Antérieurement, la nouvelle organisation du travail avait restructuré en son entier l'imprimerie et le journal. L'éditeur, quant à lui, prend en charge les risques financiers, sélectionne les manuscrits, passe contrat avec l'imprimeur et assure la vente en établissant des canaux de diffusion et de distribution. (p. 68)

L'industrialisation de la presse et de l'édition s'accompagne évidemment d'une transformation du statut de l'écrivain. Lucie Robert montre bien qu'à partir du milieu du XIX^e siècle l'écriture, et spécialement l'écriture littéraire, se professionnalise considérablement. Cette professionnalisation passe entre autres par la spécification, la rémunération et la reconnaissance du travail de l'écrivain. Peu à peu, les imprimés dits littéraires sont dirigés vers un canal de diffusion spécifique (non plus la grande presse, mais l'édition). Puis, en 1921, est adoptée la Loi sur le droit d'auteur, qui, en plus de protéger la propriété intellectuelle des oeuvres, privilégie le livre comme forme-sup-

port du texte. D'après Lucie Robert, la Loi sur le droit d'auteur a le mérite de définir les rôles respectifs des actants : l'État, le marché, l'écrivain, le critique (p. 80). Elle contribue à définir, à «clôturer» le littéraire. Et, dans la mesure où elle lève toutes les ambiguïtés que la littérature recèle, elle joue un rôle capital dans la régulation même du littéraire.

Le second chapitre, "Questions de stratégie. La double condensation du pouvoir", pose la question de la sélection du corpus par les «pouvoirs» qui s'affrontent au sein du champ littéraire. Ces pouvoirs agissent par le truchement des appareils. Cette dernière notion fait l'objet de l'introduction du second chapitre. Lucie Robert se refuse à penser la littérature comme une constituante de l'idéologie dominante diffusée par les appareils idéologiques ou comme une simple composante de la production culturelle privée (p. 91). Elle incline davantage, avec Armand Mattelart, Xavier Delcourt et Michèle Mattelart, à remettre en cause les traditionnelles dichotomies appareils d'État/culture et appareils industriels/culture pour passer "à la mise en perspective des rapports de force entre culture, état et industrie" (p. 92). L'auteure identifie l'appareil éditorial comme l'un des lieux de manifestation privilégiés de ce rapport triadique. Cet appareil, remarque-t-elle, régit "les rapports de production de la marchandise culturelle, les relations entre l'écriture et le capital, de même que la diffusion de la littérature et le mode de sa consommation." (p. 94). Il constitue, de ce fait, un objet d'analyse idéal.

Dans la seconde partie du chapitre II, Lucie Robert s'intéresse à la restructuration de la sphère publique après la Conquête et à ses effets sur la lecture et l'écriture. Elle décrit la naissance d'un public, que favorisa notamment la création de journaux, de bibliothèques, d'instituts et de cercles divers. Puis, elle évoque l'incidence de la censure ultramontaine sur la production intellectuelle du début du XIX^e siècle et sur l'ensemble de la sphère publique. L'auteure dépeint ensuite la naissance du jugement littéraire. Elle désigne par là le jugement

de la bourgeoisie libérale. Refoulées dans la sphère privée au début du XIX^e siècle, les opinions libérales tendront peu à peu à gagner la sphère publique. Celles-ci s'inscrivent en faux contre les prescriptions et les jugements ecclésiastiques. Au cours du XIX^e siècle, la production culturelle est progressivement intégrée au marché des biens de consommation. La presse, mais aussi l'édition rendent les textes plus accessibles au public. Bien sûr, la diffusion massive du produit culturel entraîne la modification de ce produit, qui doit composer avec un public élargi et une censure vigilante. À plusieurs reprises, le clergé fera état de sa volonté d'assainir les lectures et d'orienter la production littéraire. Le projet de nationalisation de la littérature et l'idéal régionaliste trouveront du reste parmi les membres du clergé des prosélytes aussi fervents qu'efficaces.

Aux prises avec les contingences économiques, la censure ecclésiastique et la concurrence internationale, la littérature québécoise doit lutter sur tous les fronts. Au fil de ces luttes, elle acquiert, à partir de 1920 environ, le droit de se prétendre nationale et d'intérêt public (p. 132). Lucie Robert décrit bien le processus d'autonomisation de la littérature qui, malgré quelques revers tels que, en 1951, le rapport Massey (qui reconnaît l'existence d'une littérature canadienne mais qui ne protège en aucune façon le livre), s'enclenche à cette époque. Le refus d'accepter l'intégration de la littérature à une pratique culturelle plus vaste, écrit l'auteure, "conjugué au refus de mettre une pratique culturelle au service de l'action sociale [catholique] ou de la propagande politique, engendre un processus d'autonomisation de la littérature comme entité autonome à l'intérieur des «humanités» universitaires, mouvement qui conduit à l'institution d'une pratique et d'un corpus en savoir." (p. 145). Soumise aux pressions des pouvoirs de l'État et de l'industrie, la littérature constitue un enjeu idéologique et économique fondamental, de sorte qu'elle n'échappe aux pouvoirs qui veulent l'asservir qu'en recourant à des contre-pouvoirs (par exemple, le mécénat privé contre le mécénat

public) et en entamant un processus d'autonomisation.

Le troisième et dernier chapitre de l'ouvrage, qui s'intitule "L'Illusion juridique", porte sur le concept d'institution. Lucie Robert y examine les diverses conceptions de l'institution en distinguant bien entre le concept et les formes dans lesquelles celui-ci peut s'incarner. D'après l'auteure, ce sont les conflits sociaux qui créent les institutions ; la forme institutionnelle, écrit-elle, "est un produit du conflit social et, en même temps, elle en normalise les termes. [...] Quand la forme institutionnelle est constituée, elle se fait constituante, régulatrice" (p. 157). Dans ce dernier chapitre – le plus cohérent de l'ouvrage –, Lucie Robert étudie les diverses phases de l'institutionnalisation de la littérature au Québec; elle montre, incidemment, comment le droit concourt à la structuration de l'institution littéraire québécoise en posant des balises fixes et inamovibles. Il s'agit donc ici, pour reprendre les termes mêmes de l'auteure, d'amorcer l'«archéologie d'un paradigme».

Lucie Robert retrace l'histoire de deux traditions qui s'affrontent au Québec : celle des sociétés savantes, d'inspiration anglo-saxonne, et celle de l'académisme, calquée sur le modèle français. Ces deux modes de centralisation de la recherche (ces regroupements sont des regroupements littéraires, historiques et surtout scientifiques) sont les prodromes de la future institutionnalisation de la littérature au Québec. Toutefois, l'académie ne fait pas qu'assurer la diffusion de la production des écrivains (que ce soit par le biais de l'écrit ou de la conférence publique); elle impose des goûts et des normes. La victoire de l'académisme au Québec passe "par la transformation du goût en loi naturelle et universelle." (p. 174); elle impose des modèles régionalistes qui vont à l'encontre de la modernité européenne, et spécialement française. L'académisme promeut, remarque Lucie Robert, la schize entre le fond, nécessairement canadien, et la forme, idéalement française.

Ce contenu canadien, le mouvement patriotique de la seconde moitié du XIX^e siècle se charge de le définir. Dans ce contexte, la moindre production littéraire devient une «pierre» dans la construction de l'édifice patriotique (p. 182). Une fois construit le sujet national (cette image d'Épinal aseptisée et idéalisée), la littérature québécoise n'a plus qu'à en proposer la connaissance et la formalisation. C'est ainsi qu'au début du XX^e siècle, le projet d'écriture du mouvement patriotique fait place à un projet essentiellement «critique». Au tournant de notre siècle, on conçoit les lettres davantage comme les archives de la nation que comme un objet esthétique. C'est dans cette optique qu'il faut envisager la célèbre querelle entre Jules Fournier et Charles ab der Halden, ainsi que celle entre les régionalistes et les exotistes. Cette dernière querelle doit, au surplus, être lue comme une opposition radicale sur les deux axes de la laïcisation et de la nationalisation de la littérature (p. 213-214). De même, on peut assimiler la polémique entre Jeanne Lapointe et Félix-Antoine Savard à un avatar des deux précédentes querelles, sans oublier toutefois de souligner la nouveauté de la position de Jeanne Lapointe. Cette jeune professeure de l'Université Laval s'opposa en effet à Mgr Savard en militant pour l'autonomie et la spécificité absolues du littéraire et pour une définition esthétique de celui-ci. C'est sans doute à partir de ce moment (1954-1955), qui consacre la victoire du point de vue de Jeanne Lapointe, que le paradigme littéraire québécois entre enfin en phase avec celui qui a cours dans le monde moderne. Ce paradigme est, bien sûr, celui qui gouverne aujourd'hui encore notre propre conception de la littérature.

Après une relecture consciencieuse de l'histoire littéraire québécoise, Lucie Robert en arrive à constater le caractère protéiforme du paradigme littéraire québécois, qui se métamorphose constamment entre le début du XIX^e siècle et aujourd'hui (encore que, depuis trente ans, il ait, semblait-il, peu bougé, ce qui témoigne peut-

être de son parfait état d'achèvement). Il apparaît ainsi que, "Défini par l'extérieur, par le droit d'auteur, par la nationalisation de la culture, par le développement des sciences pures et sociales, le littéraire fut toujours un paradigme fragile, reposant sur une sorte de consensus élitaire." (p. 221). Pour l'auteure, le droit constitue l'une des principales forces régulatrices de ces consensus – ce qui explique sa position centrale dans l'appareil conceptuel de son ouvrage.

En terminant, signalons que le livre de Lucie Robert constitue une brillante synthèse de l'histoire de la notion de littérature au Québec. Attentif aux circonstances de la naissance du paradigme littéraire québécois, il fait au demeurant appel à des outils théoriques adéquats. Je déplore cependant que les passages à proprement parler théoriques restent souvent trop allusifs ; la pensée de l'auteure passe parfois si rapidement d'un concept à l'autre, d'une théorie à l'autre, qu'on a l'impression que cette pensée cultive l'éclectisme. Sans doute aurait-il fallu développer davantage la partie théorique qui inaugure chacun des chapitres ; mais alors, on aurait eu entre les mains un ouvrage démesuré... D'une façon plus générale, disons qu'il arrive qu'on ait du mal à saisir la construction de l'ouvrage; les passages théoriques ne se raccordent pas toujours clairement aux parties historiques; c'est pourquoi la brève synthèse à la page 222 de la conclusion s'avère particulièrement utile. Ce livre très riche paraît bien parfois un peu décousu. Enfin, je crois qu'il y aurait eu place dans cet ouvrage pour de plus amples développements sur la spécificité de la littérature comme pratique sémiotique apte à tomber sous la juridiction du droit d'auteur et, ainsi, à être légalement reconnue comme littéraire. Comme nous savons par ailleurs que Lucie Robert s'intéresse aussi à la problématique de la littérarité, nous attendons de lire ses propositions à ce sujet.

Robert Dion
Université du Québec à Rimouski

Claude ZILBERBERG, **RAISON ET POÉTIQUE DU SENS**

Paris, Presses Universitaires de France,
1988, 227 pages.

On pourrait mettre en exergue des travaux de Claude Zilberberg la phrase de Pierre-Jean Jouve qu'il cite au début de son étude sur Hjelmslev, dans **Raison et poétique du sens**: "Il faut avoir le courage de penser que l'on a construit, sa vie durant, une cathédrale. Oui, telle pensée demande du courage.". La patiente élaboration de modèles logico-déductifs visant à décrire le procès de la semiosis, l'édification étagée, depuis les fondements jusqu'au sommet, d'une raison du sens, évoque un long travail d'architecture et de construction. À ce titre, l'exemple de la cathédrale pourrait valoir, d'ailleurs, pour tout ce qu'il est convenu d'appeler "l'école de Paris". Mais il faudrait ajouter que le monument demeure toujours virtuel, à l'état de plans, devis et maquettes, puisque – le sens se faisant en procès, dans un mouvement excédant n'importe quelle construction statique – il manque toujours quelque calcul, esquisse ou matériau qui permette de relier les parties ou les étages du bâtiment les uns aux autres. Et chaque développement de la théorie ne se fait qu'en réévaluant – au moins en bonne partie – le travail des prédécesseurs.

C'est donc dans le cadre vaste et général de l'édifice sémiotique qu'il faut situer l'effort de Zilberberg, puisque son livre, regroupement d'articles non précédés d'une présentation de l'auteur (mais d'une préface d'Herman Parret), ne semble pas s'attacher à un problème spécifique, mais se développer dans de multiples directions. Et l'entreprise ici, en plus de poursuivre, dans l'esprit greimassien, "l'appréhension de la semiosis [...] comme stratification en mesure de recevoir en la situant, en la circonscrivant, toute donnée constituante" (p.1), la saisie de cette sémosis dans une métalangue architecturalement formalisée se donne comme défi de dynamiser le monument, notamment

par les "données tensives", qui sont "d'emblée des figures et des valeurs" (p. 97), et comme préoccupation d'enrichir la construction par l'intégration de pensées très diverses, notamment celles des poètes, Valéry en particulier. La dynamique pourvoit la cathédrale de quelques qualités de l'engin spatial (et temporel), alors que l'imagination conceptuelle et l'éclectisme de l'auteur lui donnent une certaine allure baroque. Dans sa préface, Herman Parret nous prévient : "Le livre que vous avez entre les mains n'est pas un ensemble de thèses, de propositions, d'arguments, mais une oeuvre, et le chemin parcouru, bien que souvent laborieux, malaisé et incertain, est splendide" (p. IX).

Si le propos d'ensemble du livre paraît difficile à saisir de prime abord, le regroupement des différents articles y est fait avec une logique certaine. Dans la première partie, "Le structuralisme comme continuité", Zilberberg, en historien, relit certains textes du structuralisme et de la sémiotique, montrant la nécessité de réinterroger les fondements de la théorie pour pouvoir la développer : il s'intéresse d'abord au Saussure du **Mémoire** et des **Principes de phonologie**, au Hjelmslev de **La Catégorie des cas**; il nous présente ensuite Brøndal et, enfin, il situe Greimas dans le "paradigme sémiotique" (en montrant comment il a su homogénéiser plusieurs apports de la pensée contemporaine : Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Propp, Tesnières, Merleau-Ponty, etc.). "Le structuralisme comme raison" (partie II) comprend deux articles "Pour introduire le faire missif" et "Reconnaissance de l'espace fiduciaire" dans lesquels Zilberberg développe davantage sa propre contribution à la théorie sémiotique. Le premier montre les étapes – du tensif (tendu/lâche) au missif (arrêt/"arrêt de l'arrêt"), du missif au

modal, du modal à l'actantiel et enfin au narratif – d'un parcours dynamisé qui accorde une attention particulière à l'espace-temps et à l'énonciation. Le second se concentre autour du problème des valeurs. Dans la dernière partie de l'ouvrage, "Sémiotique et poésie", l'auteur, après s'être interrogé sur les relations entre sémiotique et poésie et avoir réévalué l'apport de Jakobson dans le domaine, propose l'analyse d'un poème de Rimbaud en y appliquant les divers modèles théoriques développés tout au long du livre. C'est dans cette dernière partie du livre que l'unité et la cohérence de la démarche apparaissent, comme à rebours, puisque, ainsi que le dit Zilberberg, les autres études procèdent en partie de l'analyse du texte poétique.

La sémiotique (entendons toujours celle du "groupe de Paris", qui gravite plus ou moins autour de Greimas) s'est peu intéressée à la poésie. Zilberberg mentionne d'ailleurs cette "panne de la sémiotique" face à la poésie, depuis le recueil collectif des **Essais de sémiotique poétique** publiés sous la direction de Greimas en 1972. C'est donc l'un des intérêts de **Raison et poétique du sens** que la tentative d'intégrer à l'approche sémiotique une poétique qui tienne compte des aspects rythmique et prosodique du langage, et non plus seulement de la syntaxe et de la sémantique narratives. L'auteur mentionne que sa discipline a tout à gagner à l'étude du poème, puisque ce dernier, "en sa grâce, appelle à la présence de toutes les composantes de la signification, les exalte, les porte à l'incandescence..." (p. 157). Il ajoute que ce travail ne doit pas se faire "contre, ou pis sans les poètes, mais après et avec eux" (p. 155). L'importance accordée par les poètes à la réflexion théorique depuis Baudelaire et Mallarmé justifie et guide à la fois cette conjonction sémio-

tique-poétique. L'une des "tâches" que se fixe Zilberberg est d'ailleurs de "pérenniser" (!) les éléments d'analyse fournis par les écrivains-théoriciens. Ce qu'il essaie de faire dans l'élaboration d'une théorie du vers.

Dans cette section consacrée à la poétique, on sent, encore plus clairement qu'ailleurs, que parmi les nombreux "inspirateurs" de Zilberberg, c'est Hjelmslev qui est le favori. La critique qu'il fait des travaux de Jakobson peut se comprendre à partir de ce sous-titre utilisé plus tôt dans l'ouvrage, "Copenhague contre Prague?" (p. 28) – en omettant le point d'interrogation. Zilberberg reproche à Jakobson sa conception binaire de la signification; il critique aussi le "principe de projection de l'axe de la sélection sur celui de la combinaison", qui, d'une part, privilégierait trop l'identité, le même, en particulier dans le rythme (qui est subordonné dès lors à la métrique) et qui, d'autre part, serait insuffisant puisqu'il ne s'applique pas à la seule poésie. Zilberberg veut rendre compte du lien entre les données locales du poème et les données coextensives au texte entier, dans une sémiotique de la "dépendance" (hjelmslevienne, par opposition à la "différence" structuraliste), une sémiotique des "fonctions" ("une dépendance qui remplit les conditions d'une analyse sera appelée fonction", cité p. 145), une sémiotique qui puisse "formuler toute donnée formelle comme alternative pour peu qu'elle concoure à l'établissement d'une unité définie par sa place dans la hiérarchie" (p. 135). Le modèle devra être totalisant, hiérarchisant, et surtout logico-déductif, établissant toujours le lien du plus profond, du plus général (manifesté), vers le plus superficiel, le plus particulier (manifestant). L'un des soucis majeurs de la construction théorique et de l'étude du poème de Rimbaud sera de montrer la validité du célèbre "théorème" de la glossématique, postulant "l'identité d'organisation de la forme du contenu et de la forme de l'expression" (p. 15). Postulat qui pourrait apparaître comme la solution hjelmslevienne au problème, posé par tant de poétiques, de la motivation :

Au titre de poème, il implicite, répète le plan du contenu en celui de l'expression, comme s'il entendait exténué la non-conformité qui frappe les langues et désespère les poètes. (p. 159)

La "réévaluation" de Jakobson est suivie d'une théorisation du vers susceptible de s'intégrer au modèle sémiotique (version Zilberberg). L'auteur transpose certaines réflexions de poètes (Valéry, Claudel, Banville, etc.) en concepts de type "greimasso-hjelmsleviens" de manière à ce qu'ils s'ajustent aux autres éléments de la "cathédrale". L'analyse de "Larmes" de Rimbaud (qui suit), refait le parcours, en trois parties : "L'organisation syntagmatique", où l'isotopie est envisagée selon sa "direction" (dans son organisation énonciative et "rythmique"); "De l'objet de valeur à la valeur de la valeur", où sont mises en rapport valeur, cognitivité et spatialité; "Une prosodie en progrès", où est développée l'hypothèse anagrammatique saussurienne. La formalisation (métalinguistique, taxinomique) de **Raison et poétique du sens** est complexe et prolifère sans arrêt : il n'est donc pas possible, ici, de faire une synthèse des propositions théoriques et méthodologiques qui y sont développées, ne serait-ce que dans la section consacrée à la poétique. On s'attardera tout de même à la question du vers.

Pour Zilberberg, la versification se compose de trois processus : la "phonétisation", la "rythmisation" et la "métrisation", mais seuls les deux premiers sont indispensables. Dans son livre, la spécificité phonologique du vers est davantage traitée que sa spécificité rythmique. En fait, il est question de rythme bien plus dans l'analyse syntagmatique et sémantique du poème (dans les parties qui ne traitent pas du vers comme tel) que dans son analyse prosodique. C'est que, pour Zilberberg, "chaque palier de segmentation (et d'articulation) doit avoir son chiffre rythmique" (p. 179); il reproche aux analyses existantes (sans donner de références) de s'occuper davantage du rythme "de la séquence" et de négliger les "rythmes interséquentiels" (pourtant Henri Meschonnic, dans **Critique du rythme**, revient souvent

sur la nécessité d'étudier le rythme en débordant l'analyse de la séquence). La "construction de l'attente" de Valéry, sur laquelle Zilberberg fonde sa théorie du rythme s'effectue à tous les paliers du sens. "Réclamé [...] par le plan de l'expression aussi bien que par celui du contenu..." (p. 180), le rythme et ses constituants doivent se retrouver dans les deux plans. Cette proposition, toutefois, n'est pas entièrement mise à l'épreuve dans l'analyse.

Quant à la définition phonologique du vers, Zilberberg mentionne qu'il existe des hypothèses mais pas une hypothèse. Il distingue les explications "extra-grammaticales" extéroceptives (évoquant, "transcodage visuel et auditif" de Grammont, "transposition spatiale" de Bachelard), proprioceptives (les "métaphores articulatoires" de Spire, auxquelles il aurait pu ajouter les "bases pulsionnelles de la phonation" de Fonagy et leur réinterprétation par Kristeva), de l'explication intra-grammaticale de Saussure, l'anagramme. Il privilégie cette dernière à cause du principe d'immanence : le "réfèrent" du "son" est à l'intérieur du poème, construit différemment dans chaque cas. Zilberberg réinterprète l'hypothèse anagrammatique de Saussure en formalisant deux "niveaux", celui de la "substance", "des manifestantes, des formants, régi, réglé par l'allitération ordinaire" et celui de la "forme", "des manifestées, des fonctifs, régi, réglé par l'anagramme" (p. 207).

La description phonologique de "Larmes" est d'abord faite de manière empirique, par une collecte des allitérations; le but de Zilberberg est toutefois de montrer que les allitérations sous-tendent une organisation formelle qui aurait pu être démontrée par la voie logico-déductive. Le principal problème du travail anagrammatique, pour Zilberberg, est de lui découvrir une logique coextensive à tout le poème. Pour "trouver" (construire?) le lien entre les divers anagrammes rencontrés dans chaque vers, Zilberberg recourt aux traits distinctifs de la phonologie. La démarche est risquée et les propositions, audacieuses (elles ne

manqueront pas d'étonner le lecteur): le sémioticien, pour rendre compte du procès de la signification (et non du seul système), cherche à "introduire une certaine dose de narrativité dans un domaine où jusque-là elle n'était pas admise" (p. 216, je souligne). Ce qui le conduit à dégager tout un programme de "captures" et de "défenses" entre les deux anagrammes retenus comme organisateurs pour la totalité du poème. Ce travail (dont les résultats surprennent, ou plutôt, prennent de court...) se fait selon une certaine rigueur : l'auteur a soin de préciser les conditions dans lesquelles il doit se réaliser (p. 220-221).

La lecture de cet ouvrage laisse l'impression que modèle et analyse s'élaborent davantage pour satisfaire à cette "haute exigence de la glossématique" (l'identité de la forme de l'expression et de la forme du contenu) que pour décrire le fonctionnement du langage dans ses rapports avec le sujet et le monde. C'est-à-dire que l'homologation des deux "plans" au niveau formel semble souvent construite par le métalangage (qui retient les éléments d'analyse à même

de le valider) plutôt que réellement décrite à partir du fonctionnement même du discours. Une telle modélisation étagée, logique, dans laquelle toutes les cases doivent être remplies par quelque concept, comporte certains inconvénients. Tel celui d'une prolifération terminologique, taxinomique, qui joue un peu abusivement des morphèmes de la langue ("contensif, eutensif, détensif, rétensif..."). Malgré les continues et laborieuses précisions dont il fait l'objet, le métalangage demeure souvent quelque peu fermé sur lui-même. On se demande parfois où se situe cette imposante construction (qui, plus qu'à une cathédrale, ferait davantage penser à une haute charpente, telle la Tour Eiffel), quel est son sol, quel est son ciel : ni philosophie, ni linguistique, son ordre n'est ni celui du pur connaître, ni celui des choses, ni celui des mots (connaissance, choses et mots ne seraient-ils que des "substances"?), mais se voudrait quelque lien entre les trois. Sujet, monde et mots semblent parfois trop masqués par l'édifice qui voudrait en montrer l'articulation dans la semiosis. Ainsi, quel est donc ce statut d'un sujet

"qui n'est évidemment pas le Je de la déictique discursive" (comme le dit Parrett dans sa préface, p. XI)? Une intuition prometteuse le pose comme "intersection et arbitre entre temps et espace" (ibid.). On aurait aimé que soit davantage abordée la relation entre la proprioception du sujet dans le monde, à travers l'espace-temps, et les structures du langage qui la construisent. Par ailleurs, pour en revenir à cette partition du sens en plans (du contenu, de l'expression) et niveaux (forme, substance), il est souvent difficile, d'un hjelmslevien à l'autre, de saisir exactement ce que recouvre chacun de ses éléments.

Il faut, malgré ces quelques remarques, souligner la richesse d'invention de ce livre, son audace : les familiers des théories greimassiennes y trouveront beaucoup de questions et d'idées nouvelles, autant de pistes proposées à cette réflexion jamais achevée qu'est la sémiotique.

Lucie Bourassa
Université de Montréal

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 18 / no 2 : Parler, écrire, représenter
Volume 18 / no 3 : La production photographique
Volume 19 / no 1 : Narratologies. État des lieux

DÉJÀ PARUS

Volume 10 / no 1 : Science-fiction
Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction
Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région
Volume 11 / no 2 : Langage et société
Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner
Volume 12 / no 2 : L'énonciation
Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir
Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma
Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité
Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité
Volume 15 / no 2 : La traductique
Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe
Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène
Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres
Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

FORMULE D'ABONNEMENT

(indiquer votre choix)	Canada	25\$ (étudiants 12\$)	10\$ (étudiants 5\$)
	États-Unis	30\$	12\$
	Autres pays	35\$	13\$
		1 an/ 3 numéros	1 numéro

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle "périphérique" et aux aspects "régionaux" des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections "articles divers" et "comptes rendus" sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en caractères gras, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, **Positions politiques du surréalisme**, Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, "Le Discours autoritaire", **Le Journal canadien de recherche sémiotique**, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

BENVENISTE, E. (1966) : "Formes nouvelles de la composition nominale", **BSL**, repris dans **Problèmes de linguistique générale**, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS (1979) : **Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette;

7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur **Macintosh** à l'aide du logiciel **Word**. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : MacWrite) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (IBM-PC ou compatibles - "format" DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) "bien contrastées" sur papier glacé 8" x 10".