Zeitschrift: Bulletin CILA : organe de la Commission interuniversitaire suisse de linguistique appliquée

Herausgeber: Commission interuniversitaire suisse de linguistique appliquée

Band: - (1988)

Heft: 48: Linguistik und literarischer Text = Linguistique et texte littéraire

Artikel: Linguistique et littérature : aspects de la textualité

Autor: Adam, Jean-Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-978011

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Linguistique et littérature: aspects de la textualité[1]

> Chacun de nous [...] a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes.
> (R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale,* 1963, p. 248)

En rappelant la célèbre citation de Roman JAKOBSON pour insister surtout sur sa première partie, je me souviens qu'il y a déjà vingt ans, ouvrant le n° 12 de la revue *Langages,* R. BARTHES écrivait: «Linguistique et littérature: ce rapprochement paraît aujourd'hui assez naturel. N'est-il pas naturel que la science du langage (et des langages) s'intéresse à ce qui est incontestablement langage, à savoir le texte littéraire?» Laissant aux littéraires le soin de se prononcer sur l'autre partie de l'alternative, je considère, pour ma part, que la linguistique a le plus grand intérêt à porter une attention égale au discours ordinaire et aux textes littéraires. Certains logiciens l'ont également compris: «Les phénomènes littéraires démontrent clairement l'insuffisance de la plus grande partie de la sémantique formelle», écrivait Richard ROUTLEY, il y a presque dix ans déjà[2].

1. Qu'est-ce qu'un texte?

J'ai choisi de traiter ici une question de linguistique textuelle, en m'appuyant sur la réflexion implicite des écrivains, à partir de deux exemples de genres et d'époques très différents: un poème de Breton et une tirade du *Dom Juan* de Molière. A la lumière du laboratoire de la production littéraire, je me propose de réfléchir sur la notion de TEXTE et d'en envisager une définition linguistique.

1 Une version abrégée de ces deux conférences est parue dans le numéro spécial de février/mars 1988 du *Français dans le monde* (Hachette, Paris, p. 70–80).
2 «The Semantical Structure of Fictional Discourse», *Poetics* VIII, 1979, p. 3.

(1) *PIECE FAUSSE*

A Benjamin Péret

Du vase en cristal de Bohême
Du vase en cris
Du vase en cris
Du vase en
En cristal
Du vase en cristal de Bohême
Bohême
Bohême
En cristal de Bohême
Bohême
Bohême
Bohême
Hême hême oui Bohême
Du vase en cristal de Bo Bo
Du vase en cristal de Bohême
Aux bulles qu'enfant tu soufflais
Tu soufflais
Tu soufflais
Flais
Flais
Tu soufflais
Qu'enfant tu soufflais
Du vase en cristal de Bohême
Aux bulles qu'enfant tu soufflais
Tu soufflais
Tu soufflais
Oui qu'enfant tu soufflais
C'est là c'est là tout le poème
Aube éphé
Aube éphé
Aube éphémère de reflets
Aube éphé
Aube éphé
Aube éphémère de reflets

(in *Clair de terre,* texte repris et chanté dans la pièce dada *Vous m'oublierez* donnée le 27 mai 1920 à la salle Gaveau)

(2) SGANARELLE. - O Ciel! qu'entends-je ici? Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite pour vous achever de tout point, et voilà le comble des abominations. Monsieur, cette dernière-ci m'emporte et je ne puis m'empêcher de parler. Faites-moi tout ce qu'il vous plaira, battez-moi, assommez-moi de coups, tuez-moi, si vous voulez: il faut que je décharge mon cœur, et qu'en valet fidèle je vous dise ce que je dois. Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se brise; et comme dit

fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche; la branche est attachée à l'arbre; qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles; les belles paroles se trouvent à la cour; à la cour sont les courtisans; les courtisans suivent la mode; la mode vient de la fantaisie; la fantaisie est une faculté de l'âme; l'âme est ce qui nous donne la vie; la vie finit par la mort; la mort nous fait penser au Ciel; le Ciel est au-dessus de la terre; la terre n'est point la mer; la mer est sujette aux orages; les orages tourmentent les vaisseaux; les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote; un bon pilote a de la prudence; la prudence n'est point dans les jeunes gens; les jeunes gens doivent obéissance aux vieux; les vieux aiment les richesses; les richesses font les riches; les riches ne sont pas pauvres; les pauvres ont de la nécessité; nécessité n'a point de loi; qui n'a point de loi vit en bête brute; et par conséquent, vous serez damné à tous les diables.
DOM JUAN. - O beau raisonnement!
SGANARELLE. - Après cela, si vous ne vous rendez pas, tant pis pour vous.

(Scène 2, Acte V du *Dom Juan* de Molière)

Dès la première lecture, on constate que ces deux exemples présentent des types de dérèglements textuels inverses. Le poème de Breton semble bégayer un quatrain octosyllabique sous-jacent:

v.1 Du vase en cristal de Bohême
v.2 Aux bulles qu'enfant tu soufflais
v.3 C'est là c'est là tout le poème
v.4 Aube éphémère de reflets

Le vers que j'appelle «v.1» est quatre fois donné dans son intégralité: aux lignes-vers 1, 6, 15 et 23; le vers «2» aux vers-lignes 16 et 24; le vers «3» n'apparaît, lui, qu'une fois au vers-ligne 28 et le vers «4» aux vers-lignes 31 et 34. Si dans cet exemple (1) la répétition vient, de façon presque insupportable - voire pathologique -, ralentir la progression normale, dans l'autre (2), c'est le défaut inverse qui apparaît: la progression est très forte, mais la cohésion tout à fait insuffisante.

1.1 Le texte: entre cohésion et progression

Les linguistes reconnaissent que n'importe quelle succession de mots ou de phrases ne suffit pas pour constituer un texte. Ainsi Z. S. HARRIS dans son article célèbre sur «l'Analyse de discours»:

> La langue ne se présente pas en mots ou phrases indépendantes, mais en *discours suivi,* que ce soit un énoncé réduit à un mot ou un ouvrage de 10 volumes, un monologue ou un discours politique[3].

3 *Langages* N° 13, 1969, Paris, Didier/Larousse, p. 10-11.

Qu'elles insistent sur le texte comme suite d'énoncés[4] ou d'énonciations (O. DUCROT), les définitions partent toutes du fait que l'interprétation d'une unité dépend de l'interprétation de ce qui précède:

> Il n'y a texte que si l'énonciation de chaque phrase prend appui sur l'une au moins des phrases précédentes – de sorte que la compréhension de ce qui suit exige celle de ce qui précède. (O. DUCROT)

Ce que R. MARTIN précise en ces termes:

> La cohésion détermine l'appropriation d'une phrase bien formée à un contexte. Un texte répond aux exigences de cohésion si toutes les phrases qu'il comporte y sont acceptées comme des suites possibles du contexte antécédent[5].

A la lumière de (1) et de (2), la textualité peut être déjà envisagée comme un équilibre délicat entre une *continuité-répétition,* d'une part, et une *progression* de l'information, d'autre part. Les linguistes sont nombreux à constater cette tension caractéristique. B. COMBETTES, par exemple:

> L'absence d'apport d'information entraînerait une paraphrase perpétuelle; l'absence de points d'ancrage renvoyant à du «déjà dit» amènerait à une suite de phrases qui, à plus ou moins long terme, n'auraient aucun rapport entre elles[6].

Même idée chez O. DUCROT, qui n'est pourtant pas un spécialiste de la grammaire de texte, mais pour qui le discours (monologal ou dialogal) tend à satisfaire:

> a) une condition de progrès. Il est interdit de se répéter: chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage.
> b) une condition de cohérence. Nous n'entendons pas seulement par là l'absence de contradiction logique, mais l'obligation, pour tous les énoncés, de se situer *dans un cadre intellectuel relativement constant,* faute duquel le discours se dissout en coq à l'âne. Il faut donc que certains contenus réapparaissent régulièrement au cours du discours, il faut, en d'autres termes, que le discours manifeste une sorte de redondance.
> La conciliation de ces deux exigences pose le problème d'assurer la redondance nécessaire tout en évitant le rabâchage[7].

4 Irina BELLERT, «On a condition of coherence of Texts», *Sémiotica,* Mouton, La Haye, 1970.
5 *Pour une logique du sens,* Paris, P.U.F. 1983, p. 205.
6 B. COMBETTES: «Introduction et reprise des éléments d'un texte», *Pratiques* N° 49, Metz, 1986, p. 69.
7 *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1972, p. 87; je souligne.

Pour être interprétée comme un texte, une suite d'énoncés doit donc non seulement apparaître comme une *séquence d'unités liées,* mais aussi comme une *séquence progressant vers une fin.* L'intérêt des exemples choisis réside dans leur degré de non-respect de cette tension – *continuité-répétition et/vs progression* – constitutive de toute textualité.

On peut dire qu'en (1), une paraphrase-bégaiement introduit une perturbation de l'indispensable progression. De son côté, si (2) renvoie partiellement à du «déjà dit», il ne respecte pas les conditions habituelles de reprise. Mais peut-on dire pour autant que la réplique de Sganarelle ne se situe pas «dans un cadre intellectuel constant»? Il faut probablement distinguer ici la séquentialité proprement dite (l'enchaînement des propositions isolées par la ponctuation [;]) et le cadre sémantico-pragmatique de l'énonciation.

1.2 Connexité, cohérence et pertinence de «Pièce fausse»

La continuité relative du quatrain sous-jacent au poème de Breton est assurée par l'indication d'un parcours *(«Du . . . Aux . . .»);* parcours métalinguistiquement qualifié ensuite *(«C'est là tout le poème»).* Ce troisième vers assure la cohésion sémantique du tout: «c'est là» désignant anaphoriquement les deux vers précédents. Le lien entre les deux derniers vers est quant à lui parataxique (juxtaposition appositive?) et métaphorique. Le lecteur est amené à récupérer le sens du dernier vers en établissant un rapport de type métaphorique entre lui et le reste du poème. Le dernier vers peut ainsi être envisagé comme une redéfinition du poème dans le cadre d'une isotopie de la lumière *(aube, reflet, cirstal, bulles)* et de la fragilité *(éphémère,* vase en *cristal, bulles . . . soufflais).*

Les liens de connexité classique (coréférence anaphorique ou non, anaphores associatives et connexion «logique») manquent toutefois singulièrement. Dans ce poème, la répétition ne ressemble pas à la répétition-redondance linguistique (ou fort peu) et les reprises systématiques viennent bloquer le mouvement interprétatif de la lecture poétique. La disposition en vers irréguliers vient même briser la chaîne syntaxique: «Du vase en/ En cristal»; elle désarticule aussi les signes: «cristal» devient, aux vers 2 et 3, «cris» (soit un nouveau signe découpé dans le signe d'origine); «soufflais» n'est plus que «Flais»; «Bohême» est scindé en «Bo Bo» (qui ressemble phoniquement aussi bien à la graphie *beau* que *bobo*) et en «Hême»; «Ephémère» devient «éphé». On n'a plus affaire, dès lors, qu'à des *fragments de signifiants graphiques* dépourvus de tout caractère de signe de la langue et donc de toute signification. La répétition se fait ici bégaiement et non-sens. En termes informatifs classiques: la redondance vient brouiller les unités du code, introduire du bruit au lieu de le combattre. Ce «bruit»

(onomatopées extraites des signifiants) perturbe la progression et la possibilité même d'établir des inférences de vers à vers.

Si la disposition typographique donne à voir et lire ce texte comme un poème, l'éclatement du quatrain octosyllabique aux rimes croisées sous-jacent nous met aussi sur la voie d'un ordre du discours poétique, non conventionnel même s'il n'est pas aussi novateur que le *Coup de dés* mallarméen ou les *Calligrammes* d'Apollinaire. La disposition choisie aboutit à la perte des repères classiques du mètre régulier (octosyllabique, par exemple) et de la rime (a-b-a-b, par exemple). Il en ressort, en fait, un autre rythme, ponctué par des formes différentes de répétitions binaires des unités-vers (marquées par une majuscule à gauche et un alinéa à droite):

a) *Reprises-couplages immédiats:* 2–3, 7–8, 10–11, 17–18, 19–20, 25–26, 29–30, 32–33.

b) *Reprises-couplages différés:* 1–6, 15–23, 16–24, 22–27 (reprise soulignée par «oui»), 31–34.

c) *Reprises décalées:* 12–13 (reprise interne à 13 *(Hême hême),* d'une part, et reprise de 12 soulignée par «oui»). Ajoutons à ce propos que, seul élément ajouté au quatrain sous-jacent, ce «oui» est lui-même couplé puisqu'il apparaît aux vers 13 et 27.

d) *Reprises partielles:* 4–5 (seule reprise de «en») et 9–14 qui comportent des reprises partielles l'un de l'autre ainsi que de 4–5.

e) *Vers isolés:* des deux seuls vers non couplés, on peut dire que 21 n'est pas totalement isolé puisqu'il répète 17–18 et 25–26. Seul 28 apparaît comme totalement autonome, mais il comporte, d'une part, une reprise interne («c'est là») et, d'autre part, une rime «poème» qui le relie à 1, 6, à 13, 15 et 23. Les restes phoniques «tout» /tu/ et «le» /lə/ se trouvent également dans 16 et dans 24:

Aux bulles qu'enfant tu soufflais.
(lə/ /t/ /u/

Enfin, le reste consonnantique /p/ de «poème» est difficilement séparable du /b/ de «Bohême»: occlusives respectivement sourde et sonore, également bilabiales et de même valeur acoustique (ou «formant de bruit») située dans les basses fréquences.

Au terme de cette autre lecture, on constate que les interruptions de la séquentialité linguistique sont compensées par l'émergence d'opérations suprasegmentales typographiques-rythmiques. Comme le souligne le seul vers isolé: *c'est là tout le poème.* Dès lors, ce qui pouvait être grammaticalement perçu comme incohérent et dépourvu de toute texticité *fait sens* selon un autre ordre du discours. De cet ordre poétique du discours, je dirai qu'il soumet l'ordre *symbolique* (identifié par J. Kristeva au jugement, à la

phrase, à la proposition) à l'ordre *sémiotique:* rythme, mélodie où les pulsions et leurs articulations, sous l'effet des processus dits primaires, peuvent désarticuler les signes et l'ordre syntaxique symbolique.

La linguistique textuelle, confrontée à l'objet littéraire, est donc amenée à dépasser les limites d'une approche exclusivement grammairienne. Dans le poème de Breton la contestation spectaculaire du code et des normes les plus élémentaires de la textualité habituelle correspond à une poétique dada. C'est dire qu'une interprétation est possible dans le cadre de la recherche, par le lecteur, d'une part, d'un ordre poétique du discours et, d'autre part, d'une pertinence pragmatique qui rende acceptable la désarticulation morpho-syntaxique et sémantique.

A la lumière de ce poème, on comprend que *la textualité ne doive pas être abordée en termes uniquement grammairiens.* Alors que, dans la textualité ordinaire, la connexité séquentielle est un gage de cohérence du discours, la disposition dans l'espace de la page signale une poétique – un type de séquentialité spécifique – et l'incohérence apparente est au service d'une *pertinence pragmatique:* celle d'une esthétique (dada ou surréaliste) dans le cadre de laquelle le titre («Pièce fausse») fait particulièrement sens. Ajoutons qu'il fait ici sens de façon aussi provocatrice que dans le poème immédiatement suivant du recueil de Breton: «PSTT», page de l'annuaire du téléphone (celle des abonnés du nom de BRETON) recopiée et simplement signée «Breton (André)»! Dans ce dernier cas, bien sûr, l'intertextualité se double d'une interdiscursivité, d'un changement spectaculaire de formation discursive (passage du texte d'un type de discours directement utilitaire et soumis à une lecture sélective, jamais exhaustive, à une formation discursive littéraire et poétique qui implique un pacte de lecture totalement différent, un mode de construction du sens spécifique).

1.3 Progression et cohérence du discours de Sganarelle

Une suite de propositions du type:

(3) Sganarelle parle à Dom Juan. C'est à Dom Juan que Sganarelle s'adresse en parlant à Dom Juan. Sganarelle parle à Dom Juan.

ou encore l'exemple du même vers répété donné ici même par N. E. Enkvist:

(3') immer schön in der reihe bleiben
immer schön in der reihe bleiben
immer schön in der reihe bleiben
immer schön in der reihe bleiben
immer schön in der reihe bleiben [...]

n'introduisent pas d'information nouvelle et la non-satisfaction de l'exigence de progression entraîne, dans les deux cas, un jugement immédiat d'inacceptabilité.

Une autre incohérence (envisagée par les définitions d'O. DUCROT et R. MARTIN) peut venir du fait que des propositions successives n'apportent, cette fois, que des informations nouvelles non reliées entre elles. Ainsi dans cet exemple que j'agrémente d'incohérences présuppositionnelles:

> (4) Sganarelle parle à Dom Juan avec sincérité. Moi qui ne fume pas, j'ai même décidé d'arrêter de fumer. L'Université française est dans un état inquiétant. Le beau temps est d'ailleurs total, ce matin, sur St. Gall.

ou dans celui forgé par N.E. ENKVIST ici même:

> (4') I walked to work. Work is the workaholic's opium. De Quincey was a romantic. Romantic settings often involve the moon. Dust from there was analysed in several laboratories. They are expensive to build. Build is an irregular verb.

Une progression trop forte, sans cohésion (phénomènes de reprise-répétition) suffisante, produit donc un effet de *non-texte.*

En (2), la situation est plus proche de (4) et (4') que de (3) et (3'). A partir de «Sachez Monsieur», nous avons le sentiment de nous trouver en présence d'une suite de phrases isolées. Si chaque phrase est bien formée, la suite paraît, textuellement, difficilement acceptable en raison d'une trop forte progression et d'une cohésion tout à fait insuffisante. La seule reprise de l'élément apparu en position rhématique (fin de phrase précédente) aboutit à un enchaînement du type «*marabout, bout de ficelle, selle de cheval, etc.*», le procédé étant simplement étendu ici du niveau du signe et du synthème à celui de la phrase.

Après le rappel du contexte et l'allusion au rapport de force et aux places des interlocuteurs (effet en retour du type *être battu, assommé, tué*), la tirade de Sganarelle apparaît comme une argumentation bien singulière: «*beau raisonnement!*», s'exclame d'ailleurs ironiquement Dom Juan. L'emploi final de «*et par conséquent*» signale l'argumentation et donne à lire un raisonnement, alors que nous n'avons, malgré tout, affaire qu'à la juxtaposition parataxique de proverbes ou de maximes («*tant va la cruche à l'eau...*», «*l'homme est en ce monde...*», etc.) voire d'énoncés bien proches de la tautologie et qui, du moins, n'apportent pas d'informations nouvelles *(«les richesses font les riches; les riches ne sont pas pauvres», «la terre n'est point la mer»).*

Le mode d'articulation des propositions ressemble à ce que l'Ecole de Prague définit comme une *progression linéaire.* C'est-à-dire une suite de

phrases dans laquelle le rhème (Rh) de la première devient le thème (Th) de la suivante et ainsi de suite:

P1: Th1 → Rh1
↓
P2: Th2 (=Rh1) → Rh2
↓
P3: Th3 (=Rh2) → Rh3
↓
P4 (etc.): Th4 (=Rh3) →Rh4, (etc.).

Cette progression thématique linéaire correspond à une textualité simple dans laquelle l'opération de thématisation (des rhèmes successifs) assure la cohésion de la séquence, les rhèmes successifs prenant quant à eux en charge la progression. Il est fréquent, comme le soulignait déjà en 1928 A. BLINKENBERG[8], que le point d'aboutissement d'une phrase devienne ainsi l'élément initial de la suivante, mais ceci implique généralement des transformations morphologiques et sémantiques. Ainsi, par exemple, dans ces lignes du *Livre Monelle* de M. SCHWOB que cite Denis SLAKTA[9]:

(5) Sur la mer, il y a un bateau; dans le bateau, il y a une chambre; dans la chambre, il y a une cage; dans la cage, il y a un oiseau (...).

8 «La plupart des phrases ne sont pas isolées, elles sont enchaînées à d'autres; une phrase en amène une autre, elle la déclenche; et le point d'aboutissement d'une phrase est très souvent la notion initiale de la phrase suivante; le prédicat de la première devient le sujet de la deuxième, et ainsi de suite; ou bien dans d'autres cas, un même sujet reçoit une série d'attributs successifs» (*L'ordre des mots en français contemporain,* LEVIN et MUNKSGAARD, Copenhague, p. 10).

9 «Introduction à la grammaire de texte», *Actes de la session de linguistique de Bourg-Saint-Maurice,* 4–8 septembre 1977, publication du Conseil scientifique de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, p. 42.

Un autre exemple, dans *Le souverain poncif* de Morgan Sportès (Balland, Paris, 1986 p. 83):

«– Non, rien! poursuit Xerox. Je suis un corps sans âme, une flèche sans but, un soleil sans chaleur, une nuit sans étoile, un jour...
- sans lendemain, dit Rank.
- Une cage...
- Sans oiseau, dit Rank.
- Un oiseau...
- Sans aile.
- Une aile...
- Sans plume.
- Une plume...
- Sans air qui la soutienne!
- Enfin un raté!
- Mais non, pas vraiment. Le mal d'amour vous rend poète. Vous devriez écrire ça et le faire publier. Un vrai best-seller!»

Alors que ces enchaînements permettent de dessiner un ensemble descriptif réglé par une série d'emboîtements, les enchaînements de Sganarelle sont, eux, dépourvus d'isotopie. En (5), on peut dire de l'oiseau qu'il est enfermé dans la cage qui est dans la chambre du bateau qui se trouve sur la mer et remonter ainsi une chaîne sémantique cohésive et cohérente. En (2), ce type de mouvement est impossible; chaque nouvelle phrase ne peut être interprétée en prenant appui sur les précédentes; chaque énoncé apporte une information nouvelle sans prendre réellement appui sur le co-texte précédent. On n'a donc affaire qu'à une suite de propositions p1, p2, p3, p4... p27 dont la connexité est limitée aux enchaînements très locaux de phrase à phrase, sans aller au-delà. L'absence de cohésion est flagrante, on ne peut pas appliquer la définition de R. MARTIN donnée plus haut: toutes les phrases ne se présentent pas comme des suites possibles du co(n)texte antécédent, mais seulement du co-texte immédiat de la phrase précédente.

Cet isolement des propositions – renforcé par la ponctuation (;) – est lisible dans l'usage des déterminants définis. En (2), ceux-ci ne remplissent plus du tout le rôle de reprise anaphorique qu'ils assurent, en revanche, en (5): *UN bateau → LE bateau, UNE chambre → LA chambre, etc.* Ce dernier enchaînement apparaît, d'un point de vue référentiel, comme une succession de *phrases spécifiques,* c'est-à-dire l'expression d'un jugement qui se réfère à une occurrence particulière d'un événement ou d'un état de chose (*une mer, un bateau, une chambre, une cage, un oiseau* spécifiques et non génériques). En (2), en revanche, une lecture générique des syntagmes nominaux est induite par l'usage des déterminants (singuliers ou pluriels). La description porte, dès lors, sur des propriétés et des états de choses généraux, habituels ou constants. L'usage du présent entraîne, lui aussi, une telle lecture des syntagmes verbaux. On a, de ce fait, affaire à des prédicats gnomiques et, en l'absence de connexité interphrastique, chaque phrase apparaît comme une unité autonome artificiellement reliée aux autres.

Ceci se double d'un processus de dés-énonciation ou plutôt de dégagement du locuteur. Cette forme de non prise en charge énonciative, caractéristique du proverbe et de la maxime, permet au valet de présenter chacun de ses énoncés comme asserté, au-delà de sa personne, par la *doxa.* Le recours à un énonciateur générique de ce type confère aux propositions une validité singulière: elles sont ON-VRAIES, pour reprendre une expression d'A. BERRENDONNER[10].

10 «On, que j'appelle, faute de mieux l'opinion publique, parce que son rôle est le plus souvent de dénoter une *doxa* anonyme» (1981, p. 59). Voir aussi ce que A. GRÉSILLON et D. MAINGUENEAU disent du proverbe: «Le ON du prédicat ON-vrai qui le fonde, au

A l'exception de celles qui précèdent le passage considéré et de la dernière proposition qui réfère directement à l'interlocuteur Dom Juan («vous»), les 27 propositions assertées par Sganarelle ont presque toutes[11] le même statut énonciatif. En l'absence d'une prise en charge directe (de type «à mon avis», «selon moi», etc. qui marquerait l'assertion comme simplement valide du point de vue du locuteur: JE-VALIDE), les 27 propositions p sont présentées comme une suite de propositions suffisamment fortes (valides) pour convaincre Dom Juan et surtout pour permettre l'acte de parole annoncé depuis le début.

Le *signal d'argument* ET PAR CONSEQUENT ne peut pas être interprété comme portant sur la consistance argumentative séquentielle (la connexité) du raisonnement précédent, mais sur sa valeur énonciative (c'est-à-dire sa validité). La première partie de la tirade annonce le risque encouru par le valet. Ensuite, les 27 propositions p suspendent et surtout préparent l'assertion de q. La seule présence du connecteur ET PAR CONSEQUENT signale que le but du locuteur Sganarelle est de convaincre son interlocuteur de q *(«vous serez damné...»)*. La proposition q est bien le but de sa prise de parole; elle est amenée par l'intermédiaire de 27 propositions qui apparaissent dès lors comme autant de raisons et de justifications pour énoncer q et oser accomplir l'acte illocutoire sous-jacent de prédiction menaçante. En d'autres termes, Sganarelle cherche 27 fois le courage d'accomplir l'acte de discours qu'il ose enfin en q. Le rapport de force institutionnel entre le maître et le valet est, bien sûr, à l'origine de la recherche d'un tel nombre de justifications.

On comprend, dès lors, que la pertinence argumentative de la tirade ne réside pas dans sa connexité séquentielle, pas dans la grammaticalité de ses enchaînements, mais bien dans l'énonciation, à travers la valeur de ON-VALIDITE des 27 propositions. Une macro-structure sémantique, résumé de ces 27 propositions, peut être facilement construite sur la base de la proposition q *(«vous serez damné»)*, conséquence d'une série de propositions qui disent toutes que Dom Juan contrevient, par sa conduite, à toutes ces manifestations de l'ordre du monde et de l'opinion commune. La valeur illocutoire de promesse menaçante en découle directement, toute-

lieu de varier numériquement et qualitativement à l'infini, au gré des contextes énonciatifs, tend à coïncider avec l'ensemble des locuteurs de la langue, dont la compétence inclut un stock de proverbes. *Enonçant un proverbe, le locuteur maximise la validité de son dire, la place au-delà de la diversité et de la relativité des autorités*» (1984, p. 114, je souligne).

11 La seule qui soit nettement différente des autres: «...l'auteur que je ne connais pas» insiste en fait, elle aussi, sur l'effacement de l'énonciateur individuel mis à distance du locuteur-Sganarelle.

fois, le jugement ironique de Dom Juan et l'effet humoristique produit sur le lecteur/spectateur prouvent que le manque de connexité séquentielle induit un jugement immédiat d'incohérence – et donc de disqualification – d'un texte dont le locuteur semble avoir perdu le contrôle. Au comique lié au déséquilibre hiérarchique qui rend difficile le discours de Sganarelle, s'ajoute l'hétérogénéité polyphonique et surtout le comique de répétition des 27 propositions successives. L'incohérence relative de cette tirade est, bien sûr, aussi récupérable au niveau global de la pièce: elle est conforme à l'idéologie du gros bon sens de Sganarelle et elle annonce même le dénouement (elle est donc vraie-valide par rapport à l'issue de la pièce).

En conclusion

On perçoit assez bien, à la lumière de ces exemples, que *l'effet de texte* doive être linguistiquement abordé selon deux dimensions tout à fait complémentaires:

a) *La séquentialité,* structure complexe où progression et reprise-répétition sont dans un rapport de tension et de complémentarité. C'est à ce niveau qu'on parlerait de *connexité* et de *cohésion,* cette dernière ne devant jamais être coupée de la *progression.* Cette dimension correspond à une restriction partielle de la *fonction textuelle* de M. A. K. HALLIDAY à laquelle se réfère ici même G. LEECH.

b) *L'orientation configurationnelle* ou dimension pragmatique de la *cohérence* et de la *pertinence* dans laquelle il convient, méthodologiquement, de distinguer trois plans:

- la *référence* (structure proprement sémantique du discours qui correspond à la *fonction idéationnelle* d'HALLIDAY),
- *l'énonciation* (plans d'énonciation et polyphonie, niveau de la prise en charge des propositions) et
- *l'orientation argumentative et illocutoire,* ces deux derniers plans correspondant quant à eux à la *fonction interpersonnelle* de HALLIDAY.

2. Approche pragmatique et textuelle d'un quatrain de Raymond Queneau[12]

A la différence des deux textes précédents, ce poème des *Ziaux* possède, à la fois, une structure poétique et une orientation argumentative évidentes:

(6) *VEILLE*
Si les feux dans la nuit faisaient des signes certes
la peur serait un rire et l'angoisse un pardon
mais les feux dans la nuit sans cesse déconcertent
le guetteur affiné par la veille et le froid.

2.1 Organisation métrico-rythmique du poème

En raison, certes, de sa place dans le recueil poétique des *Ziaux,* mais aussi des blancs typographiques (alinéas) vi-lisibles qui le structurent, ce texte se donne à lire, comme (1), immédiatement comme un poème. Il comporte effectivement un *titre* (lexème morphologiquement ambigu) et *4 vers* dépourvus d'autre ponctuation que la majuscule initiale et le point final, soit la marque d'une modernité poétique postérieure au *Coup de dés* mallarméen et à l'initiative systématique d'Apollinaire dans *Alcools.* Seul le réglage par le blanc typographique indique la présence de vers: il manque en effet les habituelles majuscules et la structure canonique: Majuscule à l'initiale et rime en finale de ligne.

La décision d'interpréter ces quatre lignes comme quatre vers et ce poème comme une strophe («quatrain») est facilitée par le choix du mètre français le plus symboliquement classique: *l'alexandrin* césuré très régulièrement en deux hémistiches de 6 syllabes. Il reste aussi une rime: *certes* / décon*certes.* Ajoutons encore une autre mise en évidence du fait poétique qui empêche d'interpréter ces quatre lignes comme de la prose: le décalage entre le mètre et la syntaxe qui aboutit aux *enjambements*[13] des vers 1–2 *(certes)* et 3–4 (verbe à la rime et SN2 (objet) renvoyé dans le vers suivant, soit une cassure du syntagme verbal peu classique). Ce que l'on peut ainsi résumer en soulignant le parallélisme entre mètre, syntaxe et structure sémantique propositionnelle:

12 Je reprends et développe ici une partie du texte de ma leçon inaugurale: «Connecteurs et fonctionnement du poème» parue dans *Etudes de Lettres,* vol. 1, 1987, Université de Lausanne.

13 Comme le souligne J.-C. Milner: «L'enjambement, c'est-à-dire la non-coincidence des limites syntaxiques et des limites phonologiques pertinentes dans le vers – et, par là, le réajustement poétique qui détermine cette non-coincidence, tels sont les universels de substance qui caractérisent les données poétiques» (*Ordres et raisons de langue,* Le Seuil, Paris, 1982, p. 301).

Mètre (v. 1):	6	/	6
Phrase:	SN	/	SV
	Individu (thème)	/	Propriété (propos)
Proposition:	**A = proposition p**		

Mètre (v. 2):	6	/	6
Phrase:	SN + SV	et	SN + SV
	Individu + Propriété	et	Individu + Proriété
Propositions:	**B**	et	**B'**

Mètre (v. 3):	6	/	6
Phrase:	SN	/	SV (mod. + V...)
	Individu (thème)	/	Propriété (propos...)
Proposition:	**proposition q...**		

Mètre /v. 4):	6	/	6
Phrase:		suite SV	
	Individu + propriété [patient]/		[agent]
Proposition:	suite **proposition q**		

Une structure se dessine dès lors, à la lecture des rimes: v.1 = **a**
v.2 = b
v.3 = **a**
v.4 = c.

Le couplage des vers impairs introduit un parallélisme v.1//v.3, mais ne confère pas aux vers 2 et 4 un statut comparable. Disons que les enjambements et l'absence de parallélisme entre v.2(b) et v.4(c) engendrent un couplage plus complexe:

[1(+2)] // [3(+4)].

Cette structure est formellement appuyée par le fait qu'au parallélisme des rimes (a) s'ajoute, pour les vers impairs, la reprise à la césure du même lexème *(nuit)*. En fait, le parallélisme est encore plus net: le premier hémistiche du vers 1 est presque intégralement repris au premier hémistische du vers 3.

Les vers pairs, en revanche, ne présentent, dans chaque hémistiche, que des parallélisme phoniques mineurs en position non marquée:

v.2: la pEUR... / ... PARdon
v.4: le guettEUR... / PAR la veille...

L'examen superficiel du plan morphologique vient renforcer les observations métrico-rythmiques. Les vers impairs sont en effet seuls à comporter des connecteurs: SI et CERTES pour le vers 1, MAIS pour le vers 3. De plus, les morphèmes verbo-temporels permettent d'identifier aux vers 1 et 2 un couple *imparfait* et *conditionnel,* caractéristique des structures hypothétiques (SiA, alors B), qui s'oppose au verbe au *présent* du vers 3, mis en relief par sa position à la rime.

On passe ainsi du plan formel au plan sémantique: la morphologie se situe entre les deux plans et elle transforme le parallélisme en opposition sémantique:

V.1(+v.2) VS v.3(+v.4)

Une démarche de linguistique textuelle doit absolument prendre en compte ce que nous venons de mettre en évidence. Dans cette perspective, je dirai que les parallélismes formels jouent ici leur rôle organisateur propre à l'ordre même du texte poétique. Ils assurent une lisibilité, ils induisent un parcours du sens en donnant à voir-lire un cadre formel précis. J'ai rappelé ailleurs[14] qu'on pouvait définir le poème comme:

- *superposition* d'une organisation métrico-rythmique (structure du vers et de la strophe, ici) sur les principes grammatico-sémantiques de la langue,
- et *tension* entre les contraintes de la manifestation linguistique (ordre de la phrase française et linéarité de l'énoncé grammatical) et le statut achronique du texte poétique[15].

Ce poème a beau comporter une structure linéairement contrainte par les connecteurs argumentatifs, il ne peut être lu comme poème que si l'on rend compte de la superposition-tension entre l'orientation linéaire et les parallélismes poétiques dont il vient d'être question. La production de sens doit donc être examinée encore en deux temps: observation de la consistance et de l'orientation argumentative, puis, ensuite, retour sur une textualité spécifique qui, on le verra, interdit de réduire le poème à l'argumentation.

2.2 Consistance et orientation argumentative du poème

Les connecteurs SI, CERTES et MAIS assurent, à la fois, le lien des propositions et la progression de la séquence vers une fin: terme du poème (son

14 *Pour lire le poème,* De Boeck-Westmael, Bruxelles, 1985 p. 214.

15 Forme historique de la superposition d'une exigence de rythme et de mesure aux principes grammaticaux et sémantiques, le vers, étymologiquement «versus», est par définition «retour», induisant, de ce fait, une lecture plus tabulaire que linéaire, une lecture toujours attentive à la globalité de la signifiance dans un espace textuel.

point final, seule marque de ponctuation, d'ailleurs) et orientation argumentative de l'ensemble.

Les deux premiers vers correspondent à un enchaînement propositionnel classique *Si A, (alors) B.* D'un point de vue sémantique, l'imparfait de la proposition A et le conditionnel de la proposition B-B' posent l'univers représenté comme non-actuel. Combiné à l'opérateur de construction de monde qu'est le SI hypothétique, cet imparfait peut être défini comme fictionnel. On connaît les usages réputés marginaux, mais qui expliquent en fait le fonctionnement même de l'imparfait:

- *l'hypocoristique* «Il s'était fait mal, le chienchien (ou le bébé)»,
- *l'imparfait dit de politesse:* «Je voulais parler cette année de . . .»,
- *l'imparfait préludique:* «J'étais le docteur et toi le malade. . .», attesté en Provence et dans d'autres langues (là où, ailleurs, on utilise le conditionnel, bien sûr),
- et enfin ces imparfait du type: «Hé bien! Tu arrivais cinq minutes plus tard et j'étais parti!».

Dans tous ces cas, le morphème verbo-temporel de l'imparfait introduit sémantiquement une *mise à distance* – c'est, du moins la seule description unifiée que l'on puisse donner de ces quatre emplois et de l'usage de l'imparfait dans la distanciation propre à l'énonciation historique de Benveniste.

Dans cet univers non actuel, l'individu X1 *(les feux dans la nuit)* possède une propriété F *(faire des signes)* et il s'ensuit pour d'autres individus X2 *(peur)* et X3 *(angoisse)* les propriétés respectives suivantes: G *(être un rire)* et H *(être un pardon)* . Soit la mise en place d'un certain univers (ou Monde), peuplé d'individus spécifique, et dans le cadre duquel l'argumentation va se développer.

La seule présence du connecteur CERTES entre les propositions A et B-B' ajoute encore des contraintes de cohésion-progression et une nouvelle série d'instructions de décodage. CERTES appuie d'abord le mouvement argumentatif qui, dans le cadre (espace sémantique ou univers) de la proposition A, reconnaît la validité de B-B'. *Si A* suspend les conditions de vérité qui sont celles de notre logique du monde (actuel) et CERTES reconnaît que, dans cet univers particulier, on peut conclure B-B' de A. Mais, à ce premier mouvement argumentatif, le connecteur ajoute deux éléments liés:

- une contrainte séquentielle d'orientation argumentative,
- des indications sur la prise en charge de l'énonciation et donc de la valeur d'un argument pour une conclusion dans un univers particulier.

CERTES, en marquant le constituant le plus faible ou la cause non déterminante, indique ainsi que l'argumentation n'est pas orientée dans le sens de

la *conclusion B-B'*, mais d'une *conclusion non-B-B'*. Ceci explique que CERTES soit généralement suivi d'un MAIS chargé, lui, de redresser l'argumentation en introduisant un argument explicite en faveur de *non-B*.

A cette contrainte d'enchaînement, CERTES ajoute l'indication d'un point de vue signalé comme n'étant pas celui du locuteur. CERTES souligne par là une première norme de cohérence: celle de l'univers non-actuel où *Si A* entraîne la *conclusion B-B'*. En d'autres termes, l'enchaînement *A (alors) Concl. B-B'* n'est pas contesté dans sa validité, mais dans sa pertinence argumentative ici-maintenant (dans l'univers de l'énonciation actuelle). C'est clairement le sens de l'argument introduit par MAIS (vers 3 et 4) et exprimé au présent, c'est-à-dire dans un espace sémantique, cette fois, actuel.

Les instructions de lecture sont, brièvement, les suivantes:

a) Assigner au segment textuel qui précède MAIS (vers 1) un contenu sémantique p et à celui qui suit (vers 3 & 4) un contenu q.

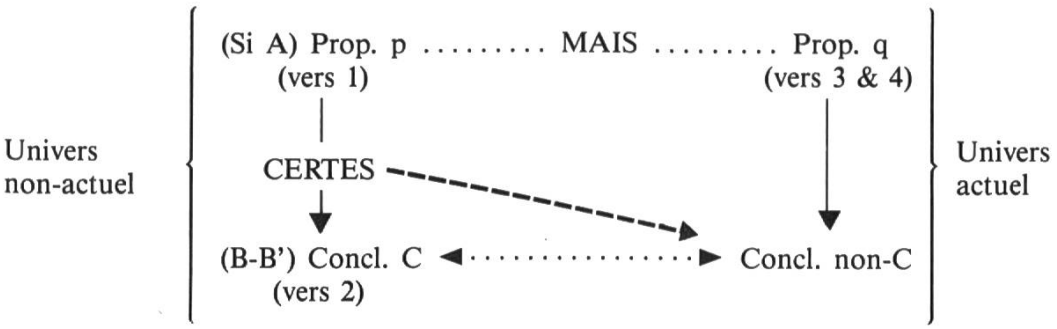
b) Poser ces propositions p et q comme valides dans des espaces sémantiques (ou univers) différents (U et U').

c) Rechercher dans le co-texte (ou le con-texte) les inférences permises par p (c'est-à-dire les inférences pour lesquelles, dans un univers (ou espace sémantique présenté comme non-actuel) U', p apparaît comme un argument). Opération facilitée ici par le vers 2. Construire, de la même façon, celles pour lesquelles q peut être un argument dans un univers (espace sémantique du locuteur) U.

d) Ne conserver que l'(les) inférence(s) C de p qui entre(nt) dans un rapport de négation non-C avec celle(s) de q. Soit l'établissement d'une conclusion C niée par une Conclusion non-C, c'est-à-dire d'une distorsion, d'une incompatibilité.

e) Considérant que p est présenté comme un argument pour la Concl. C dans au moins un univers (espace sémantique) possible, mais distinct de l'univers actuel où q entraîne la Concl. non-C; fonder la suite du discours (ou les décisions qu'il entraîne) sur cette Concl. non-C.

Soit un carré argumentatif assez évident:



Dans le poème, la Concl. non-C reste implicite, MAIS et CERTES indiquent seulement que le texte est orienté vers cette fin à inférer par le lecteur. Le caractère procédural du traitement que déclenchent les connecteurs permet de comprendre que le contenu sémantique, pourtant vague, des vers 3 et 4 puisse être, malgré tout, sémantisé comme un argument qui vient nier la conclusion du vers 2. Si l'étude de l'orientation argumentative du quatrain me permet de souligner l'importance d'une conception dynamique de la textualité, il faut revenir sur la dimension proprement poétique de ce texte.

2.3 De l'argumentation au poème: retour sur un ordre spécifique de production de sens

Une contradiction apparaît à la lecture de ces quatre vers: en dépit d'instructions procédurales précises et d'une progression fort proche des usages les plus quotidiens de l'argumentation, le texte reste opaque au niveau essentiel du sens à accorder aux items lexicaux. On ne peut prétendre étudier ce texte sans prendre en compte cette hésitation du sens qui rappelle que ce texte est un poème, c'est-à-dire un discours soumis à un mode d'interprétation esthétique et non pas ordinaire. Le lecteur est tenu de dépasser le mouvement interprétatif orienté par les marqueurs d'arguments pour entrer dans un ordre spécifique de la signifiance qui lui impose d'observer comment le poème est fait, quels échos le structurent. On l'a vu plus haut déjà, mais il convient, à présent, de dépasser les limites formalistes bien connues pour aborder le dire poétique dans la perspective d'une pragmatique textuelle.

On peut compléter ce que dit O. MANNONI de la poésie:

> La poésie n'est pas une simple imitation de [la] parole parentale, elle est un art qui a la littéralité pour matière et qui nous promet un sens sans jamais tout à fait le donner[16].

par ces mots de MALLARMÉ dans «Crise de vers»:

> Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence. (Pléiade, Œuvres complètes, p. 364)

Il me semble que le «silence» dont parlent le psychanalyste et le poète concerne, à la fois, la conclusion non-C implicite – ce sens promis sans être tout à fait donné – et le verbe du vers 3, c'est-à-dire le prédicat de la proposi-

16 *Un commencement qui n'en finit pas,* Paris, Le Seuil, 1980 p. 114.

tion qui suit MAIS: la propriété accordée, dans le monde actuel, aux feux nocturnes. Ce verbe *(déconcertent)* introduit un trouble, une hésitation explicite du sens et, opposé par la rime au connecteur il déconstruit littéralement les *certitudes* de *certes.*

Les différents individus mis en scène *(feux, nuit, peur, angoisse, guetteur, veille* et *froid)* sont tous déterminés de la même manière par un défini à valeur générique. Le caractère systématique de cette opération de détermination produit un effet référentiel tout à fait singulier: une remontée en direction de ce que MALLARMÉ appelle la «notion pure»:

> A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émance, sans la gêne d'un proche et concret rappel, la notion pure. (Œuvres complètes, p. 368)

C'est aussi le sens de cette autre célèbre affirmation:

> Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Dans l'énonciation poétique, il semble que l'opération référentielle ait lieu en direction de *notions* (au sens de CULIOLI qui prend l'exemple de l'énoncé ordinaire: *une femme, femme*). Les déterminants génériques signalent alors le parcours des individus d'une classe sans arrêt sur un de ses élément précis. On comprend mieux ainsi qu'Yves BONNEFOY puisse dire du poème qu'il «reflète un instant - mais c'est hors du temps - l'irreflétable du monde»[17].

Toutefois, comment raisonner et argumenter dans un univers plus notionnel que référentiel-accidentel? La répétition, à l'initiale des vers 1 et 3, du même objet du discours *(feux dans la nuit)* assure le lien des deux univers représentés, mais les propriétés liées, elles, changent et il faut absolument monter d'un degré au moins dans l'abstraction du sens: au *cosmos* traversé de «signes» du vers 1, c'est-à-dire à la médiation d'un *logos* entre le monde et les métonymies de l'*anthropos (peur-rire* et *angoisse-pardon),* succède l'absence de communication et, dès lors, l'inversion négative des propriétés de *la peur* (non *rire*) et de *l'angoisse* (non *pardon*). A ceci s'ajoute le fait que, dans l'univers non-actuel, le changement sémantique de la *dysphorie (peur* et *angoisse)* en *euphorie (rire* et *pardon)* se double d'une transformation profonde des catégories: le *féminin (la peur* et *l'angoisse)* devenant, de façon en quelque sorte anti-naturelle, son contraire *masculin (le rire* et *le pardon).*

17 *Ce qui fut sans lumière,* Mercure de France 1987.

Cette analyse peut sembler un peu trop mallarméenne et peu adaptée à la poétique de Raymond QUENEAU, mais la lecture d'un étonnant quatrain en SI de «L'explication des métaphores» (toujours dans le recueil des *Ziaux*) confirme, me semble-t-il, ma lecture:

> Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
> Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
> Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
> Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus.

On ne peut mieux traduire la transposition d'un «fait de nature» (quand? où? qui?) «en sa presque disparition vibratoire», l'absence chère à Mallarmé ou la sortie «hors du temps» dont parle BONNEFOY.

Dans le contexte *Si A* de la première proposition, la médiation assurée par le *logos* entre l'homme et le monde est le moteur de la conclusion euphorique. Il s'agit probablement d'une norme de cohérence très profonde, décrite dans *Rhétorique de la poésie*[18], mais que ce poème pose comme un imaginaire provisoire renversé par CERTES et MAIS. Avec la proposition q des vers 3 et 4, les individus *feux dans la nuit (cosmos)* et *guetteur (anthropos)* se retrouvent face à face sans aucune médiation cette fois. Reste seulement l'incertitude soulignée par le verbe «déconcerter», introducteur d'une propriété active (déconcerter) comme passive (être déconcerté par) et marqueur surtout d'une véritable *crise de la communication poétique.*

Dans un discours ainsi dégagé de l'ancrage dans un lieu et dans un temps, dans cet univers de «notions pures», le sujet de l'énonciation s'efface. Le procès de cette mise en retrait est décrit par MALLARMÉ en ces termes:

> L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la respiration personnelle enthousiaste de la phrase.

Dans «Le Texte poétique et le changement d'horizon de la lecture», H. R. JAUSS insiste sur la même idée:

> La découverte du caractère esthétique du texte poétique – qui le distingue du texte théologique, juridique ou même philosophique – se fait selon l'orientation donnée à la perception par la construction du texte, la suggestion du rythme, la réalisation progressive de la forme[19].

18 Groupe MU, Ed. Complexe, Bruxelles, 1977.
19 Dans *Problèmes actuels de la lecture,* ouvrage collectif, Paris, Clancier-Guenaud, Bibliothèque des signes, 1982, p. 98.

S'appuyant sur les thèses de W. ISER, JAUSS met l'accent sur des effets figuraux irrécupérables, sur des agrammaticalités où du sens est proposé de façon ouverte, sur des lacunes mimétiques (référentielles) du type de celles que manifeste le quatrain de QUENEAU.

Si les connecteurs sont la marque d'une activité argumentative, les marqueurs référentiels, eux, viennent débrancher ou disjoindre le texte de la situation d'énonciation qui pourrait éventuellement donner le sens pragmatique de l'état de chose représenté. A la place, il ne reste plus à lire qu'une partition, un travail poétique de la langue: redistribution métrico-rythmique des unités et virtualité de sens des signes. Comme l'écrit encore MALLARMÉ:

> Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et [...] pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale. (Œuvres complètes, p. 361)

Dans cette orchestration verbale, le langage revient sur lui-même moins pour abolir la construction logique du discours – comme c'est le cas dans certains textes des *Ziaux* – que pour la réduire à un moule qui mène à un sens absent, à un *silence* tragique où, en état de veille pourtant, le guetteur lui-même ne parvient plus à décoder les signes du monde. A la lecture d'une conférence d'Yves BONNEFOY («La poésie et l'université») prononcée à l'Université de Fribourg en novembre 1983 et publiée dans un numéro spécial du *Français dans le monde* (HACHETTE 1988, fév./mars), je trouve la confirmation du fait que ce poème puisse être considéré comme une mise en scène de la crise moderne de la communication poétique. En dépit de sa mise en cause de l'approche universitaire du poème, je cède la parole à Yves BONNEFOY pour conclure:

> Aussi peu le poème est-il le relèvement, le dévoilement de la Présence, autant il a été, en son commencement, et demeure – c'est là sa qualité négative, mais qu'il ne faut pas méconnaître – le dégel des mots, la dispersion des notions qui figent le monde, en bref un état naissant de la plénitude impossible: et s'il ne peut s'y tenir, il en dit au moins l'espérance. Le début du poème, c'est le mot à nouveau «vierge» et «vivace»; son corps, c'est l'idée préservée, malgré l'oubli général, de l'unité qui nous manque; et le vœu du poète, c'est moins d'être compris, apprécié, placé à quelque niveau, que de relancer les esprits sur la voie où il piétine lui-même.

Université de Lausanne
Section de français
CH-1015 Lausanne

JEAN-MICHEL ADAM