

THIERRY BISSONNETTE

**L'AUTORÉFLEXIVITÉ ET LA PROBLÉMATIQUE DU MÉTALANGAGE  
DANS LES TEXTES POÉTIQUES**

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL

AOÛT 1998



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38024-6

Canada

## RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste dans un premier temps à faire un recensement des principaux phénomènes d'autoréflexivité rencontrés dans les textes poétiques (mise en abyme, métalangage explicite ou implicite, Art poétique, abstraction, etc.) ainsi qu'à rassembler quelques modèles typologiques permettant d'ordonner ces phénomènes. Dans un deuxième temps se trouvent repérés des concepts issus de la pragmatique linguistique et littéraire (performativité, présupposition, énonciation, etc.) et auxquels on fait porter un éclairage sur des aspects de l'autoréflexivité poétique. Une exemplification plus précise est finalement effectuée par de brèves analyses du livre *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron et de la série de textes tournant autour du poème « La Crevette » de Francis Ponge. Une ouverture sur la dialectique de la mêmeté et de l'altérité, inspirée par le *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur, sert de conclusion à l'ensemble.

## TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
TABLE DES MATIÈRES	
INTRODUCTION	1
- La question des hors-texte	6
CHAPITRE I AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE	7
1.1 Considérations terminologiques	7
1.2 Isolement des composantes	10
1.2.1 Le narcissisme dérivé	10
1.2.2 L'intransitivité	13
1.2.3 L'autoréférence (et ses connotations) ; le métalinguistique	14
1.2.4 Mise en abyme ; spécularité ; réduplication intérieure ; récursion	19
1.2.5 La répétition	21
1.2.6 L'Art poétique ; la défense et illustration	24
1.2.7 Autodésignation ; distanciation ; autonymie	28
1.2.8 Mimétisme textuel ; calligramme ; onomatopée	31
1.2.9 Le sacré	32
1.2.10 L'abstraction ; l'autotélisme	35
CHAPITRE II MODÈLES	39
2.1 Étiologie d'Aristote étendue au texte	39
2.2 Forces centripète et centrifuge (d'après Bounoux)	43
2.3 Retour sur la typologie de Dällenbach	49
2.4 Le métatextuel (Magné)	53

CHAPITRE III- ÉLÉMENTS D'UNE PRAGMATIQUE DE LA POÉSIE	57
3.1 La performativité : nerf central du projet poétique	58
3.2 La présupposition et les sous-entendus : seconde dynamique de l'autoréflexivité	65
3.3 Maximes conversationnelles et déontologie de la lecture	71
3.4 Embrayeurs	76
3.5 L'énonciation ouverte : d'après quelques postulats de Récanati	80
3.5.1 Montrer, dire	80
3.5.2 Le contexte opacifiant	82
3.5.3 Sui-référentialité	82
3.5.4 La token-réflexivité	83
CHAPITRE IV VISAGES DE L'AUTORÉFLEXIVITÉ : EXEMPLIFICATION	87
4.1 L'intimité détournée de Miron	87
4.1.1 Miron dépaycé	88
4.1.2 Art poétique	91
4.2 Les mots, les choses, Ponge	92
4.2.1 Niveaux de superposition	92
4.2.2 Miroirs de miroirs	98
4.2.3 Miroirs à double-fond	100
4.2.4 Ponge projectionniste	102
4.2.5 La coréférence explicite	104
<i>Conclusion : Textualité du soi</i>	106
- Le motif du supplément	106
- Le poème comme un autre	107
BIBLIOGRAPHIE	111

## INTRODUCTION

Il existe un fossé entre la littérature et la conscience ordinaire que l'on peut rattacher à une forme particulière de pudeur. À la fois mise à distance et stratégie d'accomplissement des fantasmes que le langage utilitaire écarte, la parole littéraire est un creuset dont la paroi est opaque, séparant fermement son monde intérieur de la réalité à partir de laquelle celui-ci a pu être développé. Périodiquement cependant, arrivent sur la place publique ou dans l'institution littéraire des polémistes qui réclament, selon des perspectives oniristes, révolutionnaires ou autres, le retour à une interaction entre la quotidienneté et la fiction, la poésie. Ces tentatives de jonction et de rencontre sont alors soumises au problème des frontières systémiques murant chacun des champs, chaque jeu de langage, selon l'expression wittgensteinienne, tendant davantage à traduire l'autre qu'à s'y associer de façon coopérative.

Mais des passages existent entre les divers modes de représentation. La traduction, la transposition, le jeu analogique entre les médiums occupent d'ailleurs une grande partie de l'espace artistique contemporain. Tout se passe en effet comme si, dans l'effort même de chaque secteur pour s'ériger en système cohérent, une ouverture vers un second niveau, celui d'une «langue des langues», se faisait jour, ne serait-ce que par le regard critique d'une discipline sur elle-même. Il serait probablement présomptueux de prétendre posséder la clé de Babel, mais la seule visée d'une métacommunication est rarement inutile, presque toujours d'intérêt.

Une autre tendance est aussi d'outrepasser la frontière des systèmes artificiels (humains) pour établir des ponts entre les fonctionnements imaginés, construits par la pensée humaine, et ceux que nous pouvons déceler dans la nature. Prudemment, on peut ainsi tenter de faire se rejoindre l'œuvre d'art que pourrait être la réalité et les œuvres que notre connaissance partielle érige. «Tu es un vivant poème / que tu vas écrire toi-même», disait Barbara dans une de ses chansons, en bas de page de la tradition immémoriale, présente chez les présocratiques et bien avant, de faire se correspondre la vie et la pensée.

Tout comme les individus biologiques, les systèmes communicationnels semblent entre autres se développer en articulant une tension entre un investissement *centripète* et un investissement *centrifuge*. Si on peut relever une antériorité logique du premier sur le second, cela fait vite place dans l'espace et le temps à une dialectique structurante, dont le mouvement seul donne cours à des entités viables. Touchant de près la création de l'identité par une sorte de différenciation liée, cet horizon de continuité formelle entre logique du vivant et organisation idéale, imprimé pour Derrida jusque dans l'appareil sensoriel<sup>1</sup>, constitue en quelque sorte l'arrière-fond théorique du présent exercice où je tenterai de saisir l'autoréflexivité poétique dans sa dynamique contextuelle, afin de mieux comprendre l'origine de cette insistance maintenant séculaire sur la clôture du langage poétique sur lui-même et les multiples dépassements de cette perspective amorcés depuis quelques années.

Ainsi, c'est dans les marges de réflexions touchant les liens entre la nature de l'imagination et les phénomènes naturels dont le fonctionnement s'en rapproche — pensons ici à un Roger Caillois, théoricien ennemi de la «parenthèse» théorique laissée à elle-même —, que seront abordées quelques questions formelles concernant la poésie et que la modernité a tendu à rendre particulièrement saillantes. Je m'inspirerai principalement dans le contenu de ma démarche de la synthèse de Daniel Bounoux, dont le questionnement ouvre la voie à une

---

<sup>1</sup> Entre autres dans les considérations intermédiaires, touchant l'intersection des médiums représentationnels, de l'auteur de *La Différance* et sa critique de l'oculocentrisme. «In all of his considerations of the senses, Derrida sought to uncover their multiple implications, discerning in each a tendency toward sameness and a countertendency toward difference.» Martin Jay, *Downcast Eyes*, Berkeley, Univ. of California Press, 1993, p. 514.

pragmatique poétique ancrée dans une théorie générale de la communication, privilégiant ainsi une continuité théorique et un échange de concepts avec d'autres disciplines.

[...] l'organisation esthétique que Novalis appelle *Selbstgesetzmäßigkeit*, l'autorégulation de la forme, obéit à, ou prépare, une bio-logique. Se pourrait-il qu'à son échelle un poème mime certaines activités de la cellule vivante?<sup>2</sup>

C'est cette conception de l'autoréflexivité qui est d'abord sous-entendue : comme un point de rencontre entre divers champs s'intéressant aux individus physiques et mentaux dans leur systémativité. À partir de ce foyer, davantage présumé que commenté, je chercherai à fournir quelque éclairage sur la manière dont ce qu'on nomme «poésie» fonctionne comme une entité distincte dans un contexte langagier et culturel reconnu implicitement ou explicitement. Pour ce faire, seront utilisés des éléments méthodologiques compatibles avec la double articulation *réflexive* et *représentationnelle* de la signification, polarité dont les racines historiques ont été examinées par Récanati. Sans vouloir fouler à outrance le terrain de la psychanalyse littéraire, j'aurai aussi le souci de garder omniprésente la connexion entre réflexion mentale et réflexion textuelle, la seconde m'apparaissant toujours... *réfléchir* la première sous un mode particulier.

La pertinence de cette problématique me semble surtout en lien avec la difficulté encore courante à situer les discours portant sur l'isolement sémantique nécessaire de la poésie, son aptitude foncière à découper une structure mondaine sur le tissu du monde, éléments qu'il est possible d'inclure dans une perspective plus globale où le poème, non dépourvu d'éléments référentiels, les infléchit selon ses visées propres, notamment esthétiques, afin d'établir un noyau autoréférentiel au travers duquel va s'établir toute forme de signification externe. Le discours ainsi constitué s'ajoute à la «poïèse» discursive originale, le poème renvoyant, en tant qu'armature subjective particulière de la connaissance (et ce malgré son caractère apparemment non cognitif) à l'imagination qui structure à sa base tout contact ponctuel avec le monde. Si la poésie tente, parfois à son insu, de renouveler les rapports à soi et au monde et de refonder le terrain présumé où ils se posent en détournant le langage qui est majoritairement constitutif de ce terrain, elle n'est pas si obscure qu'on ne puisse, à

---

<sup>2</sup> D. Bougnoux, *Vices et vertus des cercles, L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989

partir de l'examen des stratégies autolégitimantes observables dans les poèmes, déchiffrer chez elle le fonctionnement d'une trajectoire de signification partiellement analysable. Plusieurs démarches récentes, qu'elles soient théoriques ou appartiennent au domaine de la création, témoignent comme nous le verrons d'une tentative déjà bien amorcée de dépasser des oppositions par trop simplistes et binaires, reléguant l'oeuvre littéraire soit à un statut de simple illustration référentielle soit au solipsisme. Il s'agira de définir aussi précisément que possible le noyau de difficultés qui engendrent ces entreprises et d'appréhender certaines voies de solutions bien adaptées à la faune extrêmement diversifiée de la poésie contemporaine du Québec ou d'ailleurs.

C'est dès lors, *contexte*, *référence* et *présupposition* obligent, se poser sur le terrain de l'étude du discours (langue en contexte), de l'utilisation particulière des codes, soit la *pragmatique*, dont certains concepts choisis viendront aider à élargir l'étude. Ce domaine participe, sous l'influence lointaine de Bakhtine et autres poéticiens ayant préfiguré certaines de ses thèses, au développement rigoureux dans les études littéraires de ce que Maingueneau nomme une «troisième voie», entre un représentationnalisme naïf et une insistance polémique sur la clôture textuelle.

Mais en premier lieu, il s'impose que l'on opère une sélection parmi la diversité des liens génétiques proposés ou inductibles entre les formes d'autoréflexivité, ceci tout en mettant un peu d'ordre parmi les termes les plus couramment utilisés. Une des étapes importantes sera de se positionner en regard du schéma communicationnel de Roman Jakobson et ce même si n'y figure pas précisément le terme *autoréflexivité*, car sa postérité très grande a eu comme effet de le placer au carrefour de multiples discussions et confusions concernant notre sujet. L'examen d'une partie de ce schéma et d'interprétations auxquelles il a donné lieu, la prise en compte des apports de Dällenbach et de la tradition de l'«Ars poetica» — à cheval entre la problématisation créatrice et le métalangage théorique — permettront d'orienter le choix et l'échafaudage de grilles, de typologies applicables aux cas d'autoréflexivité poétique. Cette tentative sera consolidée, en bout de course et suite à une utilisation méthodique de la pragmatique, par la mise en contraste de deux poètes aux différences bien visibles, soit Gaston Miron et Francis Ponge, sans qu'une continuité historique ou esthétique soit cherchée entre ces auteurs ou les courants dont ils ont pu procéder.

Enfin, c'est non pas vers une crevette pongienne ou dans un quelconque objet naturel que se dirigeront nos réflexions, mais vers la personne humaine. C'est en effet le questionnement de Paul Ricœur sur l'interrelation entre la fiction et le vécu de la conscience qui nous servira d'ouverture finale, pour souligner encore le lien génétique reliant les fonctionnements textuels étudiés à la vie de l'esprit qu'il nous font entrevoir.

### *La question des hors-texte*

Comme il n'est pas question d'afficher le parcours qui suit comme une synthèse complète, il doit aussi être dénoncé comme enclave autoréflexive, mise en abyme d'une structure à la base même de tout discours dont celui-ci. Si le point d'ancrage qui fixe ici ma perspective est la volonté de m'approcher d'un savoir sur la façon dont un poème peut bien parler d'autre chose que de lui, comment il peut dire quelque chose et selon quelles modalités, il a aussi été ressenti comme un préalable que ma subjectivité s'exerce à se réfléchir plus librement, dans un discours davantage spéculaire que celui à adopter dans le cours du mémoire proprement dit. Dans un mélange de décision et d'un essoufflement de la réflexion critique qui eut tendance à retourner à la réflexion primaire, sont apparus ce que je nomme des «hors-texte», puisqu'il s'agit non pas d'arguments mais plus proprement *d'illustrations* intercalées, comme on en retrouve dans les recueils de poèmes ou les livres sur l'art, voire les manuels scolaires. Esquissant ainsi une autre forme de saisie des fonctionnements qui nous intéresseront, ces hors-texte pourront offrir un pendant plus créatif pour déceler selon quels types de passage analogique on peut toucher les traces de la manifestation d'un non-moi. Ce qui pourra servir d'exemplum quant à la saisie d'un objet par le poème, figuré alors comme un individu fictif auquel une économie psychique empruntée au réseau de production et réception sert de force plurivectorielle. En ceci j'imiterai et ferai ce que j'étudie, atteignant une référence supplémentaire en concentrant mon capital référentiel sur moi-même. On voudra probablement reléguer ceci en annexe 1, 2 et 3, mais le contrepoint, du reste facultatif et démarqué par une absence de pagination qui exprime son statut plus libre, m'apparaît intéressant pour rendre l'articulation de ma... réflexion. De plus, l'italique soulignera encore l'écart de ces courts dédoublements.

Si depuis quelques années des mémoires sont présentés dans le domaine de la création littéraire, coordonnés à un court essai réflexif, on pourra d'ailleurs penser qu'il est légitime de proposer la démarche inverse en appuyant par le mode créatif un document théorique. Ainsi sera rappelée d'une autre manière, d'ailleurs déjà exploitée par les déconstructionnistes depuis longtemps, cette exigence contemporaine d'hybridation et d'entrecroisement.

## HORS-TEXTE 1

«C'est assez dire : abîme et satire de l'abîme» (J. Derrida - *La vérité en peinture*)

*Je-je ?*

*Tu-je ?*

*Il-je ?*

*Ces trois échos anamorphiques représentent sous forme de variables personnelles l'articulation jamais assez dite de l'identité parlée. J'utilise un langage pour me dire et pense m'unifier par dédoublement, incapable de ne pas le tenter. D'ailleurs cela constitue le seul moyen, puisque moyen il faut puisque c'est déjà moyen. Cela étant de nature fictionnelle, c'est-à-dire participant d'une «poïèse» instantanément transformatrice, Je ne voit pas pourquoi ne pas passer par un autre terme personnel pour s'obtenir comme résultat d'une mise en rapport comparative. Et cela fonctionnant indéfiniment sans me mettre en mesure de cesser, on voit bien que je reçois de l'étranger tout ce dont j'ai besoin pour être. Enfin si je me tais c'est plutôt inconfortable.*

*Ce dont l'archétype de Narcisse est un des reflets les plus célèbres, et qui depuis celui-ci ne cesse de se reproduire en écho, nous commençons à peine à le saisir sous une forme non tragique, certains parlant aujourd'hui d'un «Narcisse heureux», le personnage s'accommodant finalement de fragments de miroir ou d'un lac froissé en plein vent. On pourrait aussi dire que le Narcisse moderne a appris à composer avec la nymphe Écho, amante autrefois dénigrée, à jouer du regard et de l'ouïe pour s'atteindre dans sa perte, à l'exemple de l'affirmation négatrice du fameux cercle de Derrida [Glas]. Non pas affirmation de la «différance», mais affirmation différente, doit-on dire de cette raison consciente de sa négativité.*

*Ceci va de pair avec une conception nouvelle du langage grandement issue de la distinction de Saussure entre langue et parole, reflétant elle-même une connaissance poétique de longue date. «Les livres et les revues sont des tombes», disait Artaud quelque part et je le cite. Des*

*tombes vis-à-vis la vitalité d'un retour sur soi véritable où le soi profite de son ombre métaphorique.*

*Et cette lente araignée qui rampe au clair de lune, et ce clair de lune et toi et moi sous cette poterne, parlant à voix basse de choses éternelles — ne faut-il pas, de toute nécessité, que les uns et les autres nous ayons déjà existé ?*

*Ne nous faudra-t-il pas revenir et parcourir cette autre route qui s'éloigne devant nous, cette route longue et redoutable — ne faut-il pas que tous nous revenions ? (F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, trad. G. Bianqui, Paris, Aubier, 1968.)*

*Redoutable en effet ce chemin sans but autre qu'une belle promenade, chemin parcourant d'abord son propre corps gras avant de jouer le mot entre ici et la Lune. Être revenu de tout, peut-être, sauf évidemment de ce retour sans cesse acheminant les talons en place pour placer les pions.*

## CHAPITRE I

### AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE

#### 1.1 Considérations terminologiques

Le choix même du terme *autoréflexivité* n'est pas innocent ici, et il suppose une problématisation et un ordonnancement dont la justification est plutôt pragmatique. En effet, le flou terminologique et une tendance à amalgamer plusieurs notions en «auto-» ou «méta-» rétrécissent de beaucoup l'espoir d'en arriver à un vocabulaire univoque, si bien qu'une interchangeabilité pure et simple est souvent déclarée<sup>3</sup>. Dans ce contexte il reste à juger de l'étendue des dégâts et voir quel terme peut encore le plus efficacement renvoyer à une notion davantage centrale.

Si on prend comme point de départ la notion de rapport centripète, de mouvement à direction interne d'une entité, il est évident que le terme *intransitivité* est, par son préfixe privatif, d'une précision insuffisante. Avec *autotélisme* s'ajoute une connotation trop séparatrice et finaliste; la question de la visée, posée de manière trop tranchée et avant celle de la structuration, risque de masquer le mélange de liberté et de contrainte dont il est question. *Autoréférence* a quant à lui une

---

<sup>3</sup> C'est ce que Payant relève avant de procéder à une classification terminologique comparable à la nôtre en partant du constat que «Souvent, les termes d'autonomie, de spécificité et d'autoréférence de l'oeuvre d'art s'ajoutent à ceux d'autoréflexivité et d'autoreprésentation comme s'ils constituaient une série synonymique [...] L'usage des termes est devenu sans précision.» René Payant, *Vedute : pièces détachées sur l'art*, Laval, Trois, 1987, p. 23.

consistance trop logico-mathématique pour être adapté sans artifice au domaine littéraire, et son association courante avec le nom de Jakobson peut s'avérer trompeuse, même chez Bougnoux, qui l'emprunte dans son titre sans pour autant s'en tenir au cadre établi par l'auteur russe<sup>4</sup>. *Autodétermination* et *autorégulation* ont un accent qui accorde une part trop belle à une perspective froidement mécaniste et poussent à négliger les composantes pulsionnelles et émotives qui participent à la constitution du poétique, la gratuité imaginative présente dans celle-ci. Enfin *autoreprésentation* et *autoréflexivité* s'avèrent les deux candidats les plus riches, mais l'étendue de leurs contenus connotatif et métaphorique respectifs, qui fait à certains égards leur qualité, rend difficile le départage entre l'un et l'autre.

La représentation a un champ sémantique allant de processus imaginatifs élémentaires à la production culturelle dans toute son étendue, dont la production d'objets esthétiques. De plus s'y greffe la notion de l'acte qui redonne lieu à une présence, mais c'est davantage l'aspect spatial, voire visuel ou figural, qui prend le dessus. *L'autoreprésentation* possède en fait le vice de la mise en abyme, dont la dérivation directe d'un domaine pictural, l'héraldique, la fait rattacher plus spontanément à la réduplication formelle, visualisable par l'orle ou le motif intérieur reproduisant son cadre.

Seule l'autoréflexivité me semble donc pouvoir synthétiser toutes les nuances nécessaires à une problématisation qui tienne compte à la fois de la structure intuitive et pulsionnelle de la constitution du sens poétique et de sa structuration intelligible, formelle et «secondaire» au sens freudien. L'emboîtement sémantique du terme semble idéal : la racine flex- met le mouvement au centre du signifié, le latin *reflexio* décrit «l'action de tourner en arrière», la notion de réflexion juxtapose le sensible et l'intellectuel. Le réfléchir couvre en effet la production de reflets, de même que l'activité pensante dont elle procède. Entre la représentation et la réflexion, auxquelles on peut faire couvrir tout aussi bien le domaine dont on parle, l'avantage est ici accordé à l'autoréflexivité un peu par défaut, la connotation du terme portant un peu moins à confusion. Quoique l'exploitation du

---

<sup>4</sup> Jakobson parle d'ailleurs plus précisément de la «visée du message en tant que tel», ce qui laisse place aux ambiguïtés qui nous occuperont plus loin, et, en français du moins, laisse un flou quant à la part finaliste, normative de cette «visée».

sens à la fois spatial et temporel de «re-présenter», rendre présent ici et maintenant, eût donné lieu à un cheminement intéressant malgré que plus complexe.

Empruntant ici la voie de la réflexion, on peut souligner le fait que la poétique en tant que discipline est du point de vue intelligible ce qui assume la responsabilité de réfléchir sur la poésie, ses buts, ses moyens. Cependant c'est par un mouvement métalangagier externe que la poétique procède, et on pourra parler avec avantage de *poétique interne* pour couvrir le champ de l'autoréflexivité, puisque c'est à l'intérieur même d'une actualisation de moyens et une visée de buts poétiques que s'y effectue une réflexion de ces moyens et buts. Cette performativité distinctive sera d'ailleurs digne de la plus grande attention dans la troisième partie. On devra cependant veiller en cours de route à éviter ou bien à expliquer l'enchevêtrement entre fonction esthétique et métalinguistique du langage, de même qu'à éviter de perdre de vue la part d'autoréflexivité indépendante de l'activité langagière, soit le rapport effectué par Bougnoux avec les processus primaires définis par la psychanalyse. Car il existe une autonomie nécessaire servant de base à tout exercice de procédé autonomisant, le sujet ne pouvant apparemment pas se mettre à établir une structure sans y déposer d'abord une partie de cette énergie totalisatrice qui conserve sa cohésion<sup>5</sup>. Le fait de s'équivaloir, fait autoréflexif de base que l'on traduit logiquement par la formule  $A=A$ , représentera comme nous le verrons la zone la plus grise de cette étude, celle où les thèses seront le moins assurées.

En observant le terrain dégagé par ce court examen terminologique, on constate qu'il y a différents points de départ possibles pour résumer l'amalgame. D'un côté revient sous plusieurs formes la notion d'autonomie, d'existence propre toujours reconquise par une limitation établie de l'intérieur vers une extériorité quelconque ; d'autre part l'élaboration de cette reconquête s'exprime par divers concepts relevant de stratégies particulières. Mais comme il semble malaisé de cloisonner trop solidement les différents pôles, et pour mieux saisir leur enchaînement, je me propose de passer en revue les concepts précités, en précisant leur lien avec l'autoréflexivité, le dénominateur commun

---

<sup>5</sup> C'est entre autres ce à quoi renvoie cette phrase d'un philosophe allemand : «L'auto-affirmation (*Selbstbehauptung*) de l'essence n'est cependant jamais le raidissement dans un état accidentel, mais l'abandon de soi dans l'originalité réservée de la provenance de l'être propre.» M. Heidegger, «L'Origine de l'oeuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

choisi. De même certains secteurs de la poétique doivent être soumis à un examen plus fouillé pour leur potentiel synthétique et pour éviter une déstabilisation subséquente du classement, ainsi qu'éviter une confusion subséquente dans l'analyse des oeuvres. L'aspect partiellement rhapsodique de ce qui suit, malgré une certaine logique dans la progression, relève d'un glanage nécessaire pour éviter une trop grande surdétermination théorique; le classement par item devra donc en bout de ligne (chap. II) être complété par les organisations typologiques les plus simples et efficaces qu'il nous sera possible de repérer ou d'assembler, afin de synthétiser le dynamisme unissant les niveaux de réflexion et de consolider l'angle introduit par les choix terminologiques.

## 1.2 Isolement des composantes

### 1.2.1 Le narcissisme dérivé

Isolons d'abord la question la plus rapprochée des secteurs biologique et psychique, domaines que nous devons par souci d'économie laisser de côté. Il s'agit de l'aspect métaphoriquement individuel ou pulsionnel de l'autoréflexivité. Par métaphorisation de l'individualité, j'entends ici l'ensemble de considérations anthropomorphiques qui tendent à faire considérer le poème comme une personne autonome, douée de conscience, tendance découlant d'un parallélisme très probable entre la façon dont nous concevons le fonctionnement de notre esprit et celle dont nous établissons le fonctionnement de nos productions artistiques.

Les seuls faits de parler d'une poésie qui parle d'elle-même ou de métalangage du poème constituent des raccourcis non dénués de sens. Évidemment ce n'est pas le poème qui réfère à lui-même, pas plus qu'un langage ne se définit tout seul en cours de route. Il s'agit plutôt d'un rabattement sémantique qu'effectue l'individualité vivante à partir d'elle-même sur une organisation textuelle dont on peut ensuite parler métaphoriquement comme d'une subjectivité. En définitive, il faut voir sous la simplification qu'opèrent des formules en *auto* et *méta* des processus faisant partie

du réseau complexe au travers duquel c'est toujours l'humain qui réfléchit sur lui-même, notamment à travers le langage, la poésie, cette capacité de réflexion étant elle-même fondée par le dispositif réflexif qu'est le moi. Par contre, si on veut parler d'une forme d'autoréflexivité poétique qui consiste dans un investissement pulsionnel particulier, il faut d'abord se souvenir qu'il ne s'agit pas d'un poème qui contiendrait en soi de l'énergie psychique, mais plutôt d'un dispositif poétique de déclenchement d'un tel investissement par le donateur de sens, soit le lecteur.

L'association entre les processus à l'œuvre dans l'organisation littéraire et ceux du rêve est, parmi les ponts entre la métaphore du texte-individu et la vie réelle du sujet, très courante, et fait partie d'une zone d'échanges théoriques dont Gaston Bachelard n'est pas le moindre représentant. Tout l'apport de la psychanalyse à la poétique tient d'ailleurs à la transposition qu'on peut effectuer en poétique de la méthode d'investigation des rêves et de l'inconscient développée par Freud. Cette sémiotique freudienne, en étroit lien avec sa sémiologie — étude des symptômes —, doit elle-même beaucoup à l'analyse d'œuvres littéraires, notamment *Œdipe*, *Hamlet*, *Faust*, et nombre de concepts importants se trouvèrent au départ dérivés à partir des lectures faites par Freud et ses disciples. Outre *l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche)*, non seulement retour du refoulé mais aussi retour de l'observateur dans l'observé, qu'il est de mise de relier aux paradoxes procurés par l'autoréflexivité dans sa dimension métalangagière, c'est à la suite de Bougnoux le processus dit *primaire* que nous retiendrons. Voyons comment Freud poussa d'abord au rapprochement entre ses propres travaux et la poétique :

[...] lorsque le créateur littéraire joue devant nous ses jeux ou nous raconte ce que nous inclinons à considérer comme ses rêves diurnes personnels, nous éprouvons un très grand plaisir, dû sans doute à la convergence de plusieurs sources de jouissance. Comment parvient-il à ce résultat ? C'est cela qui est véritablement son secret, et c'est dans la technique qui permet de surmonter cette répulsion qui, certes, est en rapport avec les limites existant entre chaque *moi* et les autres *moi*, que consiste essentiellement *l'ars poetica*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> S. Freud, «La création littéraire et le rêve éveillé», *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 80.

Parmi les sources de jouissance dont il est question ici, il y a certainement celle de l'accomplissement symbolique de l'identité, de l'évolution de cette dernière par la fiction. D'autre part, l'esprit de la création et l'inconscient coïncident quant à la non-pertinence ou l'insuffisance du principe de non-contradiction pour les saisir. Seuls le rêve ou la fiction littéraire comportent des violations de ce principe dans leur fonctionnement normal, ce dont il faut chercher la raison dans une question d'économie énergétique.

Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance<sup>7</sup>

nous dit encore Freud, exprimant une composante narcissique de l'activité poétique qui relève d'une abolition temporaire de la différence entre le moi et le monde, raccourci fondamental que permet le langage pour l'assouvissement de la jouissance, et jeu circulaire typique avec l'altérité. C'est dans cette direction que Bougnoux associe la double nature onirique et poétique des tropes, dont le point de jonction se situe dans le plaisir :

Notre enquête consacrée au plaisir poétique nous a conduits au «processus primaire», et à définir celui-ci comme cela qui veut le cercle, ou le plus court circuit. Analogies, icônes, équivoques, métaphores et métonymies, connotations, enchevêtrements du son et du sens, déliaison du poème hors contexte mais forte incarnation et recharge substantielle ou indicelle des signes..., tendent tous à faire de la poésie un discours global totalisant. (p. 75)

Les rapports de ceci avec l'organisation vivante fournissent le pont entre le développement cellulaire par réduplication et son imitation par le développement textuel, toujours dans une métaphorisation de l'individuation non sans lien avec la construction de l'individu écrivain<sup>8</sup>. Sans vouloir reprendre à

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>8</sup> «[...] malgré l'infirmité et finalement le semi-échec de son dessein, l'artiste cherche d'emblée à instaurer dans la nature un type d'individualité supérieur à ce que la zoologie ou la botanique peuvent nous offrir. Le "soi" de l'œuvre n'est pas au niveau animal : c'est vraiment un milieu personnel qu'il apporte avec lui. Il cristallise des émotions et des représentations, comme une conscience». M. Nedoncelle, «L'œuvre d'art comme centre quasi-personnel», *Introduction à l'esthétique*, Paris, PUF, 1967, p. 31.

(C'est évidemment à ce «comme» et à ce «quasi-» que je devrai m'en tenir pour éviter l'hypostasie.)

mon compte la dialectique du Même et de l'Autre, je me contente ici de poser son rôle dans l'identité comme le lieu premier d'où émergent les phénomènes d'autoréflexivité poétique. Au niveau du corpus, seul le dadaïsme et le Zaoum russe peuvent ouvrir à une poésie de la pulsion pure. Les poèmes abstraits d'Artaud et de Claude Gauvreau représentent cette dernière. Certains poèmes témoignent par contre d'une intellectualisation de la manière par laquelle sensibilité et langage rendent disponible le monde, réitérant sous une forme esthétique le célèbre «Esse est percepti» du philosophe Berkeley : «J'écris un vers, j'écris le monde ; j'existe ; le monde existe. / De l'extrémité de mon petit doigt coule un fleuve.»<sup>9</sup>

### 1.2.2 L'intransitivité

La thèse du «plus court circuit» entraîne avec elle la discussion sur l'intransitif. Concernant la poésie, on peut considérer hors-circuit un langage qui ne réfère pas, mais coïncide uniquement avec l'action d'une force ou encore se transforme en pure musicalité. Il est par contre difficile de soutenir l'absence pure et simple de circuit comme possible. Gauvreau hurlant «Garagogrialulululu[...]»<sup>10</sup> ou quelque autre invocation des «Jappements à la lune» est un individu faisant marche arrière dans une culture déterminée, y publiant tout de même un écrit, et l'acte de langage performatif qu'il effectue pourrait fort bien s'interpréter comme «Je nie» ou «J'ai le pouvoir d'interrompre tout transit langagier»<sup>11</sup>. Un autre aspect pouvant permettre de parler d'intransitivité locale est la suspension du véridictoire en poésie, au profit cependant de la valeur esthétique authentifiée socialement. Comme le révèle Russell dans son enquête sur la nature des phrases pourvues de sens (de contenu logique)<sup>12</sup>, ces dernières doivent être susceptibles de vérité ou de

<sup>9</sup> Yannis Ritsos, «Legs», *Pierres Répétitions Barreaux*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153.

<sup>10</sup> Claude Gauvreau, *Étal mixte et autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 190.

<sup>11</sup> «De la vérité d'une proposition se distinguera toujours la réalité de son énonciation. Donc son autoréférence, car l'énonciation la plus mensongère désigne encore quelque chose, à savoir elle-même et sa prétention à être authentifiée, ou du moins reconnue comme parole.» D. Bounoux, *Le fantôme de la psychanalyse*, Toulouse, Ombres (PUM), 1991, p. 120.

<sup>12</sup> Bertrand Russell, *Signification et vérité*, Paris, Champs/Flammarion, trad. Philippe Devaux, 1969.

fausseté, avoir un contraire. Le poème, exclu de cette visée de concordance univoque au monde objectif, ne possède bien entendu pas de contraire, et un de ses buts est justement de se fonder comme objet parmi ce monde, ceci par le biais de l'acquisition d'un potentiel d'effet suffisant pour maintenir sa crédibilité parmi la communauté des locuteurs ou des amateurs et promoteurs de poésie.

L'intransitivité étant intimement associée à l'autoréférence chez les structuralistes, c'est par le biais de ce terme que l'analyse se poursuivra de manière plus précise.

### 1.2.3 L'autoréférence (et ses connotations) ; le métalinguistique

L'amalgame entre l'autoréférence et l'intransitivité est peut-être la plus grande source de confusion concernant l'autoréflexivité, et c'est là que l'autonomie peut prendre ses visages les plus artificiels. L'autoréférence au sens strict est une notion logique renvoyant à des dispositifs métalangagiers de toute sorte. On admet cependant parfois la suspension référentielle comme actualisable :

Est appelée «autoréférentielle» toute portion du discours qui se prend elle-même comme référé [...] l'autoréférence coïncide avec a) la suspension absolue ou partielle de la visée du référé et b) le détournement de cette visée soit vers le signifiant, soit vers le sens, soit simultanément vers l'un et l'autre.<sup>13</sup>

On peut donc comprendre que l'abolition supposée de la référence produit par le fait même autoréférence, puisque s'établissant dans une prise de parole elle ne peut échapper à l'affirmation d'au moins cette abolition, indication négative de son monde propre.

En poétique, c'est du linguiste Roman Jakobson que semble provenir la *charte* de l'autoréférence. Il serait cependant plus précis de parler d'*autoréférentialité*, puisque c'est en cherchant la qualité distinctive du langage littéraire que cet auteur a touché notre champ, sans jamais

---

<sup>13</sup> G. Hottot, «Autoréférence», dans *Les Notions philosophiques* (Encyclopédie philos. universelle), Paris, PUF, 1990, p. 203.

accepter l'hypothèse d'une absolue liberté contextuelle de quelque parole que ce soit. Comme il le dit dans son article «Linguistique et poétique», il serait difficile, voire impossible «de trouver des messages qui rempliraient une seule fonction»<sup>14</sup>. C'est donc à partir de leur interpénétration qu'il isole les différents aspects du langage. Concernant l'autoréflexivité, il s'avère plus complexe qu'on le croirait de la classer dans son schéma communicationnel. La fonction «autoréférentielle» par excellence, ou, selon ses propres termes, *poétique*, esthétique, se caractérise par «La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte [...]» (p. 218). Ce centrément du message sur lui-même ne s'effectue donc pas à l'extérieur du contexte d'un message, il va sans dire, mais il intensifie dans celui-ci la dichotomie matérielle entre message et monde.

Il y a par ailleurs une autre fonction pour laquelle la notion d'autoréflexivité s'avère cruciale et dont le départage n'est pas toujours facile d'avec la précédente. C'est la fonction *métalinguistique*. Tout d'abord le dédoublement nécessaire à la réflexion d'une œuvre par elle-même, cette réflexion fût-elle métaphorique, relève d'un phénomène métalangagier. Dans le vers suivant de Jacques Crickillon par exemple, le poète parle du poème dans le poème même, le définissant par une extension de son champ : «Poème : partage de lumière»<sup>15</sup>. Ailleurs c'est le genre qui est à son tour réfléchi : «La poésie est ta présence et ton souvenir. Rien n'y manque. Le désir foudroie d'invisibles extrêmes» (p. 18). Le problème ici n'est pas la superposition, dont Jakobson nous avertit qu'elle est normale, mais le fait que la fonction métalinguistique fait ici office de fonction poétique. Cet enchevêtrement est bien perçu par Bougnoux lorsqu'il réétudie la fonction poétique à la lumière des réflexions considérables de linguistes comme Rey-Debove sur le métalangage. La *littérarité* servant de prétexte à la description d'une fonction poétique voit en effet la plupart de ses caractéristiques participer de mécanismes servant au langage à parler de lui-même : fictionnalité, opacification, mots d'esprit, jeux de mots, rimes, autocitation, «[t]ous ces jeux en effet, dont la liste que nous venons d'esquisser n'est nullement exhaustive, relèvent au sens large du métalangage, c'est-à-dire de la hiérarchisation et du décrochement des niveaux logiques»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», dans *Essais de poétique générale*, Paris, Éd. De Minuit, 1963, p. 218.

<sup>15</sup> J. Crickillon, *Talisman*, Amay, L'Arbre à paroles, 1995, p. 33.

<sup>16</sup> D. Bougnoux, *Vices et vertus des cercles*, Paris, La Découverte, 1989, p. 188.

Faut-il alors parler d'un métalinguistique à la base du poétique ou vice versa ? La capacité autoréflexive du langage étant difficile à sectionner en deux activités vraiment autonomes, qui doivent cependant l'être si on veut parler de deux fonctions, reste à se demander quelle portée donner au «pour son propre compte» jakobsonien. Il est clair que l'auteur ne penche pas dans ces termes vers une intransitivité foncière, mais c'est d'abord lui qui a relevé le lien qui nous préoccupe dans son article :

On peut faire remarquer que le métalangage lui aussi fait un usage séquentiel d'unités équivalentes, en combinant des expressions synonymes en une phrase équationnelle. [...] Entre la poésie et le métalangage, *toutefois*, il y a une opposition diamétrale : dans le métalangage, la séquence est utilisée pour construire une équation, tandis qu'en poésie c'est l'équation qui sert à construire la séquence. (p. 221)

Il y aurait donc une différence vectorielle entre les deux fonctions, l'une procédant par constructions de symétries comme dans le cas de l'imposition d'un prédicat à un sujet, l'autre se basant sur une symétrie pour construire une suite harmonieuse. Cette dernière symétrie, appartenant à la fonction poétique, se caractériserait par l'absence d'une composante véridictoire, ne contenant pas des éléments hiérarchisés, mais uniformisés, équivalents non selon un rapport sapientiel mais plutôt selon une harmonie sémantique, ou signifiante, comme dans ce vers anonyme et inédit : «Icare, carie.»<sup>17</sup> Cependant Jakobson reconnaît aussi plus loin l'emboîtement caractéristique aux deux types de rapports : «Virtuellement tout message poétique est une sorte de citation et présente tous les problèmes spéciaux et compliqués que le "discours à l'intérieur du discours" offre au linguiste» (p. 238). «Virtuellement», «sorte de», tout indique que Jakobson considère avoir affaire à une sorte de pseudo-métalangage, réflexif mais se situant en-deçà de la constitution d'un premier niveau assez solide pour qu'on puisse parler de la superposition d'un second.

Alors éminemment pragmatique, le métalangage n'est qu'implicite au niveau de la fonction poétique pure, qui relève d'une «déconstruction performative» de la langue, effectuée par et dans l'usage même et non par une charge théorique à distance. On pourrait parler de réinterprétation «sauvage» tant des rapports entre les signifiants et leurs signifiés que du mode morphosyntaxique

---

<sup>17</sup> Source : Richard St-Gelais.

propre à une langue.<sup>18</sup> Bouleversement de tout le rapport établi par une langue avec le monde, en somme, dont le travail subversif peut par contre tendre au rétablissement d'une hypothétique concordance, comme le relève bien Butor dans une étude sur la poésie d'Ezra Pound :

Pound a une conscience extrêmement forte de la puissance et du sérieux de la poésie. Elle n'est nullement pour lui un divertissement, de la "littérature", mais une fonction indispensable à la bonne marche d'une société parce qu'elle est la sauvegarde, l'hygiène et la médecine du langage. [...] Étant donné l'état des choses, l'activité du poète est forcément révolutionnaire. En effet, à l'intérieur d'une société qui pervertit le langage, il démasque cette perversion ; il est donc en lutte ouverte.<sup>19</sup>

La voie la plus subtile se situerait alors entre un discours qui s'exprime sur le code qu'il utilise afin de le préciser (métalangage) et une continuation ou une rupture du processus de construction de ce code. Le regard pragmatique aura cependant des difficultés à admettre une très grande différence de degré entre la formation de nouveaux mots et la transformation de tout code par ses applications particulières, en dehors du pouvoir cautionnant ces actes. Les significations des langues naturelles ne connaissent en effet pas de repos. De plus l'évolution récente de la réflexion sur les hiérarchies sémantiques tolère mal cette idée d'un code non soumis à une rétroaction dans le *cadre* de son utilisation. Tout au plus pourrait-on parler du poétique comme participant aux formes primaires de métalangage, non dans un but de conceptualisation mais à des fins que nous étudierons plus loin.

À partir de Jakobson toujours, on se contentera de prendre en compte les objections citées, et de rappeler qu'une autoréflexivité première ( $A=A$ ) fonde la possibilité même d'un langage stable, sur lequel une autoréflexivité seconde peut se déployer par emboîtement  $\{(A=A)=A'\}$ . On se limitera évidemment aux textes poétiques, à la manière dont la poésie se construit implicitement et explicitement.

Ne pointant pas toujours explicitement le code en l'actualisant, le mouvement autoréflexif du poétique ramène, tout en les remettant en cause, aux assises de la signification. Il souligne le statut

---

<sup>18</sup> «En d'autres termes, la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient.» (Jakobson, p. 248)

<sup>19</sup> Michel Butor, «La tentative poétique d'Ezra Pound», *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard (Idées), 1964, p. 314-315.

de construction de cette dernière en se concentrant sur ses possibilités matérielles et formelles pour déployer un supplément de réalité. Ce qu'il convient de rattacher au secteur théorique de «l'art pour l'art», issu lui-même de la réflexion kantienne sur la constitution subjective des objets esthétiques. En fait le poétique se montre simultanément présent à la source de la parole et comme une exacerbation de l'existence de celle-ci comme objet, statut quelque peu ambigu et souvent instable.

Cette possibilité de répétition, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie. (Jakobson, 239)

Si on inclut ceci dans une perspective d'ubiquité du métalangage à l'intérieur de tout langage comme le fait Bougnoux, nous devons tout de même distinguer entre deux strates. Premièrement le métalangage *interne*, soit implicite, soit explicite ; deuxièmement le métalangage *externe*, relevant d'une réflexion sur la poésie qui s'effectue dans un mode discursif séparé : la théorie, le commentaire, la critique, l'analyse.

Le métalangage interne, qui nous préoccupe ici alors que nous sommes en train de nous situer dans l'externe (les études littéraires), est un des concepts qu'il est difficile de ne pas confondre ou superposer avec l'autoréflexivité même, puisqu'il concerne de près ou de loin l'établissement simultané du langage poétique et de son statut d'objet. Ce statut est fondé dès que s'effectue l'acte de production, puisque celui-ci, par son inscription spatio-temporelle, permet tous les *retours* possibles sur le dit. Autrement formulé, l'exercice d'une parole dégage l'horizon d'une parole virtuelle portant sur elle-même.

L'étude récente consacrée par Anthony Wall à ce qu'il nomme les métalangages littéraires peut ici nous être utile, même si elle vise d'abord le genre romanesque. L'auteur développe sa position en réservant l'appellation *métafiction* à ce que je nomme le métalangage interne explicite, c'est-à-dire les passages d'une œuvre où celle-ci parle ouvertement des mécanismes qu'elle met en marche en s'exerçant. Il réserve alors son étude au fait de «montrer de manière secrète ce qui se passe dans les pliures les plus profondes de sa texture»<sup>20</sup>. Considérant ce fait dans son aspect

---

<sup>20</sup> Anthony Wall, *Superposer, Essais sur les métalangages littéraires*, Montréal, XYZ, 1996, p. 11.

logique, il le critique comme d'emblée impossible, une partie d'un tout ne pouvant s'élever jusqu'à l'expliquer entièrement, par le fait même qu'elle en fait toujours partie. Il s'agit du même type de mécanisme que celui de l'inquiétante étrangeté freudienne brouillant tout à coup une hiérarchie, celle entre réalité et fiction par exemple.

Dans cette perspective critique sur l'autoréflexivité ou le métalangage, on considérera tout comme Wall que tout segment s'inscrit dans une stratégie générale d'écriture sans qu'aucune hiérarchie puisse prétendre à une stabilité absolue. On pourra décrire cette interaction complexe des différents niveaux comme une structure de replis superposés par laquelle l'humain réfléchit sur lui-même et sur sa réflexion de lui-même sans pouvoir surplomber tout à fait cette activité. C'est pourquoi ce que je considère comme métalangage externe n'est qu'une distinction pratique et fragile, ce langage situé un palier «plus haut» visant pieusement un détachement maximal d'avec le langage dont est constitué son objet mais ne pouvant, à un niveau plus profond, qu'entrer en dialogue réversible avec lui. Comme le dit Wall (p. 36), «En assumant le discours dialogique, nous digérons une partie de quelque chose qui continue toujours à nous dépasser».

De cette critique du monologue sapientiel dont fait rêver une conception hiérarchique rigide du métalangage, nous retiendrons pour le moment la fonction davantage pragmatique que véridictoire de la structuration autoréflexive du texte, qui s'étend jusque dans ses moindres recoins par le biais du métaphorique et de l'implicite.

#### 1.2.4 Mise en abyme ; spécularité ; réduplication intérieure ; récursion

L'étude de Dällenbach sur la mise en abyme dans le roman offre une typologie des dédoublements autoréflexifs applicable tant à la poésie qu'aux autres arts. Je résumerai ici partiellement cet effort typologique ainsi que certaines thèses de l'auteur quant à la fonction des mécanismes décrits, tout en cherchant une démarcation entre spécularité et autoréflexivité au sens large.

*Structure* - «Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient» (Dällenbach, p.18). Cette définition inspirée de Gide n'est d'abord pas sans nous ramener à un certain isomorphisme avec les processus naturels. *L'analogie* entre mitose et structure analogique du langage est une des voies empruntées en ce sens par Douglas Hofstadter pour relier divers secteurs, et ce dernier décrit une forme de métalangage universel qui rappelle beaucoup la mise en abyme et en fait la subsume : la récursion. Celle-ci désigne «l'emboîtement et les variations sur l'emboîtement» (Hofstadter, p. 143), qu'Hofstadter présente comme procédé de construction d'un organisme ou d'une forme par production de simulacres plus petits, soit un métalangage qui consiste à enchaîner une unité à l'intérieur d'une autre qui se poursuit. «C'est là un concept que l'on retrouve fréquemment : histoires à l'intérieur d'histoires, films à l'intérieur de films, tableaux [...]» (*Idem*)

Dällenbach distingue, dans la littérature et l'art, trois grandes formes de réduplications : 1- *la réflexion simple*, 2- *la réflexion infinie*, où ce qui réfléchit est lui-même reflété dans son effet *en tant que* produisant cet acte, ce qui amène souvent à 3- *la réflexion paradoxale*, qui entraîne une transgression de niveaux logiques, par exemple lorsqu'il y a emboîtement mutuel de deux éléments. La mise en abyme est donc réduite aux rapports spéculaires mais touche aussi, en-deçà d'une conception spatiale, aux rapports spéculatifs.

À ce modèle l'auteur greffe une grille pragmatique provenant des travaux de Jakobson. Selon leur contenu cette fois, les réflexions porteront sur 1- *l'énoncé*, ou la diégèse, 2- *l'énonciation*, ou la matérialité du récit et les agents de sa communication, 3- *le code*, ou l'esthétique, l'histoire et la critique du domaine dont l'œuvre participe.

*Fonction* - Les fonctions attribuées par Dällenbach à toutes ces réflexions s'articulent en polarités parfois instables. D'abord la réduplication peut concourir à un resserrement centripète, par exemple dans le cas d'un «récit du récit» où le texte s'accompagne d'un discours sur la possibilité de son élaboration. À l'opposé on constatera un éclatement centrifuge s'il y a «récit de récit de récit» (p. 50), soit la présentation hiérarchisée d'un texte fictif dont on raconte le développement contextualisé. L'effet produit se rattache à celui d'un métalangage (faussement) externe, et on pourra y voir à juste titre une contamination du théorique par le fictif (ou inversement).

À cela s'ajoute, au niveau pragmatique, la fonction centripète de consolidation de l'illusion inhérente à l'établissement de la fiction, opposée à une fonction centrifuge de distanciation : le texte se réfléchissant offre possiblement une perspective sur sa nature illusoire et demande à être pris en tant que tel. Il consolide le statut d'objet de la représentation en en traçant plus fortement le contour.

La réflexion en abyme, en plus d'agir comme un miroir analogique, est aussi une réflexion sur le texte où elle figure, c'est-à-dire qu'elle développe une pensée plus ou moins explicite sur le texte qu'elle sert aussi à construire. Elle est donc à la fois poétique et métalinguistique au sens de Jakobson, puisqu'elle contribue à la valeur et à l'effet du texte et dédouble réflexivement le discours qui le constitue. C'est en prévenant l'usage trop littéral et analogique du mot *spéculaire* que Dällenbach rappelle d'ailleurs la mise en garde de Jakobson contre une conception trop spatiale du poétique : «[...] il apparaît impossible de déduire de la thèse selon laquelle le propre du texte littéraire est d'être une finalité sans autre fin que lui-même le fait qu'il se réfléchirait toujours» (p. 68). De plus, Dällenbach prend soin de restreindre son objet d'étude et la définition de base en ajoutant deux critères pour pouvoir parler de mise en abyme : 1- que la totalité du récit soit impliquée dans la réflexion, 2- qu'il y ait une garantie plus ou moins explicite d'une certaine systématité.

Cet auteur permet donc de systématiser une bonne partie de la dynamique des rapports autoréflexifs. Ajoutons enfin une contribution importante quant aux rapports intérieur/extérieur des procédés récursifs : la spécularité acquiert en effet par le biais du métaphorique un volet centrifuge. Comme l'exprime Bachelard, «Je ne puis comprendre une âme qu'en transformant la mienne, "comme on transforme sa main en la mettant dans une autre" (Éluard)»<sup>21</sup>. Ainsi la réflexion d'un texte peut-elle s'effectuer par le biais de toute autre chose permettant d'induire des rapports de similitude, et cette équivalence interne, ce rabattement de l'altérité sur le paradigme de l'œuvre, tiennent-ils lieu de communication entre la forme et son extérieur.

---

<sup>21</sup> G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 119.

### 1.2.5 La répétition

Reconnue comme un des fonctionnements les plus distinctifs du discours poétique, la répétition, dont procèdent au sens large les rapports spéculaires et le métalangage, nous rapproche en premier lieu du niveau énergétique. Le processus primaire, à l'œuvre dans le rêve et le fantasme, participe aussi au poétique en ceci que le plaisir pris aux refrains, rimes et assonances tend à abolir ou suspendre le jeu des oppositions.

Ce plaisir équivoque de la répétition fraye le retour d'une certaine enfance dans la lecture ou l'écriture : on sait le goût que prennent les enfants aux comptines, refrains, cerceaux..., et combien le "processus primaire" théorisé par Freud infiltre les jeux de mots, donc la poésie. (Bougnoux, p. 47)

Entre l'anaphore et l'écholalie, il n'y a qu'un écart pathologique faisant perdre l'aspect esthétique du répéter, qui pour être entretenu demande une paradoxale diversification. En effet le geste même de s'étaler dans un énoncé requiert du poétique une diversification hors de l'intransitivité, qui ne peut être poursuivie sous une forme partielle que par des simulacres, un assemblage de moyens d'homogénéisation. La répétition la plus forte se situe donc au niveau, proprement inaudible, de l'énonciation, où se réitère sans cesse la volonté d'un jeu analogique entre tous les types de matériaux pour entre autres consolider l'existence du texte, ou de plus affirmer un, deux paradigmes, etc.

Cette négation de la fonction purement utilitaire du langage par le retour du même ne se limite cependant pas à une clôture narcissique ou recherche du «plus court circuit» vers la satisfaction. Au point de vue de la production, on peut séparer le plaisir pris à la redondance sous toutes ses formes d'une stratégie purement formelle de constitution de l'objet poétique en chose. En effet, le réseau de répétitions constitue un des types les plus fondamentaux d'armatures pour la matière verbale. Le refrain et le rythme par exemple, s'ils procurent du plaisir par leur récurrence, consolident aussi le sentiment d'une existence autonome et distincte de l'œuvre où ils figurent, ne fût-ce qu'en posant des bornes ou un «contour» de manière à contraster sur le terrain d'émergence

du nouveau discours qui s'effectue. Ce terrain est d'abord le silence, mais la présence de discours préalables dans les mots utilisés, fixée par Bakhtine et son dialogisme, n'est pas à négliger non plus.

Une autre caractéristique fréquente de la répétition se rattache à la distanciation. En effet, le soulignement du statut de médium du médium par la répétition est un motif très répandu, particulièrement dans les poèmes mystiques, bouddhistes, et il vise à dégager l'autoréférence inhérente à ce dont on parle. La «rose sans pourquoi» de Silésius et de la mystique chrétienne est ici une figure centrale, que l'on retrouve aussi du côté oriental comme le démontrent plusieurs phrases du type : «Les fleurs fleurissent, en fleurissant à partir d'elles-mêmes»<sup>22</sup>. Cette esthétique de la tautologie nie la négation portée par le mouvement imaginatif où se déploie le signe, qui à la fois relie à et coupe de la chose, et rappelle par le fait même le statut de signe du signe.

La répétition partielle est quant à elle un facteur d'argumentation et d'organisation interne de premier ordre. Le plus célèbre trio de ballades de François Villon par exemple crée une configuration implicite en répétant différemment une même structure. En effet, au refrain de la «Ballade des dames du temps jadis» répond celui de la «Ballade des seigneurs du temps jadis», complété enfin par celui de la «Ballade en vieil langage françois» :

Mais où sont les neiges d'antan ? [...]

Mais où est le preux Charlemagne ? [...]

Autant en emporte le vent.<sup>23</sup>

Cette force croissante se retrouve dans maints autres poèmes où la liaison syntaxique entre les éléments permet de dépasser l'apparente redondance de ceux-ci. Ainsi le fameux leitmotiv «Si nous montions d'un degré» qui apparaît dans les dernières pages du poème «Poésie ininterrompue» d'Éluard<sup>24</sup>, vient-il instaurer une tension qui trouve son dénouement dans sa transformation en «Et nous montons». N'abolissant pas la linéarité, la répétition d'Éluard forme une séquence, une

<sup>22</sup> Évoqué par Shizuteru Ueda dans «Silence et parole dans le bouddhisme Zen», *Diogène*, no 170, avril-juin 1995, p. 20.

<sup>23</sup> François Villon, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1962, pp. 31, 37, 35.

progression, et ce procédé utilisant la force de la répétition partielle illustre l'alliage de redondance et de modalisation qui permet à l'imagination de s'incruster dans le discours.

Enfin, il faut souligner l'apport tout simplement rythmique de la répétition, qui concourt à créer une énergie de base. On en trouve nombre d'exemples dans la poésie de Benjamin Péret, où la répétition provoque aussi un effet d'ironie et facilite la polysémie, sans que cela l'empêche d'être liée au babil jubilatoire. «Blonde blonde / était la femme disparue entre les pavés»<sup>25</sup> ; «Un sexe sur un drapeau / peau peau peau des fesses / trottait comme un lapin / pin pin pin de hibou»<sup>26</sup>.

### 1.2.6 L'Art poétique ; la défense et illustration

L'évolution de la tradition de l'Art poétique donne elle aussi lieu à la saisie du métalangage de la poésie dans toute sa complexité. Le numéro d'*Études littéraires* consacré à la question (voir bibliographie) fait à lui seul un admirable tour d'horizon de cette tradition, et c'est de ce panorama que nous nous servirons pour faire ressortir le lien de ce thème avec l'autoréflexivité.

Le syntagme Art poétique, qui remonte à Aristote, a plus tard servi à désigner toute une série d'ouvrages portant sur l'origine, les moyens et les fins de la poésie. Un des premiers en date, l'*Art poétique* d'Horace (*Épître aux Pisons*), n'a reçu ce titre précis que lors d'une réédition, et portait sur l'écriture fictionnelle en général. Fait notable, cette épître versifiée constitue elle-même une pièce d'éloquence, configuration qui connaîtra des suites dans la tradition qui naîtra de rédiger des poèmes didactiques portant sur la poésie même. «Et sur dix poèmes, un au moins se devait bien sûr de chanter la Puissance du Verbe Poétique, pour exalter jusqu'à plus soif la Vocation du grand Barde !»<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 9-40.

<sup>25</sup> B. Péret, *Le Grand Jeu*, Paris, Gallimard, 1969, p. 61.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>27</sup> Witold Gombrowicz, *Contre les poètes*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. p. 44.

Produites parallèlement à la réflexion sur la littérature par des auteurs souvent aussi réputés que Boileau ou Ronsard, ces pièces de métalangage explicite oscilleront, à la frontière de l'interne et de l'externe, entre savoir et beauté, non sans une certaine ambiguïté. D'ailleurs, l'Art poétique à visée législatrice céda progressivement du terrain à des «poétiques d'auteur» où l'activité littéraire de l'énonciateur est plus explicitement liée à son jugement et impliquée à travers lui. Cette oscillation entre la théorisation et l'effet peut être reliée à l'insistance sur deux thèmes bipolaires dans les Arts poétiques, soit premièrement l'aspect divin, mystérieux, inspiré, et deuxièmement l'aspect technique, enseignable de la poésie. «Pour moi, je ne vois pas à quoi servirait le travail sans une riche veine, ou le génie à l'état brut, tellement ils réclament l'un de l'autre un mutuel secours [...]»<sup>28</sup>. Ainsi ce type de métalangage qu'est l'art poétique vient parfois renforcer la loi interne d'un acte créatif, d'autres fois limiter volontairement celui-ci, toujours dans une immédiateté toute performative. La perversion d'un «anti-art poétique», aussi rencontrée à l'occasion (Queneau, Lautréamont), offre la variante ironique d'une entrée en contradiction performative avec des préceptes pourtant proposés sur le plan explicite.

Là où l'oscillation est encore plus intense, c'est, surtout à partir du fameux poème de Verlaine nommé «Art poétique», entre les deux variantes du métadiscours poétique interne, soit l'explicite et l'implicite<sup>29</sup>. Au vingtième siècle, les Arts poétiques en vers se multiplient mais développent des avenues si diversifiées qu'ils correspondent presque au moindre changement de style propre à des auteurs, invalidant, refusant ainsi leur mission originelle qui est de guider universellement l'apprenti. Souvent même le contenu de ces textes de théorie-fiction avant la lettre n'a rien de prescriptif et ne se distingue guère stylistiquement des autres poèmes de l'auteur, qui préfère alors prêcher par l'exemple, dans une dimension il faut l'avouer plus autolégitimante que normative. D'autre part, il est de plus en plus admis que la poésie se soit peu à peu révélée comme étant à elle-même un objet des plus privilégiés<sup>30</sup>. La hiérarchisation entre métalangage poétique et

---

<sup>28</sup> Horace, «Art poétique», *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 223.

<sup>29</sup> Ce dernier étant plus difficile à cerner, puisqu'à la rigueur, toutes les marques d'autolégitimation du texte et le fait même d'être un énoncé assumé par un locuteur engageant des prises de position, des propositions théoriques souterraines.

<sup>30</sup> «On pourrait aussi voir les choses sous un autre angle : chez les poètes contemporains, les préoccupations liées à l'art poétique ont été assimilées et fondues à la problématique même de l'écriture.» Noël Audet, «Ces

poésie au sens strict se fragilise donc alors que sont mises en évidence des racines communes, entre autres par la poétisation de la théorie poétique. «L'imagination est plus que l'intelligence», se plut à dire Albert Einstein, et il semble bien que l'option métalangagière dans le poétique soit le rappel en abyme d'une dimension pré-rhétorique, que l'on pourra nommer *poésique*, et qui informe métalangagièrement la représentation de l'expérience du monde. En effet la formation naturelle des langues, comme le laisse entrevoir le *Cratyle* platonicien, n'a rien d'une opération effectuée en laboratoire, et la référentialité est d'ores et déjà commentée, sculptée durablement par des procédés esthétiques et autres agents de permanence. Plus brièvement, disons que le langage poétique ramène à la poéticité du langage. Si bien que toute explication du poétique s'articule avec du poétique, selon le même cercle épistémique auquel sont confinées les sciences humaines.

Si on tente de synthétiser ceci selon le paramètre de l'autoréflexivité, il sera commode de considérer la poésie non seulement comme une activité s'effectuant suivant des règles bien définies, mais comme la transformation à la fois périphérique (par sa position dans le temps) et interne (par son matériau) d'une définition du poétique préalablement édifiée. S'étalant, tout comme le code linguistique, en une série finie d'éléments (thèmes, corpus) et de procédés combinatoires (les tropes, équivalent de la morphosyntaxe), la poésie dans son actualisation fonctionne à la manière du discours, qui met en jeu une partie de l'ensemble fini de ce qui lui préexiste dans le but d'atteindre des objets différents. Comme au nombre de ces objets figurent les préceptes et procédés de même que leurs actualisations passées, on peut voir s'esquisser, dans l'Art poétique explicite comme dans celui qui dirige implicitement tout poème, un jeu sur les règles qui ne se laisse jamais réduire à la somme de celles-ci.

Ce que la poésie moderne se donne à réfléchir, c'est en fait une activité de réflexion qui n'a de limites structurelles que celles qu'elle-même établit et modifie au travers de ses motivations. L'adjectif «poétique», dans ces circonstances, pourra très bien ne s'appliquer qu'à ce qui se dédie à déborder la définition de la poésie par celle-ci même dans l'établissement d'une différence, d'un maintien du mouvement dans la structure. On pourra même, comme le font plusieurs auteurs

modernes, ériger en critère de littéarité cette modification du littéraire (l'originalité ?), associée à une dialectique interne entre expression des règles expressives et expression simple :

Pour Flaubert, on le sait, une œuvre réussie possède une poétique qui lui est propre et qui permet seule de l'éclairer. Ce qui ferait la cohérence et l'unité de l'œuvre serait un dédoublement ou, dirions-nous avec Claude Mouchard, une "distance du texte à lui-même", une "conception [...] en excès sur l'exécution".<sup>31</sup>

ce qui rejoint la notion de métalangage interne, dont la présence implicite coïnciderait avec l'apparition même d'une œuvre, le redoublement explicite possible de ce métalangage venant confirmer et/ou raffiner l'autolégitimation de base.

Une telle conception dynamique de la structure de la poésie semble d'ailleurs toucher un idéal plus partagé qu'on ne croit de théorisation limitée des rapports entre la liberté d'action et les règles dans l'écriture :

Ce que Stendhal voulait écrire n'est rien d'autre que l'*Art poétique* de Boileau délivré des derniers liens avec un quelconque système normatif [...] : l'ouverture totale vers l'essence de la poésie : vers l'«Idée poétique» comme il appela ce petit texte.<sup>32</sup>

À ce niveau de généralité, où la définition de la poésie touche au pouvoir même d'élaborer un mouvement d'imagination libre dans le langage, il n'est pas étonnant que se développent des Arts poétiques rivalisant de diversité, et surtout se confondant avec l'idée de la poésie comme source et hygiène du langage ordinaire. À ce titre on notera l'*Art poétique* de Paul Claudel, qui publié dans une collection de poésie présente apparemment le contenu d'un ouvrage philosophique. Cet essai renoue cependant, par un étrange lyrisme de la raison, avec la tradition des physiciens grecs présocratiques : Empédocle, Parménide, etc., eux-mêmes considérés poètes. Dans cet ouvrage très riche Claudel fournit un apport original aux réflexions contemporaines sur le mouvement et la temporalité, trouvant dans la conscience et la connaissance du temps, de la «différence génératrice», le lien originel du langage et de l'homme avec le poétique. L'Art poétique

<sup>31</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, Vincennes / Montréal, Presses universitaires de Vincennes / PUM, 1996, p. 70.

<sup>32</sup> Michael Nerlich, «Il faut devenir contemporain de Corneille», *Études littéraires*, vol. 22, no. 3, p. 74.

est ainsi anthropologie philosophique fondamentale et doit traduire la liberté de l'homme telle qu'elle se réalise dans l'usage des mots. Si Claudel parle peu des mots et de la poésie proprement dite dans son ouvrage, il en ressort pourtant ce même principe d'inclusion de la loi dans l'exercice d'une liberté autoréflexive : «des *formes*, point de *lois*.»<sup>33</sup> D'où le rapport unilatéral entre des affirmations métaphysiques sur l'autoréflexivité de l'être de l'homme et le discours sous-jacent sur la poésie qui s'effectue : «L'homme connaît le monde non point par ce qu'il y dérobe mais par ce qu'il y ajoute : lui-même.» (p. 45) Soit : que la poésie est la découverte du monde dans l'imagination de l'homme par le biais du langage, l'homme étant précisément ce fil d'altérité qui permet la découverte sans fin. «Le passé est une incantation de la chose à venir, sa nécessaire différence génératrice, la somme sans cesse croissante des conditions du futur.» (p. 54)<sup>34</sup>

Le métalangage de l'Art poétique, autoréflexif déjà en ce que tout langage participe du poétique en général par le trajet, remarqué par Jakobson, qu'emprunte sa constitution en objet et l'aménagement d'une cohérence qui lui est propre<sup>35</sup>, tend aussi comme chez Claudel à investir dans sa propre forme, à se donner une valeur autonome, exemplifiant par là son objet et révélant ce qu'il faut bien nommer une autoréflexivité transcendante, analogue à ce que Dällenbach nomme la «mise en abyme transcendante» ou «réflexion métatextuelle»<sup>36</sup>, à la fois centre et périphérie des réseaux spéculaires, piste indiquée tout particulièrement par la mise en abyme du code. L'abyme transcendante constitue à la fois la cause et l'effet du texte premier et représente un double sublimé de la nature métaphorique du mouvement de l'écriture. Ce que Dällenbach nomme la «fiction de principe» semble correspondre encore une fois au paradigme de l'imagination dégagé plus haut :

---

<sup>33</sup> Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 43.

<sup>34</sup> «Selon le bouddhisme zen, ce qui caractérise l'homme en tant qu'homme, dans son être propre, ce n'est nullement sa capacité à tenir un discours sur lui-même, mais à formuler une articulation neuve, qui s'ouvre à travers lui : ce qui est le cas de la création poétique.» Shizuteru Ueda, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>35</sup> «C'est donc avec l'apparition de la conscience que la société apprend à faire correspondre l'ensemble des signes linguistiques, iconiques, comportementaux, à l'idée qu'elle se fait de la réalité, et, finalement, à la réalité elle-même.» René Berger, «Du miroir à l'après-histoire», *Diogenes*, no 167, juillet 94, p. 119.

<sup>36</sup> Ce type de réflexion est défini par Dällenbach comme assez apparent pour pouvoir fonctionner comme «mode d'emploi». Parmi les cinq types qu'il expose se trouve d'ailleurs l'art poétique, dont il faut se demander ici s'il ne subsume pas tous les autres (débat esthétique, manifeste, credo, finalité assignée), du moins dans la définition élargie qu'en permet le numéro d'*Études littéraires*

Répetons-le : en s'avançant en direction de ce qui ne cesse de le rendre possible, le récit se modèle sur sa métaphore d'origine autant que celle-ci se modèle sur lui. [...] la réflexion transcendantale sert toujours d'assise débordante à la mise en abyme du code, et, sur cette lancée, [...] elle ne saurait être placée sur le même pied que quelque mise en abyme que ce soit, du fait qu'elle a partie liée avec ce qui les détermine toutes. [...] elle réfléchit le *code des codes*, à savoir ce qui règle les possibilités de mise en jeu des réflexions élémentaires. (Dällenbach, p. 138)

Le thème de l'Art poétique nous ramène donc à la même intersection que celui du langage ou de la représentation. Circulant constamment d'actualisations empiriques à des principes généraux, la définition est soumise au développement temporel et conflictuel de son objet, miroitant le même chronotope, pour reprendre les termes de Bakhtine.

### 1.2.7 Autodésignation ; distanciation ; autonymie

L'autodésignation concerne les endroits où l'œuvre parle explicitement de son statut d'œuvre, mettant en évidence les modalités de son statut et l'agent de sa production. Il s'agit d'une forme d'autoréflexivité qui peut diriger autant vers l'autolégitimation que vers la distanciation brechtienne, puisqu'elle renchérit sur l'investissement dans une forme imaginaire, tout en exposant le fait qu'elle est effectivement un travail d'imagination. «Car si tout signe est signe de quelque chose (coupure sémiotique), lui-même n'en est pas moins une chose, et doit le dire, ou le montrer, comme le théâtre selon Brecht.» (Bougnoux, p. 10)

On trouvera de telles mises en évidence à des degrés divers d'explicite et d'implicite, de la métaphore à l'Art poétique en vers. Une forme très courante est celle des poèmes ayant comme pivots sémantiques les expressions «J'écris», «Je parle», «Tu lis», ou encore des références au poème, à la plume et au papier inclus dans le processus de communication du texte.

Je vous écris de la lune. Je vous écris de la pièce à côté. [...]  
Ça! Un poème, Lorna. [...]  
Avec tous les poèmes qui menaient à ce poème.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Jacques Crickillon, *Talisman*, Amay, L'Arbre à paroles, 1995, p. 9-11.

je vous écris mes ailleurs d'ici sans détour  
je ne cherche plus les mots de midi à quatorze heures<sup>38</sup>

Poème d'après modèle.  
La muse se déshabille  
en terminant d'une main distraite  
sa correspondance.<sup>39</sup>

(Désignation explicite suivie de métaphorisation)

Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe;<sup>40</sup>  
(Enchevêtrement implicite/explicite)

On pensera aussi, dans la chanson, aux allusions au fait de chanter, qui touchent de près les exemples cités. Charles Trenet chantant «Je chante...», Julos Beaucarne récitant «Régulièrement je t'écris», ou Ferré chantant «Je chante pour passer le temps», d'après un poème d'Aragon, témoignent encore d'une tendance à rendre explicite ce degré zéro de l'œuvre se disant elle-même avant de dire autre chose, ou du moins, son ancrage matériel. On pourrait aussi il est vrai parler d'un désir de l'expression elle-même, précédant la volonté d'exprimer quoi que ce soit, et vers lequel le discours semble se retourner pour diverses raisons, ressourcement, renforcement, amusement, etc. L'effet de cadre renouvelé qui s'ensuit se rattache aussi à l'imagination prospective de soi miroitée par l'œuvre : en réaffirmant l'évidence d'une manière différente, on met de l'avant la modification constante de l'origine par la mise en route de la poésie.

Entre l'Art poétique et l'autodésignation on notera «Le sonnet», sonnet sur le sonnet par Félix-Gabriel Marchand<sup>41</sup>, qui emprunte cette forme en commençant par la nier : «Non, jamais je n'ai pu fabriquer un sonnet», puis, par la force des choses, la désigne en bout de course comme

<sup>38</sup> Jacques Brault, *Poèmes choisis 1965-1990*, Montréal, Le Noroît, 1996, p. 45.

<sup>39</sup> Carle Coppens, *Poèmes contre la montre*, Montréal, Le Noroît, 1996, p. 22.

<sup>40</sup> Stéphane Mallarmé, «Salut», *Poésies*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19.

<sup>41</sup> Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, L'Hexagone, 1980, p. 92.

réalisée : «Bravo !... j'ai mon sonnet !... on ne m'y prendra plus.» Ce poème permet également d'attirer l'attention sur l'autodésignation négative, aux effets distanciateurs percutants et au repli très fort vers l'énergie productrice du texte. On pourra rapprocher cela du «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte et d'autres variations sur le procédé négateur qui jouent à divers niveaux de l'ironie représentationnelle. Comme l'affirme Bounoux, la négation est un marqueur typique de métaniveau, et l'adjonction à un déictique comme «ceci» renvoie indirectement à la nature de chose du mot pipe ainsi que de la représentation picturale d'une pipe. Ainsi, en poésie, tout vers du type «Un petit chat ne traverse pas la rue» relèvera entre autres choses d'une désignation de l'écart nécessaire entre le langage et son objet, écart trouvant lieu dans la nature d'objet du langage.

Quant à l'autonymie, il s'agit du terme formé par le logicien Carnap pour désigner l'usage d'un mot en tant que mot et non pour renvoyer à son signifié, par exemple lorsqu'on parle du mot *mot*, ou de l'*autonymie* comme d'un terme formé par le logicien Carnap pour... De nombreux cas peuvent être relevés d'usage esthétique de l'autonymie, celle-ci constituant pour le texte une forme d'autodésignation locale. Deux célèbres vers de Ponge jouent de manière amusante de l'autonymie puis d'une autoréférence assez cabotine : «Par le mot *par* commence donc ce texte / dont la première ligne dit la vérité»<sup>42</sup>.

### 1.2.8 Mimétisme textuel ; calligramme ; onomatopée

Outre de suggérer un lien qui serait naturel entre le langage et les choses qu'il désigne, le mimétisme textuel produit un dédoublement de la signifiante qui en augmente la portée, ajoutant une persuasion sensitive au caractère convaincant de l'expression. Deux types de mimétisme sont surtout actualisés, premièrement au niveau sonore (harmonie imitative), ensuite au niveau visuel (le calligramme et ses sous-produits). Au niveau conceptuel cependant on retrouvera un mimétisme plus subtil, par exemple dans les associations repérables entre un thème ou une ambiance (amour, colère, tragique, comique) et un rythme (octosyllabe, quatrain, impair, etc.) On pensera ici aux spéculations des manuels sur la convenance entre les différents mètres et le contenu qu'ils

---

<sup>42</sup> Francis Ponge, *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 144.

supportent, mais plus encore au *Cratyle* de Platon, dialogue où est finement saisie la tension existant dans les langues entre une composante imitative et une composante abstraite, plus libre.

Enfin, l'onomatopée et l'interjection constituent, malgré leur caractère élémentaire, une autre forme particulièrement forte de mimétisme sonore, puisque leur caractère indiciel tend à les rendre si contiguës au sentiment qu'elles expriment qu'elles peuvent être décodées dans une certaine mesure par un locuteur étranger moyennant un contexte suffisamment clair. En elles l'autoréflexivité narcissique est criante à plusieurs égards, puisqu'on tend à l'utiliser pour instaurer un pouvoir purement langagier, ou à se satisfaire de l'aspect matériel, pré-sémiotique du mot. Qu'on pense à l'euphonie qui motive nombre de «Ô !» et de «ah !» ou de «ha !» et de «hé !» insérés dans les phrases, ou tout simplement à la vivacité d'un «aïe !» comparativement à une conceptualisation de la douleur, enfin à l'importance occasionnelle de la formation ou la dérivation de mots, typiquement «onomatopéique» lorsqu'elle joue des ressources de l'effet sonore, allant chez Artaud jusqu'aux frontières de la pure glossolalie.

À remarquer aussi, la fonction négative, performative à l'extrême, du type de ce que Ueda nomme «l'événement du Oh !», notamment chez Rilke et dans les haïkus bouddhistes :

Oh ! C'est ce cri qui transperce, déchire le monde toujours déjà compris par le langage. C'est privé de langage que l'homme devient lui-même au «Oh !» Ce «Oh !» est du reste précisément le tout premier son originel de l'indicible.<sup>43</sup>

Ce faire-silence où la parole s'autodétruit un instant oriente non pas vers une intransitivité, mais tend au contraire à abolir en cours de route la poésie en tant que moyen pour plutôt mettre l'accent sur sa fin, ses effets régénérateurs du langage et de l'homme. On y repère donc un mouvement autoréflexif, la visée d'un certain court-circuit, mais qui s'inclut toujours comme ressource accessoire dans un jeu de parole et de silence.

---

<sup>43</sup> Shizuteru Ueda, *op. cit.*, p. 7-8.

### 1.2.9 Le sacré

Il y a aussi un intérêt à placer le lien fréquent entre la poésie et le sacré au cœur de l'autoréflexivité. Lié de près au narcissisme dérivé décrit plus haut, le sacré s'en distingue par une visée éthique plus présente. Autre forme de déclencheur d'investissement pulsionnel du sujet, il se veut en général moins gratuit, plus normatif, bien que dans les faits ces subtilités puissent tendre à se fondre dans une quelconque sacralisation du gratuit, du frivole : comment nier le caractère sacramental des injonctions glossolaliques de Gauvreau, d'ailleurs teintées de termes et d'accents empruntés au domaine religieux, et pourquoi priver l'humour noir, l'ironie et la sensualité d'une prétention ou d'un effet métaphysiques ?

Dans ses études philosophiques sur les poètes allemands, Heidegger considère le sentiment du sacré comme le point de jonction entre les différents moments du développement de la poésie, y voyant, des romantiques à aujourd'hui, s'effectuer la sauvegarde souvent apophantique<sup>44</sup> dans le langage d'une présence particulière, d'une force «présentative» au cœur des médiums représentatifs. Selon les termes du philosophe, les poètes sont ceux qui continuent de garder significative dans le langage l'absence de divinité, qui persistent à faire de cette absence *l'absence de quelque chose*. Cela s'actualise surtout par l'investissement extrême dans le chant poétique, sa consécration comme valeur par le biais de tous les processus autoréflexifs faisant du poème quelque chose «qui dure», comme le disait Jakobson, ceci par opposition au langage ordinaire. De plus on peut même penser, dans la perspective historique qu'emprunte Heidegger, que la tendance moderne à faire du discours sur la poésie un des lieux privilégiés du discours poétique est un des ultimes refuges de cette activité sacralisante qui peut très bien s'accommoder du retournement sur elle-même.

Être poète en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. Voilà pourquoi, au temps de la nuit du monde, le poète dit le sacré. Voilà pourquoi, dans la langue de Hölderlin, la nuit du monde est la "nuit sacrée". [...] C'est pourquoi les "poètes en temps de détresse" doivent expressément, en leur dict poétique, dire l'essence de la Poésie.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Il n'y a même pas lieu d'insister sur les liens unissant la théologie négative au discours poétique. Silésius, Jacob Boehme, Maître Eckhart et Saint-Jean de la Croix en font particulièrement foi.

<sup>45</sup> M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard (Idées), trad. Wolfgang Brokmeier, 1969, p. 327.

Afin d'éviter toute méprise, il convient de disséquer brièvement la structure de l'expression du sacré dans le langage et de préciser son lien avec l'autoréflexivité. Le Ricœur de *La Narrativité*<sup>46</sup> peut certes nous y aider, par le biais de sa compréhension de l'importance comme constituant central des discours narratif et historique.

Pour Ricœur, l'élément nucléaire du narratif en histoire ou dans le récit est l'événement. On caractérise comme événement ce qui mérite d'être noté et renforcé à l'intérieur d'une succession. Ce «mérite» dont parle Ricœur se rapporte ultimement à l'apport d'*importance* par un sujet, et cette importance surgit directement de l'activité spatialisante et temporalisante du langage et du narratif qui en est indissociable. Si on adapte ce modèle à la poésie, on voit que l'imbrication du narratif et du poétique qui avait depuis les origines cours dans la forme de l'épopée, laisse graduellement la place à une «événementialité» beaucoup plus subtile, jusqu'à faire de la poésie le lieu de l'événement pur, de «l'événement de l'événement» pourrait-on dire. Tout dans le poème est en effet prétexte à événement, puisque la poésie se confond avec l'apport langagier d'importance, ou encore le retrait ironique de celle-ci. Que l'on pense ici à Francis Ponge pour lequel la moindre des réalités fournit le sujet d'un poème, du crottin jusqu'au soleil. Ou à un Guillevic animiste s'émouvant d'un caillou : «Si un jour tu vois / Qu'une pierre te sourit / Iras-tu le dire ?»<sup>47</sup>.

La tendance contemporaine en poésie vers l'intimisme relève de la même omniprésence de l'événement. Ainsi la vie personnelle peut servir d'objet de sacre langagier, fût-ce par défaut. «L'écriture intimiste poussée dans son dernier retranchement est une agonie. Un passage dangereux vers l'insensé. L'extase du matin ou l'haleine des fleurs, oui, très bien, mais plus loin, s'il vous plaît, encore plus loin»<sup>48</sup>, nous dit un poète intimiste de haut calibre en traquant le poétique dans le moindre pli du banal. La tendance intimiste peut même être rapprochée par cet aspect du travail autoréflexif, puisque c'est au bout du compte le médium même de l'importance qui devient un sujet de désir, c'est-à-dire le langage tendant circulairement à faire figure d'événement. Comme Ricardou

---

<sup>46</sup> P. Ricœur (dir.), *La Narrativité*, Paris, CNRS, 1980.

<sup>47</sup> E. Guillevic, *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1945, p. 29.

<sup>48</sup> Jacques Brault, *Au fond du jardin*, Montréal, Le Noroît, 1996, p. 76.

a pu dire du Nouveau Roman qu'il figurait l'aventure de l'écriture plutôt que l'écriture d'une aventure, on pourra dire qu'un des traits répandus dans la poésie contemporaine est cette importance accordée au matériau, cette importance dût-elle comme dans l'intimisme être le soubassement d'une stratégie de réinvestissement dans le quotidien.

L'importance, nerf intime de l'intrigue et de l'organisation temporelle du narratif, auquel, au sens général où l'entend Ricoeur, n'échappe aucune forme d'activité verbale, peut être considérée comme un équivalent plus abstrait du sacré. On concevra sans peine que l'investissement sans pareil de la poésie dans le matériau verbal et sémantique comme authentique réalité, est une exacerbation de la production d'importance dans la parole. Selon le niveau où l'on place ce processus et selon la conception que l'on a du langage, il restera à voir si l'on place cette concentration, cette accumulation de sens sous la rubrique d'une économie freudienne du narcissisme ou encore du sacré.

Il suffira pourtant ici de ramener les deux approches, celle du retournement primaire de la pulsion et celle de la valorisation circulaire correspondant à la fonction poétique, à un modèle dialectique où le centripète fournit le noyau des rapports centrifuges, nulle dichotomie absolue n'étant nécessaire. Le narcissisme pourra intervenir dans des considérations plus vitalistes et objectivistes, tandis que le sacré ramène connotativement à un contexte historique et culturel plus précis, ou au contraire, dénotativement, à un niveau a-contextuel et a-temporel.

#### 1.2.10 L'abstraction ; l'autotélisme<sup>49</sup>

Le dernier aspect que nous examinerons recoupe une grande partie des aspects mentionnés jusqu'ici. L'ampleur qu'ont prise les discussions sur l'abstraction au vingtième siècle et l'incidence de celles-ci sur la pratique de l'art actuel relèvent en effet d'une problématisation non sans lien avec celles sur l'autoréflexivité logique et linguistique (Frege, Russell, Wittgenstein), qui elles-mêmes

---

<sup>49</sup> Cette rubrique est en grande partie inspirée du panorama offert par l'article «Art abstrait» de Mikell Dufrenne dans l'*Encyclopédie Universalis* édition 1995.

touchent à la crise du fondement des mathématiques d'une manière qu'il ne m'appartient pas de résumer ici.

L'abstraction en art est plus aisée à comprendre du côté pictural, la littérature n'ayant d'ailleurs atteint les mêmes extrêmes que la peinture qu'au prix d'un mimétisme souvent forcé. Une théorisation des rapports entre la représentation, la non-représentation et l'autoreprésentation concerne cependant toutes les disciplines. De manière générale, la mise de côté de la représentation, fait de s'abstraire de l'immersion de la conscience signifiante dans la visée d'objets mondains, est un accomplissement historiquement situé de la volonté pour les disciplines esthétiques de s'affranchir de toute fonction utilitaire, et par là de toute imitation naïve d'objets déjà offerts aux sens, sinon au sens commun. Cet affranchissement prend avant tout la forme d'un abandon des grands sujets, du prétexte historique, moral, culturel, et culmine, d'abord en peinture, dans les représentations purement géométriques de Kandinski ou autres jeux formels n'exprimant plus les contours physiques auxquels la perception est habituée.

Le sens à donner à cette évacuation de la figuration, à la révolte qui y est associée, comme par exemple pour le célèbre «carré noir sur fond noir» de Malevitch, réside en grande partie dans une volonté de purger la signification de ses apparences déterminées, trop naturelles, de faire retour en amont vers la source de ce pouvoir de découper et somme toute de faire apparaître le monde par les différents langages. Pour Paul Klee, l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible, et c'est pourquoi l'art entier fut peut-être depuis toujours «abstrait», c'est-à-dire instigateur d'un recadrage transcendant du connu et du perçu. Si on laisse de côté la tendance à laquelle a lui-même succombé Malevitch de faire de l'art abstrait un réalisme s'effectuant négativement par-delà toute représentation, on peut y voir un aplanissement synthétique des activités signifiantes dans lequel est rendue à plus de lucidité la symbolisation humaine.

Cette autonomisation de l'activité créatrice par rapport au sens commun radicalise matériellement la perspective esthétique découlant des écrits de Kant sur le Beau, l'auteur distinguant dans sa troisième *Critique* la beauté dite adhérente de la beauté libre. Cette dernière se situe dans des représentations où la nécessité incluse dans la sensibilité évacue ou suspend le lien avec la nature réelle de l'objet reproduit. Pour Kandinsky, il sera donc «clair que l'harmonie des

couleurs doit reposer uniquement sur principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme *le principe de nécessité intérieure*<sup>50</sup>. Il est ici impérieux que l'on décortique ce type d'autonomisation en : 1- la relative *gratuité* de l'œuvre d'art qui ne répond pas à un besoin physique primaire, 2- l'exigence de *beauté* qui ordonne une surenchère formelle en fonction d'un accord avec les sentiments, et 3- le détour obscur par lequel le créateur agit sur lui-même et ses semblables. Il s'agit dans ce dernier cas d'un narcissisme systémique ou d'un autotélisme de la nature humaine recherchant son perfectionnement à travers toute activité extérieure, au travers même du détour par le «miroir» du monde. On évitera bien des embrouillaminis en dépistant les amalgames occasionnels de la critique et du métalangage des artistes concernant ces trois sphères connexes et étroitement superposées.

Si Apollinaire a plus tard donné l'exemple avec son interprétation de l'influence des peintres cubistes dans ses poèmes, c'est Mallarmé qui sera d'abord le plus près des radicaux de l'abstraction, allant jusqu'à les devancer sur les principes de fond, et les procédés qu'il utilisa pour ceci avec les mots relèvent de plusieurs aspects relevés dans le début de ce mémoire. Mettons ici en parallèle Malevitch accompagnant en 1918 son *Carré blanc sur fond blanc* d'un commentaire débutant par «Voguez à ma suite, camarades, aviateurs [...]», d'un Mallarmé faisant dès 1898 suivre son «Rien, cette écume, vierge vers» de la phrase débutant par «Nous naviguons, ô mes divers [...]». Dans les deux cas une volonté de retrouver l'essence profonde du blanc de la page ou de la toile, miroir du lieu où se construisent les rapports entre le signe et la chose dans le jeu de la représentation, et où seul l'humain fait advenir à la communication quelque «chose».

Solitude, récif, étoile  
 À n'importe ce qui valut  
 Le blanc souci de notre toile.<sup>51</sup>

C'est d'ailleurs en recourant à la métaphore transmédiatale que Mauron nous explique la démarche mallarméenne. La séparation entre «l'universel reportage» et le langage poétique est superposée avec l'opposition entre figuratif et non-figuratif.

<sup>50</sup> «Abstraction», *Encyclopédie Universalis*, 1995.

<sup>51</sup> Stéphane Mallarmé, «Salub», *Poésies*, Paris, Gallimard, 1952, p. 19.

En vérité, selon l'intérêt accordé à la représentation des objets extérieurs, nous possédons une gamme qui va du reportage photographique à la composition nommée à tort «abstraite» et qui ne représente apparemment rien qu'elle-même.<sup>52</sup>

Ainsi l'autoreprésentation participerait-elle d'une visée asymptotique de l'origine ou d'un «degré zéro» de l'art, mouvement arbitraire utilisant la représentation selon la fin qui s'accorde aux états de l'artiste. Mauron, distinguant entre la représentation d'objets extérieurs et d'objets intérieurs, psychologiques (affects, idées), voit se dégager un troisième niveau, intermédiaire, dans le travail autoréférentiel avec et sur le signifiant. «De là vient l'autonomie du poème, existant de par sa cohérence interne, et véritablement être de langage. Dans le même sens, Mallarmé parle de *céder l'initiative aux mots*.»<sup>53</sup>

L'autoréflexivité exacerbée de plusieurs œuvres depuis la fin du dix-neuvième siècle coïncide étrangement avec les suites de la laïcisation de l'art et l'émancipation de la connaissance en dehors d'ornières sociales trop étroites. Les révolutionnaires et les formalistes les plus acharnés peuvent donc d'un certain point de vue être considérés comme les réels puristes, nettoyant l'activité artistique de ses contingences, au risque de perdre la racine de celle-ci dans les mouvements d'école.

C'est clair, pour Malevitch la peinture est une catin qu'il faudra racheter et purifier. Le premier devoir d'un artiste vraiment créateur sera de liquider la représentation coupable des crimes les plus monstrueux. [...] La peinture non-figurative, en ne donnant plus rien à reconnaître à un public dévoré par des pulsions incontrôlables, s'est retirée en elle-même pour se réapproprier ce qui lui est le plus essentiel : sa liberté.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Charles Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Collection «Écrivains de toujours», Paris, Seuil, 1977, p. 64.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>54</sup> Éric Valentin, «Portrait de Malevitch en Narcisse», dans *Un bouquet de Narcisse(s)*, (en coll.), Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 282.

## HORS-TEXTE 2

*Quelques écueils entrevus témoignent de ce qui pourrait devenir un famélique cul-de-sac dans la dérive vers une métapoétique trop hâtive. Ou pire cela fera imaginologue en herbe à qui l'on devra taper sur les doigts pour qu'il cesse de jouer grand professeur quand il n'est pas maître en grade.*

*Cependant comment ne pas sombrer quelques pages dans l'italique alors que je perçois progressivement les limites de ma réflexion sur moi-même former le cadre le plus large de cette enquête sur les représentations qu'on se fait de la (méta)représentation en poésie. Métacause toujours, tu n'en seras pas moins le lecteur imparfait de toi-même dans chaque mouvement d'écriture. Le work in progress, notion passablement à la mode et galvaudée, n'aurait-il pas d'ailleurs été intéressant à utiliser, sans autant d'utilisations précédentes justement ?*

*On pourrait ici épiloguer sur la lecture que nous faisons de nos parents pour atteindre à une personnalité qui nous soit propre, et ainsi rejoindre des suppositions entre psychanalyse et sémiotique. Le métalangage interne implicite ou le meurtre du père à l'intérieur du dialogue institué par le fils qui retourne le refoulé à la foule. Mais Derrida ne sera pas surpassé cet après-midi en matière de théorie-fiction. Tout de même, entre les lignes cette alternativement déplaisante et flatteuse impression de s'acharner indirectement à comprendre les mécanismes de sa propre pensée. Y a-t-il un grade en «soi-même» à obtenir quelque part ? Ou le soi-même occidental n'est-il que la glose inutile du «s.m.» (sado-masochisme) ?*

*Je s'abyme, je se parle, le se parle à toutes les personnes. On joue des Facultés pour atteindre à l'Universel entre phi, psy et poesis, avec soupçons de bâtardises bio et phy.*

*Pire : la connotation présente dénote la dénotation précédente mieux que celle-ci ne s'exprimait. Par contraste, plus efficace par son moment et son lieu que par sa teneur peut-être. Quoique.*

*Disons-le naïvement : la généralité de la vie se compose d'une semblable mais infiniment plus subtile et diversifiée autoréflexivité de l'autoréflexivité. Ce mémoire ne serait qu'une mémoire, l'énième et la moindre mise en abyme pseudo «externe» d'une poétique implicite se diffusant dans toutes les formes d'associations de quoi que ce soit. Mille et une positions sexuelles de*

*l'autoréflexivité qui a besoin de l'autre pour faire sortir un objet du fond de sa solitude et de sa nuit.*

*Je lis par hasard L. Bersianik (Permafrost, 1997) et le hasard (entre autres) fait qu'elle met en abyme sa réflexion d'elle-même dans une structure narrative où un personnage se forme un double, un ami imaginaire nommé François d'Assise dont il est dit qu'il a le don d'ubiquité, «Un peu comme le soleil quand il brille juste au-dessus de nos têtes, alors qu'il est présent partout à la fois. Ton frère, il est partout où l'on veut bien qu'il soit.» (p. 142) J'ai beau ne pas vouloir faire de métaphysique simplette mais j'ai un vague soubresaut de pomme d'Adam qui me dit qu'il y a de l'utopique à vouloir faire de tout ceci un objet de recherche quand c'est le principe de la recherche en général, recherche dont on ne saurait faire l'épistémologie sans la poursuivre, sans se la reproduire.*

*Il serait plus simple de faire de la musique, un tableau, des affaires, pas de la poésie car c'est encore la parole qui va se parodier, mais faire oui comme tous ces gens qui se démènent à sortir d'eux au plus vite pour s'atteindre constamment. Ou bien il y aurait quelque utilité à être demeuré là à scruter la texture et la composition de l'infime et inépuisable ligne de départ. À partir de laquelle, avec laquelle toutes les démarcations subséquentes s'effectuent.*

*Il y a des mémoires en création littéraire qu'un métalangage théorique vient compléter. On tolérera ici que le langage se libère brièvement de sa théorie pour se rapatrier le flair.*

## CHAPITRE II

### MODÈLES

Après avoir joint ensemble certains aspects cruciaux en matière d'autoréflexivité tout en ayant évité la prétention à une métapoétique, il convient d'organiser ces données selon un modèle permettant un décodage structurel des textes qui soit le plus aisé possible. Sans omettre d'adopter une prise de position particulière, j'opte toutefois pour un entrecroisement de modèles plutôt que de risquer de m'enfermer dans l'autoréflexivité d'un seul. C'est donc l'efficacité de la superposition suivante qui devra être jugée, davantage que celle de chaque élément.

#### 2.1 Étiologie d'Aristote étendue au texte

La théorie aristotélicienne des quatre causes aide d'abord à situer concrètement l'ensemble des cas relevant du métalangage poétique interne. Elle permet d'ancrer un modèle plus complexe dans le sens commun. Pour éviter toute confusion de termes, précisons que la cause, chez Aristote, désigne la raison d'un étant, son *être*, selon les quatre modalités suivantes : cause formelle (définition de la chose), cause matérielle (composition de la chose), l'agent ou cause motrice (le producteur de la chose) et cause finale (le but de la chose). Ici nous classifions l'autoréflexivité du discours de la poésie sur elle-même selon le niveau où ce discours se pose, et rejoindrons incidemment la vieille définition de la poétique que donne le Robert, soit «la théorie de la nature et du destin de la poésie»,

nature et destin étant bien entendu compris dans le cadre d'une élaboration subjective émanant d'un projet et non d'un déterminisme préétabli.

**CAUSE FORMELLE-** Les éléments qui dans le poème touchent à une autoréflexivité de la forme sont : a) une définition de la poésie de manière métaphorique ou non ; b) un jugement d'attribution portant sur l'activité ou la conscience poétique. Il s'agit d'un rapport synecdochique où le tout est pris comme partie, le genre comme contenu au lieu de contenant.

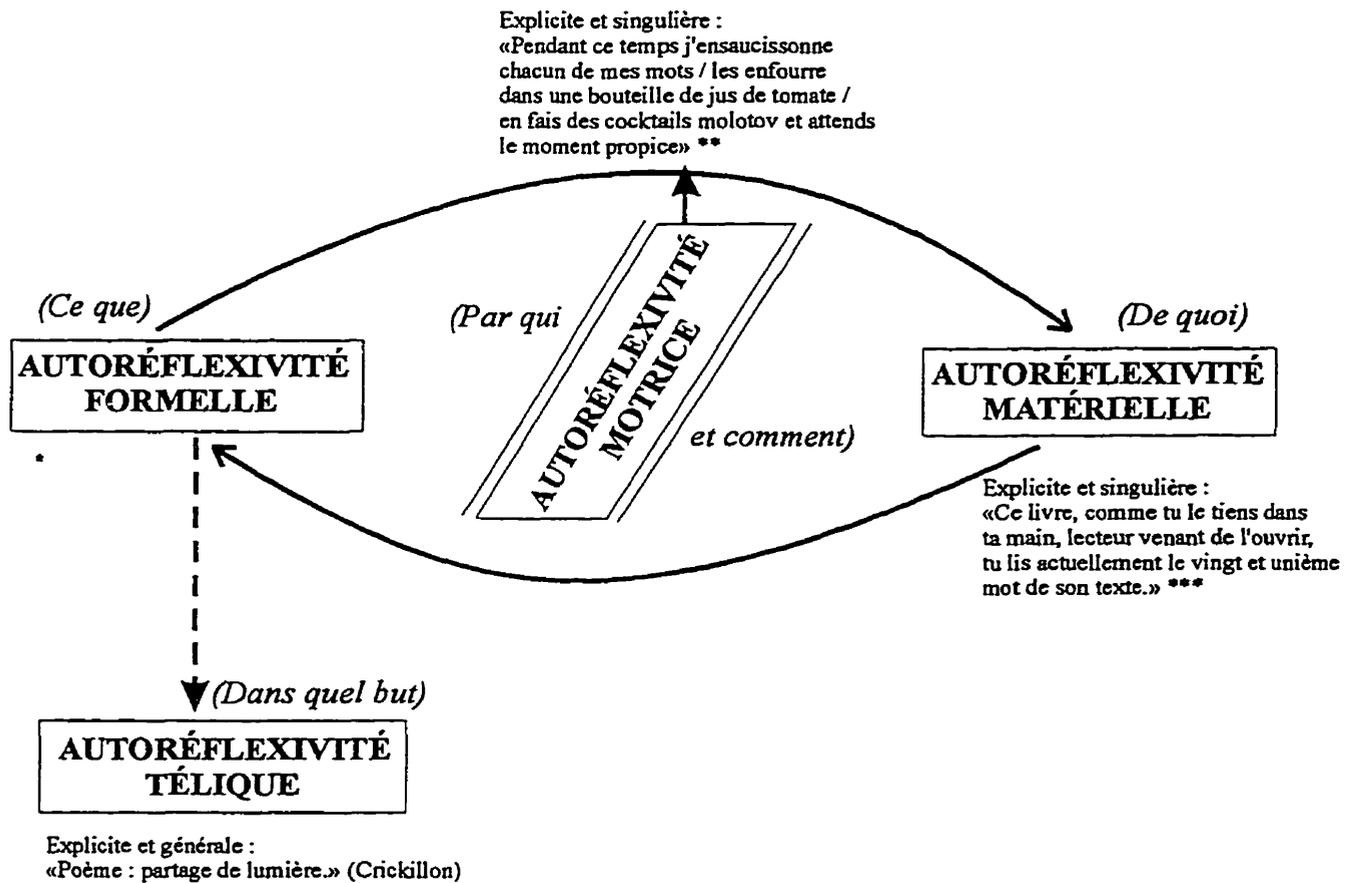
**CAUSE MATÉRIELLE-** : L'autoréflexivité matérielle concerne les mentions touchant aux médiums de la poésie : la plume, l'encre, le papier, la langue, la parole. L'autodésignation concrète, littérale, l'autonymie, les procédés de distanciation se rattachent à ce secteur, ainsi que tout ce qui ressortit au travail sur la matérialité signifiante, des jeux de mots aux rimes et aux paragrammes.

**CAUSE MOTRICE-** L'autoréflexivité selon l'agent concerne les mentions touchant au producteur de la poésie, littéralement ou de manière générale. On classe ici les allusions à l'auteur, à d'autres poètes que l'auteur, à l'écriture en tant qu'acte, au lecteur (qui réactualise le texte). L'unification de la matière et de la forme, les circonstances du passage des signifiants à un exercice de signification sont ici ce qui est en cause.

**CAUSE FINALE-** Les mentions concernant les buts assignés à la poésie. C'est ici qu'intervient la question de l'intransitivité ou du Beau, où le poème se fait performativement «fin en soi», valeur propre (fonction poétique), de même que l'exigence d'une poésie engagée, sacrée, reliant aux choses, etc. La perspective privilégiée dans cette étude est celle d'une finalité double, soit interne (consolidation de l'immanence) et externe (interaction avec les référents), le mouvement centripète offrant un appui nécessaire au centrifuge qui le continue et l'étend. Ce quatrième secteur est difficilement séparable de la cause formelle, si bien qu'il en constitue un appendice. Toute définition

de ce qu'est une chose ne peut en effet pas manquer de suggérer un usage, et toute mention de la fin reconfigure la définition.

Le tableau suivant, assorti d'exemples, offre une traduction du classement aristotélicien qui disons-le ne renvoie pas à une application que le Philosophe aurait lui-même fait de son étologie au domaine poétique. Les termes employés dans le tableau sont ceux que nous utiliserons dorénavant pour renvoyer à ce premier modèle.



\* Implicite et générale :  
«Il montre la puissance de la ligne courbe ». Célyne Fortin, *Les intrusions de l'oeil*,  
le Noroît, 1991, p.11.

Explicite et particulière :  
«un chant sévère / l'air dans l'air / que frappe l'aridité». Pierre Ouellet, *Consolations*,  
le Noroît, 1996, p.85.

\*\* Raoul Duguay, *Nu tout nu*, Éd. Trois-Pistoles, 1997, p. 30.

\*\*\* Ponge, cité par Jean Tortel, *Francis Ponge cinq fois*, Paris, Fata Morgana, 1984, p. 72.

Ce classement a l'avantage de la simplicité, permet l'identification rapide des marques d'autoréflexion, mais il doit être dégagé d'un substantialisme qui ferait plus ou moins perdre de vue l'imbrication de la poésie et de sa définition dans une pratique humaine qui se corrige et se modifie sans cesse. Il cerne bien le tableau du métalangage interne à partir de concepts appartenant à la métaphysique, cet emprunt devant être doublé de la conscience que le métalangage est inclus dans le processus même de la constitution de l'objet dont il parle, ce qu'il est plus aisé de faire dans un cadre

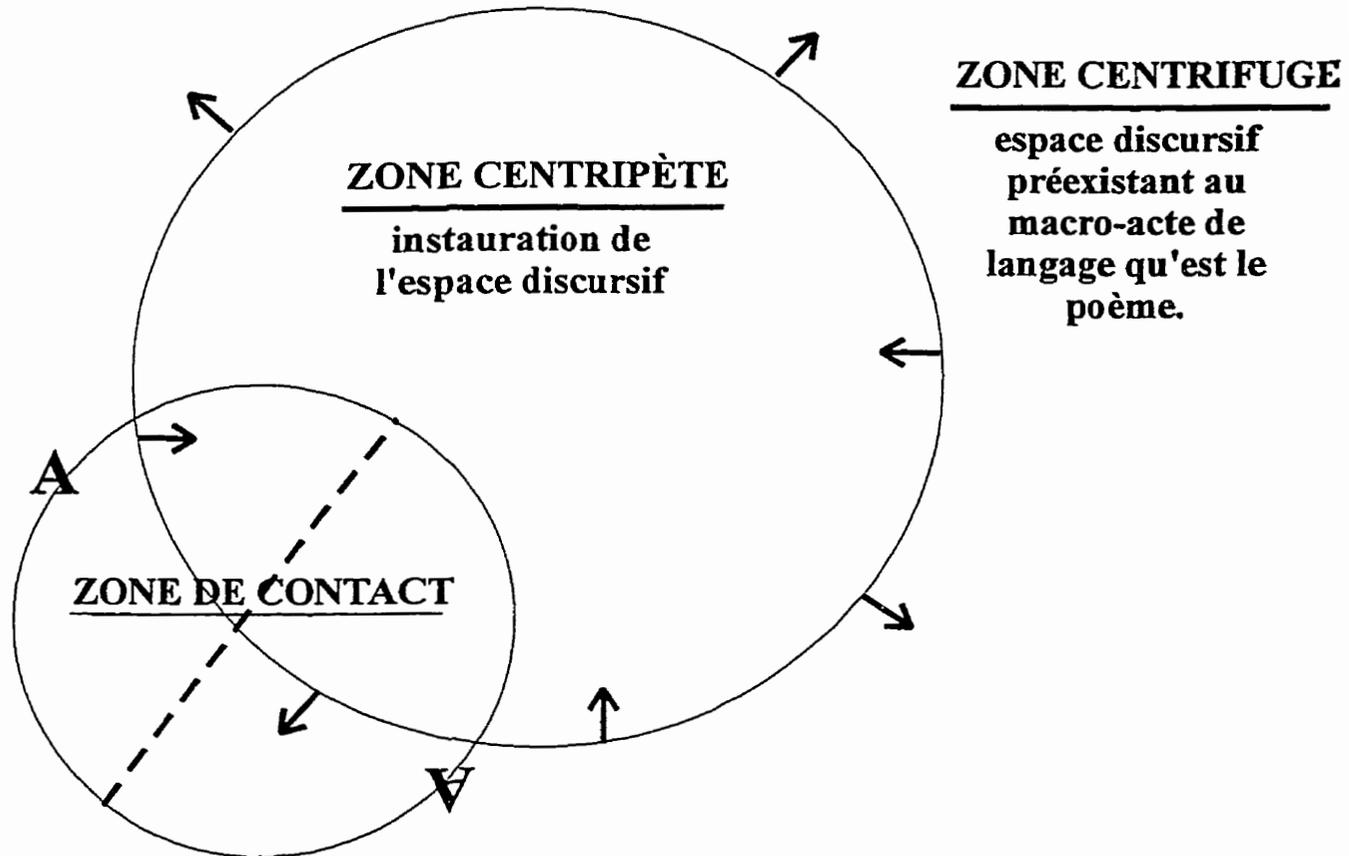
artistique. On touche cependant les limites du modèle en constatant que la définition (cause formelle) entre dans la matière du poème et du poète, et que le poème est à lui-même sa finalité.

Pour bien situer ceci dans le panorama de la première partie, mettons le tout en parallèle avec le schéma des fonctions linguistiques de Jakobson. On voit qu'une telle classification relève presque exclusivement de la fonction réflexive du métalinguistique. L'aspect performatif et pulsionnel du narcissisme y est difficilement rattachable, et les raffinements que le niveau implicite utilise nécessitent l'apport d'autres modèles. Cependant nous avons ici un instrument permettant de rattacher assez délicatement les textes relevant de conceptions de la poésie plus anciennes que la nôtre.

## **2.2 Forces centripète et centrifuge (d'après Bougnoux)**

Cette métaphore physique plusieurs fois évoquée ci-dessus permet quant à elle de comprendre à la fois l'aspect énergétique et l'aspect sémiotique. Le schéma présenté ci-dessous illustre la bipolarité existant entre les deux vecteurs de la réflexivité du discours poétique, de même que l'interpénétration simple ou double qui peut possiblement s'y superposer.

# LES FORCES RÉFÉRENTIELLES DANS LE POÈME



**A** - où le poème se dit en disant l'autre : métaphorisation

**V** - où le poème se dit l'autre en se disant : référence indirecte

Au premier plan, le blanc de la page, se situe l'espace langagier préexistant à l'énonciation du poème et sur lequel l'espace propre à ce dernier est découpé et partagé. On ne peut séparer l'établissement formel d'un contour sémantique du terrain qu'il utilise pour définir ses marges. C'est ce que signifie la formule de Ponge voulant que le poète parle *contre les paroles*, toute parole humaine inscrivant dans un matériau précédemment utilisé un rapport de duplicité d'où surgit le sens nouveau. La pragmatique nous apprend d'ailleurs que le simple usage suffit à produire une telle duplicité.

Les deux cercles représentent les mouvements par lesquels s'instaure ce dédoublement de la signifiante à l'intérieur de l'espace langagier, en l'occurrence lors de la production d'un poème. Le discours symbolisé par le grand cercle est explicite et les différents vecteurs signifient qu'il peut soit se retourner vers lui-même ou se diriger vers un objet autre. Il est le seul pour lequel l'interprétation du texte peut demeurer à distance et s'en tenir à ce que l'auteur affiche comme relevant de sa volonté.

Le second cercle est une excroissance du premier et concerne une zone de contact facultative et difficilement identifiable englobant la métaphorisation et la référence indirecte. Son rapport avec le premier cercle peut se comparer à celui entre dénotation (signification référentielle) et connotation (interprétation), mais la connotation qu'il contient est d'emblée réflexive de celle présente dans le discours lors de la formation du premier cercle. Il s'agit, pourrait-on dire, d'une méta-connotation, et celle-ci étant indissociable de la lecture et de l'interprétation du texte, il est constamment nécessaire d'établir des protocoles et des règles afin de s'entendre sur ce qu'elle recouvre dans un secteur particulier.

La métaphorisation du texte correspond aux procédés par lesquels le poème et sa production se (dé)construisent ou se commentent par le biais même de la description ou l'imitation d'autre chose qu'eux-mêmes, avec un écart ou une ressemblance plus ou moins grands entre eux et cet autre. La référence indirecte quant à elle constitue le mouvement inverse, que l'on retrouve dans les procédés où c'est en se décrivant eux-mêmes ou en se «singant» que le poème et sa production élaborent un discours sur un objet autre. Il est enfin possible que ces deux mouvements facultatifs s'effectuent simultanément. Illustrons ceci par des exemples.

L'établissement du poème comme objet se trouve à définir simultanément un intérieur et un extérieur, séparation par laquelle il apparaît et s'oriente. Cette orientation consiste pour un poème soit à parler de lui-même :

des mots des mots un matelas fait de mots les mots  
viendront comme des fous allumeront des feux partout<sup>55</sup>

soit à soumettre des motifs se rapportant à son énonciation et sa construction, comme dans la paradoxale «absence» de poème décrite par Queneau :

Ousqu'est mon registre à poèmes  
moi qui voulais...  
pas de papier pas de plume  
plus de poème  
me voici en face de rien  
de rien du tout  
du néant  
ah que je me sens métaphysique  
sans feu ni chandelle  
pour la poétique<sup>56</sup>

soit à parler d'autre chose, malgré la difficulté d'un ton purement objectif vu le réseau souterrain de connotations à peu près omniprésent en poésie :

Tant de sueur humaine  
tant de sang gâté  
tant de mains usées  
tant de dents brisées  
tant de haines  
tant d'yeux éberlués [...]<sup>57</sup>

Le deuxième cercle du modèle va davantage au-delà d'une conception à deux dimensions de l'intérieur et de l'extérieur d'un discours. Il permet d'esquisser la zone de passage où se fissure

---

<sup>55</sup> Raoul Duguay, *Nu tout nu*, Trois-Pistoles, Éd. Trois-Pistoles, 1997, p. 34.

<sup>56</sup> Raymond Queneau, «Pour un art poétique», *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard, 1948, p. 90.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 60.

l'étanchéité apparente de l'énoncé, zone qui renvoie au travail de l'imaginaire dans la construction du sens de même qu'à la poursuite de ce travail par la lecture. L'extrait suivant par exemple, en référant explicitement à l'extérieur du poème, élabore pourtant, je crois, un discours cohérent sur lui-même :

Être un enfant être une plume à sa naissance  
 Être la source invariable et transparente  
 Toujours être au coeur blanc une goutte de sang  
 Une goutte de feu toujours renouvelée<sup>58</sup>

On peut d'abord saisir le niveau explicite portant sur une manière d'être, la comparaison par juxtaposition entre un enfant, une plume, une source et une goutte de feu. L'intention dans le projet éluardien d'étendre l'état d'esprit poétique, d'en faire un regard qui contamine tout, pousse le lecteur à voir dans cette phrase à la fois une prescription ainsi qu'une description de ce que désire être ou tente d'être cette poésie en train de s'élaborer. Bien sûr, parler dans des cas comme celui-ci de «discours cohérent» est peu satisfaisant et confine à une conception très plate du métalangage, mais la notion de performatif nous permettra dans la dernière partie de mieux décrire l'instantanéité de la cohérence et de l'invention qui la supporte.

Cet exemple illustre aussi cependant la difficulté qu'il y a à délimiter un tel discours autoréflexif de manière critique. On se heurte ici aux tendances mimétiques de l'Art poétique implicite, dont Bognoux a fourni un exemple désormais très connu, soit son analyse du poème «La Fileuse» de Valéry. Ce poème, tourné apparemment vers une référence toute extérieure, est selon lui entièrement métaphorique de la poésie même, Art poétique en fait (Bognoux, p. 21-30). Le même auteur souligne par ailleurs dans une section consacrée à «L'oscillation dehors/dedans» (p. 67) à quel point le discours poétique se distingue par une tendance à minimiser l'importance du contexte déterminable, en mettant l'accent sur l'événement même de l'énonciation. Bognoux parle à ce sujet de «capture autoréférentielle» où par la métaphore le poète feint puis cesse de référer à autre chose que le poème, tel dans «Les Pas» de Valéry, dans lequel les «pieds nus» en marche, «enfants de mon silence», se révéleraient n'être autres que ceux du poème, dans une démarche fusionnante opérant non seulement un renforcement centripète de la structure mais développant

---

<sup>58</sup> Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

aussi un autre morceau d'Art poétique. L'aspect «co-productif» de ce genre d'autoréflexivité dépendant beaucoup de la lecture est un autre élément justifiant le recours à la pragmatique poétique.

La composante mimétique et métaphorique de l'autoréflexivité, posée dans le schéma, explique entre autres la décision de Dällenbach de centrer son étude des rapports spéculaires sur les différents types de mise en abyme, puisque c'est dans les jeux d'enchâssement et leur complexification par l'implicite que l'on peut observer la majeure partie des réflexions. Mais comme cet auteur a pu s'en rendre compte avec la notion de mise en abyme transcendante, une telle étude peut difficilement se passer de référer à une théorie générale de l'imagination, puisqu'elle s'expose à en créer une par défaut. Il faut donc se méfier de l'extension d'une théorie de la mise en abyme à la réflexivité entière du texte, tout comme de toute autre figure autoréflexive imposante, en essayant de dégager le terrain sur lequel portent les différents paradigmes reliés à notre sujet. La transposition de l'autre dans le même et du même dans l'autre est une des manières les plus dépouillées de parler de ce terrain, et il semble que son champ se retrouve dans une interface plutôt instable entre la philosophie du langage, la sémiotique, la psychologie et la biologie. La poétique trouve cependant avantage à se limiter surtout à l'étude du jeu des analogies tout en considérant la nature en grande partie analogique du langage, qui sous-tend l'activité de mise en abyme et d'échanges identitaires. Enfin, si la poésie est aussi vraisemblablement un terrain privilégié pour l'étude du phénomène c'est qu'elle participe tout particulièrement, au sein de la littérature et de la culture, du pouvoir structurant de l'imagination, étant un des exercices discursifs où la licence est la plus grande, et où l'on parle le plus «en amont» de la représentation disponible du monde dans le langage courant. Exploitant à fond la coupure sémiotique et les ambiguïtés indicielles masquant cette coupure, elle présente comme une activité importante le retournement de la parole sur l'événement de la parole, source d'une représentation efficiente et partiellement autonome du monde.

Les mots, les mots  
Ne se laissent pas faire  
Comme des catafalques.

Et toute langue  
Est étrangère.<sup>59</sup>

### 2.3 Retour sur la typologie de Dällenbach

La typologie pragmatique de Dällenbach, exposée plus haut pour cibler le fonctionnement de la mise en abyme, est invoquée à juste titre au terme des précisions amenées sur les deux modèles précédents, le premier concocté à partir de données connues et l'autre élaboré en se basant sur l'utilisation fréquente des termes *centrifuge* et *centripète* en poésie contemporaine, notamment chez Bougnoux dont plusieurs thèses ont servi à la construction du schéma. Tout ceci retenait en effet l'influence de la deuxième tripartition présentée plus haut : énoncé / énonciation / code. En effet, les deux grilles présentées tiennent compte des modalités d'énonciation du poème et permettent de situer les réflexions métalangagières et intertextuelles, mais l'apport de Dällenbach est utile pour consolider l'acheminement vers la pragmatique. Afin de bien raccorder la tripartition en question au domaine poétique — car il ne faut pas oublier qu'elle fut élaborée à partir de récits —, voici des exemples pertinents :

*-Mise en abyme de l'énoncé* : À ce chapitre figure d'abord la répétition, dont découlent le refrain de même que le leitmotiv, si courant dans les poèmes. La redondance, souvent reliée au processus primaire, tend alors à faire de la répétition plus ou moins fidèle un procédé d'écrasement de l'énoncé sur sa propre matière et sur l'énonciation brute. Le niveau explicite, qui se présente comme destiné à reproduire une signification stable, côtoie un implicite où selon Dällenbach est visée la méta-signification, c'est-à-dire où est remis en jeu, intensifié, remanié le rapport unissant la portion antérieure du texte à son référent, par la reproduction même, complète, partielle ou masquée, de ce rapport. On conviendra cependant que la connotation à l'oeuvre dans l'explicite même de l'expression littéraire ouvre la porte à une contamination fréquente de ce premier niveau. Là où l'abyme explicite se rapproche en général d'une simple dénotation (référence à) même si celle-ci n'y est jamais pure, l'implicite jouera souvent plus profondément sur l'aspect connotatif et la

---

<sup>59</sup> Eugène Guillevic, «Art poétique», *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1945, p. 138.

surdétermination. Ce deuxième secteur, impossible à répertorier entièrement, se caractérise entre autres par les procédés suivants : homonymie, quasi-homonymie, répétition d'éléments et reprises textuelles (non redondantes mais porteuses de complexification), double sens.

Le leitmotiv éluardien cité plus haut fournit un excellent exemple puisqu'il illustre la complexité à laquelle peut donner lieu un tel système et la nécessité de se donner des règles d'analyse mais aussi de *pertinence*. «Si nous montions d'un degré» : à chaque reprise de ce segment par Éluard le texte réfléchit fidèlement une de ses parties, mais la portion du poème intercalée entre-temps produit un effet de nouveauté à l'intérieur de cette séquence déjà présentée. Ainsi la progression syntagmatique rejaillit-elle en quelque sorte vers elle-même en transformant la partie déjà élaborée, le poème devenant de plus en plus son propre contexte. On pourrait ici franchement contester la possibilité d'une simple dénotation lors de la répétition, tout comme une citation, si on la place dans son contexte énonciatif précis, a peu de chances d'être neutre. Réitérer ou reprendre est rarement gratuit.

La forme plus raffinée de l'énoncé en abyme se retrouve dans un poème comme *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara, où, au long des pages, une semi-redondance est proposée à travers un parcours que jalonnent la paranomase et la connotation, le sens des mots se multipliant de plus en plus.

je parle de qui parle qui parle je suis seul  
 je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruits en moi  
 un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir humide<sup>60</sup>

où l'oscillation métonymique mime la reprise du texte par lui-même, sorte de spirale centripète sans fin :

je me souviens c'était une journée plus douce qu'une femme  
 je me souviens de toi image de péché

où l'anaphore est jumelée à une fusion par un jeu de miroirs entre les deux référents (journée-femme, femme-journée), ce qui dirige la suite :

c'était une journée plus douce qu'une femme qui palpait  
 [d'un bout à l'autre  
 j'ai vu son corps et j'ai vécu de sa lumière  
 son corps se tortillait dans toutes les chambres (p. 67)

*-Mise en abyme de l'énonciation* : On quitte ici un niveau plus proprement structurel pour toucher au fait de production se réfléchissant en lui-même pour s'accomplir ou se consolider. Cet abyme correspond d'abord aux manœuvres de distanciation, où la matérialité et la contextualité du poème sont soulignées :

Ces mots je te les dis  
 dans cette langue d'outre-mer  
 dont on fait les coquillages.<sup>61</sup>

Ici encore on retrouve une panoplie d'exemples allant du plus explicite, comme lorsque le poète parle de lui-même en train d'écrire le poème que nous lisons, ou apostrophe un lecteur qui correspond en réalité à l'énonciataire, à l'implicite complet, où se trouvent métaphorisés le texte, son producteur, son récepteur, d'une manière qui donne le fardeau de la preuve au lecteur. C'est ici le lieu de l'autoconfiguration du poète par son texte, le plus souvent à travers même un fort contact avec une réalité extérieure, où il tente performativement d'acquérir une maîtrise sur son identité et sur sa parole par la parole. À cet égard le texte tout comme la référence sont tous deux des prétextes à une réflexion du locuteur sur lui-même. Dans l'extrait cité de Hénault, on observe d'abord clairement l'association de ce poème avec une langue mythique, mais cette langue mythique est d'abord le fait d'une invention poétique instantanée, visant à décrire ce qui s'effectue et, plus encore, à l'effectuer.

*-Mise en abyme du code* : Le code est une notion typiquement métalangagière, puisqu'il représente les règles dirigeant l'expression. La mise en abyme du code est donc un retournement d'un acte de langage vers ce qui le régit, et elle donne l'occasion à un ébranlement de la hiérarchie entre un métalangage et son objet. De plus la production même d'une énonciation poétique est non

---

<sup>60</sup> Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, 1968, p. 22.

<sup>61</sup> Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, Montréal, Typo, 1994, p. 95.

seulement une utilisation, mais aussi un *positionnement* par rapport à des codes. C'est pourquoi, même si on ne peut pas admettre une aussi grande souplesse que dans le cas de l'énonciation qui se construit en se reproduisant en abyme, une dialectique entre l'énonciation et le code est possible. Le code, étant soumis à une interprétation, se trouve plus ou moins modifié. Ainsi, le langage, l'institution littéraire, l'histoire de la littérature et les conventions poétiques, trouvant leur continuation dans des oeuvres ponctuelles, sont soumises dans une certaine mesure à une interaction qui les transforme. On pourra comparer ceci à la constitution d'un pays, dont les termes peuvent exceptionnellement être modifiés par des lois ordinaires au cours d'un difficile renversement, difficulté permettant d'ailleurs la pérennité d'une même constitution à travers les changements.<sup>62</sup> Il n'est pas dit que toute mise en abyme du code ait une influence déterminante sur un code, mais il y a lieu d'un mouvement.

Deux exemples, un chez Gaston Miron et un autre chez Jacques Brault, montrent quels types de rapports peuvent régir une telle mise en abyme. Pour bien en saisir le mouvement, il faut cependant se placer au point de vue d'avant la consécration de leurs oeuvres, afin de saisir la dépendance au contexte, à la réception.

Cela je l'ai vu je le vois encore comme je nous vois  
et tant pis pour la poésie aux mains propres<sup>63</sup>

Longtemps je fus ce poète au visage conforme  
qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées  
[...]  
Je suis sur la place publique avec les miens  
la poésie n'a pas à rougir de moi  
j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici<sup>64</sup>

Certes la part de l'interprétation est grande, autant pour faire de ces exemples d'authentiques mises en abyme du code que pour actualiser leur portée contestatrice. À la différence des autres mises en

---

<sup>62</sup> À ce sujet, voir : Douglas Hofstadter, «Le Nomic : un jeu automodificateur fondé sur la réflexivité du droit», dans *Ma Thémagie*, Paris, Interéditions, 1988, p. 76.

<sup>63</sup> J. Brault, *Poèmes choisis*, Montréal, Le Noroît, 1996, p. 43.

<sup>64</sup> G. Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, pp. 84-85.

abyme, ce n'est pas que le niveau implicite qui soit ici sous la responsabilité de la lecture, mais aussi l'explicite, dépendant de l'historicité de la lecture. En termes pragmatiques on dira que la phrase de Brault constitue une mise en abyme du code dirigée contre une poésie outrancièrement esthétisante, mais qu'elle n'est telle qu'en tant qu'acte de langage perlocutoire, étant sujette à réussir ou échouer suivant l'écho que recevra sa contestation. À vrai dire, lorsqu'il s'agit d'enjeux esthétiques, le succès critique ou populaire, l'accueil dans un corpus institué équivalent souvent à une telle réussite. Qu'on s'imagine d'autre part un Miron dont les vers cités n'eussent pas trouvé d'éditeur établi, eussent dû être auto-édités et n'eussent connu que de mauvaises critiques jusqu'à l'oubli complet.

La mise en abyme du code, par son ouverture vers une réexamen du métalangage structurel, amène en définitive à la mise en abyme transcendantale, où est réfléchi le «code des codes», c'est-à-dire où sont mises en question les conditions de possibilité de la mise en abyme, et ce à travers même un de ses représentants. Cet abyme concerne la «poïèse» que les Anciens savaient à la source de tout discours, la langue elle-même se déployant en partie, dans sa dimension symbolique, dans un imaginaire qui en tant que lieu des représentations fournit et constitue le rhizome «fictionnel» des fictions et des réalités.

#### 2.4 Le métatextuel (Magné)

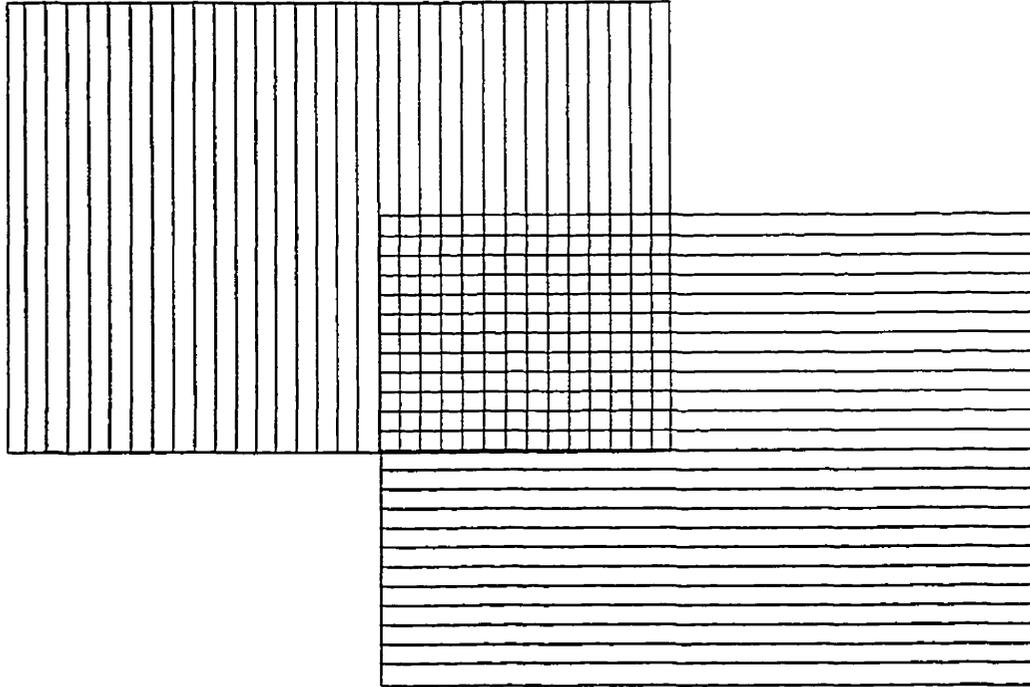
Pour terminer cet assemblage des modèles, j'en ai choisi un qui profite d'apports théoriques faisant le pont entre Dällenbach (années 70) et Bougnoux (années 90), soit celui de Bernard Magné exposé dans l'article «Métatextuel et lisibilité»<sup>65</sup>. Il complète les juxtapositions précédentes en ce qu'il porte surtout son attention sur l'opposition dénotatif-connotatif et permet de bien situer le métalangage interne vis-à-vis celui, externe, de la critique.

Décrivant l'écriture comme un *surcodage* au sein du fonctionnement de la langue, Magné articule la question du métalangage interne en le ciblant par la question suivante : «de quels moyens un texte dispose-t-il pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou

---

<sup>65</sup> B. Magné, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, printemps-été 1986, pp. 77-88.

partie de ses mécanismes constitutifs ?» (p. 77) Ces moyens, qui englobent à la fois ce qu'Anthony Wall nomme métalangage et métafiction (voir notre rubrique Métalangage), constituent le métatextuel.<sup>66</sup> Ce qui nous donne le tableau suivant :



 **T = ensemble du texte**

 **C = ensemble des commentaires**

 **ML = sous-ensemble du métatextuel**

Source : B. Magné, 1986.

Les critères de reconnaissance sont tout d'abord le fait pour un contenu textuel d'apporter une information autoréflexive soit sous le mode dénotatif, soit sous le mode connotatif, soit simultanément sous les deux modes. Cette information peut porter sur les trois instances suivantes : la scription (l'énoncé), l'écriture, la lecture. Le modèle de Magné nous permet donc de parler de six

<sup>66</sup> Fait à noter, le métatextuel ne correspond pas aux commentaires externes d'un texte que Gérard Genette nommait métatexte.

occurrences du métatextuel, à la fois selon le mode d'actualisation et le contenu : métascriptif dénotatif ou connotatif, métascriptural dénotatif ou connotatif, métalectoral dénotatif ou connotatif. Toutefois l'auteur s'en tient dans son texte à l'opposition entre le dénotatif et le connotatif.

*-Le métatextuel dénotatif* : ce premier niveau est analysé sous l'angle de la lisibilité, qu'un métatexte peut accroître ou, entrant en conflit avec la fonction référentielle, relativement brouiller. Magné relève la nature de prime abord paradoxale du discours métatextuel, qui ne peut logiquement qu'être effectué de l'extérieur, mais s'inscrit pourtant au cœur du texte. «Indiquant les fonctionnements globaux ou locaux» (Magné, p. 79), le métatexte dénotatif vient montrer comment «manipuler» le texte tout en l'infléchissant et le structurant. Le paradoxe possible vient d'une saisie au pied de la lettre d'expressions comme «ce livre», qui, après explicitation du sous-entendu, devient «ce livre (en train de se faire)».

C'est ici qu'est soulevée la nécessité de recourir à une linguistique de la connotation pour aller plus avant en toute rigueur, car les cas dénotatifs ne sont que la pointe de l'iceberg métalangagier. Les occurrences implicites, nous l'avons vu, rendent nécessaire l'établissement d'un protocole critique.

*-Le métatextuel connotatif* : Magné, se référant à la linguiste Kerbrat-Orecchioni, parle alors d'un statut spécial des valeurs sémantiques intervenant dans la connotation, statut provenant de la nature de ces valeurs et/ou de la modalité d'affirmation : *suggestion*, plutôt que véritable assertion.

Bâtissant ensuite une optique où prévaut la superposition, l'auteur définit la séquence métatextuelle connotative comme un énoncé à deux niveaux sémantiques, un niveau dénotatif aux référents surtout mondains et un niveau connotatif aux référents exclusivement langagiers. Malgré la précision de cette description, demeure cependant manquant le protocole nécessaire pour valider les interprétations. C'est alors que Magné propose une rhétorique métatextuelle profitant de la distinction entre matériaux signifiants et contenus signifiés pour atteindre une plus grande précision qu'avec les termes, trop généraux selon lui, de mise en abyme et d'autoreprésentation.

Comme le soulignait Dällenbach, une lecture acharnée découvre partout des réflexions. L'étude du métatextuel, pour échapper au délire d'interprétation, a aussi besoin de critères serrés. Celui qu'a le mérite d'introduire Magné est la configuration en réseau. L'accumulation présumable

par un auteur de marques implicites de réflexion rassemblées dans une visée connexe produit non seulement une force stratégique mais elle permet un décodage plus facile de son travail, de même qu'elle rend possible une argumentation plus solide lors du repérage.

«L'isotopie scripturale», la formation en réseaux du métatextuel, est ainsi un critère de lisibilité critique, et celle-ci trouve sa justification dans le texte lui-même : «Il y a donc une véritable récursivité métatextuelle qui vise à rendre lisibles les dispositifs de lisibilité installés par le métatextuel de premier niveau» (p. 84), ce qui n'élimine pas la nécessité d'une part de «calcul interprétatif» mais prévient les dérives. Cette inscription de dispositifs délibérés est repérable dans l'écriture grâce à deux grands types de mise en évidence. Première possibilité : celle de «fournir au lecteur un véritable horizon d'attente métatextuel» (p. 86) en disposant dans le texte des indicateurs «invitant à un déchiffrement métaphorique», comme par exemple un discours sur la métaphore elle-même ou sur la métaphoricité de tout discours. Deuxième possibilité : la stratégie de *saturation* ou l'accumulation de procédés convergents est telle qu'elle ne peut relever du hasard.

«Avec de tels exemples de saturation, on aborde la stratégie de lecture», enchaîne Magné (p. 87), introduisant ensuite le jeu qui se fait jour à partir de l'apparition chez le lecteur moderne d'une «compétence métatextuelle» influençant la teneur métatextuelle des productions textuelles subséquentes. On rejoint ici le concept pragmatique de savoir partagé, indissociable de l'évolution de la pratique par le lien qu'il établit entre le lectorat et les écrivains.

Magné nous met donc en garde contre la tentation de faire de l'autoréflexivité une clef de lecture sans avoir au préalable établi des repères méthodologiques quant à eux extérieurs aux œuvres. Sa démarche plus proprement linguistique, outre de compléter l'outil de lecture formé par l'association des trois modèles proposés précédemment, ouvre adéquatement la perspective vers la section suivante, qui s'attardera à appliquer de manière plus élaborée certains concepts de la pragmatique au champ de l'autoréflexivité tel que dégagé jusqu'ici.

### CHAPITRE III

#### ÉLÉMENTS D'UNE PRAGMATIQUE DE LA POÉSIE

Les différentes typologies par lesquelles j'ai tenté de mettre un peu d'ordre dans les divers phénomènes autoréflexifs permettent de concrétiser une «lecture métatextuelle» plus rigoureuse. Au critère du réseau fourni par Magné, il conviendrait que nous en ajoutions d'autres en poursuivant l'enquête plus avant dans la voie linguistique. La pragmatique, étude du discours (langue en contexte), sera donc, pour ses vertus très polyvalentes, l'outil qu'à la suite de Bougnoux nous solliciterons pour mieux comprendre l'autoréflexivité dans la poésie.

La pragmatique s'occupant de l'utilisation du langage, on pourrait à première vue douter qu'elle s'applique à un discours qui se situe aux antipodes du langage instrumental, ou encore objecter une relative indépendance face au contexte, rappeler certaines prétentions intemporelles de la poésie. Mais les extrêmes semblent ici se rejoindre puisque le fonctionnement complexe du pouvoir poétique requiert les mêmes instruments d'analyse que le langage-instrument de la publicité, la politique, etc. La poésie est en effet un des lieux où la singularisation, l'unicité du discours sont recherchées avec le plus d'acharnement, ce pourquoi il semble naturel que l'on se réfère à une discipline qui s'intéresse aux faits linguistiques observables dans l'interaction réelle, dialogique et spatio-temporellement située. Le poème, avec la recherche de personnalisation qui s'y exerce, propose des stratégies au moins aussi diversifiées que celles de la conversation, tous deux étant à chaque fois des événements si ponctuels, justifiés par cette ponctualité même, qu'ils demandent une

pleine ouverture des facultés de décodage. Si un poème n'est pas unique, il n'est pas abusif de dire qu'il n'est *pas*. Cependant son action, à l'inverse d'une phrase ordinaire, se reconnaît à son rayon indéterminé, à la possibilité qui y demeure comme une variable irréductible à une situation unique. Ce caractère ineffable échappe sûrement dans son effet à la pragmatique, mais seule cette dernière peut servir à retracer rigoureusement son élaboration.

M'aidant de la synthèse de Dominique Maingueneau et des travaux de Bougnoux et Récanati, je rassemblerai d'abord quelques concepts qui me semblent efficaces pour se représenter les dynamiques autoréflexives en poésie, tout en recherchant des balises permettant de mieux bâtir l'analyse des contenus implicites et connotatifs. L'étude se terminera par un examen plus spécifique de deux œuvres très différentes dont le contraste sera exploité. Il s'agira de différents poèmes de Gaston Miron puis de Francis Ponge.

### 3.1 La performativité : nerf central du projet poétique

Le premier élément à mettre en rapport avec l'autoréflexivité poétique est sans conteste ce que Austin a dénommé l'acte de langage performatif. Nous ne nous attarderons pas ici à résumer l'entière théorie des *speech acts*, déjà suffisamment connue.<sup>67</sup> Il suffit surtout de garder en tête qu'elle surgit de réflexions sur les occurrences où la parole sert à d'autres fins que la représentation, notamment pour ce qui est des jeux de pouvoir ayant cours dans l'élaboration du discours. Par-delà la signification d'une parole, par-delà (ou au-dessous de) ses possibilités de combinaison avec d'autres et par-delà sa valeur de vérité, s'effectue toujours en elle une certaine tentative d'action lorsqu'elle est mise en contexte. Il est certains actes de langage dans lesquels le travail de la volonté d'un locuteur est particulièrement saillant et actif, comme dans la sanction d'un juge ou d'un prêtre où le seul fait de dire équivaut à produire un changement significatif dans un réseau de conventions. Bien qu'un indice de performativité soit descriptible dans presque tout discours, Austin nomma d'abord des «performatifs» les segments pour lesquels la production par un locuteur est à l'origine

---

<sup>67</sup> Voir à ce sujet J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Éd. du Seuil, 1970, pp. 89-118, et J. R. Searle, *Les Actes de langage*, Cambridge, 1969.

d'une action impossible à effectuer autrement, comme le mariage ou la condamnation, l'acquittement.

Connaissant les liens historiques de la poésie avec la formule magique et l'incantation dans les cultures anciennes, ou avec les formes de littérature religieuse où la scansion et la récitation revêtent une grande importance, comme pour les psaumes ou les sacrements, on ne s'étonnera pas que le lien entre la performativité et la poésie soit très important. Plus encore, l'hypothèse d'une poéticité à la base de toute représentation mentale et langagière et l'examen du rôle joué par la fiction dans le discours ordinaire et même théorique mènent à croire que le processus de construction de la poésie a un lien particulièrement étroit avec des aspects primordiaux de la performativité dans le langage. C'est d'ailleurs un des points justifiant le recours dans cette étude au thème de l'identité de même qu'au narcissisme, alors que Bougnoux s'appuyant lui-même sur Chomsky et Atlan voit dans les ramifications implicites du langage une reconduction non seulement vers une forme de pouvoir mais aussi vers l'organisation psychique et physiologique :

Qu'est-ce que la force illocutoire d'Austin, sinon dans chaque énonciation la cotation de notre face, et notre assignation à place ? Il faut pourtant aller plus loin et reconnaître dans la parole, au-delà de la cognition et de la performance, une dimension de genèse ou de formation radicale.<sup>68</sup>

Bien sûr il ne s'agit pas de dire le mot «arbre» pour que l'existence d'un être correspondant s'actualise dans le monde physique. Comme le disait Spinoza, le mot chien n'aboie pas. Mais le système de la langue est entièrement basé sur une créance effective permettant temporairement de faire fonctionner les mots comme des représentants de réalités absentes, et le décalage institué se double d'une part d'identification du médium avec son référent. On pourrait dire qu'il s'agit là d'un degré primaire de performativité assumée la plupart du temps inconsciemment par les locuteurs, et qui en dehors de l'autonymie et du métalangage assure une communication de base : par le fait d'être dit le mot réussit ou échoue à se faire le représentant de son référent dans le langage. Nous n'avons heureusement pas à justifier pour chaque mot employé le fait qu'il ne soit pas la chose dont il parle, auquel cas nous devrions employer un jargon du genre «La chose devant moi représentée par

---

<sup>68</sup> Bougnoux, p. 248.

l'ensemble de phonèmes *chien*, eh bien cette chose court si bien que, si je puis dire, *le chien court !*» Au contraire, l'approche fictionnelle, où l'on «délègue» le sentiment de réalité, nous permet de constamment superposer le monde de nos représentations sur le monde brut afin d'agir sur lui efficacement.

Les stratégies d'autoconsolidation et le métalangage dont sont en partie constitués les poèmes peuvent entre autres être expliqués comme des facteurs performatifs en ce que, d'une part, ils permettent l'élaboration d'un nouvel espace langagier, et que, d'autre part, ils tendent à affirmer la valeur esthétique de ce nouvel espace, manière de consolider l'élaboration première.

Si je parle ici de performativité plutôt que de performatifs proprement dits, c'est que le pouvoir énonciatif à l'œuvre en poésie déborde l'établissement explicite d'une autoréférence qui caractérise les énoncés performatifs alors qu'il réfèrent à leur énonciation. Si comme le dit Benveniste «Il n'y a d'énoncé performatif que contenant la mention de l'acte»<sup>69</sup>, il y a pourtant au niveau de l'énonciation un grand nombre de cas où le fait d'énoncer produit la référence sans dire qu'il le fait<sup>70</sup>. C'est aussi le propre de la fiction de feindre de considérer des référents imaginaires comme des référents réels, et l'investissement pulsionnel et sémantique qui vise à donner une forme crédible, agréable au texte fictionnel se trouve à la jonction de l'autoréférence et de ce qu'il faut nommer performativité, ou encore l'indice de créativité dans les manipulations référentielles et/ou para-référentielles<sup>71</sup>. En effet, l'existence de personnages imaginaires n'est maintenue que parce qu'elle est dite, produite par une volonté. Un monde n'existant qu'en tant que dit renvoie au fait qu'il est dit et exprime un pouvoir, si menu soit-il.

La meilleure preuve qu'on puisse invoquer de cette performativité très forte dans le poème, c'est cette particularité de ne pas être paraphrasable sans qu'il y ait perte de l'événement original. C'est aussi le cas pour une promesse, un ordre, qui doivent, pour agir, tirer leur source dans une

---

<sup>69</sup> É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 275.

<sup>70</sup> Maingueneau préfère d'ailleurs parler d'énonciation performative plutôt que de verbes ou d'énoncés performatifs, car c'est par l'utilisation concrète et pas nécessairement en surface qu'une véritable «performance» est lancée. D'autre part il est admis de parler de performatifs «primaires» et «implicites» qui se rattachent au niveau productif profond que nous abordons.

<sup>71</sup> Le terme «para-référentiel» s'applique ici aux références fictionnelles, dont le statut n'est pas du ressort de l'irréel mais plutôt d'une attitude spécifique adoptée par le locuteur.

énonciation particulière. Mais le poème agit implicitement à la manière d'une injonction globale, au plan du macro-acte entier. On ne peut extraire une partie de sa substance par un résumé, comme pour le récit, malgré qu'une fiction digne de ce nom provoque son commentaire sans être éludée, le commentaire critique étant toujours une glose et jamais une entité synonymique.

Prenons le beau poème de Paul-Marie Lapointe intitulé «Arbres». Il s'enclenche en montrant implicitement l'espace créatif où la poésie et les autres formes littéraires peuvent se permettre d'agir sur la conception du monde en le recommençant à leur manière : «J'écris arbre / arbre d'orbe en cône et de sève en lumière / racines de la pluie et du beau temps / terre animée»<sup>72</sup>. Mettant d'abord en abyme l'énonciation et faisant apparaître l'arbre par le détour de l'autonymie, le poète entremêle avec élégance des attributs naturels à ces procédés formels qui auraient pu conduire à l'austérité la moins poétique. Il en ressort une poésie critique, exposant la conscience qu'elle a de sa structure et de ses actes tout en poursuivant de plus belle son processus créatif. Ici le métalangage interne est parfaitement incorporé à son objet, accédant pleinement à cette possibilité d'instituer un objet nouveau dans le tissu des représentations par le seul pouvoir de la parole. La prise en charge et, simultanément, son amorce se présentent dans la séquence initiale «J'écris arbre», qui est un performatif autovérifiant, dont l'effet de dénotation est instantané. Mais ce n'est que pour mieux accomplir le processus performatif qui s'enclenche et qui peut entre autres se résumer à quelque chose comme «J'écris le poème "Arbres" et je tiens à ce qu'il s'inscrive dans le corpus qui lui préexiste en prenant forme de manière satisfaisante chez des lecteurs», ce qui renvoie alors à de l'extra-linguistique. Une duplicité est aussi présente dans le fait que l'usage autonymique n'est pas souligné par l'italique ou les guillemets. Tout porte à croire que ceci est en cohérence avec le choix de faire se côtoyer la référence mondaine, la connotation sur celle-ci, l'éclatement du signifiant et des significations plus apparentées au monde mental, comme dans «scaphandrier du vent» ou «conifères dons quichottes sans monture sinon la montagne» (p. 22). Il est toutefois hors de question de faire de ces associations de contrastes maîtrisées par Lapointe un monde exclusivement mental, puisque son projet atteint très bien l'interrelation entre référents mentaux et mondains, référence et autoréférence, ne trouvant son plein exercice que dans une synergie de ces opposés par laquelle se

---

<sup>72</sup> P. M. Lapointe, *Pour les âmes, précédé de Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, L'Hexagone (Typo), 1993, p. 21.

dégage un horizon de connaissance se faisant aussi habitation du réel : «Érable à feu érable argenté veines bleues dans le front des filles» (p. 27).

Les rapports entre la poésie et la performativité sont saisis avec acuité dans la section du livre de Bougnoux intitulée «Le performatif entre l'autoréférence et la référence». Il y montre comment éviter les deux culs-de-sac que sont un représentationnalisme ou un mentalisme radical. L'énonciation n'est pas qu'un miroitement d'un référent préalablement disponible, l'énonciation ne suffit pas à créer tout le réel, mais elle constitue plutôt le lieu d'un dialogue entre les faits et la sélection que nous en faisons, sélection particulièrement arbitraire en poésie, la fantaisie et le sentiment poussant la confiance dans les pouvoirs du langage à ses extrêmes.

D'où vient en général l'effet autoréférentiel ? De ce que, comme nous l'avons vu dans l'expérience de la poésie (poussée jusqu'à la "descente au néant" dans le sonnet en X de Mallarmé), *aucun référent* ne semble actuellement disponible à l'horizon de l'énoncé. L'autoréférence s'offre d'abord comme la mise en vacance de la référence. Or une non-référence actuelle n'abolit nullement la conception descriptive tant décriée : dans l'assertion constative, la relation de représentation court du monde au mot ; dans la performative, du mot au monde.<sup>73</sup>

Le domaine du performatif, hormis ses exemples les plus criants comme l'insulte ou la promesse, est en fait lié à tous les secteurs langagiers où un pouvoir sur le factuel brut est possible. C'est l'arme d'un combat toujours en cours entre la manière dont les choses semblent être représentées de façon stable et l'insatisfaction ou la curiosité qui nous poussent à s'investir dans des hypothèses différentes. Si j'écris le mot «arbre», c'est dans une visée singulière, et si je l'écris dans un poème c'est certainement l'occasion d'une relation réflexive où un lecteur et moi pouvons nous servir d'une référence préétablie pour en apprendre plus sur une référence plus complexe : celle du *je*, extrêmement mobile et dont l'abyme s'étend à une grande portion du discours qu'il prend en charge.

Bougnoux réclame entre autres choses qu'on adoucisse l'opposition entre le constatif et le performatif, pour voir dans ce dernier une anticipation véridictoire plutôt qu'un jugement dont on peut vérifier la validité dans l'état actuel des choses. On peut parler de ce qui est mais aussi de ce qui

---

<sup>73</sup> Bougnoux, p. 237.

*sera* après un temps donné, après quoi des événements se seront produits parfois grâce à notre action. Dans le cadre du macro-acte de langage que constitue un livre de poésie, la dimension performative pourra être décrite comme un appel à d'autres humains pour approuver le fait que ces pages contiennent une appréhension intéressante du réel à travers l'imaginaire. Ainsi le poète est à court terme celui qui tente une telle opération, tandis qu'à long terme il est celui qui l'aura effectuée avec un retentissement notable. D'où la portée considérable d'une critique attaquant la connaissance de l'acte ou la capacité même d'écrire, qui vise à étouffer dans l'œuf une prétention jugée dérisoire ou irréalisable. Évidemment, un des sous-entendus de toute cette activité est que la valeur du texte ne soit que mise au jour par la reconnaissance, qu'en somme le pouvoir performatif du commentaire n'englobe pas celui du poème. Mais l'entremêlement est complexe entre la volonté du critique et la déduction de celle du producteur du texte d'origine. Autant concevoir ce tissu de liens comme une dialectique à interpréter en contexte.

Alors que dans le constatif le mot suit la réalité, le performatif l'anticipe. Dans le premier cas, la substitution repose sur le code de la langue, dans le second sur l'institution : dire avec succès (=véridiquement) à quelqu'un qu'il est condamné à avoir la tête tranchée, ou promu, sélectionné, éliminé, prié de, nommé à (tel emploi) etc., c'est actuellement ne rien faire, hormis quelques petits mouvements de langue, et donc laisser ces mots vides de référence ; mais une institution est là qui comble le décalage [...]<sup>74</sup>

La progression allant de cas typiquement performatifs à une compréhension plus globale de la performativité dans le discours suit la manière dont progressa la pensée d'Austin lui-même<sup>75</sup>. Comme il le vit rapidement, il y a bien peu d'énoncés qui se situent en dehors d'une revendication subjective ; du moins cela est-il patent en sciences humaines. Il lui parut donc plus juste de séparer l'énonciation en strates plutôt que d'isoler des occurrences trop spécifiques. C'est ce qui mène à la tripartition en acte locutoire (le simple fait de dire quelque chose de sensé), acte illocutoire (revendication et direction de ce dire) et acte perlocutoire (produire des effets extra-linguistiques grâce au dire).

---

<sup>74</sup> Bognoux, p. 239.

<sup>75</sup> Voir Maingueneau, pp. 5-8.

Le niveau illocutoire est le lieu où prend racine tout ce qu'on appelle les *actes de langage indirects*. Il semble que la fiction se rapproche beaucoup de cette catégorie rassemblant les cas où un acte de langage se fait cours à travers un autre qui se présente explicitement<sup>76</sup>. En effet, la duplicité du signe littéraire dans lequel la référence est suspendue ou exploitée en tant qu'imaginaire, relève d'une indirection qui dans la poésie atteint souvent les proportions d'un jeu gigantesque. Sans aller jusqu'à une carnavalisation totale, il est en effet possible de faire poésie de toute phrase tant le détournement est poétique lui-même. Prenons par exemple le poème réaliste suivant d'Eudore Évanturel :

Un beau salon chez des gens riches,  
Des fauteuils à la Pompadour,  
Et, cà et là, sur les corniches,  
Des bronzes dans un demi-jour  
[...]  
Une fenêtre. Un rideau rouge.  
Et sur un canapé de crin,  
Un enfant qui dort. Rien ne bouge.

Il est dix heures du matin.<sup>77</sup>

Au niveau de l'énoncé, on pourrait croire à une pure description. Pourtant le choix de placer ce genre de discours dans un recueil de poèmes versifiés à une époque et un lieu (le Québec de 1888) où une telle sobriété est à peu près inconnue, est une stratégie énonciative (et illocutoire) dont dépend grandement l'effet perlocutoire de reconnaissance par lequel ce texte est reçu et conservé dans le corpus poétique québécois. Il est compréhensible qu'un poème de ce genre risque d'être reconduit dans les limbes lors d'une période plus romantique ou symboliste, et la réhabilitation tardive de l'œuvre d'Évanturel témoigne de l'écart qu'elle instituait et du danger qu'une poésie trop libre court toujours à ne pas jouer de subtilité avec la contrainte que lui imposent les tendances dominantes.

<sup>76</sup> Voir G. Genette, «Les actes de fiction», dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, «Poétique», 1991.

<sup>77</sup> Guy Champagne, *L'Œuvre poétique d'Eudore Évanturel*, PUL, 1988, p. 39.

Signalons aussi l'expérience à laquelle s'était livré Stanley Fish devant ses étudiants : traiter comme un poème (et analyser en conséquence) quelques mots laissés sur le tableau par l'occupant précédent de la classe.

Ainsi, on ne peut pas expliquer de manière satisfaisante l'actualisation de la performativité sans recourir au concept de présupposition, très utile d'autre part pour saisir la dynamique des rapports entre le métalangage interne et son objet. La performativité demeure cependant la toile de fond par excellence compte tenu des liens qui l'unissent au fonctionnement général de l'imagination. Dans les poèmes, la seule jouissance de la création instantanée d'un ajout au réel que provoque l'usage du dire est souvent presque suffisante, autotélique, bien que les moyens et le trajet empruntés pour donner la sensation d'un objet vraiment nouveau soient dépendants du contexte langagier et culturel. Il ne faut en effet pas négliger l'apport de la mise en contraste dans l'établissement du projet poétique, dans sa réception aussi, ce qui suppose encore une synergie étroite entre performativité et présupposition.

### **3.2 La présupposition et les sous-entendus : seconde dynamique de l'autoréflexivité**

Les différents systèmes de présupposition jouent un rôle crucial tant au niveau de la position culturelle et éditoriale d'un poème (pertinence, efficacité) que de sa structuration interne (sa cohérence). Pour cette dernière, on n'a qu'à se rappeler l'agent majeur qu'est la présupposition dans la production d'espace et de temps textuels, où elle entre en jeu dans la nécessaire mise en rapport entre au moins deux éléments distincts qui donne naissance à la représentation d'un lieu et d'un moment. En effet ce n'est qu'avec un «ailleurs» sous-entendu qu'un «ici» se déploie, si abstrait soit-il ; même chose pour le temps. Les différents aspects de la mise en relief, qu'elle soit ponctuelle ou résulte plus proprement de la succession représentative (étalée syntagmatiquement), sont aussi des carrefours entre la présupposition, la poéticité et l'autoréflexivité.

Le statut même du littéraire dans le discours peut en effet être profitablement expliqué, de diverses façons, par les structures présuppositionnelles. Tout d'abord, entre en compte la démarche qu'emprunte la description que l'on peut faire de l'implicite et du connotatif, en tant qu'elle puise dans les implications souterraines de ce qui est donné en surface, cherchant une forme d'autoréflexivité (de renvoi partiel à soi), cachée mais pourtant agissante :

[...] dire n'est pas toujours dire explicitement, l'activité discursive entretenant constamment le dit et le non-dit. Ce n'est pas l'un des moindres intérêts de la

pragmatique que d'avoir donné un plein statut aux propositions implicites, au-delà de la traditionnelle catégorie de l'ellipse syntaxique.<sup>78</sup>

La structuration réflexive implicite étant omniprésente, les réflexions et répétitions métaphoriques étant souvent plus importantes que les explicites, mais aussi plus difficiles à décrire, il faut donc s'attarder à préciser les outils permettant de retracer le dit dans le non-dit. Comme le dit plus loin Maingueneau, «Cet intérêt pour l'implicite est d'ailleurs naturel si l'on songe que la pragmatique donne tout son poids aux *stratégies* indirectes de l'énonciateur et au *travail* d'interprétation des énoncés par le co-énonciateur» et l'enquête sur ce secteur peut apporter d'irremplaçables lumières sur, simultanément, la genèse et le décodage d'objets esthétiques.

Les deux grandes branches de l'implicite sont en premier lieu les *présupposés*, dont on trouve la trace dans la structure grammaticale de l'énoncé, et les *sous-entendus*, inséparables quant à eux du contexte d'énonciation. Une procédure de mise en évidence pour ces deux phénomènes peut donc être de montrer *ce sans quoi* l'énoncé n'est pas entièrement compréhensible, tout en déterminant si cet élément est linguistique ou extra-linguistique. Par exemple :

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe<sup>79</sup>

contient d'une part une affirmation articulée autour du verbe retenir (rien ne retiendra ce cœur, pas même...) et encadrée par deux présupposés : 1- des vieux jardins sont reflétés par les yeux ; 2- ce cœur se trempe dans la mer. Ces deux affirmations sont fournies implicitement et présupposent un état de choses au sein duquel s'inscrit l'énoncé, mais ils sont colportés par une stratégie énonciative qui dispose les deux à la fois. En plus de ces *présupposés sémantiques*, on pourra avec Maingueneau souligner la présence de *présupposés pragmatiques*, comme celui que l'énonciateur est le bienvenu de nous exposer son tourment, ou qu'il cherche vraiment à faire des vers de qualité, cas se situant entre l'autolégitimation et le dialogue. D'autre part on pourra tenter de distinguer pour la même séquence certains sous-entendus, comme le fait que Mallarmé réfère par le biais de l'image

<sup>78</sup> Maingueneau, p. 77.

<sup>79</sup> Mallarmé, «Brise marine», *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 40.

des jardins et de la mer à des lieux antérieurs et un lieu actuel, que les jardins correspondent secrètement aux lectures dont le poème fait mention plus tôt et la mer au possible vers lequel il choisit subséquemment d'appareiller malgré son sentiment d'inanité. On le voit, l'évidence est ici plus difficile à établir. En effet «le sous-entendu est inféré d'un contexte singulier et son existence est toujours incertaine ; le présupposé, lui, est stable. Le premier se tire de l'énoncé, le second de l'énonciation»<sup>80</sup>, tandis que le présupposé pragmatique est situé plutôt à mi-chemin, l'interaction qu'il suppose pouvant modifier son à-propos selon les rapports qui en résultent.

Pour ce qui est de nos cas de métalangage interne implicite, c'est davantage l'incertitude liée au sous-entendu qui nous y rattache. Il n'y a ainsi guère d'autre recours que de montrer en quoi la présence probable d'une telle occurrence permet d'appuyer la probabilité de certaines autres. L'accumulation, la présupposition interprétative de l'ensemble des autres cas lors de l'isolement d'un nouveau permet de former un réseau crédible dont chaque élément peut demeurer très douteux s'il est pris individuellement.

Il y a bien sûr des cas plus patents : la citation d'un poème connu dans un autre poème, lorsqu'on omet de mentionner la source, constitue un sous-entendu vérifiable faisant appel à une connaissance du lecteur, bien que la distinction d'avec une citation «involontaire» ne s'appuie en définitive que sur un degré de vraisemblance plus ou moins élevé. Pour ce qui est du présupposé, le refrain, la répétition, l'abyme explicite y sont facilement identifiables. L'intérêt se situe cependant beaucoup plus dans la détermination des stratégies sous-entendues qui gouvernent ces redoublements. Le présupposé pragmatique d'un minimum de professionnalisme de l'auteur et de l'éditeur excluant presque totalement la simple redondance malgré ses vertus narcissiques de base, on constate que ces stratégies tendent plutôt à faire emprunter des masques variés au retour du «même».

Force est aussi de constater que la poésie joue très souvent à sous-entendre ce que son lecteur voudra bien y mettre en établissant des structures ouvertes où la polysémie n'est jamais vraiment close. Comme le dit Paul-Marie Lapointe, «Un poème est fait de "trous" dans l'espace et

---

<sup>80</sup> Maingueneau, p. 79.

exige la participation du lecteur»<sup>81</sup>, si bien qu'il faut distinguer les effets de réflexivité intéressants mais improuvables de ceux qui méritent une argumentation technique. Il s'agit dans le second cas de pouvoir confronter des segments de textes se supposant l'un l'autre, se commentant ou établissant des symétries, de pouvoir expliquer certaines obscurités en rapprochant le plus possible l'interprétation des *stratégies* inductibles, voire de prouver qu'on peut considérer comme des sous-entendus certains quasi-présumés sans lesquels le poème n'atteindrait pas à la poéticité.

Tout ceci fait apparaître pourquoi la notion de sous-entendu telle qu'établie par Grice<sup>82</sup> est indissociable de l'intervention interprétative. Si le niveau de rigueur est moindre que dans l'explicitation du présupposé, les raisons invoquées pour introduire la notion et qui motivent la recherche de sous-entendus sont cependant bien solides : c'est dans l'impossibilité d'une interprétation littérale que l'on est mené à postuler une stratégie autre. Ainsi, une insulte à un supérieur, si elle contrevient au cadre normal de l'échange, peut toutefois être reçue, étant donné la subtilité que permet la connaissance mutuelle des interlocuteurs, comme une manière de blague. C'est de la relation entre locuteurs et du contexte d'un milieu de travail particulier, et non du contenu de l'énoncé, qu'est tirée une telle conclusion. Le fonctionnement des métaphores et de l'ironie dépend aussi d'attitudes interprétatives préalablement présentes. Au niveau poétique, il semble que le système d'attitudes permettant la réinterprétation soit particulièrement central. En effet, le discours purement référentiel semble de prime abord exclu. Dire qu'il pleut, affirmer la beauté des fleurs, n'est ainsi pas a priori poétique : le dire d'une manière demandant une réinterprétation est nécessaire, cette réinterprétation devant travailler sur la tournure autoréflexive d'une énonciation commentant son énoncé et donnant des indications ou des pistes quant à une signification suffisante. Le point de départ est cependant le sentiment esthétique ressenti devant une séquence, et c'est lui qui justifie qu'on veuille expliquer le fonctionnement de ce qu'on juge un poème efficace.<sup>83</sup> Ainsi une phrase d'apparence purement descriptive, de par sa situation dans un poème, motivera si elle est perçue comme poétique une interrogation sur ses soubassements et/ou son encadrement. Le plus

---

<sup>81</sup> T. Bissonnette, «En amont de l'élocution, rencontre avec Paul-Marie Lapointe», *Nuit Blanche*, no 71, été 1998, p. 19.

<sup>82</sup> «Logic and conversation», 1975, repris dans *Communications*, no 30, 1979.

<sup>83</sup> Ne négligeons pas non plus le rôle du cadre, notamment la mention «poésie» en page couverture, le nom de l'auteur, etc.

souvent les phrases aisément recevables au sens littéral tirent de leur seul emplacement dans une succession un aspect connotatif. Mais si on se place au niveau de l'énonciation, il est bien difficile de rencontrer de telles phrases en poésie, tant la focalisation effectuée par les tout premiers mots est déjà incluse dans un procès créatif. La moindre structure adjectivale ou adverbiale, les blocs nominaux, appositionnels, les phrases subordonnées, sont comme nous l'avons vu avec la structure de la présupposition susceptibles de problématiser la référentialité par un détour réflexif, et mettent en évidence le renvoi inter-propositionnel qui tisse un rapport un tant soit peu complexe avec la réalité extra-linguistique.

Reprenons ceci à partir de la mise en relief (ou effet de contraste), étroitement liée à la duplicité des signes dans l'effet poétique. Il s'agit de l'aspect autoréflexif le plus riche en ce qui a trait aux mécanismes de présupposition. La mise en relief, au sens large, est l'opération résultant de la présentation connexe (simultanée ou successive) de deux réalités dont la seconde tire un pouvoir signifiant de la première du fait d'en être distincte à l'intérieur même de ce rapport. Elle peut être :

1- *interne*, lorsque se trouve évoquée dans le texte une réalité de prime abord extérieure à la poésie, par exemple la cruauté, une sensation d'horreur (cas de simultanéité présentative du poétique et du non poétique), ou quand le texte présente successivement deux réalités dont la seconde est poétique par rapport à la première (successivité présentative). Comme exemple du deuxième cas, ce poème de Melançon qui débute par «Au mois de mars les employés / Sortent des bureaux à cinq heures»<sup>84</sup>. A partir d'un commencement aussi prosaïque, il est facile pour les séquences suivantes d'acquérir du sens par simple démarcation. Ainsi ces employés sortent des bureaux «Dans des crépuscules immenses», tandis qu'il court dans l'air indécis / Une allégresse qui se cherche [...]. Si on opère un test d'exclusion en enlevant les premiers vers et qu'on ne laisse que les aspects davantage proches des clichés poétiques, on se retrouve avec un poème beaucoup moins fort : «Dans des crépuscules immenses / Il court dans l'air indécis / Une allégresse qui se cherche». De plus, l'ordre des séquences est souvent en poésie aussi crucial, bien qu'à un autre niveau, que dans une programmation informatique. De par la brièveté et la concentration des textes, les ressources contrastives y sont davantage utilisées, si bien que l'interversion de deux phonèmes, mots ou vers peut s'avérer très

---

<sup>84</sup> Robert Melançon, *L'avant-printemps à Montréal*, Montréal, VLB, 1994, p. 11.

grave, y compris dans des poèmes comme ceux de Prévert où celui-ci joue justement sur les inversions et les ressemblances de toutes sortes, mais selon une certaine harmonie et une dextérité dans la succession. La disposition phrastique n'est certes pas soumise à un déterminisme absolu, mais y importe spécialement cette caractéristique, pour une phrase en contexte, de contenir et de modifier la signification de toutes les séquences qui la précèdent. Par cette accumulation du sens dans le système de présupposition, il s'acquiert, du fait aussi de la reprise par le lecteur, une puissance elliptique qui permet en bout de ligne tout texte. En effet la construction d'une cohérence dans une oeuvre consiste dans le déploiement du paradigme dans une linéarité.

2- *externe* : la mise en relief de ce deuxième type possède aussi une composante autoréflexive, en ce que c'est d'abord le texte par lequel elle s'effectue qui en profite, dans l'établissement performatif de sa structure lors de l'énonciation. Son caractère externe vient de ce que le premier terme du contraste est situé hors du texte. Il s'agit d'un corpus, d'une culture, d'une situation historique, etc. La propre oeuvre antérieure du poète peut aussi servir de support contrastif à un nouvel ouvrage, mais à un moindre titre puisqu'elle doit côtoyer d'autres mises en relief si l'on ne veut pas restreindre indûment le nombre de lecteurs potentiels. Le contraste avec l'usage contemporain du langage et avec les manières déjà exploitées de faire de la poésie est quant à lui plus universel mais délicat, et résulte la plupart du temps d'un habile équilibre entre la similitude et la transgression ou le style. Une transgression totale échapperait d'ailleurs à toute compréhension, et ne peut faire l'objet d'un mouvement d'école consistant mais uniquement d'une colère très ponctuelle, que Dada, le Zaoum russe et l'automatisme québécois ont su exprimer.

La duplicité du signe poétique qui à la fois réfère et sert à d'autres perspectives appartenant au projet langagier du poète est une structure contrastive où le sens usuel agit comme présupposé et le sens détourné comme *posé*, connotation créative et créatrice. Ce fonctionnement comprimé dans un seul signifiant est par le fait même à mi-chemin du sous-entendu et peut se comparer à une représentation théâtrale, le sens que l'on (super) pose «jouant» sur le «décor» du sens présupposé, encore que la duplicité contenue dans la voix des comédiens ainsi que celle de leur corps lors d'une pièce synthétisent encore mieux la simultanéité de la chose. «Si les *posés* sont présentés comme ce sur quoi porte l'énonciation, les *présupposés* rappellent de manière unilatérale des éléments dont

l'existence est présentée comme allant de soi. Cette dissymétrie est capitale [...]»<sup>85</sup> : elle donne en effet le pouvoir de faire dire ce qu'on veut à n'importe quel signifiant, moyennant quelque habileté, et si le langage de communication rapide supporte mal qu'on abuse de moyens de détournement, un usage esthétique comme celui de la poésie peut se permettre d'aller jusqu'à une ouverture où on peut puiser presque infiniment un nouveau sens, la participation du lecteur au processus connotatif lui faisant «importer» son propre paysage mental et culturel à un moment précis, toujours singulier. C'est d'ailleurs pourquoi l'on peut espérer pouvoir faire une lecture non seulement historique mais aussi poétique de l'œuvre de François Villon par exemple, en adaptant son discours sur la société de son époque à un commentaire de la nôtre, ou, comme on le fait toujours, en adaptant ses sentiments et leurs objets aux nôtres propres. Si, dans un contexte régulier, on reconnaît la valeur perlocutoire d'un posé à ce qu'il est reçu comme tel, il faut reconnaître que pour un posé poétique le succès est à son comble lorsque cette réception est saturée par les possibilités connotatives de l'énoncé.

L'entremêlement constaté du perlocutoire et de l'implicite avec une participation co-énonciative, un acte de lecture, rend saillante la nécessité de ce que Maingueneau nomme une «déontologie conversationnelle», celle-ci s'actualisant en littérature dans le fait que le lecteur de poésie ou de roman accepte d'adopter un certain nombre d'attitudes de base pour que les particularités du genre soient saisies et exploitées. On connaît d'ailleurs le genre de situations qu'occasionne la lecture d'un recueil de poèmes à la manière d'un discours politique ou d'un livre de recettes : sur-connotations qu'aucune loi n'interdit ! Ce qui nous intéressera pour l'instant, c'est plutôt la déontologie critique au sein de laquelle nous accepterons de voir s'articuler les hypothèses concernant l'autoréflexivité poétique.

### 3.3 Maximes conversationnelles et déontologie de la lecture

L'hypothèse que je propose ici est que le tableau des règles conversationnelles de Grice peut fournir un cadre limitatif à l'extension induite du domaine de l'autoréflexivité, surtout pour ce qui est de ses manifestations implicites. Une telle limitation est rendue nécessaire aux échanges théoriques

---

<sup>85</sup> Maingueneau, p. 82.

par le nombre effarant d'articulations autoréflexives que nous avons pu constater, qui prend une tournure plutôt englobante bien utile pour un discours sur l'autoréflexivité même, mais moins efficace lorsqu'il s'agit de faire ressortir les particularités d'une œuvre. C'est donc, tout comme Claude Roy peut parler de *La Conversation des poètes*, à ce qu'on pourrait appeler la «conversation» des lecteurs de poésie entre eux que nous tenterons d'adapter les règles de Grice, en voyant quel cadre pragmatique peut régir les hypothèses singulières à partir des concepts généraux qui nous ont jusqu'ici servi à disséquer l'autoréflexivité.

Dans le célèbre article «Logique et conversation»<sup>86</sup>, Grice tente de décrire la logique implicite régissant les interactions conversationnelles. Le point de départ de son enquête provient du fait que non seulement l'implicite est présent dans des structures conventionnelles du langage où il fait office de raccourci, comme dans un enthymème du type «Je pense donc je suis» où on comprend la prémisse «Il faut penser pour être», mais il l'est aussi au niveau pragmatique du dialogue, où des chemins plus aléatoires et contextuels interviennent dans la réception des énoncés.

À la base de la conversation, Grice place une volonté commune de cohérence et de poursuite de buts communs. Il nomme ceci *principe de coopération*. Au niveau des études poétiques, on reconnaîtra sans peine la nécessité d'une telle visée régulatrice partagée par les chercheurs, qui justifie leur association et leurs échanges. La coopération vient donc régir et régulariser l'utilisation des tours de parole, comme par exemple une analyse des dispositifs autoréflexifs dans l'œuvre d'un poète donné, qui fait appel à une reconnaissance de sa pertinence par d'autres collègues d'après un contexte général correspondant au point où les travaux en sont rendus, aux circonstances dans lesquelles l'analyse est présentée, etc. Cette coopération est articulée par Grice en quatre catégories donnant lieu à des maximes que nous adapterons au dépistage de l'autoréflexivité métaphorique.

a) QUANTITÉ - Cette première catégorie concerne le fait que l'information apportée ne doit être ni trop mince ni plus étendue que ce qui est exigé par le contexte. Compte tenu de l'exigence que nous avons prise de Magné de dégager un réseau, nous dirons qu'une marque unique d'autoréflexivité implicite ne suffit jamais, tandis que le nombre suffisant d'exemples tient au niveau d'évidence atteint

---

<sup>86</sup> J. Grice, «Logic and conversation», dans *Communications*, no 30, 1979, p. 57.

suite à leur association. Dépendamment du caractère global ou local du champ couvert par chacune des marques dans un segment donné, le nombre d'éléments pourra varier beaucoup. Il sera cependant perçu comme oiseux d'insister sur un trop grand nombre de marques très locales. Maxime : «Donnez l'information requise seulement».

b) QUALITÉ - La vraisemblance d'un fait, l'honnêteté dans sa présentation et la possibilité de fournir des preuves constituent en gros la catégorie de la qualité. On peut traduire ceci par la maxime «Soyez franc et rigoureux». La postulation d'un contenu implicite et d'une connotation doit ainsi être appuyée d'arguments linguistiques ou/et extra-linguistiques pour se différencier d'une vague impression. L'accord avec le sens commun quant à lui aura une importance d'autant plus grande que les preuves seront insuffisantes ou peu convaincantes, tandis que la force de celles-ci pourra permettre qu'on tente d'introduire des paradoxes et des contenus enfouis très profondément dans le texte.

c) RELATION - Troisièmement vient l'à-propos, qui va d'un contexte plus large à celui très étroit du développement de la conversation, où chaque intervention doit faire montre qu'elle suit les plus immédiates avec pertinence. Si l'on s'en tient à l'intervention écrite d'un chercheur, par exemple moi-même dans ce mémoire de maîtrise, on peut noter l'exigence institutionnelle de baser sa réflexion sur celle de théoriciens ayant déjà reçu un minimum d'assentiment, de se situer méthodologiquement, la nécessité de s'adapter minimalement à l'état de la question aujourd'hui. Tenter un résumé de la problématique autoréflexive en s'attardant exclusivement à des thèses polémiques appartenant au groupe Tel Quel aurait par exemple été rapidement réprimé. «Soyez au courant» pourrait en gros traduire la relation.

d) MODALITÉ - Cette dernière catégorie concerne la manière de présenter l'information et se résume essentiellement à la maxime «Soyez clair». Être ambigu, obscur, utiliser des concepts de manière équivoque sans commenter cet usage, sont des tares qu'on peut reprocher à une analyse puisqu'ils empêchent la coopération.

Évidemment ces règles ne peuvent, dans l'acception étroite que nous venons d'exposer, que se limiter au domaine critique. La stratégie auctoriale du créateur, plus monologique, joue quant à elle au contraire des transgressions de ces règles comme de ses outils propres. Le rôle de la

transgression dans le langage ordinaire peut toutefois éclairer sur le jeu absolu qui a cours dans le poétique.

Dans le même article, Grice donne un aperçu du fonctionnement des déviations en définissant le sous-entendu par rapport aux fameuses maximes. Ce qui provoque l'encodage d'un sous-entendu, c'est en effet la transgression plus ou moins explicite d'une règle, transgression qui peut soit tromper le récepteur soit lui suggérer de chercher dans le contexte des éléments supplémentaires pour mieux interpréter. Autrement dit, certains bris de cohérence au niveau de la surface invitent à chercher une réparation par la présence implicite d'une autre signification plus expressément circonstancielle. Cette théorisation, qui permet d'expliquer l'ironie, l'humour et divers phénomènes indirects, est particulièrement intéressante dans le cas de la poésie contemporaine, souvent mise au ban pour laconisme, absence de contenu, inutilité ou obscurité, qui correspondent dans l'ordre à des transgressions, à différents degrés, des quatre catégories. La brièveté de la plupart des poèmes, l'investissement dans le signifiant, la fonction d'objet esthétique et l'apparence souvent nébuleuse du genre poétique, peuvent-ils s'expliquer par une exacerbation de quelque mode d'implication ? Cela est assez difficile à déterminer tant les mouvements langagiers provoquant l'émotion poétique sont fugaces et se rapprochent plus d'un principe de plaisir ou de performance autotélique sur l'être parlant que du principe de coopération à la base des maximes. Examinons cependant la manière dont Grice décrit le fonctionnement de transgressions se rapprochant du littéraire, et prenons comme exemples des extraits de poèmes.

a) L'ironie - Lorsqu'un poète poursuit un morceau plutôt grave par : «J'en parle comme si on s'était quitté / depuis cinq minutes pour cinq minutes / le temps d'acheter du *cheese weez*»<sup>87</sup>, on peut conclure, en tenant compte de la réputation de camelote de ce fromage et des blagues fréquentes à son endroit, de même que — et surtout — de son peu de pertinence comme image à l'intérieur d'un poème, que son nom est prononcé par ironie. Son manque d'à-propos amène à suggérer la recherche d'une séquence synonymique comme «quelque chose de vulgaire ou peu important», suite à l'effet ridicule que le lecteur sentirait à voir un poète affirmer littéralement la séquence. L'énonciation suppose ici que le jeu avec les attentes permet de conserver le ton général précisément

---

<sup>87</sup> Guy Cloutier, *Affûts*, Montréal, le Noroît, 1997, p. 55.

en s'en démarquant, d'où une violation apparente de la règle de modalité. Ce n'est donc que par référence au reste du texte que le mot intrus peut constituer autre chose qu'un bruit.

b) La métaphore - Ici la simple négation de ce qui est dit ne suffit pas. Lorsque Rimbaud parle de «L'essaim des feuilles d'or [...]»<sup>88</sup>, la matière du niveau explicite demeure importante. En donnant le nom d'un groupe d'insectes au feuillage, l'auteur lui en attribue certaines qualités, mais sans avoir à dire explicitement qu'il le fait. En poésie, un tel raccourci n'est pas qu'utile, il déclenche un autotélisme esthétique de la correspondance nouvelle. Dans le cas d'une allégorie ou d'une autoréférence masquée, il faudra faire intervenir une référence double, composée de celle à une image mentale et de celle au processus de formation de cette image, tout en justifiant la probabilité de la présence d'un mécanisme aussi complexe.

c) L'ambiguïté volontaire - Grice lui-même fait appel à des vers pour expliquer ce phénomène. Commentant un passage de Blake, il justifie l'ambiguïté par les «goûts du poète pour les choses sophistiquées» et l'«évidence interne (d'une ambiguïté entretenue à dessein)» (p. 69) prenant parti pour une simultanéité et un mouvement entre plusieurs significations. On voit donc qu'il peut y avoir un intérêt interne à choisir de transgresser les règles ordinaires de la conversation, et qu'il peut résider dans quelque chose d'aussi «gratuit» que le plaisir. Ce qui n'élide pas le rapport de cohérence qui peut exister entre les différentes transgressions d'une oeuvre, cohérence que l'on pourrait traduire comme «l'auto-pertinence» d'une poésie, où le principe de coopération est en quelque sorte transposé dans une «coopération» entre les éléments du texte. L'existence d'un tel fonctionnement sous-entendu peut cependant donner naissance à un principe de coopération sophistiqué où le lecteur reçoit l'oeuvre en y recherchant la «coopération» centripète plutôt qu'un contenu informatif. On pourrait donc dire qu'une partie de l'autoréflexivité de la poésie réside dans son parti pris pour un usage non informatif mais *monstratif* du langage : le poème, selon le mot d'Éluard, «donne à voir» les démarches langagières et le matériau dont il est fait, en partie indépendamment de la référence. On y sous-entend une modalité comme «Dites avec effet, d'une manière qui en soi fasse événement».

---

<sup>88</sup> Arthur Rimbaud, «Enfance II», *Illuminations*, Paris, Gallimard, 1984, p. 157.

À partir de ce court inventaire on constate que la transgression, n'étant pas propre à la poésie, y est par contre utilisée pour elle-même. Comme d'ailleurs tous les autres éléments concourant au poème. L'aspect qui échappe à l'autoréflexif est cependant la part de la mise en contraste participant à l'effet poétique, la nécessité d'un contexte particulier pour que s'actualise la visée performative de l'auteur. Ce n'est pas un implicite repérable au niveau linguistique qui s'accapare tout l'effet poétique, mais davantage un implicite historico-linguistique formant le terrain de l'énonciation. Une lecture critique pourra donc recourir profitablement, dans l'opération de repérage du métalangage interne implicite, à des données extra-linguistiques visant à faire considérer le milieu d'inscription, car la formulation d'un vers semblable par deux poètes vivant à trois siècles d'intervalle aura en effet peu de chances d'articuler le même processus, et ce recours vaut celui à des faits linguistiques.

### **3.4 Embrayeurs**

Les trois thèmes invoqués jusqu'ici permettent une lecture qui porte attention autant aux structures linguistiques qu'aux faits extra-linguistiques (psychologiques, historiques) intervenant comme facteurs d'autoréflexivité. La pragmatique est en ceci l'outil idéal puisqu'elle étudie le langage à partir de la polarisation qu'il contient entre un niveau interne et des circonstances externes. Elle permet, d'une part, d'appuyer des jugements intuitifs sur des descriptions techniques du non-dit présent dans le dit et, d'autre part, de considérer impossible une actualisation entièrement autoréflexive de la poésie, toujours située dans l'espace-temps et infiltrée par un matériau pourvu de référence et de connotation, matériau lui-même connoté historiquement, que ce soit dans le sens commun ou dans un milieu spécifique d'interaction. En somme cette approche contraint à chercher une solution plus nuancée que la simple clôture sur lui-même d'un domaine en étroite interrelation avec l'usage habituel de la langue.

Avant de passer à des considérations plus synthétiques, il convient de mentionner le concept d'embrayeur, puisque ses implications sont non seulement très grandes concernant la littérature mais aussi spécialement incidentes en poésie moderne.

L'embrayeur est un concept structuraliste (Jakobson) issu des réflexions sur le clivage entre énoncés et contexte qui ont fini par donner naissance à la pragmatique telle que nous la connaissons maintenant. Les embrayeurs sont ces types de mots dont la signification est toujours, sauf indication contraire, tributaire d'un contexte. Ils sont des agents de raccord du linguistique à de l'extra-linguistique, ce pourquoi leur sens inclut l'ouverture à un référent variable selon l'usage. On parle ici des pronoms personnels (*je, tu, il, etc.*), des déictiques temporels (*avant, après, maintenant*) et spatiaux (*ici, là, devant*). Maigueneau (p. 4) les décrit comme des «unités linguistiques dont l'interprétation passe nécessairement par une prise en compte de leur "occurrence"».

Or il apparaît que dans les productions fictionnelles, outre le renvoi interne entre signes et les allusions réalistes, la référence entière fonctionne sous un mode d'embrayage. Ce n'est pas à un personnage ayant existé que réfère un récit tout au long de son développement, mais bien à la représentation mentale formée à partir des mots inscrits sur la page. Idem pour le New York semi-fictif dont il peut être question, le 24 juin fictif à partir duquel s'ordonne une trame événementielle. En somme, c'est avec l'amorce d'une lecture singulière que le système para-référentiel se met en marche, et ce sans appui véritable en dehors des mots qui le provoquent.

Si on tient pour acquise la distinction entre la poésie et le récit, certains poèmes pouvant cependant très bien contenir de petits récits et le récit poétique ayant un répertoire assez étendu, on constate en général une marge de manœuvre plus grande que partout ailleurs laissée au lecteur pour l'actualisation des référents fictifs. L'utilisation de dispositifs actanciels, temporels et spatiaux y est particulièrement pragmatique, comme si un apport considérable du récepteur était de prime abord admis et désiré.<sup>89</sup> Quelques brefs exemples entre des milliers repérables au simple feuilletage d'un recueil de poèmes :

Ils sont tous au rendez-vous,  
 les édifices, les herbes hirsutes,  
 les barbes, les cris, les lampadaires,  
 les géraniums, les klaxons,  
 les freins, vitrines,

---

<sup>89</sup> Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, P.U.F. (coll. Écriture), 1992.

la terrasse, la tasse, le serveur,  
l'écran, tu vois,<sup>90</sup>

Dans le début de ce poème faisant partie d'un ensemble nettement non narratif, on peut reconnaître cette caractéristique de la poésie qui est d'exploiter exponentiellement la contextualisation interne, mais aussi de rendre saillante la capacité de la fiction à imaginer son propre contexte à partir de données connues. On peut même dire qu'il y a un jeu central autour de cette forme d'autoréflexivité, alors que Jacob introduit l'embrayeur «ils», créant une vague attente de personnages animés (cf. être au rendez-vous), mais décrivant ensuite sauf pour le serveur des inanimés et la partie impersonnelle d'êtres animés (barbes). Ici le terrain est démocratiquement partagé entre la cohérence interne et la participation imaginative du lecteur. Lorsque intervient le «tu», celui-ci co-réfère à un interlocuteur possible, au locuteur monologuant et au lecteur, l'ouverture entre les trois constituant un véritable espace de jeu. En effet, il semble plus sage ici, en nous rappelant les précisions de Rimbaud sur la polysémie poétique, de supposer, démarche inhabituelle, toutes les co-références possibles en retranchant à mesure celles que peut venir infirmer le texte.

On a trouvé dans ton sang  
un nombre insuffisant d'anticorps  
à l'habitude.  
Tu as attrapé LE JOUR LE JOUR  
anémié jusque dans mes projets de fatigue  
attrapé l'aujourd'hui  
le recommencement.<sup>91</sup>

Il faut bien, avec cet exemple, ajouter à notre liste initiale de possibles deux éléments. D'abord le concept général relié au mot, comme lorsqu'on parle de l'Homme, ensuite l'autonyme. En effet les marges du discours poétique en particulier semblent être beaucoup plus pleines que celles du discours courant et celui que la critique doit emprunter sous peine de chaos. Partant d'un silence où règne une sorte d'«attribution totale», c'est-à-dire dont tout (et donc rien?) est le sujet *et* l'attribut, la masse sémiotique ne fait que se retrancher des éléments au fur de son articulation, chaque mot

<sup>90</sup> Suzanne Jacob, *La Part de feu*, Montréal, Boréal, 1997, p. 29.

<sup>91</sup> Carle Coppens, *Poèmes contre la montre*, Montréal/Sens, le Noroît/l'Obsidiane, 1996, poème 23.

renvoyant implicitement à lui-même, au concept et aux autres référents possibles tant que le contraire n'est pas explicité.

Dans le poème de Coppens, où le «tu» et le «je» sont à peine plus définis que le «on», la séquence «attrapé l'aujourd'hui» force à reconsidérer fortement les rapports entre le mot aujourd'hui et son acception, tant il y est connoté, énoncé comme s'il s'agissait d'une pernicieuse maladie. Notons bien que ce type de va-et-vient entre les niveaux auto- et hétéroréférentiels n'est pas qu'un procès acheminant au poétique comme une enquête à son dénouement : c'est bien plutôt le poétique même qui prend la forme de ce parcours. Ainsi dans cet extrait :

silence : arête des mots  
que ta voix leur  
retire

-seulement la chair  
du verbe dans ta bouche

conjugué au  
présent de l'âme

tu multiplies le pain  
avec le mot pain<sup>92</sup>

L'ouverture parle ici du silence comme de la pointe d'un retrait effectué au sein d'un «eux» très général, séquence apte à décrire le procès de l'écriture poétique. L'association de deux registres séparés, le verbe et la chair, vient ensuite renforcer l'hypothèse d'une lutte langagière où le matériel et l'abstrait s'entremêlent, ainsi que le suppose le registre évangélique et la référence implicite au verbe fait chair. La conjugaison dont il est question à la troisième strophe actualise quant à elle une coréférence au verbal et au spirituel, la mise sur un même plan des différents modes de représentation culminant avec l'accroissement du pain par *pain*. On se trouve enfin passablement loin de la situation où un simple embrayeur s'adapte à une utilisation contextuelle et acquiert une signification précise. La référence se fait plutôt au pouvoir même de référer dénotativement ou connotativement qui demeure en réserve dans le mot poétique, le pain dont il est question étant à la

---

<sup>92</sup> Pierre Ouellet, *Consolations*, Montréal, le Noroît, 1996, p. 55.

fois aussi général que le concept de même que particularisable indéfiniment, selon le nombre de lectures possibles.

### 3.5 L'énonciation ouverte : d'après quelques postulats de Récanati

L'ouvrage de François Récanati intitulé *La Transparence et l'énonciation* (voir bibliographie) est une synthèse pragmatique très utile pour comprendre la distinction entre les usages poétique et non poétique du discours. L'auteur, en plus de retracer dans ce livre les racines médiévales et classiques d'une conception du signe comme dispositif à la fois réfléchissant et tourné vers l'extérieur, offre des pistes éclairantes pour continuer de décrire cette double articulation au niveau implicite de l'énonciation poétique. Pour clore cette section je retiendrai quelques aspects utiles pour bien cerner les supports linguistiques et la dynamique contextuelle de l'autoréflexivité, en m'attardant en parallèle à ce qui distingue la poésie d'autres usages de la langue.

#### 3.5.1 Montrer, dire

Le modèle que privilégie Récanati pour penser la signification est la polarité entre un événement discursif et une visée descriptive issue de cet événement. Si l'énoncé met en évidence sa propre réalité en exploitant la «réflexion virtuelle» qu'il porte implicitement, il s'opacifie, par opposition à la transparence qui le caractérise lorsqu'il se fait l'outil impersonnel d'une représentation. Le schéma sous-tendu par ceci est le suivant :  $(x \wedge \longrightarrow y)$ . Comme le dit Récanati, «Le représentant fait réflexion sur lui-même en même temps qu'il représente le représenté» (p. 21), l'opacité d'un signe étant toujours potentielle puisque son utilisation nécessite l'établissement d'une différence implicite entre lui et ce qu'il signifie<sup>93</sup>. Cet équilibre entre le fait du signe et le fait accessible par le signe est nommé par Récanati «la transparence-cum-opacité», coexistence d'implicite et d'explicite, de centripète et de centrifuge.

---

<sup>93</sup> «L'acte doit se réfléchir comme distinct de l'objet pour pouvoir représenter cet objet comme objet distinct de

Opposant la poésie au discours non poétique, l'auteur montre comment les deux champs composent différemment l'un de l'autre avec cette polarité pragmatique. Alors que le langage ordinaire privilégie la transmission d'information, donc une utilisation référentielle du discours, le poétique est caractérisé par une insistance sur ce qui déborde de cette utilisation. Ce débordement réside entre autres dans ce que Frege nommait la «couleur» du mot, où siège le sens même, soit la propriété de relier le mot à une chose réelle. Ce pouvoir évocateur est la modalisation imprimée à la référence par l'usage, et s'il fait partie de tout discours il constitue cependant l'essence de la poésie, qui l'exploite de façon exacerbée, déviante par rapport à l'impératif de communication représentative.

«[...] si les mots sont, comme dans le discours poétique, valorisés, ils cessent d'être les véhicules transparents de leur contenu significatif, et ce qu'ils montrent prend le pas sur ce qu'ils disent.»<sup>94</sup> Ce que le mot poétique montre, c'est lui-même comme objet digne d'intérêt, comme source de l'accès au représenté. Ce par quoi il montre, c'est sa capacité de retour métalangagier, présente implicitement dans l'expérience esthétique qu'il déploie en poésie, parfois présente explicitement lorsqu'en plus d'être mis en valeur les mots se représentent. L'expérience de la beauté poétique est donc étroitement liée à la réflexion virtuelle ou «expresse». Elle réside en fait dans la monstration d'une manière d'exprimer pouvant aller jusqu'à éluder l'exprimé, de toute façon indifférent en ce qui a trait à son existence absolument non langagière, qui appartient non pas à la littérature mais à la mystique. On retrouvera ainsi d'excellents poèmes sur le langage poétique et de médiocres sur des beautés naturelles ou des êtres divins.

Le résultat de cette monstration autoréflexive est la mise en échec a priori de la paraphrase d'un poème, qui en changeant les signifiants ne peut produire qu'une plate description, ou encore un poème différent, possédant son événementialité propre et non répétable excepté dans la lecture. Cette impossibilité de la substitution existe pour certains énoncés normaux à action fortement connotative, ce que montre Récanati, et cela témoigne encore d'une présence des mécanismes poétiques aux côtés des mécanismes logiques dans le langage ordinaire.

---

l'acte.» Récanati, p. 22.

<sup>94</sup> Récanati, p. 38.

### 3.5.2 Le contexte opacifiant

«Enchâssée dans une construction d'attitude propositionnelle, une proposition s'opacifie» (Récanati, p. 45). L'usage autonymique de mots ou de phrases emprunte donc une démarche similaire à celle du poétique, et on ne s'étonnera plus du caractère esthétique de la constante ambivalence entre cet usage et l'usage référentiel en poésie. Récanati décrit l'enchâssement autonymique comme la production d'une séquence dans un «contexte opaque», dont l'opacité est d'ailleurs garante d'une fonction adjointe à celle de la description. En ce sens on pourrait dire de tout retournement métalangagier qu'il est une actualisation de l'opacité au cœur d'une séquence transparente.

La démarche extrêmement monstrative du poétique fonctionne quant à elle de prime abord dans un tel contexte opaque, sans nécessiter pour cela de marques particulières comme les guillemets. Toute proposition qui s'insère dans un poème est ainsi autonyme dans la mesure où est exploitée sa beauté *en tant que* proposition, indépendamment, en partie, de son contenu. Mais seulement en partie, puisque la réussite, au niveau perlocutoire, de l'énonciation poétique dépend de facteurs linguistiques externes au poème ainsi que de facteurs extralinguistiques. On écrit le poème avec un matériau déjà connoté, on le destine à un public dont on peut présupposer qu'il peut effectuer certaines démarches actualisant les multiples connotations.

### 3.5.3 Sui-référentialité

Lorsqu'un énoncé représente une réalité qu'il a lui-même constituée, on dira qu'il est sui-référentiel. Cette notion que Récanati (p. 98) emprunte à Benveniste sert à décrire des cas où le représenté et le représentant se font indissociables, comme dans la promesse ou le poème. Ce thème combine ceux de la performativité et de la présupposition : c'est par le fait que le poème parle de lui ou met son matériau en évidence qu'il existe et agit, c'est en se présupposant lui-même dans chacune de ses parties qu'il construit son pouvoir. En effet le poème, n'étant pas paraphrasable, n'existe que parce qu'il est dit, et n'est dit qu'en créant en lui-même un contexte poétique. Autrement dit, les divers segments qui le composent sont unis par un rapport de coopération où chacun s'appuie sur

l'autre pour consolider son statut, sans toutefois qu'on puisse, comme pour l'autonyme explicite, définir une séquence de fond et une séquence de surface. Comme l'opacification, la sui-référentialité est présente d'emblée dans le poétique, sa présence explicite redoublant dans la surface un rapport déjà existant en profondeur, le mettant en abyme mais sans le surplomber tout à fait.

On pourra cependant argumenter en disant qu'une auto-contextualisation est présente en toute représentation. Un des apports de la pragmatique est justement de mettre en évidence le caractère événementiel de tout énoncé produit. Mais les effets de cette événementialité dans le langage ordinaire sont considérablement plus terre à terre qu'en poésie, où semble se goûter dans sa pureté le plaisir de pouvoir «recommencer» le monde en établissant une parenthèse esthétique dotée de choséité. Si l'utilisation de la langue nécessite une part de poétique au niveau structurel, il est cependant possible au poétique de répondre à sa propre urgence en faisant jouir de son matériau.

#### 3.5.4 La token-réflexivité

C'est en ce sens que Récanati réutilise subtilement la notion de double articulation centripète et centrifuge du discours, en faisant de ce qu'il appelle la token-réflexivité la condition générale de la référence (p. 173). Alors que la token-réflexivité concerne plus spécifiquement les embrayeurs linguistiques et s'applique très bien au poétique, Récanati croit bon d'étendre son champ plus avant en l'appliquant à tout discours contextualisé. Premièrement, «un token [énoncé particulier] ne peut remplir son office et toucher un objet singulier qu'en réfléchissant sa propre singularité» (p. 173), puisque l'atteinte d'un objet singulier ne peut se faire qu'à travers une caractérisation spatio-temporelle et que celle-ci s'articule à partir de l'espace-temps où est déployé l'énoncé. Deuxièmement tout énoncé, suivant Austin, indique illocutoirement comment il doit être reçu dans sa globalité : comme requête, injure, assertion, etc.

L'énoncé poétique étant comme nous l'avons vu radicalement singulier, très difficilement substituable par un autre, il est toujours le token par excellence. Non seulement il obéit aux deux principes sus-mentionnés, mais il a en général la particularité de générer un token différent presque à chaque lecture, et du moins pour chacun de ses lecteurs puisque la «rêverie» de ceux-ci est

particulièrement sollicitée pour *fournir* des référents singuliers. Ensuite, la manière dont il indique son propre mode d'emploi est aussi très spécifique : le manque d'indications explicites, le fait que la réception des poèmes doive tourner autour de l'établissement d'un consensus mobile, semblent, par défaut, motiver une lecture qui se déploie selon ce qu'on peut nommer une «énonciation ouverte». Ouverte, c'est-à-dire qui sature sa possibilité d'interprétation ponctuelle, qui donne lieu à un résultat ne pouvant pas éliminer la négativité qui consiste à le considérer comme partiel, périmé dès son apparition.

L'indication principale de l'illocutoire implicite dans les poèmes peut grosso modo se résumer à un impératif de retour en amont de la constitution du sens. L'énonciation de «Zone» par Guillaume Apollinaire au début du siècle, par exemple, semble pour ainsi dire volontairement incomplète, et cette incomplétude faire intimement partie de son effet. Pour transformer le «Zone» virtuel en poème effectif, il faut suivre l'indication implicite d'y transposer une partie de ses motivations intérieures. Plus encore, le poème vise à allonger le plus possible la durée pendant laquelle cette action pourra être réitérée par des lecteurs différents à travers les époques, et de cette réitération dépend l'éventuelle réussite du poème au niveau perlocutoire. L'énonciation se trouve donc non seulement ouverte qualitativement par les «trous» dont se meuble son univers, mais elle réclame aussi comme sa finalité de demeurer ouverte pour exister, puisqu'en dehors d'un rafraîchissement imaginaire contextualisé l'énoncé déchoit instantanément en texte, objet de l'histoire littéraire, autrefois poème. Quand Apollinaire profère des vers comme :

Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux  
 Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux

Tu es la nuit dans un grand restaurant<sup>95</sup>,

il est impératif de combler l'espace laissé par tant d'articles indéfinis (un bar, un restaurant), de même que par les groupes touffus dans lesquels apparaissent les éléments nouveaux du poème, insuffisamment amenés par le début présumé du texte. Le locuteur et son allocutaire sont comme

---

<sup>95</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920, p. 12.

il se doit si imprécis, que cette imprécision ordonne de reprendre en charge, dans les limites de la cohérence instituée par le texte, l'énoncé dans une énonciation qui en fera un token nouveau. La constitution de l'énonciation poétique ressemble donc à une espèce de spirale autoréflexive où elle désigne entre autres choses sa béance, son statut de déclencheur imaginatif l'empêchant d'être jamais pur énoncé. Comme le dit Fernand Ouellette dans un essai révélateur, «La poésie est une pensée qui fait le saut dans l'image. Elle se dévoile dans l'infini, et à la limite souvent d'une incarnation possible.»<sup>96</sup> Mais la structure spiraloïde de cet infini, de ce retour incessant, se déroule, à ce niveau aussi, selon une dynamique alternativement centrifuge et centripète. La structure profondément autoréflexive du poème prévoit dans son intérieur la nécessité périodique d'un apport extérieur, fonde même sur cet apport référentiel constitué par le monde intérieur et extérieur du lecteur la condition de sa réussite. Il s'agit d'un sous-entendu primordial sans lequel la poésie pourrait aisément se confondre avec le texte religieux dogmatique ou le document informatif.

Peu de poètes aujourd'hui iront considérer leur œuvre comme une structure entièrement fermée, malgré l'aspect souvent «sculptural» de l'objet poétique posé sur une page :

C'est dans le *cercle* que j'ai déposé une ouverture et la possibilité d'un parcours [...] Je prends ici le «cercle», ou le *templum*, comme le symbole du monde que pose le poème, ou du milieu qui porte le poème et permet sa gestation. En bref, je perçois le cercle comme l'image d'une totalité toujours visée mais jamais atteinte.<sup>97</sup>

Nous voyons ainsi comment la pragmatique de la poésie, en plus de rendre compte de la structure centripète-centrifuge, y superpose deux autres axes. Premièrement l'axe passé-présent, qui tient à la choséité du poème et au fait qu'il vient occuper un espace-temps spécifique, refusant par-dessus tout d'être assimilé à tout autre parole particulière et appuyant sa valeur de supplément sur le contraste qu'il instaure :

Pour moi, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> F. Ouellette, «Spirale», dans *En forme de trajet*, Montréal, le Noroît, 1996, p. 150.

<sup>97</sup> F. Ouellette, p. 145.

<sup>98</sup> Aragon, cité dans Claude Roy, *La Conversation des poètes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 199.

Deuxièmement, l'axe présent-futur qui se rapporte à la participation spéciale que le producteur de poésie exige de son récepteur potentiel, et qui résulte d'un postulat coopératif communément admis : «La lecture d'un poème est un peu le contraire de la télévision, devant laquelle on est complètement passif, tel un récipient, au lieu d'apprendre à fabriquer des images comme on le fait en situation de lecture.»<sup>99</sup>

C'est d'ailleurs ces deux situations de lecture que nous allons maintenant mettre en contraste afin, d'une part, de contextualiser et mettre un terme à cette étude de la poésie en contexte et, d'autre part, de vérifier davantage l'efficacité des modèles dégagés dans la première partie. Deux oeuvres très dissemblables, celles de Gaston Miron et de Francis Ponge, nous permettront de réaliser le caractère à la fois généralisé et multiforme de l'autoréflexivité.

---

<sup>99</sup> P.-M. Lapointe, dans T. Bissonnette, «En amont de l'élocution», *Nuit blanche*, no 71, été 1998, p. 20.

## CHAPITRE IV

### VISAGES DE L'AUTORÉFLEXIVITÉ : EXEMPLIFICATION

#### 4.1 L'intimité détournée de Miron

La première œuvre que nous étudierons, celle du Québécois Gaston Miron, est fort différente de celle de Francis Ponge, et si cette dernière se prête assez facilement à un éclairage apporté par les concepts qui nous ont occupé jusqu'ici, il faudra chercher plus profondément pour notre premier auteur. Le défi est toutefois non seulement d'exploiter le contraste, mais d'appuyer l'idée d'une assez grande universalité des concepts d'autoréflexivité et de métalangage en poésie.

La dynamique mironienne prend tout d'abord racine et contenu, quoi qu'on puisse croire, dans la méditation douloureuse d'un esprit sur lui-même, donc dans une autoréflexivité «narcissique» exprimant le métalangage de la conscience. Par la voie de la métaphorisation, aspect souvent mis davantage en évidence par des circonstances extérieures à l'élaboration de l'œuvre, cette poésie se trouve investie d'un statut de discours sur le rapport au pays, de chant d'appartenance dédié à une société future. S'il est vrai que les deux options finiront par coexister dans le

déroulement de l'œuvre et qu'elles se superposent parfois explicitement, je tenterai de montrer comment la référence à un objet extérieur, le pays québécois, s'obtient sur les bases d'une introspection solitaire soutenue par la quête identitaire et le désir amoureux du poète. Ce passage de l'individuel au collectif diffère d'une manière symétriquement inverse du chemin emprunté par Ponge, qui, comme nous le verrons plus loin, part d'objets communs pour en abstraire une singularité personnelle à l'extrême, mais il représente lui aussi une variante de l'autoréflexivité poétique. Selon le modèle inspiré de Bougnoux, on qualifiera cette voie d'autoréflexivité centripète au travers de laquelle s'accomplit un travail de représentation centrifuge, tandis que l'auteur du *Parti pris des choses* sera dit l'agent d'une autoréflexivité «centrifuge», d'une imbrication de la réflexion de l'énoncé sur l'énonciateur avec une fuite en avant caractérisée par un décentrement systématique de la thématique, en surface, sur des réalités autres que le Je ou la poésie.

#### 4.1.1 Miron dépaycé<sup>100</sup>

Le cheminement vers le thème de la collectivité est considérablement long à apparaître dans la poésie de Miron. La solitude et l'amour occupent dans les débuts toute la place, et ce n'est qu'en creusant explicitement ses propres affects que le poète aboutit à faire transparaître toutes autres préoccupations. À ce titre «La marche à l'amour» occupe une position de pivot dans le déroulement du recueil *L'Homme rapaillé*. La fusion langagière qui s'y consacre entre le narrateur et son allocutrice pose le terrain fraternel sur lequel pourront ensuite être interpellés les autres. C'est dans ce poème que Montréal apparaît comme lieu précis de la quête de sens, et c'est après celui-ci et les «poèmes de séparation» que vient «Avec toi», où se glisse un vocabulaire par lequel se fait l'élargissement social de la perspective :

Je voudrais t'aimer comme tu m'aimes, d'une  
seule coulée d'être ainsi qu'il serait beau  
dans cet univers à la promesse de Sphinx  
*mais voici la poésie, les camarades, la lutte*  
*voici le système précis qui écrase les nôtres*<sup>101</sup>

<sup>100</sup> La formule est de P. Nepveu (voir bibliographie).

<sup>101</sup> G. Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 60. C'est moi qui souligne

Avant ce passage il était difficile de voir percer le «ils» maintenant posé explicitement, mais c'est alors selon une logique naturelle que le chant poétique éclôt en s'augmentant d'une sensibilité tournée au-delà du destin individuel. Et, avant même cela, ce chant franchit une autre barrière, celle qui le mène au-delà de la clôture du poème sur lui-même qui effraya tant Miron. C'est une des façons dont s'explique le recours, particulièrement dans la suite placée après «La marche à l'amour», à des éléments langagiers archaïques ou tirés du parler rural. Un passage de «La batèche (extraits)» synthétise extrêmement bien la tension entre la nécessité pour la parole du poète d'acquiescer une singularité, une structure, et le désir de demeurer en contact avec la réalité humaine du quotidien, au cœur de l'interaction politique élémentaire :

je ne veux pas me laisser enfermer  
 dans les gagnages du poème, piégé fou raide  
 mais que le poème soit le chemin des hommes  
 et du peu qu'il nous reste d'être fier  
 laissez-moi donner la main à l'homme de peine  
 et amironner<sup>102</sup>

Mouvement complexe que cet «amironnement», puisque la clôture qu'il implique en tant que geste est en même temps le prétexte à un désir d'ouverture. La force de cohésion interne du poétique est ici assimilée aux cercles de la folie, à l'idiotie, à la complaisance dans le mal d'être, à moins de pouvoir établir une spirale vers l'extérieur et respecter le lieu concret de son surgissement, de poursuivre la dynamique pragmatique et sociale déjà à l'oeuvre dans les mots et dans la pratique littéraire.

[...] l'on sait que Miron a parfois dénoncé sa propre poésie, vivant d'un point de vue politique ce que Saint-Denys Garneau éprouvait déjà dans son intériorité : le scandale d'une poésie disant la richesse au coeur même de la déréliction, d'une poésie se nourrissant du mal-vivre.<sup>103</sup>

Mais il n'y a pas lieu pour autant de faire du «poète national» que fut Miron l'auteur d'une poésie nationaliste. Nepveu l'a saisi de manière très lucide et iconoclaste, en rattachant le thème du

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 67, «Séquences».

<sup>103</sup> P. Nepveu, *Les Mots à l'écoute*, Québec, PUL, 1979, p. 122.

pays chez Miron, le «rapaillement» dont son œuvre participe, à un rassemblement d'abord sémantique et psychologique, à l'encontre des forces de discontinuité, combat qui ne mène qu'accessoirement à un engagement historique et partisan. «[...] il ne s'agit pas de *mon* pays, mais d'*un* pays, espace neutre, indéterminé, ambigu par la personnification discrète qui s'y fait jour».<sup>104</sup>

Il faut profiter de l'énonciation ouverte du poème pour départager entre la structure établie par le poète et les lectures qui en ont été effectuées. Distinguer ces deux plans ne conduit pas à légitimer une seule perspective mais à circonscrire un espace interprétatif qui régisse les utilisations du préluce interactif au monde que met en réserve le poème. Comme nous l'avons vu, les stratégies individualisantes visant à remplir le critère d'individualité requis par le poétique culminent dans le legs de l'actualisation du sens, et le rapaillement effectué par Miron nécessite toujours un travail pour s'extirper encore de la discontinuité.

Au lieu de trop mettre en évidence des formules-chocs telle «Hara! / kiri / la poésie» (p. 148), il convient d'exemplifier ce qui précède par certains vers où se cristallise la bivalence extrêmement vivace des significations mironiennes. Ainsi :

Ma désolée sereine  
 ma barricadée lointaine  
 ma poésie les yeux brûlés  
 tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie  
 [...]
 tu nous coules d'un monde à l'autre  
 toi aussi tu es une amante avec des bras (p. 36)

où la poésie est identifiée à un corps, celui de l'écrivain ou celui de l'amante, corps textuel dont la barricade, si elle institue un monde, sert aussi à transvaser un monde dans un autre, à métamorphoser plutôt qu'à isoler.

«Dans le silence oppressant des images, c'est cette seule voix qui résonne, "minimale", "en dehors du monde" mais prenant du même coup possession du monde [...]» dit Nepveu (p. 132) qui saisit bien l'équivoque et le dynamisme des personnes verbales chez Miron : *je, tu, nous*, la poésie,

---

<sup>104</sup> Nepveu, p. 129.

tout cela est perçu comme une série de vases communicants auxquels la lecture peut fournir une part de détermination.

#### 4.1.2 Art poétique

Un autre poème qui ne peut être passé sous silence ici est le fameux «Art poétique» (p. 129), tributaire à la fois de Verlaine et Guillevic par sa définition très indirecte du poétique, en contrepoint d'une référence ouvertement liée aux choses et aux individus. Le poète y commence, dans la première strophe, par parler de lui-même et de sa condition d'être humain : «J'ai la trentaine [...]». Puis dans la deuxième strophe il interpelle sa mère, lui rappelle son père désormais absent («dans un autre temps mon père est devenu du sob»). Enfin, deux vers courts terminent le poème en fournissant à la fois l'élément sous-jacent, objet de l'«argumentation» précédente, et la justification du titre :

j'entends votre paix  
se poser comme la neige...

Le métalangage performatif de l'art poétique interne se trouve ici mené par une voie indirecte, mais aisément décelable. Ce qui est exposé dans le poème est une part de l'origine de l'acte créateur, tandis que le fait d'entendre cette paix se poser en silence coïncide avec les moyens et le but actualisés dans l'énonciation. L'âge du narrateur qui augmente, en synchronicité avec la lente disparition des aïeux, est «écouté», interprété poétiquement pour que se dégage un discours nouveau, celui du poème qui est un silence partageable.

Il n'est pas question explicitement de poésie dans cet art poétique inusité, mais ce dernier accomplit performativement une définition que le lecteur est poussé à présupposer suivant le titre, bien que le sens élargi doive être décodé sous le mode du sous-entendu, par une recherche interprétative de *ce sans quoi* l'énoncé doit être considéré insuffisant ou incomplet.

Poésie à double-fond, rhétorique et politique en excès sur une activité langagière le plus souvent connectée à une quête de sens incarnée, le trajet de Miron exemplifie le passage textuel condensé d'un niveau centripète à un niveau centrifuge. Pour paraphraser Socrate, cette voie pourrait être chapeautée par la maxime : «Poétise-toi toi-même», alors que de l'introspection langagière émerge un accès particulier vers une forme d'altérité partagée. Comme nous l'avons vu, cette transition n'est pas attribuable qu'à la superposition métaphorique, mais elle correspond en partie à l'évolution du projet poétique mironien, de moins en moins autoréflexif. Cette œuvre multiforme permet néanmoins de voir la jonction entre l'autoréflexivité du moi et celle de la poésie, le lien entre les divers systèmes de clôture, textuels et non textuels.

#### 4.2 Les mots, les choses, Ponge

Francis Ponge, qu'on pourrait à tort prendre pour un partisan de l'absurde ou de la légèreté à tout prix, est un auteur chez qui se trouve condensée toute la complexité des débats sur l'autoréflexivité dans la modernité. À l'instar d'un René Magritte, il a effectué plusieurs variations sur la mise en évidence de la matérialité du signifiant, et souligné la dynamique originelle, l'enchevêtrement entre ce qui serait purement référentiel et le symbolique (référentialité connotative et inachevée). Disciple de Mallarmé à ses heures, Ponge ne se contente pas de plaider pour un art autoréférentiel, mais vise à révéler la nature autoréflexive de tout l'édifice langagier, et il participe en ceci de certains des questionnements qui ont donné sa spécificité au vingtième siècle, comme la phénoménologie et la philosophie du langage, courants auxquels on l'a identifié avec beaucoup d'abus. Comme on le découvre au contact de ses textes, il y a peu de problèmes aussi cruciaux et interminables que celui de la délimitation entre la représentation que nous nous construisons du monde et ce monde en question. *Le parti pris des choses*, oeuvre inaugurale de Ponge qui fut d'une grande influence, émerge entre autres d'un sentiment claustrophobique face à la clôture structurelle du monde langagier, et pourtant, son style contribue à démontrer l'inéluctable de cette fermeture, mais non sans une oscillation qui permet d'interroger la vie et d'en inclure les mouvements dans le discours. Des années plus tard, Francis Ponge complètera donc le titre de son premier recueil en

diffusant une formule qui, à rebours, y semble bel et bien sous-entendue : le parti pris des choses...  
*compte tenu des mots.*

#### 4.2.1 Niveaux de superposition

Sans chercher à respecter le plan syntagmatique du recueil, je chercherai ici à retracer l'articulation de l'autoréflexivité chez Ponge en partant de l'implicite pour aller vers le plus explicite. Premier bout de la chaîne : des descriptions d'apparence anodine, éloignées de toutes circonstances humaines particulières, où la subjectivité n'est marquée qu'avec une extrême discrétion et pour lesquelles l'appellation de poèmes semble douteuse. Cependant le phénomène décrit dans chacune des pièces s'y trouve touché à un niveau beaucoup plus général que ne le fait la nomination ou la description réaliste. Il est retracé à travers son apparaître même dans la conscience et le langage du poète, dans une situation de tension entre son être supposé et sa transformation en langage. Ainsi le feu :

#### LE FEU

Le feu fait un classement : d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...<sup>105</sup>

Ce texte débute dans un mimétisme flamboyant, d'abord sonore, la phrase s'allumant littéralement au premier souffle avec l'allitération du f qui dérive ; mimétisme dynamique aussi tandis qu'est posée la substance et qu'en découle la ramification de ses effets, les flammes. Plus évidente est la métaphorisation implicite de l'écriture, qui s'imbrique dans un discours sur l'élément naturel aussi théorique ou idéaliste qu'il peut avoir l'air empirique lors d'une lecture inattentive. Il faut en effet s'étonner des actions attribuées : 1- faire un classement, ce qui revient presque à articuler un discours, un jugement (la proximité sémantique entre le feu, la raison et même le Jugement dernier est exploitée) ; 2- se diriger infailliblement en quelque sens (en quel sens d'ailleurs ?), comme mû par une volonté autonome.

---

<sup>105</sup> Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, p. 47. Pour les autres poèmes faisant partie

Il s'agit là de la première catégorie des descriptions pongiennes, celle du libre jeu, pourtant bien entretenu, entre les niveaux de signification, notamment référentiel et autoréférentiel. On pourra nommer ce niveau indirect «autoréflexif faible», ou comme Bougnoux parler d'«auto-hétéro-référentiel» (Bougnoux p. 74), mais ce type d'implicite se rattache d'évidence à la structure dissimulante de la métaphore qui, en l'absence d'un «comme» métalinguistique, tire sa force et/ou son ambiguïté de ce que la corrélation s'exprime en ne montrant pas une partie de son mécanisme. Une chose remarquable dans ce genre de poème est la superposition des deux significations et la réversibilité de la métaphore selon l'accent développé par la lecture. Le feu est comme l'écriture et l'écriture comme le feu, en l'occurrence *dans* et *grâce à* cette occurrence-ci, celle du poème «Le feu». On pourrait dire que la stratégie pongienne relève d'un parti pris pour une référence simultanée à deux formes d'un même objet. Ce type de démarche est d'emblée métareprésentatif puisqu'il dépasse le réalisme en tirant profit d'un entrecroisement de perspectives plutôt que d'associer simplement un objet à une représentation.

De façon à peu près infaillible, on peut trouver dans les descriptions du *Parti pris* des bribes d'énoncé renvoyant souterrainement à l'énonciation selon le libre jeu mentionné. Quelques exemples dont le foisonnement tend à accréditer cette hypothèse :

LE MOLLUSQUE : «Ce n'est donc pas un crachat, mais une réalité des plus précieuses.» «Le mollusque est doué d'une énergie puissante à se refermer.» «Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt.»

LE PAPILLON : «Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme.»

DE L'EAU : «Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.»

VÉGÉTATION : «Curieuse occupation, énigmatiques caractères.»

Ce fonctionnement est conforme à une des fonctions de la mise en abyme telle que décrite par Dällenbach, bien que pour ce dernier l'implicite soit associé à une mise en abyme «faible», donnant

---

de ce même recueil, on se contentera dorénavant d'en donner le titre.

peu de rendement narratif. Si «le phénomène que la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence [est] la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit» (Dällenbach, p. 25), on pourrait dire que chez Ponge la réflexivité rend saillante la construction mutuelle de la réalité et de l'écriture. L'établissement du réseau permettant d'appuyer cette lecture de l'implicite est d'autre part facilité par d'autres types d'occurrences.

La deuxième catégorie de descriptions que l'on peut déceler est celle de l'insinuation, où sont explicitement nommées les circonstances plus ou moins particularisées de l'acte d'énonciation, mais sans que le rapport soit clairement soutenu et proposé entre cet acte et le contenu référentiel du texte. Simplement, on pose côte à côte ces deux réalités en laissant le lecteur effectuer des associations par lesquelles l'écriture de Ponge apparaît soit comme un véritable décalque du monde où elle s'exerce, de l'objet devant lequel elle se déploie, soit comme un asservissement de cet objet au contexte d'écriture dans lequel il est inclus. En le traitant comme échantillon de cette seconde catégorie, nous nous attarderons au célèbre poème «La crevette», dont voici le paragraphe initial :

Plusieurs qualités ou circonstances font l'un des objets les plus pudiques au monde, et peut-être le plus farouche gibier de *contemplation*, d'un petit animal qu'il importe sans doute moins de *nommer* d'abord que d'*évoquer* avec précaution, de laisser s'engager de son mouvement propre dans le conduit des *circonlocutions*, d'atteindre enfin par la *parole* au point *dialectique* où le situent sa forme et son milieu, sa condition *muette* et l'exercice de sa *profession* juste.

Les mots que j'ai mis en italique participent d'une stratégie de mise à découvert de l'activité énonciative à élaborer pour que puisse être présenté l'objet du texte. L'auteur s'y amuse à confondre allègrement la crevette et la représentation qu'il en fait, celle dont on peut parler comme d'un objet de contemplation et celle qui s'en détache dans les circonlocutions. Cette dialectique entre la mutité de l'objet et la transposition de celui-ci en paroles par l'écriture est ici mise en scène, tandis que l'anthropomorphisme volontaire qui pousse à attribuer une «profession» à l'animal aide à rendre lui-même naturel le passage entre le naturel et l'objectif, ou plutôt *l'objectivé*.

Dans le deuxième paragraphe, entre en scène l'évocation d'une hallucination occasionnelle chez l'homme, dans le domaine donc d'une imagination par trop autoréflexive, faillant à établir une référence :

[...] par bonds vifs, saccadés, successifs, rétrogrades suivis de lents retours, il [un homme à la vue troublée par la fièvre] aperçoit d'un endroit à l'autre de l'étendue de sa vision remuer d'une façon particulière une sorte de petits signes, assez peu marqués, translucides, à formes de bâtonnets, de virgules, peut-être d'autres signes de ponctuation, qui, sans lui cacher du tout le monde l'oblitérent en quelque façon, s'y déplacent en surimpression [...]

On voit ici plus explicitement le procédé autoréflexif par lequel l'écriture s'utilise elle-même comme terme de comparaison pour décrire un état mental, cet état remplissant implicitement le rôle exactement inverse de médiatiser un jugement sur l'écriture. En évoquant la matérialité de l'écriture — la ponctuation et le mouvement de la main — pour décrire l'hallucination, Ponge en vient à poser un discours virtuel sur le statut mental de la mise en texte, discours applicable à ce texte même : oblitérer le monde sans le cacher, s'y déplacer en «surimpression». Plus important encore : le fait que la description de la crevette soit précédée par un moyen terme qui est celui d'une référence incertaine, de toute évidence construite dans l'esprit du locuteur ou du «personnage» atteint de fièvre. Il en résulte un effet de genèse de l'entrée dans la pensée humaine de l'objet «crevette», au moment où l'on vaque entre l'erreur et l'atteinte plus ou moins juste.

Or, *dans le monde des représentations extérieures*, parfois un phénomène analogue se produit : la crevette [...], ce petit être semble d'abord fonction de la confusion marine. Il se montre d'ailleurs le plus fréquemment aux endroits où même par temps sereins cette confusion est toujours à son comble [...]<sup>106</sup>

L'extérieur comme le mental se trouvent ainsi posés sur un plan unique, celui de la représentation, dont le degré d'extériorité (transparence) est inversement proportionnel à celui de l'autoréflexivité (opacité), qui ne saurait se réduire à zéro étant donné le caractère «interne» de la représentation en général : elle est un état mental (on retrouve ici en termes psychologiques la réflexion virtuelle de Récanati). D'où la confusion mentionnée dans le dernier extrait, confusion qui est le terreau des hallucinations mais aussi des crevettes, et qu'il serait juste de voir comme le magma de la force imaginative.

---

<sup>106</sup> C'est moi qui souligne.

[...] au creux des roches, où les ondulations liquides sans cesse se contredisent, parmi lesquelles l'œil, dans une épaisseur de pur qui se distingue mal de l'encre, malgré toutes ses peines n'aperçoit jamais rien de sûr. Une diaphanéité utile autant que ses bonds y ôte enfin à sa présence même immobile sous les regards toute continuité.

Cette «épaisseur» se distinguant mal de l'encre — métonymie de l'écriture — nous introduit à un milieu de doute cartésien où rien n'est jamais sûr, mais où c'est justement cette incertitude qui fonde le pouvoir de découverte. Fondement commun de la pensée et de l'art, cette incertitude est celle que révérait Claude Gauvreau dans le véritable manifeste esthétique que constitue sa *Lettre à un fantôme*<sup>107</sup> :

Là où il n'y a que possibilité, sans certitude, l'éducation prescrit la fuite.  
Pourtant, il n'y a pas un seul objet mémorable dont le moteur génératif n'ait pas été le risque intégral. (p. 346)

L'Art poétique implicite dispensé dans «La crevette» est donc inextricable d'avec une théorie de la représentation faisant large place à l'autoréflexivité. Le style alambiqué traversé de part en part d'ironie qui s'accroît dans la suite du poème est le résultat d'un enchevêtrement carnavalesque des registres, tous éléments d'un jeu de miroirs dont l'effectivité se trouve dans cet entrecroisement même.

L'on se trouve ici exactement au point où il importe qu'à la faveur de cette difficulté et de ce doute ne prévaille pas dans l'esprit une lâche illusion, grâce à laquelle la crevette, par l'attention déçue presque aussitôt cédée à la mémoire, n'y serait pas conservée plus qu'un reflet [...]

Voilà en effet le moment de mettre en évidence la persistance d'un objet autonome de la représentation, bien que seule sa supposition soit absolument nécessaire. L'objet, c'est-à-dire ce qui déclenche le plus ou moins libre jeu des représentations, et lui épargne ou l'empêche — coupure sémiotique oblige — de mettre un terme à son mouvement, acte par lequel le miroir produit de main humaine s'érigerait en substitution de la chose à dire. Allant un cran plus loin, Ponge étend cette

---

<sup>107</sup> *La barre du jour*, no. 17, Janvier-août 1969, p. 344-362.

finitude de la représentation humaine à celle de l'individu animal par rapport à l'espèce qu'il incarne. Ainsi au plan métaphysique les crevettes ne sont-elles que des réalisations tâtonnantes et passagères par lesquelles s'illustre LA crevette.

Qu'est-ce qui peut d'ailleurs ajouter plus d'intérêt à une forme, que la remarque de sa reproduction et dissémination par la nature à des millions d'exemplaires à la même heure partout, dans les eaux fraîches et copieuses du beau comme du mauvais temps ?

À remarquer au passage, le pont métaphorique via le mot «exemplaires» avec le domaine de l'écrit, qui réactive au niveau même des idées la problématique du caractère irréductible d'une idée à une réalisation dénombrable (une idée est toujours transcendante à la somme de ses incarnations). Toujours, dans le banc de crevettes ou la jungle littéraire, un glissement de l'objet au jeu autour de l'objet, glissement qu'on peut nommer *ob-jeu* pour employer les mots de Ponge, mais jeu qui fournit le support communicatif par excellence.

Objets pudiques en tant qu'objets, semblant vouloir exciter le doute non pas tant chacun sur sa propre réalité que sur la possibilité à son égard d'une contemplation un peu longue, d'une contemplation idéale un peu satisfaisante [...]

Voilà donc tirée une leçon quant au statut de l'image ainsi que pour le bon usage de l'imagination, le tout à partir de la première image marine venue. «L'objet en tant qu'objet», insaisissable à part entière dans cet objet distinct qu'est le poème, mais seulement communicable par cette déchirure assumée.

[...] sans doute est-ce dans la cinématique plutôt que dans l'architecture par exemple qu'un tel motif enfin pourra être utilisé... L'art de vivre d'abord y devait trouver son compte : il nous fallait relever ce défi. [Fin du texte]<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> La prise en charge de la perception comme hypothèse phénoménologique qui ressort de l'attitude pongienne rejoint ici le point de vue de Gauvreau dont l'esthétique prône un engagement mental sans bornes du créateur : «Prenez-en votre parti : Les objets — comme les personnes — ne vous procureront du bon que dans la mesure où vous paierez de votre personne pour eux, sans espoir de rétribution.» *Lettre à un fantôme*, p. 346.

#### 4.2.2 Miroirs de miroirs

Mais le poète, ne s'arrêtant pas là, prolonge l'aventure en publiant vingt ans plus tard une version génétique de «La crevette», composée d'une mosaïque d'ébauches et de variantes figurant les miettes elles-mêmes miroitantes d'un miroir représentationnel fracturé. «La crevette dans tous ses états»<sup>109</sup>, dont le titre amalgame de nouveau les représentations mentale, physique, et textuelle, par la riche connotation du terme «états». Le parallélisme est ici très à propos entre l'entreprise pongienne et celle de Magritte, pour l'auto-intertextualité qu'ils entretiennent à l'intérieur de leurs propres œuvres, ainsi que pour la mise en relief de la représentation qu'ils y effectuent, désamorçage interne et métalangage implicite qui vient, peut-être sans le vouloir, prolonger la mise en garde iconoclaste de L'Ancien Testament : «Tu ne te feras point d'image taillée, de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieus, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre», mais aussi rappeler la nature des pouvoirs autoréflexifs : c'est en n'étant pas ce qu'elle dit que l'autoréflexivité peut travailler à faire se ressembler sa matière à son objet.

Dans le premier «état» du texte, «La crevette dix fois (pour une) sommée», la métaphore typographique est introduite avec encore moins de recul : c'est tout bonnement un point d'interrogation que le regard de l'auteur rencontre sous l'eau. Puis, dans le cours d'une série d'approximations métaphoriques se précise l'identité de l'animal visé, jusqu'à ce que ce dernier soit apostrophé par le narrateur d'une singulière façon : «Mon ami, tu as trop d'organes de circonspection. Ils te perdront.» (p. 15) Encore ici l'autoréférence implicite au poète est patente et vient seule justifier un jugement si gratuit et appuyé envers le crustacé. Est ici réactualisé le lieu commun du poète inapte aux activités de ce monde puisque tout entier tourné vers un effort perceptif qui le dépasse, lieu commun que Baudelaire immortalisa avec la figure de l'albatros aux ailes encombrantes.

Comme un guerrier sur son chemin de Damas, que le scepticisme tout à coup foudroie, elle vit au milieu du fouillis de ses armes, ramollies, transformées en organes de circonspection.

---

<sup>109</sup> Francis Ponge, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 13-35.

Ces constatations sont augmentées ensuite par une énumération de caractéristiques mettant en évidence le zigzag ou la superposition de la référence entre la situation d'énonciation et ce qu'elle signifie :

Provocation du désir de perception nette, exprimée par des millions d'individus. [...] grâce à son caractère non de fuite, mais de hantise, l'on arrive à saisir peu à peu quoi [...] un guerrier d'une allure particulière, dont les armes ramollies se sont transformées en instruments d'estime et de circonspection. [...] Révélation par la mort. La mort en rose pour quelques élues.

*La mort en rose* : cette expression condense le mouvement centripète, lisiblement poétique, d'un retravail d'une formule toute faite (la vie en rose) et le mouvement centrifuge d'un renvoi au réel, où les crevettes rosissent en cuisant. Dans cette suite poétique, on assiste en effet à l'élaboration d'un discours double, d'une consolidation progressive du rapport établi entre deux réalités : le crustacé, le poète. Cette démarche illustre une des manières les plus intéressantes dont les différents métalangages se développent et se modifient, c'est-à-dire en coordination avec la progression du discours sur l'objet, et non une fois pour toutes à un certain moment de la recherche.

Une des particularités de la poésie de Ponge est de tracer naturellement une cartographie de la représentation et de ses aspects autoréflexifs à travers une représentation fictionnelle et fantaisiste où un discours très sérieux — c'est-à-dire littéralement rapportable au je empirique — se glisse, que l'on peut extraire et attribuer à l'auteur hors de la simple fantaisie et du lyrisme. De plus l'autoréflexivité proéminente de ses textes n'est pas qu'une technique mais forme une véritable source de plaisir esthétique, grâce entre autres à la démarche toute en allers-retours et en superpositions qui s'y donne lieu. Comme le dit Saint-Gelais d'autres auteurs, Ponge concourt au niveau esthétique à l'établissement d'un régime de lecture différent, la transreprésentation, où le texte est aussi lu en tant que texte. Ses «dispositifs sont transreprésentatifs en ce que les montages fictionnels qu'ils mettent en place ne peuvent être caractérisés abstraction faite de leurs conditions [discursives et lecturales] d'instauration.»<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> R. Saint-Gelais, *Château de pages*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1994, p. 230.

Il peut paraître paradoxal de prétendre que surgisse, de textes au ton vaguement onirique et où domine nettement la fonction esthétique, un discours valide au niveau du dialogue social. L'établissement d'une thèse sur le fonctionnement de la représentation contraste en effet beaucoup avec une apparence de rêverie originale, mais la démarche de Ponge montre que cette distinction se situe en surface et que c'est sur la base d'une certaine *fantasia* que peut s'élaborer le discours logique. D'autre part le miroitement de la stratégie autoréférentielle de Ponge sur la référentialité en général est représentatif du type de bond pragmatique pouvant advenir entre la lecture de l'œuvre et la manière subséquente dont on lit le réel, enrichissement par le miroir qui ne peut manquer d'extirper la littérature de sa concentration sur elle-même.

#### 4.2.3 Miroirs à double-fond

La contribution à ces thèses se dévoile encore plus clairement dans ces morceaux de son œuvre que Ponge nomma les «Proèmes». A la frange de l'essai littéraire vu leur esthétisme et leur musicalité, ces petites pièces constituent de réels fragments d'une poétique en construction, dont le mouvement vers l'intelligibilité se résorberait naturellement dans le flot poétique. Métalanguage se refusant à un métaniveau trop séparé, métalanguage implicitement interne et menaçant par là même son statut, pourrait-on dire, où ce sont les poèmes et la poésie qui servent maintenant de prétexte à des descriptions poétiques se comparant sans mal à des recueils comme le fameux *Pièces. Proèmes* est d'ailleurs très tôt édité comme complément du *Parti pris des choses*, scellé dans un même livre qui scelle alors doublement l'amitié entre la pensée et le rêve, entre référence et autoréférence, selon Ponge. Ces textes nous amènent, tout en demeurant discrets sur ceci, à un troisième niveau d'explicitation de la coréférence alternative ou simultanée.

Pro-ème : accompagnement, appui et exhortation (*pro*, latin de «pour»), mais aussi façade («en avant», autre sens de *pro*) du poème. Que ce soit pour justifier le poétique ou asservir la prose — le proème n'étant peut-être que l'enchevêtrement ludique poésie-prose —, la confusion des genres est ici entretenue d'une manière qui touche directement notre idée de la représentation langagière et de la ramification de sa structure.

Les *Proèmes* sont de plus précédés d'un ironique prologue où se manifeste, à la manière d'une précision sur leur statut, une incertitude à propos de celui-ci. Drame parodique du métalangage et de la réflexion, qui n'a de cesse de s'articuler à partir d'elle-même et d'atteindre lentement autre chose par ces retournements...

Dès lors, je me décidai. «Il ne me reste plus, pensai-je (je ne pouvais plus reculer), qu'à publier ce fatras à ma honte, pour mériter par cette démarche même, l'estime dont je ne peux me passer.»<sup>111</sup>

Voyons l'accumulation de miroirs. À partir de l'expression d'une culpabilité personnifiée par un double décriant les textes que nous allons lire, Ponge «accompagne l'accompagnement» à ses proèmes, eux-mêmes accompagnements aux poèmes, d'un auto-commentaire normatif, dans lequel s'insinue encore une incise elle-même commentée. L'utilisation du souvenir («pensai-je») s'appuie elle aussi sur le premier niveau («je ne pouvais plus reculer»), montrant la configuration égalitaire rassemblant les différents niveaux de discours. Ainsi, les proèmes à suivre sont-ils présentés comme surenchère, suite, complément, rature, correction, hésitation, comme de nouveaux actes langagiers dont l'encadrement poursuit l'œuvre de ce qu'on encadre dans un interminable travail de perception, le jugement lui-même étant une sensation spatio-temporelle. «Nous allons voir... Mais déjà, comme je ne me fais pas trop d'illusions, je suis reparti d'ailleurs sur de nouveaux frais.»<sup>112</sup>

#### 4.2.4 Ponge projectionniste

La stratégie d'ensemble des descriptions pongiennes trouve de nombreux avantages à être saisie sous l'angle combiné de la référence et de la réflexivité. En effet le projet de l'auteur se traduit comme une projection discursive de la perception de soi-même déclarée impossible, mais à laquelle le regard sur les choses donnera un exutoire.

---

<sup>111</sup> *Le parti pris des choses*, p. 105.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 106.

Si la “description des choses” peut apparaître comme un recours et un remède au drame de l'expression, c'est qu'elle force Ponge à sortir de lui-même et des limites de sa “fausse personnalité”. Mais en “se transfér(ant) aux choses”, le sujet ne “s'abîme” et s'oublie que pour mieux “renaître” [...] <sup>113</sup>

Avouant son incapacité à établir une référence à lui-même, c'est d'ailleurs pour éviter de se laisser aller dans le réseau des discours humains que Ponge se retourne vers le moindre objet pour en faire une nature morte littéraire qui lui fournisse quelque miroir implicite. «Dieu merci, l'homme n'est pas entouré d'hommes seulement. Il lui est loisible de contempler autre chose que sa propre face [...]» <sup>114</sup>. On se trouve donc en face d'une «auto-hétéro-référence» comme celle discutée plus haut dans les termes de Bougnoux, d'une métaphorisation nécessaire dont les deux termes comparés se développent en symbiose et ne peuvent être vus comme tels qu'au terme du travail : d'un côté l'écrivain tel que transformé par son contact langagier avec l'objet, de l'autre l'objet tel qu'inscrit dans un travail comparatif et révélateur de l'âme humaine. En ceci Ponge rejoint une tradition peut-être informulée dont on trouverait l'embryon dans ce mot de Baudelaire :

[...] toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions. <sup>115</sup>

On voit donc la trompeuse apparence de gratuité et d'autotélisme que laisse supposer chez Ponge la description fantaisiste de motifs souvent anodins, alors qu'en fait son œuvre s'inscrit dans un chassé-croisé avec le discours anthropologique et contient de surcroît une visée thérapeutique de connaissance de soi.

Historiquement, voici ce qui s'est passé dans mon esprit :

1. J'ai reconnu l'impossibilité de m'exprimer ;
2. Je me suis rabattu sur la tentative de description des choses. <sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> M. Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 49.

<sup>114</sup> Francis Ponge, *Nouveau Nouveau recueil*, tome 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 165.

<sup>115</sup> Baudelaire, «Le “confiteor” de l'artiste», *Petits poèmes en prose*, Paris, GF, 1967, p. 37.

<sup>116</sup> Cité dans M. Collot, p. 48-49.

Ce «rabattement» devient ici, en plus d'être synonyme de l'expression «prendre son parti de»<sup>117</sup>, d'un rabattement réflexif de l'axe de la référence externe sur l'axe de la référence interne, pour paraphraser Jakobson. Par extraversion le sujet humain implante son activité introspective plus loin et de manière plus précise que l'introspection ne le lui permettait dans le moment. Geste paradoxal tant l'écriture poétique effectuée d'abord au contraire un repli interne du sujet par rapport aux activités plus proprement physiques de l'homme, repli qui lui fait bien souvent atteindre davantage, au sein de son propre esprit, un véritable contact avec les choses. Mais cette motion réfléchie fait accomplir un autre geste paradoxal : en se dissimulant sous les traits d'une sorte d'esthète léger, reclus dans la concentration sur son activité perceptive, le poète trouve au contraire le moyen le plus efficace pour transmuier son identité parmi les hommes et modifier ces mêmes hommes pour peu qu'ils le lisent.

C'est "en s'appliquant aux choses" que le sujet apprend à "se connaître" : en prêtant suffisamment attention à leur qualités propres, pour pouvoir se les appliquer et se les approprier. Il conquiert ainsi un monde de sentiments nouveaux, qu'il n'aurait pas trouvés en lui-même, ni à travers l'usage social du langage. (Collot, p. 49)

Ainsi s'articule ce que Ponge qualifie de révolution dans les sentiments de l'homme, dans un détour exclusif par les choses laissées à elles-mêmes. Quitte à considérer le mot lui-même dans sa choséité puis à lui donner l'éclairage du regard neuf, activité poétique par excellence dont le mouvement mime l'attitude à adopter pour le poète face à la nature : «[...] pour s'approprier ces "qualités inédites", ces "sentiments nouveaux" que lui propose le spectacle des choses, le poète doit aussi renouveler les mots. La régénération de soi passe par une recreation du langage» (Collot, 50).

#### 4.2.5 La coréférence explicite

L'atteinte d'un troisième degré où le miroitement et la superposition entre descriptions et métalangage interne est non plus fortement suggérée mais indiquée se produit enfin de deux façons. La première est théorique et ne nous concerne pas ici : elle se manifeste dans les interventions de

---

<sup>117</sup> «En rabattre : réduire ses prétentions.» (*Le Petit Larousse*)

Ponge, par le biais d'entrevues ou encore de sa participation au colloque de Cerisy portant sur son œuvre. La seconde est le fruit à la fois de l'évolution de l'œuvre et d'une certaine concertation avec l'instance éditoriale. Dans les années 1970, Ponge décide de publier l'entièreté des brouillons et variantes ayant mené aux trois pages de «La figue» plusieurs années auparavant, démarche radicalisant l'entreprise précédente de *La fabrique du pré*. Le lien avec un Art poétique interne et implicite sera alors concrétisé avec le livre *Comment une figue de paroles et pourquoi*<sup>118</sup>, comprenant pages manuscrites et transcription de brouillons avec typographie spéciale pour souligner les ratures des originaux, autres façons d'accumuler les miroirs.

Voyons d'abord quelques variations sur le titre, où est chaque fois encadré le travail d'entremêlement de la référence et du métalangage :

(p. 71) «L'art poétique de la figue sèche»

(p. 111) «La figue Réponse à une enquête sur la poésie»

(p. 115) «La figue (ou) (de la poésie à peu près comme d'une figue)»

(p. 145) «Voici l'art poétique de la figue sèche»

Au long de centaines de feuillets, le saut de la figue au texte et du texte à la figue est constant, le chevauchement clairement désiré. D'une part, Ponge ridiculise la possibilité d'une homogénéité entre la figue et un texte (impasse du réalisme), mais d'autre part il semble reconnaître l'ouverture d'un discours sur la figue en direction d'une définition implicite de la poésie. La rencontre de l'homme et de soi-même au bout du tunnel des choses est alors inévitable, ce dont témoigne d'ailleurs le report incessant dans la carrière du poète d'un texte intitulé «L'Homme», préfiguré çà et là par d'autres comme «Première ébauche d'une main» : «Agitons ici LA MAIN, la main de l'Homme !» (*Pièces*, p. 116). Tout comme l'énonciation se réfléchit virtuellement dans son effet, l'énonciateur se projette plus ou moins implicitement dans toutes ses tentatives d'expression, et par là se connaît davantage au sein de tout ce sur quoi il réfléchit. Cette dynamique de réduplication réflexive, particulièrement exploitée chez les essayistes depuis Montaigne, n'est certes pas propre à la poésie ni à Ponge, mais ce poète développe des situations-types de manière si échevelée et acharnée qu'il semble mettre en

---

<sup>118</sup> Paris, GF, 1997 (1977).

œuvre un théâtre particulièrement représentatif de la subjectivité. Tendre vers un écrit titré «L'Homme» et n'y jamais parvenir, incarner par ce moyen terme même ce qu'il y a de plus humain et ne pouvoir y mettre de point final sous peine de sclérose, quoi de plus conforme à cette manière de faire corps avec le langage qu'est la poésie ?

## CONCLUSION : Textualité du soi

### *Le motif du supplément*

Au terme de ce parcours trop rapide, nous pouvons distinguer différentes stratégies dont peut procéder l'autoréflexivité selon l'ampleur avec laquelle on veut la considérer. Avant même la récursion sous ses diverses formes, c'est la qualité *d'ajout* qui doit être considérée dans ses implications spatio-temporelles pour bien faire comprendre l'accumulation de structures emboîtées. En effet, qu'elle affirme son pouvoir centripète par l'invention d'un monde le plus dépourvu possible d'antécédents mondains immédiats, ou qu'elle se reproduise elle-même en tout ou en partie dans son établissement, l'œuvre littéraire est toujours vouée à l'utilisation de matériaux déjà constitués et à l'inscription en palimpseste sur une trame de représentations préalables.

C'est ce que permet de retracer avec netteté une approche contextuelle comme la pragmatique. Grâce à la considération du travail imaginaire qu'est la littérature comme une action humaine située, c'est non pas à la monotonie d'une simple répétition que nous aboutissons, mais plutôt à une multiplicité de retours sur un point qui exige le multiple pour apparaître. Il n'y a, en fait, que la seule répétition qui se répète vraiment dans tous les processus observés au cours de notre étude. Seulement elle n'est jamais semblable dans son résultat, et si elle «homogénéise» un être langagier, c'est à travers un écart, en le distinguant du décor où il apparaît, du matériel sémantique déjà très chargé dont il est constitué. Tâche infinie tant la virtualité de ce qui peut se répéter est inépuisable! Tâche désirable aussi, puisque si la fixité identitaire est acceptable pour un objet, elle n'équivaut pour le créateur et même le simple créatif qu'à une forme de mort mentale. Mais le poème lui-même, constitué en grande part des investissements successifs des consciences dans

l'activité de lecture, ne doit-on pas ultimement en dire la même chose, et rattacher son existence à son altérité vis-à-vis le donné ?

C'est toute la part d'infidélité de l'analogie qui devrait être ici étudiée, dans sa corrélation avec l'infiltration du sujet et de ses produits symboliques par la temporalité. Il n'y a pas que le pronom *je* qui soit un mensonge lorsqu'on l'applique ou le considère trop naïvement : c'est le cas de tout écart entre un posé et son présupposé qu'articule la parole. *Je* ne suis pas une pipe, ni un je, ni un non-je, mais *je* suis ce qui se trame sous le masque des mots éphémères, le souvenir d'une présence derrière la tendance au concept et à la pétrification.

L'autoréflexivité ainsi encadrée dans un métalangage dynamique, au «méta» instable, il devient possible d'approcher une zone fugace entre les deux points tout aussi moribonds que sont l'absence d'identité du chaos et la parfaite identité d'une dictatoriale adéquation. Certes, il faut un métier pour y remettre cent fois le même ouvrage ; mais une utilisation critique de la représentation et du métalangage doit permettre une occasionnelle et partielle remise du métier lui-même dans l'ouvrage, à la manière de ce corpus de loi décrit plus haut en référence à Hofstadter, où la constitution, tenant lieu de nœud central et de fondement pour la cohésion des autres lois, peut exceptionnellement être modifiée par le biais du lien de connaturalité qui subsiste entre elle et ses éléments subordonnés.

### *Le poème comme un autre*

Résultats de limitations contextuelles, les échos culturels et formels multipliés, tant historiquement que dans une communauté actuelle, sont l'extirpation hachurée d'un état d'échec par rapport au fantasme d'une unité définitive et immobile. Le «Cimetière des définitions» dont parlait Cioran dans son *Précis de décomposition*, est aussi le cimetière des identités et des formes. Mais c'est de plus leur terreau, tant elles ne cessent de mourir.

Sommes-nous fondés à imaginer un esprit s'écriant : "Tout m'est à présent sans objet, car j'ai donné les définitions de toutes choses" ? Et si nous pouvions l'imaginer, comment le situer dans la durée ?<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> E. M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard (Tel), 1995, p. 15.

On pourra donc se hasarder à jauger qualitativement les procédés autoréflexifs selon leur capacité à augmenter l'unité synthétique par une démultiplication de fait, de même que selon leur pouvoir de suggérer interactivement ce double mouvement d'éclatement et de refonte de l'identité qui se rattache à notre vie la plus intime.

C'est en ce sens la philosophie récente de Paul Ricœur qui peut le mieux nous aider à ouvrir notre conclusion. Bien que Ricœur s'attarde plus spécifiquement à la narrativité, détour identitaire par excellence, son herméneutique du soi reflète bien la préoccupation d'articuler un équilibre entre fixité et mouvement au sein du je et de ses dérivés les plus fictifs. Se situant à égale distance de l'égotisme et de la mort du sujet, Ricœur voit dans la littérature un exemple de la dynamique pragmatique par laquelle le soi se découvre.

Rappelons tout d'abord cette prémisse fondamentale : «Dire *soi*, ce n'est pas dire *je*. Le *je* se pose — ou est déposé. Le *soi* est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même.»<sup>120</sup> Ainsi l'identité est-elle de prime abord (pré)réfléchie, infiltrée par une altérité qui lui permet de se déployer dans un réseau symbolique. Parler, assumer une parole, c'est poser le jalon premier d'un mouvement identitaire dont la fiction est dans son fonctionnement un décalque assez fidèle. Comment s'étonner alors que le poème, où la parole est le matériau d'une pratique artistique, reproduise cette unité fragmentée tout en étirant et en brisant, par la réflexion, l'identité du poète? Dire un poème c'est dire *soi*, grâce à une identité formelle elle-même construite à partir de médiations internes.

Dans cette perspective, l'autoréflexivité peut acquérir un statut de narcissisme secondaire, en tant qu'elle assume la formation d'une entité fictive au sein de la diversité. Toujours dépassée par ses propres effets, elle met en abyme la phénoménalité de l'identité sous sa forme exprimée, donc réfléchie. Si, comme le distingue Ricœur, une identité «pauvre» est à tout le moins nécessaire pour donner un foyer aux différentes attributions visant le même objet, la richesse identitaire se trouve dans le détour sans cesse exigé par cette inadéquation qui appelle l'exercice d'une parole. À partir d'une autoréférence «vide», analogue à l'assignation d'un nom propre ( $A=A$ ), peut se déployer une autoréflexivité virtuellement illimitée.

---

<sup>120</sup> P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1991, p. 30.

L'écriture poétique est quant à elle un lieu où s'exprime d'une façon particulière la fragile jonction entre la réflexion sur le monde et la structuration de l'identité. Si le soi ne demeure autre qu'en parcourant les détours, un langage recherchant la présence par l'étrangeté mime la persistance mobile de ce soi. Dans cet en-deçà de toute science, «Le trouvère trouve, parce que son désir ne cherche rien, étant à soi sa propre découverte, la vérité atteinte. Le chercheur vrai *se* cherche, bien plus qu'aucun objet, dans l'acte même de chercher [...]»<sup>121</sup>

La cinquième étude de l'ouvrage de Ricœur, intitulée «L'identité personnelle et l'identité narrative», est une synthèse très utile sur des questions portant sur l'identité, l'action et l'imaginaire, où l'utilisation de la pragmatique faite par l'auteur permet de relier, par le biais de la performativité, le travail fictionnel de la littérature à la constitution de l'ego comme sujet social et éthique. Ricœur s'interroge dans cette partie sur «les changements qui affectent un sujet capable de se désigner lui-même en signifiant le monde»<sup>122</sup>, selon le schéma énonciatif de Récanati.

Refusant l'immutabilité du caractère, Ricœur préfère voir l'identité comme d'une part une sédimentation complexe d'actes et de circonstances passées, d'autre part comme une possibilité d'action ou de passion actuelles. Cette possibilité a comme nourriture de prédilection l'altérité, dont le récit et la fiction sont entre autres pourvoyeurs par le regard neuf qu'ils permettent de poser même sur ce qui est le plus familier, puisque «ce que la sédimentation a contracté, le récit peut le redéployer»<sup>123</sup>.

Cette utilisation de l'altérité s'inscrit dans un double mouvement selon lequel s'ensuit une «familiarisation active». Se référant à Hume, Ricœur explique que «C'est à l'*imagination* qu'est attribuée la faculté de passer avec facilité d'une expérience à l'autre si leur différence est faible et graduelle, et ainsi de transformer la diversité en identité.» (p. 153). Cette identité est donc le résultat d'une mise en contraste exercée par une faculté unifiante, et elle ne peut être assimilée à un fait brut. À cet égard la comparaison avec l'œuvre littéraire est tentante puisque celle-ci n'existe que dans une

---

<sup>121</sup> P. Ouellet, *Ombres convives*, Montréal, Le Noroît, 1997, p. 77.

<sup>122</sup> Ricœur, *op. cit.*, p. 138.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 148.

prise en charge énonciative, et que sa mêmeté est fonction d'un apport renouvelé d'altérité qu'elle fournit à un lecteur.

Aussi semblable à lui-même que demeure un corps — encore n'est-ce pas le cas : il suffit de comparer entre eux les autoportraits de Rembrandt —, ce n'est pas sa mêmeté qui constitue son ipséité, mais son appartenance à quelqu'un capable de se désigner lui-même comme celui qui a un corps.<sup>124</sup>

De même pour le texte littéraire contemporain, auquel on applique souvent la formule analogique de «corps textuel» : sa propension à se désigner lui-même peut être perçue comme une mise en abyme de la capacité d'autodésignation dont il dépend en ultime recours, c'est-à-dire celle de l'activateur du texte pour qui il constitue une délégation de la mêmeté dont il est nécessaire de la diffracter pour l'atteindre.

Si maintenant la perspective du texte schizophréniquement clos ne peut plus apparaître que comme un instinct vite épuisé, un soubresaut anti-réaliste dont l'intérêt est très ponctuel, il faut dire qu'une vue sur l'autoréflexivité qui s'augmente de la thématique du métalangage et de sa dialectique centripète-centrifuge a peine à se circonscrire un champ précis. En effet, la portée de la réflexion indirecte est si large qu'elle tend à englober tout autre discours sur la poésie. Pour plus de prudence, il vaudra peut-être mieux s'en tenir à une théorie inachevée, à laquelle chaque développement plus localisé apporte une possibilité de modification, d'enrichissement. Mais si la littérature est ce discours indirect sur nous-mêmes, il n'y a rien de scandaleux à laisser ouverte la définition des conditions de possibilité d'élaboration d'un régime identitaire.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 155.



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de base Poétique / pragmatique :

BONENFANT, Joseph (sous la direction de), *Pragmatique de la poésie québécoise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, vol. 1, 1986.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, la Découverte (Armillaire), 1989.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman, «Linguistique et poétique», dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

RÉCANATI, François, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.

### Autres ouvrages :

CHARPIER, Jacques, SEGHERS, Pierre, *L'Art poétique* (anthologie), Paris, Seghers, 1956.

GALANT-HALLYN, Perrine, *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1994.

HOFSTADER, Douglas, *Gödel Escher Bach, Les Brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterÉditions, 1985.

OUELLET, Pierre, *Chutes, la littérature et ses fins*, coll. «Essais littéraires», Montréal, l'Hexagone, 1990.

OUELLETTE, Fernand, «Spirale», dans *En forme de trajet (essais)*, Montréal, le Noroît, 1996, pp. 119-167.

Articles / numéros de revues :

BREMOND, Claude, «À la recherche du référent perdu», *Semiotica*, 53-1/3, 1985, 215-226.

GRICE, H. P., «Logique et conversation», *Communications*, 1979, pp. 57-72.

*Études littéraires* vol. 22 N° 3 (*Ars poetica*), 1989-1990.

OUELLET, Pierre, «L'idée d'idée, une eidétique mallarméenne», *Études littéraires* vol. 22, no 1 (*Mallarmé, inscription marges foisonnement*), Été 1989, pp. 11-26.

REY, Alain, «Référence et littérature», *Degrés*, no 3, 1973, p. h1-h8.

*Texte #1*, «L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs», Toronto, Trinity College, 1982.

Ouvrages analysés / références :

-MIRON-

MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994.

NEPVEU, Pierre, «Miron dépaycé», dans *Les Mots à l'écoute, Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, PUL, 1979.

-PONGE-

(Coll.), *Francis Ponge, colloque de Cerisy*, Paris, Gallimard (10/18), 1977.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ vallon, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, New York, Columbia University Press, 1984.

PONGE, Francis, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1997.

—————, *Nouveau Nouveau Recueil t.2 1940-75*, Paris, Gallimard, 1992.

—————, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

—————, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962.