

Linguistique du texte littéraire et poétique de la négativité

Gabrièle Fois-Kaschel

► **To cite this version:**

Gabrièle Fois-Kaschel. Linguistique du texte littéraire et poétique de la négativité. Linguistique. Université de Nice Sophia Antipolis, 2002. <tel-01614718>

HAL Id: tel-01614718

<http://hal.univ-reunion.fr/tel-01614718>

Submitted on 11 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gabriele FOIS-KASCHEL

LINGUISTIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE ET POÉTIQUE DE LA NÉGATIVITÉ

Synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches, soutenue le 7
décembre 2002 devant l'Université de Nice sous le patronage de Monsieur
le Professeur Marcel VUILLAUME (Université Nice Sophia Antipolis)

Président du jury : M. Paul Valentin (Université Paris IV Sorbonne)

Membres du jury : M. Alain Faure (Université Nice Sophia Antipolis),
M. Jean-Pierre Lefebvre (ENS Paris),
M. Jean-François Marillier (Université Grenoble II)

Année universitaire 2002/2003

INTRODUCTION

Le projet de mettre en évidence le lien entre la linguistique du texte littéraire et l'esthétique de la négativité englobe l'ensemble de mes travaux depuis ma thèse sur la dimension sémiotique de l'écriture jusqu'à ma dernière publication sur l'hermétisme et les libertés poétiques. Loin de se repousser, les deux pôles de mes recherches participent à l'équilibre entre une analyse linguistique de textes littéraires et une réflexion sur leurs propriétés esthétiques.

L'opposition entre les recherches en linguistique d'un côté et en esthétique de l'autre ne s'est durcie que depuis ces dernières décennies. Faut-il rappeler que les fondements antiques d'une théorie poétique comportent déjà les rudiments d'une grammaire ? Pendant de longs siècles encore, l'approche grammaticale de la création littéraire a primé sur d'autres méthodes d'analyse. L'herméneutique, qui forme la base de la philologie moderne, conçoit ainsi la grammaire comme étape préliminaire et incontournable à la compréhension du sens profond d'un texte. De même, les Sciences du langage se sont depuis toujours attachées aux productions verbales qui par leur singularité se démarquent des emplois courants.

La linguistique du texte, en se donnant une méthodologie axée sur la constitution d'ensembles signifiants d'une complexité supérieure à celle de la phrase, intègre dorénavant des données qui auparavant semblaient réservées à la démarche herméneutique et essentiellement philologique. Ce rapprochement ne manquera d'ailleurs pas de rappeler l'histoire d'une réconciliation difficile, voire impossible. En effet, le large débat des années soixante-dix autour de l'équivalence ou même de la réciprocité entre les Sciences du Langage et les recherches en Lettres semble désormais clos. Mes travaux ne prétendent d'ailleurs pas le raviver ; néanmoins le choix d'une perspective qui place l'analyse du matériau verbal au centre d'une réflexion sur l'esthétique des textes littéraires contribuera peut-être à ressusciter le souvenir d'un échange fructueux entre les grammairiens et les littéraires.

Le fait de rejoindre finalement le point de vue du linguiste plutôt que celui du littéraire ne modifie en rien la définition d'un objectif commun et fondamental : accéder à la construction du sens, retracer son cheminement et concevoir son aboutissement.

Si le respect de l'intégrité du texte s'impose comme un principe élémentaire - tout en sachant que cette option n'exclue par ailleurs nullement la mise en relief du texte par des moyens autres que purement linguistiques – la démarche empirique du grammairien se trouve quelquefois en contradiction avec les fondements épistémologiques de la linguistique du texte. Cette contradiction se manifeste notamment lorsque le texte présente des difficultés de compréhension d'une telle ampleur que l'ensemble des outils paraît inadapté pour apporter une solution. L'impression d'échec pousse alors certains chercheurs à se servir du texte-source comme pré-texte justifiant son abandon définitif. Dans la mesure où la réalité extra-textuelle se substitue à l'objet d'analyse, celui-ci se vide irrévocablement de sa substance.

L'exploration du sens exige par conséquent des outils adéquats pour répondre au degré de résistance qu'un texte développe contre sa réception spontanée ou réfléchie. Il existe en effet des types d'écriture qui se démarquent par leur aspect non conforme et inclassable des autres formes verbales d'expression plus traditionnelles et plus familières. Les textes s'attirant le qualificatif d'hermétiques figurent dans cette catégorie – et cela malgré l'anachronisme que représente un regroupement indistinct d'auteurs, d'époques, de sensibilités et de programmes esthétiques fort différents – tout comme les œuvres littéraires des représentants de la modernité.

Il s'ensuit que la poétique de la modernité se conçoit difficilement sans le recours à la notion d'hermétisme, de même que l'évocation de l'hermétisme d'une œuvre poétique la rattache presque inmanquablement à la modernité. Chaque terme revêt pourtant des acceptions qui divergent tant par leurs origines que par leurs applications.

Assimilée à un mouvement d'avant-garde artistique, la modernité s'est épanouie au milieu du XIXe siècle en France pour se propager aussitôt dans l'ensemble des pays de culture occidentale où l'industrialisation et l'urbanisation accélérées provoquent une mise en question radicale des valeurs traditionnelles. Elle se présente comme véritable crise de conscience et crise de langage se traduisant par une grande variété des programmes

esthétiques. Le rejet de la doctrine de la représentation agit comme base commune d'une nouvelle conception de l'œuvre d'art qui marque le tournant du siècle et simultanément un tournant dans l'histoire de l'esthétique. En déployant les procédés de son élaboration, l'œuvre d'art matérialise une présence qui s'affirme indépendamment des références extérieures. Libérée d'une fonction purement instrumentale, elle acquiert une dimension autoréférentielle qui s'avère être le lieu où s'opère la construction du sens. A partir du moment où le sens ne relève plus d'une expérience extrinsèque au texte, ce dernier prend l'aspect d'un espace inaccessible, hermétique.

En prenant appui sur *l'alchimie du verbe* d'Arthur Rimbaud qui évoque le processus alchimique de transformations et de créations, la comparaison du texte poétique avec un vase clos servant de contenant pour des contenus inédits et audacieux apportera toujours plus de lumière que l'affirmation de son obscurité, voire de son obscurantisme. L'engendrement du sens à partir d'une reconfiguration des matériaux permet alors de souligner la dynamique propre du processus de transformation enclenché. Or, l'étude et la description des procédés linguistiques mis en œuvre pour libérer cette dynamique forment le pivot de ma recherche.

Le terme d'hermétisme se charge désormais d'au moins deux connotations. D'une part, il réfère à des procédés de création intégrant les propriétés sémiotiques du matériau verbal, d'autre part, il évoque des œuvres qui, par leur configuration même, empêchent une assimilation immédiate.

Peut-être faut-il chercher ici l'amalgame entre modernité et hermétisme. Dès l'instant où l'hermétisme se rapporte à des œuvres plus contemporaines et simultanément souvent plus inaccessibles aussi, il s'emploie comme synonyme de modernité. Cela explique pourquoi de nombreux dictionnaires d'auteurs et d'œuvres littéraires ne manqueront pas de désigner l'hermétisme comme une des propriétés fondamentales de la modernité. Le préjudice qu'entraîne ce type d'extrapolation paraît cependant moindre que la confusion entre la réalité des difficultés de réception et la réalité des procédés innovants qui contaminent désormais la notion d'hermétisme.

Ce n'est pas un hasard que mon corpus soit essentiellement composé de textes d'auteurs de langue allemande comme Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria

Rilke, Georg Trakl, Gottfried Benn, Franz Kafka et Paul Celan dont la parenté s'établit selon les manuels d'histoire littéraire à la fois sur la notion d'hermétisme et de modernité. A supposer que ces deux notions recouvrent au moins partiellement les mêmes phénomènes langagiers, le risque de commettre des anachronismes en associant la naissance d'une nouvelle conception de l'art à l'obscurité de ses productions n'est pas pour autant complètement maîtrisé.

Un risque supplémentaire surgit avec l'amalgame entre l'obscurité de l'œuvre et la déraison de son créateur. Si l'œuvre de Kleist, Rilke, Benn et Kafka échappe au diagnostic de la folie, il n'en demeure pas moins qu'elle est, elle aussi, ramenée fréquemment à une certaine hypersensibilité ou pathologie qui du reste marqueraient également la poésie de Hölderlin, de Trakl et de Celan. A titre d'exemple, il suffit de lire le commentaire d'un critique qui, par un jeu de métaphores basées sur des termes linguistiques, stigmatise les défaillances de l'œuvre tardive de Hölderlin :

Au-delà de Patmos, il n'y a plus qu'ébauches et fragments [...] Mais le désordre mental, déjà sensible dans les hymnes précédents, dans leur langage elliptique et heurté, dans leur impuissance de composer et de conclure, va croissant. De temps en temps un éclair, une image, une admirable formule, une ébauche de pensée et d'impression, puis le désordre, un chaos inextricable, ponctué de « nämlich », « denn », « weil », « also », crampons logiques qui suppléent mal à l'incohérence du discours.¹

L'hermétisme ne serait donc pas seulement un signe de modernité, mais bien la preuve d'une inaptitude pathologique à communiquer. Mais de même que les fondements historiques et esthétiques du concept de modernité ne permettent pas d'y cataloguer toutes les formes d'expression pouvant être considérées en avance par rapport à leur époque (comme cela semble se confirmer pour la majorité des auteurs cités), la mise en cause de la raison et du bon sens d'un auteur s'avère insuffisante pour classer l'ensemble des œuvres qualifiées d'hermétiques. La complexité du lyrisme tardif de Rilke ou les méandres des récits de Kleist ou de Kafka méritent très certainement mieux qu'une interprétation psychopathologique.

Il conviendrait par conséquent de rechercher maintenant les causes de ces rapprochements systématiques entre modernité, hermétisme et folie, qui ignorent volontairement les incompatibilités et particularités esthétiques pour ne retenir que le caractère impénétrable des œuvres en question.

¹ Cf. la préface de BIANQUIS, G. dans : HÖLDERLIN, F., *Poèmes, Gedichte*. (trad. et préf. par BIANQUIS, G.), Paris, Aubier, 1986, p. 48

Pour comprendre l'origine des connotations malencontreuses qui s'attachent aux notions de modernité et d'hermétisme, il m'a semblé utile de brosser brièvement le tableau de leurs acceptions respectives. Certes, le rapprochement imagé entre modernité et hermétisme par le biais de l'ésotérisme ne permet en aucun cas de justifier une démarche scientifique. Mais il ébauche l'idée de la mobilité propre et de la force créatrice de l'œuvre littéraire grâce à laquelle celle-ci acquiert une présence, une vie, un intérêt durable et toujours renouvelé.

La référence à l'art de la danse, autre pratique sémiotique non-verbale, semble traduire la même préoccupation de concéder une existence autonome à l'objet esthétique. Au-delà d'une simple métaphore qui relate l'analogie entre la constitution d'un corps de texte mobile et la mobilité contrôlée d'un corps humain, la danse accède progressivement au rang d'un nouveau paradigme pour la modernité. C'est ce que je m'applique à démontrer dans une partie de mes travaux.

La recherche sur l'esthétique de la mobilité, du déplacement et du performatif non seulement fixe le cadre général de ma thèse de doctorat, mais elle constitue également le volet sémiotique de certains travaux postérieurs. Dans la première partie de mes publications, je développe ainsi l'hypothèse d'une esthétique du corp(u)s mobile comme nouveau paradigme de la littérature depuis le XVIIIe siècle. J'entreprends d'y étudier la relation entre deux systèmes de signes qui, à première vue, semblent s'opposer à tout point de vue : l'art d'écrire et l'art de danser.

L'intérêt grandissant que suscite la danse dans les milieux littéraires français auprès de Mallarmé, Valéry, Artaud, véritables instigateurs de la modernité, et de leurs homologues allemands – Kleist, Nietzsche, Rilke, Hofmannsthal qui aspirent de leur côté à une poétique de l'art vivant et performatif à l'exemple de la danse – est un phénomène qui s'annonce dès le XVIIIe siècle et s'intensifie à l'approche du XXe. Il s'associe à un changement des paradigmes esthétiques où l'écriture se démarque de la longue supériorité de la peinture en lui préférant les arts du mouvement. Ce changement s'annonce en Allemagne avec l'analyse sémiotique des différents genres artistiques qu'entreprend Lessing avec son étude sur *Laocoon*.

Le mouvement du corps dont la danse est l'expression maîtrisée, fournit alors un nouveau modèle pour toute œuvre qui acquiert sa raison d'être grâce à l'organisation interne de ses matériaux. Tandis que pour Lessing la représentation non-différée du corps humain par des signes verbaux paraît encore inconcevable et relever du domaine exclusif de la statuaire, la tendance s'inverse lorsque le corps du danseur entre en scène. Il y a toutefois une différence de taille entre l'expression verbale et l'expression corporelle. Même si Nietzsche insiste sur la nécessité de « danser avec sa plume », la danse des mots reste une métaphore, sinon lettre morte, tant qu'elle ne se traduit pas par une réorganisation profonde du matériau verbal. Dans le meilleur des cas, les mots sauront retracer une chorégraphie – c'est du moins ce que Kleist, Valéry, Rilke essayent, me semble-t-il, de démontrer – mais ils resteront inévitablement à l'écart du lieu qui engendre le processus signifiant. En renonçant à figer les évolutions des corps dans des concepts, les mots se libèrent du poids de la représentation et développent la présence d'un corps textuel autoréférentiel. Cette visée esthétique ressemble à l'idée mallarméenne d'une « écriture corporelle ».

Il me restait à prouver que les mouvements d'un texte – si l'on y voit une spécificité sémiotique que Lessing a encore limitée à la linéarité de la parole avant que les auteurs de la modernité ne s'en soient emparés pour donner corps à la parole – relèvent davantage de la syntaxe que de la sémantique. C'est la raison pour laquelle j'ai axé mon travail sur un corpus comprenant trois types de textes : d'une part des écrits qui traitent explicitement de l'art de la danse comme nouveau paradigme esthétique, d'autre part des textes dont les structures énonciatives reflètent le bouleversement de l'esthétique de la représentation et enfin des supports textuels qui par leurs caractéristiques syntaxiques mêmes traduisent l'esthétique de la mobilité, du déplacement, de la déconstruction et de la reconfiguration, des concepts qui sous maints aspects se recourent avec celui de « négativité ».

La réalité des liens entre modernité et hermétisme d'une part, modernité et esthétique de la mobilité et du performatif d'autre part, s'impose avec une force qui ne s'explique pas exclusivement par le caractère suggestif des métaphores employées. Si l'on accepte en outre l'idée que l'hermétisme et la modernité ne relèvent ni d'une incompetence ni d'un refus de

communiquer, l'analyse de la configuration et des agencements du matériau verbal constitue un premier objectif. Pour m'en approcher, j'ai retenu deux entrées : la sémiotique d'abord, puis la linguistique du texte.

La démarche descriptive de la linguistique du texte me paraît en effet parfaitement adaptée pour aborder la réalité textuelle comme une donnée empirique dont les propriétés verbales s'insèrent à des degrés divers dans le dispositif intersubjectif de la langue. C'est grâce à la méthodologie de la linguistique du texte même que le caractère autoréférentiel du texte peut être mis en relief. En dehors de l'isomorphie entre le mode de conceptualisation et l'objet de l'analyse, la linguistique du texte assure en outre la description des fonctions et de la nature des constituants verbaux d'un ensemble qui se présente comme un réseau de connexions syntaxiques plus ou moins stables.

Une circonscription précise des techniques de (dé)construction permet alors de se frayer un passage pour pénétrer l'espace intérieur du texte. Dans la mesure où celui-ci réussit à affirmer son autarcie grâce à une dynamique propre sur fond de négation et de négativité, il s'attaque à nos automatismes langagiers et renverse nos schémas conceptuels et sémantiques. Il s'ensuit que la reconstruction du sens ne peut se faire sans tenir compte des innovations ou dérives verbales qui émanent de la configuration textuelle. Pour que dans le même temps le sentiment d'exclusion soit dissocié d'une attitude de renonciation, voire de rejet, il convient de s'appropriier les articulations grammaticales et stratégiques du texte. A cette fin, le repérage des libertés poétiques, communément regroupées sous le concept d'écart et de déviance, est un moyen privilégié pour déterminer les endroits sensibles d'un texte. L'espace des libertés poétiques offre ainsi un aperçu de ce que peuvent signifier la négativité et la mobilité performative d'un texte qui revient constamment sur les principes de son élaboration en mettant à nu les conditions d'engendrement et de sédimentation du sens.

Etant donné que l'unité de ma recherche relève d'une linguistique poétique, il me semble préférable d'abandonner l'idée d'un fil conducteur pour la remplacer par celle d'une trame qui assure le fond et la liaison de mon raisonnement. Une étude monographique à partir d'un genre littéraire, de l'œuvre d'un auteur ou d'un seul thème n'aurait pas suffi pour comprendre

la dynamique libératrice de la création littéraire. C'est la raison pour laquelle mes travaux s'inscrivent dans un cadre de recherches plus vaste qui portent à la fois sur les productions littéraires de l'avant-garde historique du début du XXe siècle (Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl) et sur les auteurs dits inclassables ou hors norme (Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Franz Kafka, Gottfried Benn, Paul Celan) qui se distinguent par leur modernité toujours renouvelée. Pour démontrer la parenté entre ces écrivains qui se détournent de l'imitation d'une réalité extérieure afin de faire valoir la réalité menaçante et menacée des mots et du langage, j'associe l'analyse des paradigmes servant de référence à la création littéraire à l'étude linguistique des matériaux verbaux explorés. A ce stade, la synthèse de mes travaux se présente encore sous la forme d'une interrogation : De quelle manière l'esthétique de la négativité agit-elle sur l'organisation du matériau verbal ? Faut-il la concevoir comme suspension et retombé(e) du sens suivant les règles d'une chorégraphie, comme expérience des limites de l'intersubjectivité menant jusqu'à la folie, ou encore comme déchaînement de la parole à travers les libertés poétiques ?

Au lieu de présenter mes réponses selon l'ordre chronologique de leur publication, j'exposerai leur synthèse selon deux axes de recherche :

1° l'axe sémiologique portant sur l'esthétique de la mobilité performative du texte comme nouveau paradigme de la modernité

2° l'axe linguistique traitant des libertés poétiques d'un corpus de textes littéraires comme expression d'une poétique de la négativité

I. L'ESPACE SÉMIOTIQUE

1. Ecriture corporelle : *Text/Körper und Choreographie. Die ausdrückliche Zergliederung des Antonin Artaud.*

1.1. Les enjeux

Le titre de ma thèse *Text/Körper und Choreographie* a été conçu en référence à *l'écriture corporelle* de Mallarmé. Il transcrit la présence physique et simultanée d'un texte, d'un corps et des règles respectives de leur mise en mouvement. L'objectif consiste à faire apparaître l'agencement et la dynamique d'un enchaînement d'énoncés verbaux créant, sur le mode de l'art de la danse, un événement unique et transitoire qui s'inscrit dans la conception matérielle de l'œuvre au stade d'une production arrêtée. Cette recherche vise à établir les principes autour desquels s'articulent deux systèmes de signes dont l'étude systématique n'a que rarement été entreprise. Depuis la dernière décennie seulement, l'approche thématique et sémiotique du rapport entre création littéraire et création chorégraphique de l'avant-garde historique, qui paraissait si inattendue à l'époque de la rédaction de ma thèse, a pris une réelle ampleur si l'on en croit la multiplication des publications à ce sujet.²

Lire et interpréter des textes en les rapprochant des productions chorégraphiques paraît d'autant plus légitime que ce rapprochement a été initié par les prédécesseurs de l'esthétique de la modernité où la danse acquiert le statut d'un nouveau paradigme. L'intérêt que de nombreux écrivains français (Mallarmé, Valéry, Artaud) et allemands (Kleist, Rilke, Hofmannsthal) portent à la danse depuis le XIXe siècle, coïncide avec la conception d'un art autonome, dégagé des contraintes de l'imitation et de la vraisemblance.

L'intérêt théorique pour l'art de la danse est d'ailleurs né de rencontres historiques dont Paris a été le centre. En effet, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, le nombre de spectacles de danse se multiplie très sensiblement. En plus des chorégraphies de l'école romantique, l'on assiste au début du XXe siècle à de nombreuses créations de troupes et de solistes étrangers. Certains vont s'installer à Paris comme les Ballets Russes dont on connaît

² A titre d'exemple citons l'ouvrage de G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt, Fischer 1995 et le numéro intitulé « La littérature et la danse » de la revue *Littérature*, n° 112, déc. 1998

l'influence déterminante pour l'ensemble des mouvements artistiques de la modernité, ou encore Loïe Fuller dont Mallarmé fut l'un des admirateurs inconditionnels, – d'autres n'y séjournent que pour la durée de quelques spectacles avant de poursuivre leur tournée en Europe. Ce sont notamment les danseurs venant de pays lointains comme le Cambodge, le Japon, Java, Bali, l'Inde et l'Amérique qui soulèvent une vague d'enthousiasme dans les milieux artistiques, comme en témoignent les réactions de Rodin, Mallarmé, Rilke, Hofmannsthal, Artaud, Brecht.

Même si le culte de l'exotisme est dans l'air du temps, il est important de souligner que les artistes n'y trouvent pas seulement de nouvelles sources d'inspiration, mais qu'ils y voient avant tout l'exemple d'un art qui opère grâce à la qualité physique de ses signes non-verbaux.

La découverte de la danse n'est après tout qu'une redécouverte puisque les plus anciennes représentations théâtrales connues sont indissociables des danses cultuelles. Le *chorós* de la tragédie grecque en est l'illustration parfaite et l'origine d'une tradition théâtrale occidentale qui perdure jusqu'à nos jours. La réhabilitation de l'art de la danse n'est pas synonyme d'un abandon des modèles esthétiques antérieurs et s'accompagne de la reconnaissance des moyens d'expression spécifiques des arts plastiques et de la musique. Mais c'est surtout vers la danse que les instigateurs de la modernité se sentent attirés. Ils y recherchent le modèle d'une esthétique fondée sur la dimension sémiotique de l'art et en particulier de l'écriture.

Dans ma thèse, j'aborde la question du changement des paradigmes esthétiques sous quatre angles, ceux

- d'une esthétique anthropologique basée sur les expériences vitales que peuvent susciter les mouvements ordonnés d'un corps ou d'un texte
- de l'histoire occidentale et orientale de la maîtrise du corps humain à travers son investissement artistique
- d'une comparaison entre des textes-clés de la littérature allemande et française traitant explicitement de la danse comme modèle et sujet littéraires
- d'une approche sémiotique permettant de rendre compte du fonctionnement spécifique d'un texte littéraire et d'une chorégraphie

1.2. L'esthétique corporelle

Une esthétique qui place le corps au centre, qui considère ses mouvements et postures, le rythme des déplacements, la portée des gestes, les élans du désir ou de la détresse comme autant d'éléments d'un procès signifiant, semble à première vue fort éloignée des concepts de la création littéraire (quoique l'imitation du corps humain en tant qu'incarnation de la beauté absolue ait été l'idéal initial de l'art de la représentation). Elle est plus facilement associée à l'art de la danse. Seule la danse semble pouvoir concrétiser le programme consistant à rapprocher les deux versants du signe que sont le signifiant et le signifié. Tandis que le poète devra inventer des subterfuges (onomatopées, glossolalies, rimes, assonances) pour se dresser contre l'arbitraire qui règne entre le corps sonore d'un mot et son signifié, le corps humain apparaît d'emblée comme matière première de la danse. Grâce à l'investissement du corps entier et sans qu'il ne soit à aucun moment renié, les signes restent liés à leur support matériel qui est aussi leur véritable raison d'être. Pendant la durée de la chorégraphie, ils agissent par leur présence sensible qui est la condition de leur existence fugitive, dans un espace qui s'ouvre autour du danseur et le place en position d'être vu. Son corps figure l'origine et le point de chute d'un mouvement qui ne saurait se défaire du procès qui l'a engendré. Il ne traduit ni un discours, ni le vécu qui marque le corps d'un être. Par le dépassement de l'histoire individuelle, le spectacle perd son caractère fortuit et insignifiant. La signifiante émane de la réconciliation momentanée entre sujet et objet, corps et esprit, signifiant et signifié.

Par quels moyens l'écriture peut-elle atteindre cette présence non-différée de l'être physique ? La réponse à cette question me semble fondamentale pour comprendre les œuvres littéraires de l'avant-garde historique. A ce titre, les écrits d'Antonin Artaud sont particulièrement riches en exemples et en enseignements. Chez lui, plus que chez d'autres écrivains de la même époque, on assiste à une lutte incessante et désespérée pour accéder à la fois à son corps et à la parole dont il se sent à jamais dépossédé. Le repli face à l'évidence d'un corps et d'une parole différés, défigurés et détournés, l'amène à expérimenter non seulement différents genres et styles littéraires – dont la poésie, le roman, le théâtre, la

critique – mais également à travailler à partir d'un corpus littéraire existant composé de romans ou de pièces de théâtre où la mise en scène du corps joue un rôle prépondérant. La rencontre avec la danse théâtrale des Balinais lui permet d'entrevoir d'autres formes de représentations du corps qui diffèrent de la tradition occidentale. Ces réflexions ont donné lieu en 1938 à la publication du *Théâtre et son double* qui réunit les textes fondamentaux sur sa vision d'un nouveau langage à partir d'une nouvelle pratique théâtrale. D'ailleurs, il ne se cantonne pas à explorer les acquis de la civilisation occidentale pour les réfuter ensuite d'une manière plus radicale encore que ses contemporains surréalistes, mouvement, dont il a fait partie, mais dont il s'est distancié rapidement, notamment en raison des différends concernant sa conception crue du théâtre. Si les surréalistes ont voulu s'attaquer à l'art bourgeois en essayant de débloquent le potentiel inconscient du processus de création, Antonin Artaud a poussé l'expérience plus loin encore. A la place de l'intériorité subjective qui conserve les significations refoulées de la parole, il considère l'inconscient collectif comme véritable réservoir de forces inexploitées et de significations potentielles. Pour s'y frayer un accès, il délaisse la langue dont les éléments représentent tout autant de significations détournées en la doublant d'un système de signes non-verbaux qu'il recherche dans une pratique théâtrale issue du mythe. L'association des signes gestuels et sonores avec la mise en scène du mythe fait que ce dernier se matérialise en tant que signifiant dont le rattachement à un signifié reviendrait précisément à une nouvelle identité collective.

La requête de l'expression authentique plonge Artaud au plus profond de l'inconscient, là où les pulsions prennent leur essor. Mais à la différence de Sigmund Freud, qui établit la fonction symbolique comme passage obligé pour atteindre les pulsions (suivant les zones du corps où elles s'expriment successivement en passant par le stade oral, anal et génital), il cherche à atteindre ce que l'on pourrait nommer le mouvement inaltéré des pulsions, l'inconscient gestuel collectif qui ressemble sous maints aspects à l'âme comme archétype jungien.³ Ceci explique également pourquoi les danses traditionnelles d'autres civilisations et cultures ont bouleversé sa conception de l'art.

³ L'étude de la figure mythique du cauchemar relève du même souci de l'énergie corporelle comme source du procès de la sémiose. Cf. mon introduction à la traduction de *L'Etude psycho-pathologique du cauchemar* de W. ROSCHER.

Reconnaissant cependant la coupure irrémédiable entre le corps et la parole qui se fige dans le texte, Artaud essaie de circonscrire l'expérience physique de l'expression. En dernier ressort, il s'engage dans deux voies, sans que celles-ci offrent une véritable issue : l'une qui cherche à réduire le mot au souffle qui propage le son – c'est pourquoi il finit par écrire en glossolalies et par oraliser tout énoncé verbal –, l'autre qui consiste à dénommer ce qui est considéré comme abject – le drame de son corps souffrant et de ses obsessions en sont la matière première. Après avoir cru dans le renouvellement de l'art par une pratique collective de gestes signifiants, il vivra sa déchéance comme un face à face avec son corps et son langage.

Loin d'avoir été le seul à avoir réagi avec autant de ferveur face aux spectacles de danse – des écrivains comme Mallarmé, Valéry, Rilke, Hofmannsthal, des peintres comme Degas et des sculpteurs comme Rodin l'ont précédé – Artaud a certainement été parmi les premiers à proclamer une pratique esthétique du corps et du geste allant à l'encontre de l'ordre établi du discours. Le choix de la scène plutôt que de l'écran cinématographique (où ses dons exceptionnels d'acteur ont également fait l'unanimité) est tout à fait significatif. Bien avant la commercialisation du cinéma à l'échelle mondiale, il a reconnu les dangers d'un art qui tue le jeu de l'acteur par l'appareillage qui s'interpose entre les corps des interprètes et leur public.⁴

Même si ses propres créations ne répondent que partiellement à ses exigences, ses écrits inspirèrent bon nombre d'artistes. Qu'il s'agisse de peintres (Jackson Pollock), de compositeurs (John Cage), de dramaturges (Heiner Müller), de metteurs en scène (Peter Brook), d'écrivains ou de chorégraphes (Merce Cunningham), pour n'en citer que quelques-uns, tous ont défendu un art présent qui investit le procès de la création, qui révèle le lieu de la production et de la mise en forme de l'œuvre en faisant appel aux ressources gestuelles et physiques de l'être humain.

Cette conception esthétique du geste signifiant peut être associée à la démarche d'une esthétique anthropologique. Son intérêt consiste en effet dans une pratique créatrice qui ne se

⁴ « A la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs au point de vue de l'action l'on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie. » in : A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964, p. 150. Cette vision critique l'oppose à W. Benjamin, convaincu de l'esprit progressiste de l'art cinématographique, dont la position a été exposée dans un autre chapitre de ma thèse.

cantonne pas à la représentation d'une réalité sociale affectant l'expression verbale ou corporelle de l'homme, mais qui procède de l'exploration de ses caractères fondamentaux : énergie, dynamique, force, élan, souplesse, souffle. A l'opposé de la danse qui ne saurait exister sans ces ressources, la parole en paraît déjà fort éloignée. Il semble d'autant plus impérieux de se pencher sur les solutions langagières qui répondent au programme d'une écriture corporelle ou d'un « théâtre de la cruauté » tel qu'Artaud l'a présenté.

Il est évident qu'à ce niveau d'analyse, l'approche thématique n'apporte guère d'autres résultats que l'inventaire des rapprochements métaphoriques entre la littérature et la danse. Ce genre de rapprochements traverse d'ailleurs la littérature depuis ses débuts, mais sans avoir une véritable incidence sur la manière d'écrire. L'étude de l'interaction et de la configuration des éléments d'une œuvre engage les outils de la sémiotique et de l'analyse morpho-syntaxique.

1.3. La maîtrise du corps et de la parole

Pour comprendre l'impact de la danse sur les milieux artistiques d'avant-garde, il s'avère utile de revenir sur la relation entre le procès de la civilisation et les formes de domination du corps que la mise en scène d'une chorégraphie restitue sous une apparence idéalisée. L'art de la danse représente vers la fin du XIXe siècle un des seuls refuges où la nature humaine joue encore le rôle de sujet au lieu d'être réduite à la reproduction du corps social. Dans un système qui est le résultat d'une transformation profonde des modes de vie et de production afférente à la généralisation du modèle bourgeois de la société, l'homme n'occupe guère plus de place que tout autre marchandise dont la valeur se calcule en fonction de sa valeur d'échange. Le sacrifice proportionnel au processus d'une réification progressive et irréversible n'est pas perçu en termes de perte ou de souffrance, mais comme prix du progrès. L'évolution des techniques visant la domination de la nature suppose le contrôle des besoins physiques, la transformation de la matière brute des pulsions en actions sociales et culturelles, l'assouvissement retardé ou sublimé des désirs intempestifs.

Les mouvements artistiques contestataires s'en prennent à l'idéologie bourgeoise d'un monde équilibré et harmonieux où chacun trouverait son compte en acceptant de se soumettre aux lois de la circulation des marchandises. Emergeant du courant romantique, les défenseurs de la modernité réagissent contre les conséquences néfastes de la suprématie de la raison sur la nature en s'interrogeant sur les propriétés de la matière qui constitue leur moyen spécifique d'expression. Pour les écrivains, cette critique se retourne contre la langue qui, à travers son système de signes, se limite à la représentation de la réalité pour mieux la subjuguier. Puisque la réalité matérielle de l'objet en est nécessairement exclue, sa trace ne semble récupérable qu'à travers la mise en évidence de la matérialité du signifiant et des relations morpho-syntaxiques qu'il entretient avec son environnement textuel.

A l'opposé de l'écriture qui ne saurait effacer le décalage entre les deux faces du signe que sont le signifiant et le signifié, la danse ouvre la possibilité d'une unité reconquise entre signifiant et signifié qui, au sens propre du terme, donne lieu à la présence physique de signes pendant la période transitoire de leur exécution. Suivant le même procédé, les écrivains vont tenter de recentrer l'œuvre écrite sur les moyens qui lui sont propres, à savoir l'agencement morpho-syntaxique des unités verbales signifiantes.

Les artistes ne sont pas les seuls à avoir réfléchi sur des alternatives à l'aliénation qui domine la société bourgeoise et qui menace la pérennité de l'art sous sa forme traditionnelle. L'autodestruction de l'homme qu'engendre l'*Aufklärung* désigne également une des préoccupations fondamentales des philosophes de l'Ecole de Francfort. L'analyse de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer dans leur livre *Dialektik der Aufklärung*⁵ porte sur l'évolution de la civilisation occidentale et la pensée mythique depuis l'Antiquité grecque, et montre qu'elle est marquée par la logique insensible du pouvoir et de la domination. Seul l'art semble encore en mesure de sauvegarder le projet d'une pratique réfléchie qui réconcilierait corps et esprit.

Sans que ces penseurs aient explicitement mentionné la danse, elle entre implicitement dans leurs considérations à propos des liens entre éros, mythe, rituel, concept, signe. Rudolf zur Lippe en revanche, qui fait partie de la même Ecole, a placé l'étude d'une certaine pratique

⁵ Th.W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, Fischer, 1971

historique de la danse aux XVe et XVIe siècles au centre de ses recherches sur la domination de la nature humaine.⁶ Aux chorégraphies exécutées à l'époque de la Renaissance italienne il associe l'épanouissement d'une liberté réelle de l'individu où l'effort physique et intellectuel se fond dans un seul mouvement, où le vécu singulier de chacun entre dans la démonstration d'une expérience collective. Il montre ensuite qu'il s'agissait là d'une occasion historique unique et passagère. Un siècle plus tard seulement, la France absolutiste s'est emparée de la danse pour en faire un instrument ostentatoire de sa propre gloire.

Un autre théoricien de la danse, Pierre Legendre, dont l'ouvrage *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*⁷ se situe dans le courant de pensée lacanienne, reprend l'idée d'un idéal du corps et de sa mise en scène chorégraphique suivant les lois qui régissent le corps social. A la différence des adeptes de la *Théorie critique*, il insiste sur la fonction symbolique de la loi qui instaure le refoulement du désir. Selon lui, il n'y a guère que la danse qui admette la jouissance dans l'exécution des règles qui gouvernent le corps.

La référence à différentes approches théoriques concernant l'histoire de la domination de la nature en général et du rôle de la danse en particulier – dans les rares cas où l'étude de la danse a été jugée digne d'intérêt⁸ – devait servir à fixer le cadre d'une analyse plus approfondie de l'évolution d'une esthétique du corps en mouvement. Deux caractéristiques fondamentales s'en dégagent, la première d'ordre sociologique puisqu'elle relève des modes spécifiques d'une société de s'approprier la nature, la seconde d'ordre anthropologique en ce qu'elle se rapporte aux éléments récurrents de la mise en scène d'un mouvement corporel.

L'approche socioculturelle montre notamment que l'histoire de la domination du corps n'est pas la même pour les hommes et les femmes. L'homme, pour renoncer à la satisfaction immédiate de ses pulsions, se voit récompensé par un rôle actif dans l'économie de la société bourgeoise. Il gagne en autonomie et développe une nouvelle conscience de soi. La femme, si elle bénéficie du privilège d'appartenir à la classe dominante, est par contre exclue de la production. Son rôle social consiste à remplir la fonction biologique de mère et la fonction

⁶ R. zur LIPPE, *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 vol., Frankfurt, Suhrkamp, 1974

⁷ P. LEGENDRE, *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Paris 1978

⁸ La tendance s'est inversée depuis quelques années, comme le montre la publication de G. KLEIN, *Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim u. Berlin, Quadriga, 1992

représentative de femme au foyer. Son corps asexué se confond avec une nature muette et passive dont seul l'homme sait tirer profit. Pour lui, le corps féminin revêt deux aspects fantasmagoriques, celui de la sainte et celui de la sorcière.

L'art du XIXe siècle fourmille d'exemples pour opposer l'apparence éthérée de la femme à son caractère démoniaque. Le ballet romantique reflète au mieux cette dichotomie. Il montre d'un côté des êtres féminins appartenant au monde surnaturel qui semblent à peine toucher terre, de l'autre côté des corps sensuels incarnant le désir et la séduction. En dehors du fait que les danseuses ne bénéficient à cette époque d'aucune reconnaissance sociale, ni même de revenus suffisants pour vivre de leur métier, ce qui amène la majorité à se prostituer, elles représentent toutefois pour leurs contemporains la promesse d'un monde d'imagination, de rêve, de sensualité et de sens anticipant sur la réconciliation de l'homme et de la nature.

Malgré la longue histoire de sa domination, c'est le corps féminin qui libère les impulsions décisives pour réhabiliter la nature opprimée. Dans la mesure où l'homme s'accapare la raison en déclarant la femme inapte, celle-ci échappe en partie à la primauté d'une rationalité masculine et mutilante. Privée d'esprit et de parole, elle garde au moins le privilège d'être proche de la nature. C'est donc par des formes non-verbales d'expression qu'elle accède à son émancipation. La danse devient ainsi un moyen pour retrouver le chemin obturé de la nature dont la femme semble conserver une expérience plus concrète que l'homme. Les chorégraphies évoluent ensuite grâce à des femmes solistes qui s'élèvent contre l'idéal d'un corps fantasmagorique, vidé de toute substance. Les interprètes de la danse moderne réintègrent leur corps en cherchant à rétablir son état originel à travers le déploiement de son volume, son poids, sa gravité, ses postures, son rythme, son énergie, ses transformations. Les représentations antiques de la danse ainsi que des traditions chorégraphiques non-occidentales leur servent souvent de modèle pour retrouver le potentiel refoulé de leur propre corps.

Ces chorégraphies sont à la fois interprétées par des femmes dont les corps dansants incarnent l'idéal d'une nature réconciliée et l'exemple d'une création esthétique n'existant que dans l'espace et pendant la durée de son exécution même. Elles se passent d'histoires

individuelles pour signifier en premier lieu le corps comme origine et support des signes que les mots ne font que différer.⁹

Depuis la fin du XIX^e siècle, la visée anthropologique des mouvements et des expériences psychophysiologiques fait partie de la recherche chorégraphique des danseurs et danseuses en rupture avec la tradition classique du ballet dont les techniques tout comme les contenus sont rejetés à cause de leur formalisme qui, au lieu de donner à voir les signes d'un élan vital, brime la libre expression des corps. Les temps mythiques de l'Antiquité et les témoignages de pratiques rituelles remplacent une fois de plus les acquis de la science et de l'histoire contemporaine qui concourent à une meilleure maîtrise des forces incontrôlées de la nature. La négation du procès de la civilisation et de ses avancées techniques se résout dans la croyance dans un âge d'or où la posture du corps humain traduirait sa communication avec un monde divin.

Dans la plupart des danses rituelles, on constatera la présence de certaines configurations élémentaires comme les mouvements circulaires collectifs ou individuels qui peuvent s'accélérer jusqu'à l'extase, les sauts qui rompent avec la continuité, les répétitions rythmiques qui organisent l'expérience de l'espace et du temps, les pauses qui permettent de nouveaux rebondissements. – Il ne semble pas tout à fait aléatoire que les mêmes expressions servent à décrire la qualité de certains procédés stylistiques ou poétiques.¹⁰

Bien qu'il existe incontestablement un risque à vouloir inventorier des mouvements et des postures selon l'effet universel qu'on leur attribue, il faut toutefois reconnaître certaines constantes expressives qui transcendent les époques et les cultures. Il s'agit de démontrer ensuite qu'elles entrent également dans la conception formelle d'un ensemble textuel.

⁹ Dans mon article sur *Die Verlagerung des Schwerpunkts* - von Kleists Aufsatz « Über das Marionettentheater » zu Rilkes "Vierter Duineser Elegie", j'expose l'influence déterminante de tels spectacles sur les écrivains des mouvements d'avant-garde.

¹⁰ Cet aspect sera exposé dans *l'Analyse de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*.

1.4. L'esthétique du texte mobile

L'ambition de constituer une anthologie des textes se rapportant à la danse serait une vaste entreprise qui aurait dépassé le cadre d'une thèse.¹¹ En tenant compte de la valeur paradigmatique des exemples sélectionnés, un choix s'est imposé entre les textes traitant de la danse sous forme de métaphore et les autres qui sont en quelque sorte calqués sur leur sujet. C'est la raison pour laquelle les nombreuses évocations de la danse chez Nietzsche ont été écartées quoiqu'elles soient déjà l'expression d'un programme esthétique à l'orée de la modernité. Plus que dans la langue biblique du *Zarathoustra* (lui-même comparé à un danseur), c'est dans les quelques poèmes dithyrambiques de Nietzsche et dans ses aphorismes¹² que l'on reconnaît un souffle nouveau et la volonté créatrice d'une parole libérée.

Mais, avant Nietzsche, il y a déjà le célèbre récit de Heinrich von Kleist *Sur le théâtre de marionnettes* paru en 1810. Malgré sa précocité, ce texte fondateur peut être considéré comme un des premiers maillons d'une chaîne de réflexions esthétiques sur l'œuvre d'art moderne. Vu le nombre d'écrits qui lui sont consacrés, il convient même de parler d'un réseau intertextuel reliant l'œuvre et la pensée poétique de quatre grands auteurs français et allemands. Au départ, il y a le texte de Kleist qui rappelle des thèmes majeurs du *Laocoon* de Lessing¹³, ensuite la *Quatrième Elégie de Duino* de Rilke, divers écrits sur la danse dont *Ballets* et *Autre Etude de la Danse* de Mallarmé et le dialogue poético-socratique de *L'Ame et la danse* de Valéry.¹⁴ A Kleist on doit l'exposition de la thématique, à Rilke son dénouement poétique, à Valéry un développement réflexif, à Mallarmé sa généralisation formelle. Tandis que le fil conducteur qui mène du récit de Kleist à l'élégie de Rilke est facilement repérable grâce à la reprise des mêmes motifs du danseur et de la marionnette, il est moins aisé d'établir la filiation entre Kleist et Valéry. Le débat philosophique sur les moyens de configurer la

¹¹ Elle fera l'objet d'un projet futur de publication.

¹² J'y reviens dans mon article sur l'aphorisme et la question des assertions minimales.

¹³ Le lien du texte de Heinrich von Kleist avec celui de Gottfried Lessing sur *Laocoon* sera développé ultérieurement.

¹⁴ D'autres ramifications apparaîtront dans l'article sur *Die Verlagerung des Schwerpunkts - von Kleists Aufsatz « Über das Marionettentheater » zu Rilkes « Vierter Duineser Elegie »*.

nature humaine par la danse, qui anime les échanges entre le premier danseur de l'opéra et le narrateur à la première personne dans le texte de Kleist, est pourtant très proche des conclusions que Valéry développe en adaptant la forme du dialogue socratique ; ainsi l'on peut à juste titre supposer qu'il existe des préoccupations communes aux deux auteurs. Le fait que le texte de Valéry ait été lu par Rilke est attesté. En témoigne la traduction allemande de Rilke en 1926, cinq ans après sa première lecture de l'édition française, et bien après l'achèvement de la *Quatrième Elégie* en 1915. Une influence directe du texte de Valéry sur la composition de la *Quatrième Elégie* est donc à exclure.¹⁵ Enfin, il ne restait plus qu'à souligner l'importance de Mallarmé dont la poésie et les écrits esthétiques ont fortement marqué Valéry et Rilke. Les réflexions qu'il consacre à la danse dans *Ballets* et *Autre Etude de la Danse* sont à rapprocher de son concept poétique exposé dans *Crise de Vers*.

Sans toujours pouvoir apporter les preuves matérielles de la transmission linéaire d'un texte générateur qui serait passé de Kleist sous la plume de Mallarmé et de Valéry pour aboutir à Rilke, l'omniprésence du motif de la danse est frappante. L'étude thématique permet ensuite de développer les analogies et les variantes dans le traitement descriptif du phénomène de la danse. Elle dégage les principes narratologiques et poétiques qui sous-tendent l'organisation du discours rapportant l'événement artistique que représente un spectacle chorégraphique. L'analyse formelle révèle que tout effort de verbalisation, lorsqu'il vise à s'emparer des signes que les corps en mouvement mettent en place, est condamné à un échec partiel. Il restera toujours en arrière du procès signifiant, incapable d'atteindre le même degré de présence et de performativité que l'action. Dans un premier temps, les paroles semblent vouloir combler l'écart qui sépare la seconde nature de l'homme telle qu'elle apparaît à travers la danse, de sa nature première à laquelle la danse donne l'occasion de se dévoiler. Mais la reconnaissance de l'inadéquation des moyens verbaux par rapport à l'immédiété des signes corporels engendre un renversement des propos initiaux. L'impossibilité de se saisir du tracé des mouvements par un raisonnement discursif entraîne le déplacement du sujet de réflexion. Prendre conscience que la langue s'éloigne de la nature au lieu de s'en rapprocher,

¹⁵ Elle pourra en revanche jouer dans la conception du XVIIIe Sonnet à Orphée, deuxième partie, qui débute par l'invocation de la danseuse : *Tänzerin : o du Verlegung allen Vergehens in Gang*.

peut induire différents choix esthétiques qui supposent tous une parfaite maîtrise des techniques et mécanismes langagiers : réaliser, à l'exemple de Kleist, un équilibre momentané entre la syntaxe et le message qu'elle véhicule, créer les conditions permettant de « s'arrache[r] incessamment de sa propre forme »¹⁶ selon Valéry, concevoir une langue poétique qui, d'après Mallarmé, s'abîmerait dans le « rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs »¹⁷, faire apparaître avec Rilke le potentiel mouvant et performatif de la langue avant qu'elle ne se fixe dans des significations dérivées.

1.5. L'approche sémiotique du corps et du corpus

Après avoir éclairé le thème de la danse dans quelques textes-clés de la littérature allemande et française, il convient de définir les apports d'une approche sémiotique de l'œuvre d'art. Vouloir considérer la danse et le texte littéraire sous un angle commun implique que l'on se détache de leur rapprochement métaphorique pour les étudier selon leur mode de fonctionnement. Qui saurait égaler Mallarmé dont la description poétique des évolutions d'une danseuse est un des rares exemples où le recours à la métaphore justifie l'introduction de la notion du signe :

Alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.¹⁸

En comparant l'action du signe (dont la suprématie est signalée par la majuscule) à une écriture corporelle, Mallarmé superpose deux modes d'expression que l'on conçoit communément selon un schéma d'oppositions. Là où la langue instaure la communication grâce à un système de signes verbaux, la danse occupe un champ visuel sans paroles. Mallarmé relie les deux modèles en disant de la danseuse qu'elle « écrira silencieusement ta vision ». Pour qu'une unité phonétique puisse être comprise comme signe verbal, et un mouvement ou une posture comme signe corporel, un signifié doit leur être associé selon le principe de la double articulation syntagmatique et paradigmatisque. Pour Ferdinand de

¹⁶ P. VALÉRY, *L'Ame et la danse*. in Œuvres de P. Valéry. t. 2, Paris, Pléiade, 1960, p. 156 Valéry met cette formule dans la bouche de Socrate en parlant de l'expérience de l'extase dans la danse.

¹⁷ St. MALLARME, *Crise de Vers*. in : Œuvres Complètes. Paris, Pléiade, 1945. p. 367

¹⁸ St. MALLARME, *Ballets*. in : Œuvres Complètes. Paris, Pléiade, 1945. p. 307

Saussure, père de la linguistique structurale, le signifiant du signe linguistique correspond à son image acoustique et le signifié à son concept ou l'idée. De même, par une étonnante coïncidence, Mallarmé utilise le terme de concept pour rattacher l'idée qu'il se fait de l'écriture à la présence immédiate d'un corps qui se dévoile simultanément comme signifié commun. Enfin, la réalité du signe n'est effective qu'à partir du moment où celui-ci entre dans la constellation ternaire qui le relie à sa source et à sa destination. Chez Mallarmé aussi, ce fonctionnement spécifique du signe, que Charles S. Peirce a mis en évidence, inclut une réciprocité entre production, réception et présence du signe, autrement dit ses propriétés performatives. Aucune de ces trois notions n'a de valeur en dehors de sa relation avec les deux autres. D'une manière ingénieuse, Mallarmé en fait la démonstration, d'abord en substituant les termes désignant le corps par des termes ayant une portée conceptuelle, ensuite par un raccourci qui le conduit à la conclusion finale : le signe est l'écriture du corps.¹⁹

L'écriture apparaît donc comme l'élément médiateur entre un corps sans paroles et des concepts sans chair. Sa matière ne se prête pourtant guère à restituer la trace du corps sans quoi l'écriture semble menacée de rester lettre morte. Autrement dit : comment se défaire du rapport aléatoire entre les signes verbaux et la réalité extralinguistique. L'exemple de la danse est censé combler cette faille. Elle seule invente des signes qui utilisent le corps comme support signifiant et qui renvoient au corps en tant que signifié. Le rôle du sujet se confond avec l'action de s'approprier son corps par la transposition des données physiques en signes intersubjectifs renvoyant à la nature de l'homme. Tout en sachant que le choix et la constitution des signes chorégraphiques dépendent aussi de la représentation sociale et idéologique du corps, ils seront toujours plus proches de l'être physique que n'importe quel système de signes verbaux. A ce titre, la danse fournit le modèle d'un art qui réfléchit l'expérience d'un équilibre momentané entre le corps et l'esprit. Par la réalisation scénique de la chorégraphie, le danseur enchaîne des actes uniques d'expression corporelle selon un concept où domine l'aspect visuel des évolutions. S'adressant en premier lieu au sens visuel avant de se traduire par une relation mimétique avec le public, les signes produits

¹⁹ Ce projet esthétique de Mallarmé ressemble de très près aux derniers vers du XVIIIe *Sonnet à Orphée* de Rilke : « Und in den Bildern : ist nicht die Zeichnung geblieben, / die deiner Braue dunkler Zug / rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben ? »

appartiennent à la communauté des exécutants et des spectateurs. Ils sont interprétables sans le recours à une langue qui les priverait de leurs spécificités matérielles. Ils ne sont même pas susceptibles d'être explicités par un redéploiement des éléments conditionnant son fonctionnement. Ainsi, il n'y a pas de discours au second degré, pas de métalangage comme pour la langue, lequel n'est concevable que grâce à la formalisation de ses composants.

Il n'est guère étonnant que les écrivains avouent leur incompetence pour exprimer par des mots ce qu'ils perçoivent dans le spectacle de la danse. Or, leur ravissement ne les empêche pas de se forger un esprit critique face à toute représentation qui se révélerait comme artifice ou manifestation d'une expérience personnelle et limitée.²⁰ En effet, l'exemple d'un système sémiotique averbal comme la danse n'obtient leur adhésion que si les signes corporels se communiquent de corps à corps, sans passer par la médiation des paroles. L'écrivain au contraire ne dispose que des paroles comme matière première de l'expression. La découverte de la langue et de ses moyens spécifiques est inséparable des mouvements littéraires de la modernité qui provoquent une rupture avec la tradition.

Cet intérêt pour la matière sémiotique de l'écriture et, par extension, de toutes les autres pratiques artistiques, surgit en même temps que les modes de production changent. Les progrès scientifiques et technologiques accélèrent le procès de l'industrialisation et de l'urbanisation. L'homme n'y perd pas seulement le lien avec la nature mais aussi la capacité de parvenir à une vue synthétique de son vécu. Son environnement se fragmente en de multiples impressions disparates le laissant sans repères pour accéder à l'expérience qu'il puisait dans la continuité de la tradition. La formation de son identité en est affectée : il ne se reconnaît plus comme sujet de l'histoire. La seule façon d'inverser un processus qui tend à faire disparaître l'individu derrière des valeurs marchandes consiste à réfléchir au fonctionnement des systèmes qui règlent la communication entre les hommes. Le discours critique s'avère impuissant pour démontrer les mécanismes régissant la société. Toute attaque basée sur des contenus est susceptible d'être assimilée pour enrichir le fonds idéologique qui surplombe et

²⁰ En témoignent les écrits de Kleist, Valéry, Hofmannsthal et Rilke. On ne peut être plus clair que ce dernier dans la Quatrième Elégie : « Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang ? / Der schlug sich auf : die Szenerie war Abschied. / Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten, / und schwankte leise : dann erst kam der Tänzer. / Nicht *der*. Genug ! Und wenn er auch so leicht tut, / er ist verkleidet und er wird ein Bürger / und geht durch seine Küche in die Wohnung. »

justifie l'organisation sociale. Conscients du détournement des paroles au point de s'en sentir privés, les écrivains effectuent un retour sur les moyens esthétiques qui leur sont propres. D'aucuns y perçoivent un désengagement politique les amenant à fuir dans la tour d'ivoire. D'autres considèrent ce choix comme point de départ de la modernité où l'œuvre d'art ne renvoie plus à une réalité extérieure, mais se met elle-même en scène.

La réflexion sur les moyens d'une véritable réorganisation du discours poétique découle donc à la fois des profondes transformations sociales et de l'apparition de nouvelles pratiques signifiantes telle que la danse. Selon Kristeva, le terme de pratique signifiante²¹ recouvre toute manifestation d'une énergie primordiale et libre qui surgit du plus profond du moi pour déclencher un mouvement régi par le principe de la négativité. Elle peut être comparée à une dépense désintéressée, sans objet de désir et au-delà de l'expérience du manque, ayant comme effet l'introduction de l'hétéronomie dans le processus de l'individuation. L'anéantissement de l'uniformité caractérise les multiples situations de séparation depuis la naissance. Avant que le moi puisse s'affirmer dans son altérité par rapport à la matrice à laquelle il doit son existence physique, il est confronté au morcellement de son corps en zones érogènes, membres, organes, sécrétions, pulsions. En réponse à la diversité chaotique des sensations corporelles, la fonction symbolique fait office de relais. Elle permet de représenter l'absence, de structurer le flux des pulsions, de construire une identité physique et psychologique. L'expérience de l'hétéronomie et l'instauration d'un système de signes s'avèrent ainsi constitutives pour le développement de la conscience de soi. Il serait prématuré d'en conclure que le devenir du sujet commence et s'achève par la perte du corps. Les énergies (ou « intensités matérielles » pour reprendre l'expression de Kristeva) le parcourant dégagent une force subversive permanente à l'encontre du discours totalisant. Tandis que leur emprise sur la langue semble limitée du fait de la relation arbitraire entre les signes verbaux et la réalité extralinguistique, elles s'imposent plus facilement au niveau des pratiques signifiantes qui mobilisent le corps. La gestuelle chorégraphique en est l'exemple parfait en ce qu'elle réveille systématiquement le souvenir corporel par le procès de la sémiotose. A l'opposé de l'écriture qui s'articule au moyen des signes verbaux appartenant au

²¹ J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974

système linguistique d'une communauté, l'art de la danse ne dispose ni d'un lexique, ni d'un système de règles morpho-syntaxiques où elle pourrait puiser ses figures et ses enchaînements. Tout au plus peut-on parler d'une certaine pragmatique de la gestuelle qui dépend à la fois des possibilités morphologiques du corps humain et de sa mise en scène selon les valeurs dominantes d'une société. Sa véritable force est aussi une contrainte : celle de la présence non-différée de l'actant et du public. En investissant l'espace de la scène pendant la durée de la représentation, le danseur concrétise l'idée d'un rapprochement entre les signes et leurs objets. Au gré de ses évolutions, il offre la vue d'une action dégagée de toute logique instrumentale. La mise en œuvre de ses virtualités physiques illustre le passage de la matière à une configuration signifiante.

1.6. Résultats intermédiaires

La découverte de la réalité sémiotique de la langue et de la danse se déroule parallèlement à la crise de langage qui marque le début de la modernité. Il s'ensuit la rupture avec l'héritage normatif de l'art occidental dont les idéaux ne répondent plus à la réalité de la société marchande. Pour contrer la pression d'une logique purement instrumentale qui n'épargne aucun domaine d'activité humaine, y compris l'activité artistique, il ne suffit pas de braver les interdits concernant le contenu des messages signifiés. Seule la réflexion sur la structure, le fonctionnement et les moyens des différents systèmes sémiotiques d'une société peut déclencher des transformations en profondeur. En explorant le potentiel inexploité de la matière sémiotique que constitue chaque art, les instigateurs de la modernité se sont délibérément éloignés de la tradition pour tenter de nouvelles expériences au niveau de la forme. Ainsi libérés de la contrainte de restituer une réalité extrinsèque et conscients du risque de la gratuité de leurs actes, ils contribuent à l'émancipation et à l'autonomie de l'œuvre d'art. Quoique l'art de la danse connaisse une évolution semblable à celle d'autres genres artistiques, il s'en distingue par le caractère charnel et l'engendrement physique de ses signes. En fournissant l'exemple d'un procès signifiant, le spectacle chorégraphique acquiert le statut d'un nouveau paradigme esthétique. [...]

Qu'il me soit permis de citer plus longuement Nietzsche, qui résume mes préoccupations de chercheur et d'auteur d'une thèse sur la littérature et la danse :

D e n k e n lernen : man hat auf unseren Schulen keinen Begriff mehr davon. Selbst auf den Universitäten, sogar unter den eigentlichen Gelehrten der Philosophie beginnt Logik als Theorie, als Praktik, als H a n d w e r k auszusterben. Man lese deutsche Bücher : nicht mehr die entfernteste Erinnerung daran, daß Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will, a l s eine Art Tanzen ... — Man kann nämlich das Tanzen in jeder Form nicht von der v o r - n e h m e n E r z i e h u n g abrechnen, Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten : habe ich noch zu sagen, daß man es auch mit der F e d e r können muß, — daß man s c h r e i b e n lernen muß ? — Aber an dieser Stelle würde ich deutschen Lesern vollkommen zum Rätsel werden.²²

La polémique de Nietzsche sur un certain immobilisme intellectuel auquel il oppose l'agilité propre à la danse, me servira de référence pour défendre mon propre projet de recherche contre le risque toujours menaçant d'aboutir à des résultats figés et stériles. L'autre référence, peut-être même plus importante encore, est un poème de Rilke, le *XVIIIe Sonnet à Orphée* déjà cité, où l'investissement métaphorique de la danse se traduit par la mise en mouvement des mots, leur avancée progressive jusqu'à leur fixation transitoire :

Tänzerin, o du Verlegung
alles Vergehens in Gang wie brachtest du's dar.

Puisque l'étude du lyrisme forme en quelque sorte le début et l'aboutissement de mes recherches sur les rapports entre l'organicité d'une œuvre littéraire et son corps verbal, je tiens à placer ces quelques vers en exergue à l'ébauche de mon propre parcours.

2. Centres de gravité et points de chute : *Die Verlagerung des Schwerpunkts - von Kleists Aufsatz « Über das Marionettentheater » zu Rilkes « Vierter Duineser Elegie »*

[...] La notion du déplacement du centre de gravité se fonde sur les termes employés par Kleist pour conceptualiser le passage de l'expression physique et inarticulée à l'expression verbale et artistique. Les applications métaphoriques de ces termes sont bien plus parlantes que celles associées à la théorie du changement des paradigmes selon Theodor S. Kuhn. Pour ce dernier, le changement des paradigmes désigne le dépassement et le remplacement d'un modèle scientifique par une méthodologie mieux adaptée et en synergie avec le savoir de l'époque. La thèse selon laquelle tout bouleversement des catégories de perception et de

²² F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*. München, Goldmann, p. 83

représentation du monde provoque une refonte de la démarche scientifique peut être étendue aux transformations que subit la conception de l'œuvre d'art.

Le récit de Kleist en est une démonstration exemplaire, et cela à double titre : d'une part, Kleist y expose la corrélation entre l'élargissement de la connaissance et l'anéantissement progressif des empreintes physiques du procès de la sémiologie, d'autre part, il s'y exerce à retracer dans tous ses détails, ses détours, ses centres d'intérêts et de gravité, le cheminement de la pensée de ses deux interlocuteurs, représentés par un danseur d'opéra et le narrateur lui-même. Ce texte réussit l'exploit de s'engager dans les courts-circuits de la pensée abstraite tout en s'arrêtant à des solutions concrètes et transitoires. Sa structure circulaire évoque non seulement la reconquête d'un paradis perdu où connaissance et corps se fondent en un, mais aussi le mouvement du danseur – ou de la marionnette – qui, en accord avec les lois de la gravité, accède au gré de ses déplacements à un nouveau et parfait équilibre.

Il n'est certes plus nécessaire de faire l'apologie de ce joyau de la littérature allemande qui nous présente une succession de réflexions et d'exemples sur l'avenir de l'art et de l'humanité. En revanche, l'exploration de son thème majeur, à savoir le rapprochement entre la danse et la parole, semble avoir été quelque peu négligée. Dans mon article, je démontre sa valeur génératrice pour une multitude de textes postérieurs. Les correspondances thématiques entre Kleist, Mallarmé, Rilke, Valéry et Hofmannsthal invitent à réfléchir sur la fonction paradigmatique de la danse. Elles révèlent comme préoccupation commune de ces auteurs atypiques la nécessité d'un renouveau des principes esthétiques. La danse leur sert d'exemple en ceci qu'ils y découvrent les bases physiques d'une sémiogénèse. De façon analogue, ils ambitionnent de donner corps et une réelle présence aux signes verbaux lorsque ceux-ci entrent dans la composition d'un texte.

Si l'intérêt pour la danse se manifeste bien avant Kleist, le récit *Sur le théâtre des marionnettes* marque très certainement un tournant poétique. Rétrospectivement, l'analyse sémiotique de la littérature et de la statuaire de Lessing dans *Laocoon* annonce déjà ce changement de paradigme qui signera la fin de la doctrine du *ut pictura poesis*. Une mise en parallèle de ce texte avec celui de Kleist sera certainement du plus grand profit pour saisir toute l'importance que les deux penseurs accordent à la représentation du corps en action. A la

différence de Kleist, Lessing ne traite cependant pas de la danse comme d'une pratique esthétique égale à celle d'autres formes d'expression artistique²³.

Il faudra attendre la deuxième moitié du XIXe siècle pour voir accéder la danse au même rang que les arts plastiques, la musique et la littérature. En réponse à l'histoire de la domination de la nature par l'homme, la danse se détache de ses fonctions culturelles et idéologiques pour développer finalement son propre vocabulaire. La matérialisation des pulsions physiques par les gestes et les mouvements, la régulation de l'énergie corporelle dans les déplacements, l'investissement de l'espace, la maîtrise de la pesanteur, l'indifférenciation entre le signifiant et le signifié représentent autant de solutions qui émeuvent, fascinent et inspirent les précurseurs de la modernité. Ces derniers ne se contentent d'ailleurs pas de broser le tableau d'une nouvelle théorie esthétique à l'image de la danse. Dans le même temps, ils recherchent pour la plupart le contact direct avec les représentants de cet art. Dans mon article, j'insiste notamment sur les rencontres entre Mallarmé et Loïe Fuller, Hofmannsthal et Vaslav Nijinski, Rilke et Vera Ouckama Knoop sans toutefois exploiter tout le réseau de relations qui s'est tissé entre des écrivains et des danseurs.

La réflexion sur la danse comme nouveau paradigme esthétique m'a semblé plus urgente que le recouplement d'expériences individuelles. C'est pourquoi je me suis attachée à dégager les liens intertextuels entre les différentes réactions littéraires émanant de la confrontation avec la danse. La diversité des textes de par leur facture et leur nature est tout aussi frappante que la découverte des préoccupations communes qui se précise au fil des lectures. Ainsi, j'ai essayé de démontrer que le choix de la forme du texte, à savoir du récit (Kleist), de l'écrit poétique (Mallarmé), du dialogue socratique (Valéry), du poème (Rilke) et de l'essai (Hofmannsthal), va au-delà d'un traitement discursif de la danse. Il traduit aussi bien la tentative de parler de ce sujet que le regret de l'insuffisance des paroles. Si les mots se prêtent à décrire la danse, ils s'avèrent en revanche inadéquats pour atteindre la même présence physique que le corps du danseur. Aux yeux des spectateurs, le corps du danseur apparaît comme source et lieu d'un procès sémiotique qui n'existe que dans l'espace et

²³ L'influence de l'art de la danse sur la conception esthétique de Lessing mériterait une étude approfondie sur la démarche sémiotique du *Laocoon* et l'initiative pour le moins surprenante de Lessing de traduire les *Lettres sur la danse et sur les ballets* de Jean Georges Noverre, grand réformateur français du ballet de cour.

pendant la durée de son exécution. A la différence des signes linguistiques qui fonctionnent selon des conventions et des codes, les signes averbaux d'une chorégraphie expriment l'idéal d'une percée immédiate de ce que la nature humaine révèle comme matériau hétérogène.

Pour résumer sous une forme littéraire les implications théoriques de la danse, il n'y a guère de plus précieux exemple que ces paroles de Mallarmé, qui, tout en s'abandonnant aux évolutions d'une danseuse, trace le programme poétique de la modernité :

A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, [...], mais une métaphore [...] suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialogués autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème [sic] dégagé de tout appareil du scribe.²⁴

Cette citation répond aussi bien aux interrogations de Kleist sur la vie et l'origine organique des signes qu'aux préoccupations de Rilke dont l'œuvre tardive multiplie les références à la danse. Le terme de référence semble d'ailleurs impropre pour décrire la présence de la danse au sein de ce corpus que forment les *Elégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*. Le danseur, la danseuse apparaissent en effet comme destinataires, sujets et modèles du poème. La comparaison entre la *Quatrième Élégie de Duino* et le *XVIIIe Sonnet à Orphée* permet d'éclairer le lyrisme de Rilke qui évolue progressivement vers une poétique de la mobilité. Tandis que l'intériorité du sujet détermine au départ les contenus, le devenir du sujet investit ensuite le poème jusque dans ses structures morpho-syntaxiques.

Je conclurai pour ma part en soulignant le rôle déterminant de la danse dans le changement des paradigmes esthétiques. L'abandon de l'ancienne doctrine de la représentation coïncide en littérature avec la volonté de transposer l'expérience physique des postures et des mouvements d'une composition chorégraphique aux signes verbaux d'un ensemble textuel.

L'intégration de l'expérience physique dans le jugement esthétique désigne un des traits fondamentaux de la modernité. Ce processus se déroule parallèlement aux bouleversements socio-économiques de la deuxième moitié du XIVe siècle qui modifient aussi bien les modes de perception que la possibilité même de s'approprier le vécu. En employant les termes de

²⁴ St. MALLARME, « Ballets » in : *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 304

Benjamin : l'événementiel supplante l'expérience, le choc annihile la tradition, le fragment brise la continuité.

3. La physionomie de l'événementiel : *Sous le choc de la ville : L'approche de la modernité avec Walter Benjamin et les écrivains allemands de l'avant-garde historique*

Ma contribution à un ouvrage collectif *Kaleidoscopolis ou Miroirs fragmentés de la ville*, dont le titre reprend un passage de mon texte, traite des rapports chaotiques – et non plus orchestrés par un enchaînement de figures chorégraphiques – qui règnent entre les hommes et les choses pendant que la valeur marchande affecte tous les secteurs de la société. L'avènement de l'ère industrielle et le développement des grands centres urbains contribuent à accélérer ce processus. Même l'art ne reste pas à l'abri. La perte des repères traditionnels et le dérèglement des sens qui en résulte se répercutent inmanquablement sur la conception et la réception de l'œuvre d'art. Pour que l'œuvre d'art émerge parmi le lot des marchandises futiles et monnayables, soumises aux lois de la circulation et de la consommation, il faut l'investir du pouvoir de mobiliser et de déplacer les sensations. Cet objectif rappelle le programme poétique de Rimbaud et l'inauguration de la modernité. Avec quelque retard, les interrogations sur la destinée de l'art atteignent aussi l'espace germanophone. Leur retentissement dans les milieux d'artistes du tournant du XIXe siècle passe par différentes voies que j'ai essayé de retracer en m'arrêtant aux principaux représentants des deux mouvements opposés de l'avant-garde historique. Y participent d'une part des expressionnistes comme Georg Heym et Gottfried Benn, d'autre part les adeptes de l'esthétisme parmi lesquels figure au moins temporairement Rainer Maria Rilke.

Le choix des poètes que j'ai retenus pour illustrer mes propos demanderait certes un commentaire circonstancié. Mais au lieu de suivre les étapes de leur parcours personnel, qui les a tantôt rapprochés, tantôt éloignés de leurs préoccupations initiales, il m'importait davantage d'explorer la source d'un malaise profond et généralisé sous l'apparence d'un *Malaise dans la civilisation* – pour citer le titre d'une mémorable étude écrite pendant les années vingt par Sigmund Freud. Les références à la critique psychanalytique s'avèrent en

effet incontournables pour instruire les causes d'un sentiment de rupture qui trouble les écrivains de la même époque. Selon le critique et philosophe Walter Benjamin, il s'agirait d'un processus irréversible, propre à l'avènement de l'ère industrielle et urbaine. L'intégrité de la personne, sa subjectivité même, lui semblent aussi menacées que l'aura et l'unicité de l'œuvre d'art. Dans la mesure où l'événementiel se substitue à la continuité de la tradition, à la possibilité de l'expérience, à la plénitude du vécu, la construction d'une identité stable et équilibrée paraît non moins compromise que l'élaboration d'une œuvre synthétique et régulière. Non sans regretter un âge révolu où l'art se rapprochait du sacré, mais sans rancune ni reproche, Walter Benjamin s'attache à évaluer le potentiel libérateur des nouveaux modes de vie et de perception qui se dessinent à l'horizon du XXe siècle. Ainsi il considère l'exposition de l'homme moderne au choc que produisent des rencontres fortuites entre les personnes et les choses, comme condition d'une « illumination profane ».

Pour dépeindre la modernité, Benjamin s'est fondé sur le lien entre l'ébranlement physique de l'être et la mémoire ineffable du sacré. L'association d'une poésie anthropologique et d'un projet messianique a contribué à nourrir ma propre réflexion sur la place du corps dans l'esthétique de la modernité. L'analyse de Benjamin m'a servi de nouvelle entrée pour relancer et pour étayer mon approche de l'avant-garde historique sous l'angle d'un changement des paradigmes.

Mon corpus reflète cette même volonté d'élargir ma recherche à des textes où la transcription d'une expérience corporelle par des signes verbaux s'avère centrale, même si elle ne s'extériorise pas nécessairement sous la forme d'une chorégraphie. C'est la raison pour laquelle je me suis livrée à un travail qui porte presque sans exception sur les mêmes auteurs et s'ouvre ensuite à d'autres témoignages.

Aussi me suis-je d'abord consacrée à la poésie de Rilke au fil d'études convergentes avant de me pencher sur ses textes en prose comme les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* que grand nombre de critiques traitent d'ailleurs de long poème en prose. Rilke a consacré six ans à la gestation de ce livre. Il en est sorti un texte qui ne répond plus aux critères d'un genre précis. Classé parmi les premiers romans de la modernité urbaine, il s'écarte visiblement des normes du roman traditionnel. La déstructuration de l'univers romanesque s'accomplit en

même temps que le personnage principal prend conscience de la menace qui pèse sur la construction de son identité. L'irruption de la réalité urbaine dans sa vie amenuise l'espoir de sauvegarder une parcelle de son moi, de sa subjectivité. L'absence d'échanges humains crée un vide d'expériences qui le rend vulnérable aux effets du choc. Il s'ensuit une fragmentation de l'histoire personnelle qui se traduit au plan de l'écriture par l'éclatement de l'ordre narratif et la multiplication des solutions poétiques.

Pour suivre la trace sémiotique produite par le choc vécu comme une réaction immédiate et physique, les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* sont riches en enseignements.²⁵ Non seulement ils anticipent les innovations langagières que l'on réserve d'habitude au genre lyrique, mais ils apportent également une contribution théorique au programme de la modernité. Qui mieux que le narrateur des *Cahiers* en personne saurait détailler le processus de création accompagnant l'émergence d'une parole authentique lorsqu'il dit :

Car les vers ne sont pas, comme certains le croient, des sentiments [...]. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs.[...] Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous-mêmes, c'est alors seulement qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux se lève le premier mot d'un vers [...]²⁶

En mêlant les mots aux fonctions vitales et aux parties du corps, ce passage recouvre des thèmes essentiels du symbolisme mallarméen, et évoque par son lexique les préoccupations des expressionnistes. Afin de fortifier le concept d'écriture corporelle, il m'a semblé utile d'inclure dans mes réflexions l'œuvre lyrique de Georg Heym et de Gottfried Benn. Bien que l'expressionnisme allemand reste inextricablement lié aux noms de ces deux poètes, leurs productions ne reflètent ni le même point de vue, ni une évolution parallèle. Tout au plus peut-on y relever une tendance similaire à considérer le corps comme renfort contre les agressions du monde industriel et urbain. Pour eux, les ressources physiques de chaque individu représentent l'espoir d'une renaissance de l'humanité et de la civilisation. Chez Heym, le projet de sauvetage se concrétise sous la forme d'une vision anthropomorphe de la réalité, pendant que Benn se fie davantage au pouvoir de l'art d'accéder à une existence détachée dont l'existence humaine formerait alors le négatif. La

²⁵ Ils permettraient par ailleurs d'étendre l'étude des libertés poétiques à des textes en prose en démontrant que le degré de créativité informelle varie en fonction des propriétés discursives et « organiques » (au sens d'une structure autosuffisante et viable) du corpus.

²⁶ Traduction d'un passage tiré de R.M. RILKE : *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt, Insel, 1965, p. 124

démarche artistique de Benn s'avère par conséquent bien plus radicale que celle de Heym. Pour donner corps au poème, Benn s'attaque par tous les moyens aux significations rompues, voire corrompues : par la provocation autant que par l'ironie, le paradoxe et la distorsion sémantique, le changement des registres, le principe de montage et de la formation de mot, les inversions syntaxiques. Au bout de ses expériences exacerbées et déconcertantes, il aspire cependant à un idéal d'équilibre et d'harmonie qu'il associe aux mots de « perspectivisme » et « statique ». Pendant que cet idéal pour d'aucuns rappelle l'esprit du classicisme, il évoque d'après moi deux pratiques sémiotiques averbales dont Mallarmé s'est explicitement réclamé pour illustrer son propre projet poétique : l'art de la danse et de la calligraphie.

Faut-il parler d'un assagissement ou d'une maturation de Benn pour expliquer l'apparition d'espaces de silence dans sa poésie ? La retenue des paroles caractérisant certains poèmes tardifs de Benn tranche particulièrement avec la crudité et le déluge verbal de sa phase expressionniste qui le rapproche sans aucun doute de Heym ou d'autres poètes à la même sensibilité exacerbée. Pendant que les représentants reconnus de l'expressionnisme persévéraient dans l'exploration de la signification pathétique des mots, Benn s'éloigne progressivement de ses convictions initiales pour parvenir finalement à une position similaire à celle de Rilke. Pour les deux poètes, les mots et les concepts s'avèrent impuissants à contrôler ou empêcher l'irruption violente du monde extérieur. La réalité des objets, qui prime sur la faculté symbolique de l'être humain, participe selon Rilke à la création d'un « espace intérieur du monde ». Libérés de l'emprise du sujet, forts de leurs propriétés matérielles et sémiotiques, les mots et les configurations de mots acquièrent un statut semblable à tout autre objet du monde réel. Avant de signifier une réalité objective et non-verbale, les mots expriment désormais leur propre façon d'être.

Cette découverte s'avère fondamentale pour les différents courants de la modernité. Elle débouche pour certains poètes sur l'esthétisme, pour d'autres sur une poétique corporelle. L'exemple du lyrisme de Rilke et de Benn montre que les mots seuls ne suffisent plus pour signifier la nature de l'homme. C'est par un bouleversement de l'ordre discursif et par la rupture avec le paradigme de la représentation que la création poétique continue à remplir sa mission constructive. Le modèle d'un vécu riche d'expériences physiques sert désormais de

référence pour fixer les nouveaux objectifs de l'art. Il peut être calqué soit sur une appropriation contrôlée du corps selon la pratique de la danse, soit sur des réactions spontanées à l'image du choc que provoque l'environnement imprévisible et chaotique de la ville.

Pour que ma démonstration l'emporte sur l'impression d'un tour de force que peut susciter la confrontation de concepts poétiques aussi divergents que ceux de Rilke et de Benn, revenons à Benjamin dont les réflexions sur l'impact esthétique du choc, de l'événement, de la rupture et de la fragmentation du vécu apportent en effet un complément substantiel pour dégager les bases de la modernité. Loin d'introduire un point de vue contradictoire, sa démarche sociocritique intègre la dimension sémiotique dans les échanges entre l'homme et la nature. En reconnaissant aux objets une vie distincte, capable « d'ouvrir les yeux », il relativise la suprématie de la fonction symbolique dans le processus de l'individuation. Selon le modèle psychanalytique de Freud, la construction du moi s'accompagne d'une fragmentation progressive de l'unité du corps. Or, pour accéder à la conscience, l'individu sacrifie son être physique. L'acquisition du langage le dédommage seulement en partie de la perte que signifie le renoncement à un état d'indifférenciation originelle. Dès lors, il semble contraint à se satisfaire de la représentation verbale et abstraite de sa vie pulsionnelle interdite.

Benjamin a tenté d'établir la vérité du choc. En s'intéressant à l'immédiateté des réponses averbales et physiques, il développe une alternative à la seule fonction symbolique. De ce fait, il ouvre une voie nouvelle dans la recherche sur les fondements matériels de la création poétique.

[...]

5. Bilan intermédiaire

Le premier volet de mes travaux traite en priorité du lien entre le changement des paradigmes esthétiques et l'avènement de la modernité. Cette réflexion suppose la reconnaissance de la dimension sémiotique de toute forme d'expression artistique. Elle débute

avec l'étude de Lessing sur la statuaire de *Laocoon* où il s'attaque à la doctrine de la représentation imitative du *ut pictura poesis* d'Horace. Depuis, l'immédiateté d'une présence corporelle s'oppose à la linéarité de l'écriture. Alors que le hiatus entre le corps et les paroles s'avère irréductible, l'harmonisation entre le signifiant et le signifié au sein du signe ne semble pas d'emblée exclue, plus particulièrement pour l'art de la danse. Comme aucune autre pratique artistique, elle offre en effet la vision d'un processus signifiant qui procède du corps, s'en détache et s'achève avec la fin de sa mise en scène. La transposition de cette expérience physique en poétique s'effectue au moyen de la métaphore. Puisqu'elle permet de redéfinir par la négative de nouveaux objectifs esthétiques, la multiplication des références explicites à la danse se vérifie surtout pour des textes-clés ayant valeur de programme. Or, le souci d'imiter la danse en marquant la présence du corps, aboutit généralement au constat de l'incompatibilité entre deux systèmes de signes distincts, l'un verbal, l'autre gestuel. De telles déclarations me paraissent quelque peu précipitées. En dehors des implications métaphoriques de la danse, il y avait lieu de s'assurer de son impact sur l'écriture. Ainsi il apparaît que l'exposition discursive des propriétés structurelles de l'objet du discours — la danse — se dédouble par la projection de ces propriétés extralinguistiques sur l'agencement du matériau verbal. La mise en valeur des qualités matérielles du texte constitue une des préoccupations de la modernité. Certes, il existe d'autres voies que la danse pour expliquer l'instauration d'un nouveau paradigme esthétique du corps et de la mobilité performative. Les effets du choc lié à l'urbanité ou ceux d'un traumatisme onirique à l'instar du cauchemar sont tout autant de moyens pour observer la transformation d'une expérience physique en signes verbaux.

Après avoir exploré les préoccupations thématiques communes des œuvres de la modernité, je me suis consacrée à l'analyse de leurs caractéristiques linguistiques. Le projet de constituer une anthologie de textes parlant de danse se poursuit parallèlement à leur explication par les méthodes de la grammaire du texte. Pour certains, l'objectif de donner corps au corpus n'évoque peut-être rien d'autre qu'un jeu de mots. Mais pour d'autres, cet objectif coïncide

avec l'intention de relier le concept de la modernité à un changement des paradigmes esthétiques.

II. LA PERSPECTIVE LINGUISTIQUE

1. Arrêt sur le mot : *Heiraten-Wollen und Nichtheiraten : Vom Infinitiv zum Nomen in Franz Kafkas « Brief an den Vater »*

Cet article est à la fois une application de la grammaire du texte pour étudier un aspect de la dérivation en *-en*, et une analyse d'occurrences déviantes. Il s'intègre à une démarche sémiotique en ce qu'il vise à corrélérer le recul de l'auteur de la *Lettre* devant certains termes nominaux auxquels l'accès lui semble être interdit, avec sa recherche personnelle d'un devenir que lui réservent les dérivés de formes verbales impersonnelles.

Pour mettre en évidence la relation physique qui lie un auteur à son texte, j'ai entrepris l'analyse linguistique de la *Lettre au père* de Franz Kafka. Quoique cette lettre soit fortement empreinte du vécu de l'écrivain, ma recherche, au lieu de se placer dans une perspective biographique ou psychanalytique, se situe au niveau de l'articulation et de l'agencement des signes verbaux dont l'ensemble forme un texte selon des règles et des particularités qui constituent son unicité. Mon étude vise deux objectifs, d'une part illustrer d'un point de vue linguistique et didactique la variété des occurrences infinitivales substantivées, d'autre part démontrer que la forme des énoncés n'est jamais aléatoire mais vitale au sens propre du terme.

J'ai donc essayé de corroborer ma thèse selon laquelle l'hésitation de Kafka devant certains faits de langue, tel que l'emploi de lexèmes nominaux à la place de dérivés nominaux de bases verbales à l'infinitif, reflète son hésitation devant certaines décisions personnelles pouvant se transformer en faits accomplis. Le refus du mariage en est un des exemples les plus parlants. Le fait de retarder l'évocation du mariage par son lexème nominal et de l'introduire, pour mieux le contourner, par un terme dont l'ambiguïté de sa nature grammaticale reste entière, signale une crainte certaine de Kafka à s'engager dans une voie sans issue. Le mariage sous l'apparence de *Heirat* semble exclu du procès exprimé par le verbe *heiraten* (qui d'un point de vue étymologique en est pourtant le dérivé). La seule fois que le mot *Heirat* est prononcé, il est précédé d'un complément circonstanciel – *mit einem Ruck* – qui souligne la rupture contenue dans le signifiant de *Heirat* par rapport à sa forme verbale *heiraten*. Il ne revient que deux fois encore en tant que premier élément de composés

nominaux – *Heiratsversuche*, *Heiratsunfähigkeit* – où le hiatus entre l'action et le terme de l'action paraît tout aussi évident. L'impression du rejet du mariage est renforcée par l'introduction du synonyme *Ehe* qui ne trouve aucun écho dans les paroles de l'auteur comme si ce mot était coupé du procès dont l'auteur essaie de se saisir. Le lexème nominal *Heirat* reste pour ainsi dire lettre douloureuse, parole aliénée, tant que le procès verbal qui prépare son avènement n'est pas arrivé à son terme. Cette préparation en revanche est envisagée sous tous les angles possibles qu'offrent le verbe et le dérivé nominal de son infinitif : *Heiraten*, *Heiraten-Wollen*, *Nichtheiraten*. Bien qu'il y ait incontestablement un changement de la classe de mots, ce constat s'avère moins aisé dans d'autres cas où tous les tests préconisés pour vérifier l'appartenance d'un lexème à la classe des substantifs ou celle des verbes sont opérants – que ce soit l'expansion par un déterminatif, un adjectif, une préposition, le *zu* d'une construction infinitivale ou la permutation avec un autre membre de la phrase – sans pour autant donner un résultat net et définitif, comme si la nominalisation du verbe devait rester en suspens.

L'abondance des dérivés nominaux est étonnante par la richesse de ses variantes. Leur inventaire permet de couvrir quasiment tous les cas de figure envisageables, révélant sous cet angle un intérêt particulier pour toute approche grammaticale du texte. L'exploration des possibilités qu'offre la transformation de l'infinitif du verbe en nom est menée d'une façon si complète et systématique par Kafka que l'on pourrait parler de la constitution intentionnelle d'un corpus d'exemples représentatifs. En se jouant des règles qui commandent la formation du pluriel des infinitifs substantivés, la coordination de deux substantifs et le marquage de deux membres nominaux d'un groupe prépositionnel (*frei von Befehlen und Gehorchen*), son expérience approche même des limites de la norme grammaticale. Les écarts de langue s'insèrent dans un champ d'expérimentation qui crée le contexte propice à leur acceptation. Un dernier aspect, tout aussi intéressant, consiste dans l'étude des glissements qui s'opèrent entre verbe à l'infinitif, infinitif substantivé et dérivés nominaux formés à partir du même radical verbal.

Même si c'est un lieu commun que d'insister sur le caractère processuel que le verbe représente mieux que le nom, la *Lettre* de Kafka en est le reflet concret. Ce trait

caractéristique n'est pas pour autant une marque de son style. Mais, d'après ce qui vient d'être dit, il paraît loin d'être aléatoire de l'observer dans un texte exprimant le désir de s'approprier son identité en revenant sur les actions du passé et en anticipant celles du futur. Se projetant dans cette prise de parole éperdue et passionnée, l'écrivain cherche à construire son propre espace verbal à l'encontre de celui de son père. Tout ce qui relève du nom – dont notamment le mariage en tant que terme d'une socialisation manquée du fils – tombe sous le verdict du non-dit. Si le mariage devient inconcevable pour l'auteur de la lettre, c'est qu'il appartient au domaine du père et de son pouvoir. On est tenté de dire que rien que la prononciation du mot de mariage provoque chez Kafka une coupure semblable à celle de sa réalisation concrète. Le lexème nominal semble figer le devenir du verbe, de même que le mariage représente dans sa réalité sociale à la fois la rigidité d'une institution et l'interruption irréversible d'un processus d'individualisation par la parole.

La mise en parallèle de données linguistiques et biographiques reflète mon intention de rompre avec certaines idées reçues. Le décodage de la *Lettre au père* selon des catégories empruntées à la psychanalyse me semble en effet insuffisant pour appréhender le véritable combat avec la langue qui y transparaît. Pour la circonstance, rappelons le refus de Kafka de voir publier ses œuvres à titre posthume, comme si le fait de figer la parole dans un texte attestait déjà l'impossibilité de vivre et de survivre.

Selon Martin Heidegger que je cite en conclusion pour confirmer le pouvoir du nom (au lieu de me référer à l'interprétation psychanalytique tout aussi pertinente de Lacan), l'homme se construit par l'action de parler qui reflète un besoin élémentaire de s'exprimer (*ausdrücken*). L'expression (*Ausdruck*) ne serait par contre que le résultat dérivé de l'ensemble des performances propres à l'être humain définissant l'essence du langage. Tout comme Kafka, Heidegger entreprend cette démonstration en altérant des verbes, des infinitifs substantivés et des noms dérivés de formes verbales.

En me rapprochant de Heidegger, je cherche à diversifier ma conception d'une poésie corporelle. Grâce à ses démonstrations éloquentes qui montrent concrètement comment se représenter l'engendrement d'un mot, d'une phrase, d'un texte – du sens –, la causalité entre le biographique et le textuel cède la place à une vision dynamique de l'écriture

dont Heidegger se fait à la fois l'expérimentateur et l'exégète. Ainsi, il étend l'acte créateur à une confrontation avec le langage au lieu de le situer exclusivement par rapport au sujet. Par l'épreuve des distorsions lexicales et étymologiques, il développe de son côté un des aspects productifs du langage qui, en tant qu'exemple de liberté poétique, illustre le passage du sujet à l'objet.

De même, la *Lettre au père* me semble particulièrement bien illustrer la dynamique de l'écart entre le langage du sujet et le langage d'échange. Une lettre suppose par définition une fonction communicative que l'auteur de la lettre refusera en fin de compte d'assumer. L'impossibilité de se fixer et de se reconnaître dans les paroles à l'adresse de son père apparaît comme résultat et comme anticipation d'un impossible échange, mais dans le même temps comme insuffisance inhérente au code de la langue. La contrainte de prendre verbalement position est vécue comme une menace pesant sur la liberté d'expression. En poussant au plus loin les libertés de dérivations qu'offre le passage du verbe au nom, Kafka se laisse aller à la dérive et renonce finalement à son objectif initial. L'écart de la règle, qu'elle soit linguistique ou sociale, aboutit à une autocensure condamnant l'auteur de la lettre à se cloîtrer dans un texte qu'il juge en définitive incommunicable.

La déviance et l'écart se dégagent de cette analyse comme notions fondamentales d'une recherche axée sur la question de l'investissement du sujet dans la création littéraire. L'ancrage de ces notions dans la langue favorise, me semble-t-il, l'émergence d'une théorie esthétique qui situe l'écriture par rapport aux règles grammaticales et rhétoriques d'un code de référence. Pourquoi retiendrait-on d'ailleurs comme seule réalité les lois et la logique propres à l'inconscient pour déterminer l'origine de l'acte créateur ? Voilà une vision qui débouche obligatoirement sur la fonction symbolique du parler. Suivant ce modèle, les propriétés poétiques d'un texte seraient le reflet d'une transposition chiffrée et imagée de l'inconscient en langage. Tandis qu'une lecture psychanalytique, psychocritique ou biographique semble tout à fait adaptée pour appréhender la réalité non-verbale du texte, elle s'avère inopérante pour expliquer l'agencement du matériau verbal. Même si l'on met l'accent sur les particularités stylistiques d'un texte, il n'en reste pas moins que la

personnalité de l'auteur renvoie les explications linguistiques au second plan. L'alternative d'une démarche strictement formelle sacrifierait en revanche à la recherche du sens. La solution que je propose consiste en l'étude des irrégularités morpho-syntaxiques d'un texte. A l'opposé des images, symboles ou tropes, ces phénomènes grammaticaux hors norme présentent à mon sens l'avantage de ne rien déguiser. Débordant sans cesse le cadre des emplois normalisés, ils incarnent un espace de libertés qui donne un aperçu de ce que j'entends par poétique de la négativité : le refus de mettre un terme à l'incessant engendrement du sens.

2. Arrêt sur la phrase : *L'aphorisme, la plus petite totalité possible ou l'exemple d'une syntaxe minimale*

Le terme grec de *poiesis* désigne l'acte de fabriquer, de faire, de créer. Cette acception recouvre un des aspects dominants de la notion de poétique qui se définit en outre par l'aptitude de l'objet créé à matérialiser le pouvoir de l'imagination. Les deux acceptions correspondent de très près au questionnement linguistique qui sous-tend mon article sur les aphorismes. Il se propose de déterminer les conditions préalables à la formulation d'un énoncé minimal capable de produire une plus-value de sens. L'aphorisme, à l'opposé de la lettre qui implique personnellement son auteur, se présente comme une sorte de texte tendant vers l'anonymat. Bien que l'art de l'aphorisme évoque spontanément les noms d'auteurs renommés, leur personnalité ne s'y exprime que d'une manière détournée. Par ce trait, l'aphorisme se rapproche d'autres textes condensés à l'exemple du proverbe, du dicton, du bon mot ou de la maxime. D'emblée, l'on est frappé par leur brièveté et la récurrence de certaines caractéristiques syntaxiques qui tranchent singulièrement avec l'ambition d'atteindre le fond de la pensée. Malgré ces similitudes, je me suis délibérément limitée à l'aphorisme dont la force de conviction relève tout autant de son organisation formelle que des contenus véhiculés. Le projet d'en déduire des standards argumentaires minimaux recoupe l'entreprise de Georges Perec de concevoir « une machine à fabriquer des aphorismes » dont il expose les

mécanismes dans son livre *Penser/Classer*²⁷. Sa démonstration d'une logique calquée sur le modèle du langage mathématique signale clairement ses choix méthodologiques. Nulle part il n'est question de la subjectivité de l'inventeur d'un aphorisme pour déterminer sa source. L'appropriation intuitive du phénomène fait place à sa description rigoureusement linguistique. Perec fait explicitement appel à la grammaire pour y repérer des règles syntaxiques de base. Ainsi, il procède dans un premier temps à une sélection de moules prêts à l'emploi. La priorité est donnée à l'inventaire d'enchaînements types avec leurs signifiés relationnels et fonctionnels, pendant que les choix lexicaux semblent relativement secondaires. Le fait de négliger la sémantique des mots en faveur des principes formels réglant leur agencement atteste de la reconnaissance des propriétés matérielles du produit compensant l'éviction de l'auteur. Mais Perec ne traite plus de l'auteur comme d'un géniteur de sens. Avec l'ironie propre au groupe de l'*Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle) dont il est membre, il démontre que l'engendrement du sens revient à une mécanique qui s'adapte au jeu du hasard. Sa machine à façonner des aphorismes s'avère d'une efficacité redoutable. Plus rien ne permet en effet de distinguer les vrais aphorismes, condensés d'une somme d'expériences personnelles, des aphorismes de pacotille, faux-semblants d'une profondeur sans relief. Faut-il alors ramener le projet de Perec à une démystification de la puissance créatrice du sujet ? Ce serait nier la capacité analytique et coordonnatrice du gérant de ces expérimentations verbales. En traitant de l'aphorisme comme d'un artefact au sens littéral du terme, c'est-à-dire comme *artis factum* ou fait de l'art, le modèle de Perec permet d'envisager une poétique qui pencherait du côté de l'objet.

Cette solution s'intègre à ma recherche sur le potentiel créatif qui sommeille dans la langue dans l'attente d'être activée. A lire les productions de la fameuse « machine à produire des aphorismes », l'on ne manquera sûrement pas de s'étonner de leur aptitude à la généralisation. L'extension de cette expérience à l'allemand ne relève d'aucune difficulté. Hormis le transfert lexical, la traduction des signifiés relationnels et fonctionnels s'opère d'une manière systématique sur la base de structures syntaxiques équivalentes. La préférence pour un certain type de construction m'a incitée à creuser la question de savoir quel était le

²⁷ G. PEREC, *Penser/Classer*. Paris, Hachette, 1985

lien entre la récurrence d'une formule syntaxique stéréotypée et la formulation aphoristique d'une pensée qui non seulement se veut originale et profonde, mais qui prétend en outre à la totalité. Les aphorismes sur le sens de l'aphorisme témoignent très clairement de cette double ambition. Ils s'avèrent cependant en nombre insuffisant pour constituer un corpus représentatif. C'est la raison pour laquelle je les ai complétés par des aphorismes répondant au critère d'une syntaxe minimale. La relation attributive entre deux termes nominaux s'est rapidement imposée comme structure dominante. Du fait de son signifié fonctionnel, l'élimination de la copule contribue à resserrer la distance qui sépare et qui oppose les deux termes mis en équivalence. La hiérarchisation des constituants de l'énoncé consistant à fixer les liens de détermination en est directement affectée. En admettant l'égalité fonctionnelle et l'identité référentielle entre deux termes, nous consentons simultanément à la possibilité de défaire nos représentations du monde. Il s'ensuit un bouleversement virtuel des catégories de notre raisonnement qui réinitialise le processus de leur acquisition.

La fonction attributive se révèle comme une des fonctions élémentaires de l'acquisition du langage et de tout acte de communication. Elle intervient déjà au niveau de la *deixis* qui comporte, en plus de l'actualisation des données spatio-temporelles et de l'origine du discours, un jugement sur l'égalité entre le geste verbal ou corporel d'une part et l'objet ou la situation de l'autre. Au-delà de la *deixis*, l'établissement des identités caractérise également les opérations de dénommer, de comparer, de classer et aussi de subordonner. Toutes ces opérations incluent la fonction attributive.

La *deixis* en tant que classement par l'action de référencer, la comparaison en tant que classement par identification de traits communs, l'expression de la causalité comme classement par identification de la relation de cause à effet, sont autant de catégories qui structurent notre perception et notre langage. L'aphorisme le rappelle en investissant les structures syntaxiques correspondantes. Vue sous cet angle, la schématisation extrême de la plupart des aphorismes peut être rapportée au projet de contribuer à un remaniement de la totalité – une totalité à l'échelle de l'énoncé et une totalité extra-textuelle dont l'énoncé se voudrait être le reflet. Un deuxième trait prépondérant souligne l'aspiration de l'aphorisme vers une totalité qui s'étend au-delà de l'énoncé. C'est la préférence affichée pour des moyens

grammaticaux tel que l'emploi du superlatif et des quantificateurs totalisants. Il leur revient d'assurer l'expression de valeurs absolues par rapport auxquelles l'extension textuelle de l'aphorisme apparaît particulièrement étriquée. Enfin, le recours à des phraséologismes et à des mots composés constitue une troisième voie pour sortir des limites verbales de l'énoncé tout en les affirmant.

L'opposition entre la concision textuelle de l'aphorisme et sa visée universelle permet de localiser son intérêt poétique. L'aphorisme se propose d'aller au plus vite à l'essentiel. De même que le détour par l'imaginaire personnel n'y trouve pas de répondant, l'échappée dans l'abstrait se heurte à l'absence imposée des moyens de verbalisation. Pour affronter le défi que pose l'inadéquation évidente entre l'idée de totalité et la forme épurée de l'aphorisme, il ne reste à son concepteur qu'à puiser le sens à l'endroit même où il s'inscrit.

Pendant que l'exemple de la lettre donne un aperçu de ce que l'on pourrait appeler une poétique du sujet, l'aphorisme se place plutôt du côté d'une poétique de l'objet. La médiation entre deux sortes de textes et deux acceptions du terme poétique se fait en référence à l'acte créateur qui se présente à la fois comme un retour sur la fonction symbolique et comme une avancée en direction de la réalité langagière. A partir du moment où le texte littéraire renonce à parler de son auteur autrement qu'à travers les principes de sa propre élaboration, il annonce une réconciliation entre le sujet et l'objet qui reflète d'une part son degré de poéticité et d'autre part sa parenté avec le programme de la modernité.

Comme autre étape de mes réflexions sur le sujet écrivain, son rapport à la langue et l'autodétermination d'un texte, il m'a semblé opportun d'isoler les moyens grammaticaux servant à distinguer entre les objets du monde réel et ceux d'un monde imaginaire.

3. Arrêt sur le mode : *Les indices grammaticaux de l'irréalité dans les récits de Franz Kafka*

Le maniement subtil des techniques conduisant à effacer les frontières entre le réel et irréel rapproche l'œuvre de Franz Kafka de la littérature de genre fantastique. Or, avant de

corroborer la théorie d'un genre littéraire parfaitement identifié, mon article vise surtout à mettre en valeur les outils de l'analyse linguistique. Même si les critiques signalent d'un commun accord l'importance du rêve, de l'obsession et du désir dans les écrits de Kafka, elles se cantonnent en général à la description du contenu de ces productions de l'inconscient. Les investigations ne portent que rarement, ou alors d'une manière peu systématique, sur la trace de l'imaginaire dans l'écriture, pour se réorienter aussitôt vers le déchiffrement des significations prétendument détournées. Relire les textes pour n'en retenir que les tourments et les échecs d'une vie d'écrivain conduit inévitablement à un appauvrissement de leur message, même si de nombreux motifs et complexes thématiques trouvent sans aucun doute une explication cohérente. Sans la moindre velléité à contester la validité de la méthode psychocritique –notamment du modèle lacanien pour élucider le rôle du père dans l'œuvre de Kafka – j'ai privilégié le travail à partir d'un corpus constitué de récits en réitérant une démarche que j'ai déjà explorée dans mes articles précédents.

Dans cette autre étude consacrée à Kafka, la question de départ porte de nouveau sur des fonctions grammaticales précises, à cette différence près que je les aborde cette fois-ci du point de vue de leur signifié. La préférence pour un certain type de dérivation ou d'énoncé m'avait jusqu'alors servi d'exemple pour dégager le signifié particulier d'une fonction abstraite. De façon complémentaire, l'hypothèse largement répandue d'un signifié dominant dans les récits de Kafka demande à être vérifiée sur le plan de sa matérialisation verbale. L'expression de l'irréalité se limite-t-elle à des choix morpho-syntaxiques présélectionnés ou déborde-t-elle sur d'autres procédés verbaux moins marqués ? Ainsi, l'emploi d'une structure syntaxique simple ou d'un procédé commun de dérivation suppose une relative latitude quant à leur investissement par un signifié circonscrit. En revanche, les occurrences de certains éléments morpho-syntaxiques comme les marques du subjonctif, la présence de modalisateurs et de verbes de modalité restreignent leur aptitude à recevoir des signifiés autres que ceux dont les grammaires fournissent déjà une description détaillée.

Les modèles linguistiques existants me servent d'ailleurs d'outils indispensables pour délimiter mon champ d'investigation. Aussi, leur réactualisation ou leur élargissement à des

phénomènes plus rares ne présentent qu'un résultat dérivé de mes travaux dont l'objectif premier se définit par l'exploration des espaces de libertés inhérentes à l'application d'une règle grammaticale donnée. En anticipant sur les conclusions de mon étude sur Kafka, il apparaîtra que ces espaces de libertés se détachent souvent en négatif des possibilités pressenties : l'expression de l'irréel agit avec d'autant plus de force qu'elle surgit à des endroits où personne ne l'attendait.

Les champs sémantiques pour tout ce qui relève du domaine du fantasme et du fantasmagorique constituent notamment un terrain d'observation de base. Si leur utilité pour une analyse thématique n'est plus à démontrer, ils présentent en outre l'avantage de se fonder sur la valeur intersubjective du lexique dont nous usons tous avec une certaine familiarité, même lorsqu'il réfère à des expériences hors du commun. L'inventaire des termes se rapportant au rêve et au délire et de leurs antonymes montre que Kafka épuise effectivement toutes les variantes lexicales de l'irréel en même temps qu'il s'approprie l'éventail des moyens morpho-syntaxiques susceptibles de le signifier. Pour inscrire le rêve dans un récit comme *La Métamorphose*, sa présence s'affirme dès le début du texte et perdure jusqu'à la fin, d'abord en l'appelant par son nom, aussitôt nié, et ses désignations apparentées, ensuite en le conjurant par des termes qui le connotent. Parmi ces expressions figurent le rêve, l'éveil, le sommeil, le réveil, le carillon du réveil, l'état d'inconscience, l'insomnie, l'évanouissement, la nuit.

L'analyse lexicale et thématique constitue certes une étape significative en regard de la construction du sens. Malgré un champ d'opération limité à la surface du texte, elle débouche rapidement sur d'autres aspects tout aussi riches en enseignements que la variété du vocabulaire. Pour être efficace, la dissémination des mots relatant l'action de l'imaginaire repose nécessairement sur des unités supérieures à celles des lexèmes. Parallèlement à la réduction de leur extension paradigmatique, l'intégration de ces lexèmes dans la phrase les investit de nouvelles significations où les combinaisons syntagmatiques jouent un rôle déterminant. *La Métamorphose* est la démonstration exemplaire d'un glissement progressif du sens antinomique des mots tels que rêve et éveil vers une représentation concomitante et un

réfèrent commun. La confusion entre les signes désignant le monde des objets et les signes se rapportant au monde de l'imaginaire débute avec leur rapprochement syntagmatique. L'indétermination des référents se poursuit par l'emploi de phraséologismes, de bases verbales complexes, de figures de style. Toutes ces solutions concourent à passer outre les incompatibilités entre des concepts arrêtés, voire figés. Enfin, la fonction modalisatrice et la négation sous toutes les formes constituent un moyen sûr pour invalider l'acception courante d'un lexème, le contenu d'un syntagme ou le message de l'énoncé en entier.

L'approche lexicale, stylistique et syntaxique concorde avec les trois plans de mon étude sur le thème de l'irréalité. En choisissant pour titre *Les Indices grammaticaux de l'irréalité dans les récits de Franz Kafka*, je me positionne d'emblée dans une perspective linguistique. Le terme d'irréel représente parmi les différentes entrées d'une grammaire celle qui renvoie à de multiples applications parmi lesquelles figurent quelques emplois du subjonctif, certains types de subordonnées ainsi qu'un choix de modalisateurs et de verbe de modalité. La catégorie grammaticale du mode élargie à d'autres groupes syntaxiques que le seul groupe verbal apparaît comme leur dénominateur commun. Le mode caractérise d'abord les différents types de phrases, la modalisation y ajoute l'attitude du sujet face à l'énoncé, la modalité comprise comme modalité logique instaure la possibilité de passer d'un point de vue subjectif à une appréciation plus objective de la valeur de vérité d'un énoncé.

La dernière définition me paraît la plus féconde. En plus des moyens de modalisation elle me permet de traiter des procédés telles que la négation ou la dérivation, qui participent, me semble-t-il, à l'objectivation de la valeur textuelle d'un énoncé. En d'autres termes : la première vérité à laquelle tout texte peut prétendre est la réalité de ces énoncés. Pour que l'imaginaire, qui est à la source de l'acte créateur, accède à cette réalité, il s'avère infructueux de lui opposer un monde prétendument plus réel. Quels que soient les mots pour établir la réalité d'une expérience, ils relèvent du même système de la langue et justifient, par conséquent, un traitement identique.

Ainsi Kafka s'applique-t-il à déjouer les mécanismes verbaux qui favorisent des classifications dichotomiques. Dans des récits comme *La Métamorphose*, *La Galerie*, *Un*

*médecin de campagne, Rapport pour une Académie, Le Verdict, Blumfeld, un célibataire entre deux âges, A cheval sur le seau de charbon, Si l'on pouvait être un Peau-Rouge*²⁸, l'irréel et le réel se confondent en un seul scénario qui, en même temps qu'il affirme son caractère fictif, efface les signes démarcatifs entre deux façons d'appréhender les objets de la conscience. Le procédé consiste à dénommer et à catégoriser d'une manière explicite ces modes pour les défaire aussitôt au moyen de la négation et de la polyvalence. L'évocation du rêve au début de *La Métamorphose* par exemple produit immédiatement l'éveil, non pas en termes d'opposition, ni même en tant que connotation stéréotypée, mais sous le signe d'un changement d'état et d'une progression textuelle. C'est l'absence toujours présente du rêve qui permet l'introduction du réel. Autrement dit, au lieu de se substituer au rêve, l'éveil en paraît la conséquence logique. L'affirmation du réel s'abîme incessamment dans la présence négative de son contraire que l'on désigne communément et peut-être d'une façon trop hâtive par le terme d'irréel. Or, le morphème de négation *-ir* dans « irréel » fait de cette appellation un dérivé d'un terme de base qui, lui, s'imposerait par sa qualité de lexème simple. Kafka inverse le rapport antinomique entre les deux termes. Il y parvient en contournant la hiérarchisation qu'induit le choix du vocabulaire et par l'ancrage des énoncés assertifs dans un contexte marqué de négativité, d'interrogations et de suppositions.

Le concept d'irréalité s'applique par conséquent moins aux récits de Kafka, qui méritent plutôt d'être qualifiés d'imaginaires, de fantasmagoriques, voire de fantastiques, qu'à certaines fonctions grammaticales que remplissent, en plus de la négation, le subjonctif, les verbes de modalité, les modalisateurs. La multiplication des types et des instances de discours augmente sensiblement les incertitudes quant à la valeur de vérité des énoncés. La déroute du lecteur en est une conséquence inéluctable. En essayant d'identifier le sujet du récit, il est lui-même soumis à des changements de perspectives qui retardent une prise de position arrêtée vis-à-vis du texte et de la source du texte. La subjectivité qui s'exprime ouvertement grâce aux verbes de modalité, aux modalisateurs ou bien par l'investissement de différents plans de discours acquiert ainsi une objectivité détachée.

²⁸ Traduction du titre allemand *Wunsch, ein Indianer zu werden*

Enfin, au lieu d'évoquer l'irréalité ou la subjectivité en tant que désigné des procédés verbaux cités, il vaudrait peut-être mieux les appréhender comme autant d'expériences poétiques permettant d'accéder à une réalité virtuelle où l'ensemble des phénomènes se présentant à l'esprit, qu'ils réfèrent à la subjectivité ou bien au monde des objets, seraient traités sans aucun a priori discriminatoire. Pour passer d'une expérience extra-linguistique à l'expression verbale, il reste comme défi majeur de tirer parti des règles morpho-syntaxiques qui assurent l'engendrement du sens et l'intersubjectivité du message.

4. Bilan intermédiaire

Au centre de mes travaux sur les dérivés nominaux de base verbale, les marqueurs de l'irréalité et la structure minimale d'un énoncé totalisant, la question du sens et sa localisation linguistique occupent une place centrale. Peu importe si les textes retenus portent la trace indélébile de leur auteur comme c'est le cas pour les écrits de Kafka, ou qu'ils s'en détachent au point de faire oublier leur créateur à l'exemple des aphorismes. Cela n'empêche pas qu'il y ait une relation étroite entre des phénomènes grammaticaux récurrents et la psychologie ou la sensibilité littéraire d'un écrivain choisi, de même que la prédilection de certains auteurs renommés pour des formes brèves relève très souvent d'une volonté affirmée et d'un programme esthétique précis. La prise en compte de ces arguments débouche sur une analyse psychocritique et/ou stylistique des textes dont Leo Spitzer a formulé les principes méthodologiques. Sa démarche est cependant dominée par le souci d'isoler les éléments verbaux, qui, par leur fonction expressive, créent un mimétisme entre le psychisme du locuteur et celui du récepteur. Tout en respectant une méthode qui associe une réflexion herméneutique à une observation plus formelle, je me suis moi-même fixée comme priorité la description grammaticale d'un fait verbal marqué et marquant. Sans entrer à cet endroit dans le débat épistémologique répondant à la difficulté de savoir identifier de tels phénomènes inaccoutumés, il se dégage comme tendance généralisée leur regroupement péremptoire sous la catégorie d'écart, de déviance et de licence poétique. Bien que la plupart de ces exemples

relèvent effectivement des figures d'exception, j'ai abordé ces dernières d'abord sous l'angle de leurs caractéristiques communes et familières. Inventorier et vérifier les applications courantes d'un phénomène linguistique donné pour étudier ensuite ses occurrences déroutantes, telles sont les principales étapes d'une modélisation qui intègre les notions de liberté, de créativité et de subjectivité aux théories grammaticales existantes. Ni l'invalidation ni la refonte des concepts en vigueur ne constituent par conséquent un objectif en soi. Même si certains faits de langue se produisent apparemment en marge des schémas répertoriés, ils supposent un mode de fonctionnement intersubjectif dont la linguistique se propose de décrire les règles. Suffirait-il de multiplier les règles pour en rendre compte ? Répondre à cette question par l'affirmative me semble problématique : d'abord, elle réduirait la portée pragmatique d'un modèle de description structurelle qui simplifie la reconnaissance et l'acquisition des compétences linguistiques fondamentales. Ensuite, elle irait à l'encontre de la puissance innovatrice qui relève davantage du dynamisme de la négativité que de la négation d'une fonction déterminée.

S'il y a des retombées didactiques de mes travaux, elles s'intègrent dans ma conception d'appréhender le matériau verbal d'un texte. Pour dégager la sémantique d'un trait morpho-syntaxique dominant ou les variantes formelles d'un signifié, je m'appuie dans un premier temps sur les résultats de la recherche actuelle en linguistique. Le fait de puiser mes références dans les grammaires usuelles au lieu de préférer systématiquement des études spécialisées est une conséquence de mon orientation principale. Après l'énumération des règles sous-jacentes à la production d'un énoncé jugé conforme, il conviendrait en effet d'élargir le champ d'analyse aux exemples qualifiés d'incorrects. Tout en constatant la réalité de quelques usages irréguliers, les grammaires descriptives se voient confrontées à la difficulté d'y répondre par une théorie intégrative. La grammaire générative se présente ici comme une alternative en ce qu'elle conçoit la surface du texte comme transformation et résurgence d'une structure profonde. Mais la grammaire générative elle non plus n'explique ni la grammaticalité ni l'origine d'un énoncé authentique et imprévisible à la fois. Je me suis engagée dans une autre voie, celle qui s'ouvre à partir d'une contextualisation rigoureuse des

modèles descriptifs. Moins ambitieuse que le projet d'une réécriture de la grammaire, la mise en parallèle des concepts éprouvés et de la configuration singulière d'un texte confirme, d'une part, le régime des emplois normalisés et permet, d'autre part, d'évaluer leur aptitude à supporter des modifications. Le mélange d'énoncés de facture plutôt classique et de formulations plus rares contribue à l'instauration d'une norme infra-textuelle qui, sans être en contradiction avec la norme dominante, s'en distingue néanmoins par son déficit d'intersubjectivité. A cet endroit précis, la notion d'hermétisme fait souvent son apparition. D'une manière préjudiciable, elle sert la plupart du temps d'argument pour prescrire une lecture approfondie du texte. A partir du moment où l'on évite la confrontation entre les concepts élaborés à partir d'un corpus réel, mais absent, et la réalité immédiate des énoncés d'un texte, l'appréciation linguistique de ses qualités intrinsèques et innovantes paraît fortement, sinon définitivement compromise.

Il me semble pourtant qu'avant d'investir la sémantique des mots, la créativité littéraire s'exprime déjà à travers la forme et l'agencement des énoncés. C'est la raison pour laquelle l'approche linguistique de l'acte créateur me semble plus appropriée qu'une recherche qui se détournerait du texte. Pour aller à la rencontre du sens, le chemin passe nécessairement par le lieu de son engendrement verbal, qu'il faut se garder de confondre avec le psychisme du sujet parlant. Puisque ce dernier hérite d'une langue avant de s'en faire l'émissaire, sa subjectivité n'apparaîtra dans le texte qu'à travers les singularités morpho-syntaxiques des énoncés. Les libertés dont un écrivain se réclame en mettant les règles grammaticales à l'épreuve, indiquent plus souvent la direction à prendre que les écarts de la langue à éviter.

L'acte d'écrire équivaut pour Kafka, tout comme pour de nombreux autres représentants de la modernité, à une nécessité vitale. Une parole maîtrisée implique à la fois le retour sur soi et l'ouverture vers l'autre. Elle est l'expression même d'un rééquilibrage permanent entre le désir d'individualisation et l'exigence d'intersubjectivité. Selon le degré de conformité ou de non-conformité des énoncés avec le code de la langue, la balance penche tantôt du côté d'un standard partagé et accessible, tantôt du côté d'une langue privée à caractère hermétique.

5. La gestation du sens : *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*

5.1. Tour d'horizon

L'ouvrage sur l'hermétisme et les libertés poétiques chez trois poètes de langue allemande est le fruit d'une longue maturation sans que le projet original ait subi de modifications profondes. Ainsi, la perspective linguistique était dès le départ clairement affirmée. Ma recherche se définissait alors par une approche grammaticale des licences poétiques dans le lyrisme de langue allemande depuis le romantisme. Le réajustement de mes orientations initiales porte principalement sur l'étendue de mon champ d'investigation ainsi que sur la définition des licences poétiques. En limitant mon corpus à des poèmes de quelques représentants majeurs du genre lyrique, je n'ai abandonné ni l'ambition de témoigner des courants dominants de l'histoire littéraire, ni l'intention d'en dégager des traits communs. L'accroissement des exemples de licences poétiques au cours des deux derniers siècles me paraissait un bon indice pour justifier mon hypothèse de travail : les licences poétiques sont-elles la manifestation aléatoire d'une subjectivité débordante ou ne faudrait-il pas au contraire leur reconnaître une fonction libératrice et un dynamisme créateur ? Fortement intriguée par la valeur heuristique du concept de licence, synonyme de déviance et d'écart, j'étais amenée à revenir sur les connotations péjoratives de ces appellations. Certes, la préférence pour le terme de « liberté poétique » ne règle pas à elle seule la difficulté d'appréhender la force innovatrice de certains emplois singuliers, mais elle permet d'entrée de concevoir l'élaboration d'un texte comme résultat d'un choix délibéré. A condition de se soucier de la configuration unique d'un texte au lieu d'invoquer sans relâche la psychologie de l'auteur, les raisons objectives de ce choix se dessinent avec plus de netteté. Dans la mesure où les irrégularités morpho-syntaxiques et sémantiques se démarquent des schémas verbaux établis et du contexte immédiat qu'elles sillonnent, elles redéfinissent l'espace des libertés poétiques. Il serait sans doute prématuré de se prononcer sur une éventuelle homologie entre l'effet d'un écart maximal et l'ampleur des libertés. Peut-être vaudrait-il mieux s'interroger sur

l'impression d'étrangeté dont la corrélation avec la fréquence des emplois inattendus s'impose comme autre hypothèse. Le concept d'hermétisme se recoupe en de nombreux points avec la notion d'étrangeté dont il résume des caractéristiques essentielles. Appliqué au texte poétique, l'hermétisme recouvre des acceptions variées et complémentaires. Il permet notamment de considérer l'ensemble du texte comme entité à part entière, autonome et autosuffisante, un lieu de transformations permanentes et imprévisibles, une réalité détachée et hors d'atteinte. Une telle interprétation du terme le replace dans la tradition alchimiste dont l'acception courante s'avère en fait fort éloignée. A présent, l'hermétisme évoque avant tout une carence de sens à laquelle le récepteur du texte cherche à répondre. Puisque le texte se refuse à l'opération du décodage, la compétence de l'émetteur du message en personne sera alors mise en cause. Par la suite, il arrive assez fréquemment que le diagnostic d'une pathologie mentale serve de justification pour renier d'abord le texte, puis son créateur.

Que l'on défende un point de vue linguistique ou bien une approche littéraire, la référence à l'hermétisme se dégage comme stratégie commune consistant à vider le texte de sa substance. Cette curieuse coïncidence dans l'argumentation m'a incitée à associer le concept d'hermétisme à mes recherches sur les libertés poétiques. Ne serait-ce que sur le plan métaphorique, qualifier un texte d'hermétique traduit l'expérience d'une réalité insaisissable et non assimilée. L'introduction des libertés poétiques dans ce contexte me paraît d'autant plus cohérente que celles-ci relèvent, elles aussi, d'une expérience inédite. Elles se distinguent en effet de leur environnement immédiat et familier par leur non-conformité et leur aptitude à révéler de nouveaux espaces à l'intérieur du code de la langue. Puisque l'hermétisme tout comme les libertés poétiques se rapporte d'abord et toujours au texte, les propriétés matérielles du texte devraient faire l'objet d'une attention renforcée. Or, les outils de la linguistique semblent parfaitement adaptés pour cerner la structure morpho-syntaxique d'un ensemble textuel. La description formelle des énoncés et de leur agencement conditionne en effet l'identification des libertés poétiques et de leur fonction. C'est à ce moment-là que la pertinence du concept de libertés poétiques devra faire ses preuves et qu'il faudra répondre aux questions suivantes : Quels sont les critères permettant de distinguer les libertés poétiques des figures de style ou encore d'emplois incorrects dans le parler courant ? S'agit-il de

variations ou de créations originales et irréductibles ? Y a-t-il des limites à ne pas dépasser au risque de s'exclure de la communauté linguistique ? Quelle est leur productivité innovatrice ? De quelle manière participent-elles à la construction du sens ? Dans quelle mesure interdisent-elles l'accès au sens ? Et, enfin, suffit-il de supposer une relation de cause à effet entre la densité des libertés poétiques et l'hermétisme d'un texte ?

Bien que la liste des questions soit loin d'être close et sans vouloir anticiper sur ma conclusion, il apparaît d'ores et déjà qu'hermétisme et libertés poétiques se rejoignent dans l'épithète qualificatif qui leur est adjoint. Le terme de poétique mériterait en effet d'être mis en relief – comme dans l'intitulé de la présente synthèse où il forme la base d'un groupe nominal dont l'extension comporte en outre le concept de négativité – puisqu'il désigne l'un des objets principaux de ma recherche. L'expression de poétique linguistique en résume les caractéristiques dans la mesure où elle relie la poéticité d'une œuvre à l'étude du matériau verbal. Ce concept n'est d'ailleurs pas sans rappeler la pratique philologique qui s'inscrit selon Friedrich Schleiermacher ou encore Friedrich Schlegel (dont une citation figure en exergue de mon ouvrage) dans un processus herméneutique de l'analyse textuelle. Si, dans le dessein de faire avancer la compréhension d'un texte, tous les savoirs sont mis à contribution, l'appel à la science grammaticale se fait particulièrement insistant. C'est elle qui répond au plus près à l'exigence herméneutique d'appréhender un texte au pied de la lettre. Il reste cependant à souligner que la référence constante à la grammaire se justifie par un objectif supérieur, celui d'approcher le sens en passant par la saisie linguistique des procédés verbaux de son acheminement. L'intégration des méthodes linguistiques à la démarche philologique s'avère plus que féconde si l'on retient le programme herméneutique comme perspective commune.

De nos jours, cette unité fait parfois défaut. En caricaturant, l'image du linguiste se contentant d'une description formelle des propriétés morpho-syntaxiques d'un texte s'oppose à celle du philologue qui raisonne dorénavant surtout en fonction du contexte socio-historique d'un écrit. Dès l'instant que la question de la production textuelle du sens se pose avec de plus en plus de virulence, comme cela se présente inévitablement pour des textes qualifiés

d'hermétiques, ce clivage infructueux entre la science grammaticale et la recherche littéraire semble de nouveau dépassé.

En cherchant à développer l'historique et les imbrications des termes formant l'intitulé de mon ouvrage, j'ai dans le même temps esquissé les grands thèmes de ma recherche. Leur approfondissement fera l'objet des chapitres suivants qui traiteront sous une forme synthétique

- de la composition du corpus
- du lyrisme hermétique
- des libertés poétiques
- des fondements d'une poétique linguistique

5.2. Le corpus

Le choix des auteurs et des poèmes figurant dans le corpus répond pour l'essentiel au critère de la représentativité, ceci à plusieurs niveaux : parmi tous les interprètes du genre lyrique, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl et Paul Celan bénéficient d'une reconnaissance unanime. Le consensus qui règne à propos de l'exemplarité de leur œuvre fait de ces auteurs les représentants majeurs du lyrisme de langue allemande. Certes, leur production ne saurait à elle seule couvrir la totalité des courants en poésie. Elle remplit néanmoins des fonctions charnières. Friedrich Hölderlin (1770 - 1843) s'impose comme médiateur entre deux siècles et deux doctrines esthétiques communément opposées. En participant à l'avènement de la modernité, Georg Trakl (1887 - 1914) dépasse les mouvements de décadence qui marquent l'atmosphère de la fin du siècle. La vie et l'œuvre de Paul Celan (1920 - 1970) sont la réaction à l'une des plus grandes catastrophes de l'humanité dont l'horreur atteint les limites de l'imaginable et soulève, inexorablement, la question de la légitimité de la création.

Pourquoi ne pas avoir choisi l'œuvre de ceux de leurs contemporains qui ont été exposés aux mêmes événements dramatiques, aux mêmes influences intellectuelles et artistiques ? Si l'on prend comme repères les dates de leur vie, les noms de Novalis (1772 -

1801), de Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) ou de Gottfried Benn (1886 - 1956), ainsi que celui d'Ingeborg Bachmann (1926 - 1973) viennent aussitôt à l'esprit. Leur recherche esthétique paraît non seulement tout à fait compatible avec les préoccupations de leurs confrères, mais elle se distingue également par sa singularité inégalée.

Après maintes réflexions, j'ai néanmoins limité mon corpus à l'œuvre de trois poètes qui partagent la même langue, mais qui la vivent chacun à sa manière selon les pratiques de leur pays d'origine. Friedrich Hölderlin grandit en Allemagne, Georg Trakl est Autrichien, Celan est né en Roumanie et s'exile en France. En regard du rapport ambivalent que ces poètes entretiennent avec leur langue et leur terre natale, l'argument de la diversité des origines censée représenter la variété des emplois s'avère moins anodin qu'il n'en a l'air. Puisque l'œuvre de Novalis, Rilke, Benn ou Bachmann relève exclusivement de l'espace germanophone de l'Allemagne et de l'Autriche, elle a finalement été écartée.

Enfin, malgré la distance dans le temps et dans l'espace qui éloigne Hölderlin de Trakl et de Celan, leur poésie et leur vie convergent dans l'expérience de la souffrance. Chez certains, cette souffrance s'est révélée par les signes de l'aliénation. Considéré comme incurable après des périodes d'internement, Hölderlin a sombré pendant plus de trente ans dans la maladie. Trakl subira dès son adolescence des périodes de dépression profonde. Après la bataille de Grodek, il sera mis en observation pour troubles mentaux à l'hôpital militaire de Cracovie où il mourra à 26 ans d'une surdose de cocaïne. Le désespoir marque également le sort de Celan. Rescapé de l'holocauste, Celan restera à jamais meurtri par l'expérience d'une barbarie inqualifiable. Dès les années soixante, les moments d'effondrement se succèdent. En 1970, il se donne la mort en se jetant dans la Seine.

Face à ces pathologies similaires dont les causes s'avèrent toutes différentes, l'on pourrait céder à la tentation de suivre les conclusions de certains commentateurs littéraires ou linguistes qui déclassent, si ce n'est toute l'œuvre poétique de Hölderlin, Trakl et Celan, du moins une partie de leurs créations parmi les exemples d'une parole insensée. La répartition de leur production en poèmes issus d'une phase de stabilité mentale et poèmes nés d'un état de crise a entraîné l'édition tardive des œuvres complètes et la mise à l'écart de tout un pan de

leur production. Bien que ces torts aient partiellement été réparés, il n'en reste pas moins qu'ils traduisent un certain désarroi face au caractère impénétrable de leurs œuvres.

La notion d'hermétisme inclut plusieurs possibilités de situer une œuvre, soit par rapport au récepteur qui se positionne en dehors des procédés d'écriture, soit par rapport au producteur qui occupe, lui aussi, une place extérieure au texte, soit par rapport à l'œuvre qui ne renvoie qu'à elle-même. En se rapprochant au plus près de l'acception originale du terme (sur laquelle je reviendrai ultérieurement), le caractère autoréférentiel d'une œuvre prime sur les autres interprétations. Trop souvent, les difficultés de réception suscitent le verdict de l'irrecevabilité du texte, voire de l'irresponsabilité de son auteur.

De ce fait, l'appel à l'hermétisme n'apporte aucun véritable éclaircissement. Il ne fait qu'étaler et généraliser un constat d'incompréhension qui se passe en fin de compte d'une étude de l'œuvre et de ses qualités propres. Ainsi, le regroupement fréquent de certains auteurs sous le qualificatif d'hermétiques s'accomplit parfois au détriment d'une analyse textuelle indépendante. Ce constat vaut d'ailleurs aussi pour l'appréciation du lyrisme de Hölderlin, Trakl et Celan. Même les critiques les plus averties ne manqueront pas de souligner leur hermétisme pour justifier l'absence d'une méthode d'approche adéquate. La rupture entre l'œuvre et son destinataire paraît définitive.

Pour d'autres auteurs, comme ceux précédemment cités, la référence à l'hermétisme se fait moins insistante. Mais il revient inévitablement quand un texte ou un ensemble de textes résistent à une explication systématique. *Les Sonnets à Orphée* et les *Elégies de Duino* de Rainer Maria Rilke par exemple sont le plus souvent qualifiés d'hermétiques. Il en est de même pour les poèmes post-expressionnistes de Gottfried Benn et d'Ingrid Bachmann. Elle transparaît également dans les commentaires sur les *Hymnes à la nuit* de Novalis où l'obscurité s'impose comme sujet et finalité de la poésie.

Un élargissement du corpus à ces poèmes recouvrirait un intérêt indéniable. J'ai dû néanmoins me restreindre à un nombre limité de textes et d'auteurs pour ne pas m'éloigner de mes objectifs premiers. Or, le consensus quasiment spontané à propos de l'hermétisme de Hölderlin, Trakl et Celan m'a facilité la tâche puisqu'il m'invitait à m'interroger sans autre détour sur les raisons objectives d'un tel jugement. Si j'avais sélectionné d'autres auteurs, la

définition des critères permettant le classement d'un poème parmi les exemples d'écrits hermétiques aurait dû se faire au préalable et à l'encontre d'une connaissance approfondie des textes.

L'hermétisme des trois auteurs retenus confirme leur parenté au niveau de l'écriture. C'est à ce même niveau que se manifeste l'intertextualité qui relie l'œuvre de Hölderlin à celle de Trakl et de Celan, l'œuvre de Trakl à celle de Celan et aussi l'œuvre de Hölderlin dans sa transposition par Trakl à celle de Celan. La migration et la variation de quelques motifs et procédés verbaux prouvent, me semble-t-il, une volonté de contrôler le processus de création, selon qu'il emprunte les voies tracées ou qu'il s'en écarte délibérément. La thèse qui voit dans l'écriture un acte aléatoire et l'expression d'un langage privé reste sujette à caution et mériterait d'être remplacée par une conception de l'hermétisme qui s'appuierait sur son dynamisme et sur ses principes constructifs. Une poétique de l'hermétisme répondrait à cet objectif.

Theodor W. Adorno et Martin Heidegger, bien que par ailleurs farouchement opposés par leurs prises de position politiques et philosophiques, se rejoignent dans l'intérêt qu'ils portent aux mêmes poètes. Là encore, les noms de Hölderlin, Trakl et Celan se font écho et s'imposent comme référence constante. Pour les deux penseurs, Adorno, le fondateur de l'École de Francfort, et Heidegger, le précurseur de l'existentialisme, la poésie représente un lieu où la parole se libère enfin de sa vocation utilitaire et de son assujettissement à une pensée abstraite et totalisante. Il est par définition exclu de restituer le sens positif d'un processus qui contredit le système des concepts afin de révéler l'être dans sa dimension originelle. Ce processus se caractérise par sa négativité même. Son aboutissement ne peut être que provisoire, marquant un arrêt temporaire dans la cristallisation du sens et l'approche d'une vérité indéfiniment différée.

Le terme de liberté poétique, quoique son extension se limite d'ordinaire à quelques exemples d'emplois irréguliers, me semble parfaitement convenir pour repérer les procédés spécifiques qui empêchent une sédimentation – comme dirait Adorno – des contenus. La poésie, et tout particulièrement le lyrisme de Hölderlin, Trakl et Celan, se présente ainsi comme un renouvellement perpétuel de la question de l'être. Contre la finitude des concepts

et le néant matériel de l'existence, elle signifie la possibilité d'un recueillement où l'homme découvre, si ce n'est une parcelle de la vérité, au moins l'esquisse d'un élan authentique. L'écriture en restitue la trace. Il conviendrait donc de la saisir à l'endroit même où elle prend forme et de considérer sa forme comme élément fondamental de sa puissance de création.

La justification du choix de mon corpus pourrait se terminer sur l'argument de l'exemplarité de l'œuvre de Hölderlin, Trakl et Celan auxquels Adorno et Heidegger n'ont cessé de se référer pour développer leur propre théorie esthétique. Mais il faut savoir également que dans l'élaboration de sa pratique poétique Celan s'est lui-même nourri des réflexions de ces philosophes. Au-delà d'un échange d'idées, il a cherché à les connaître en personne. Dès ses premiers séjours en Allemagne, des rencontres avec Adorno ou avec Heidegger ont eu lieu. Parfois même, Celan réagit immédiatement à ces moments forts en les rappelant sous la forme de textes poétiques.

Les liens qui se nouent entre l'œuvre des trois poètes s'avèrent multiples et complexes. Bien avant d'avoir découvert la réalité biographique de ces rapprochements, j'en avais fait le constat à partir d'un travail d'analyse textuelle sur les poèmes. L'intuition du départ a ensuite été relayée par une description linguistique des procédés verbaux qui s'accordent avec le champ des libertés poétiques. La concentration de procédés similaires dans l'espace restreint d'un poème m'a semblé assez pertinente pour limiter l'étude des libertés poétiques aux seuls textes lyriques. Par un effet encore inexpliqué, la répartition d'un important nombre d'exemples de libertés poétiques sur un nombre réduit d'énoncés constituant le poème entraîne la qualification de ce dernier d'hermétique. L'hypothèse d'une réciprocité entre la densité et la qualité des libertés poétiques observables d'une part, et le degré d'hermétisme d'autre part, demande par conséquent à être explorée.

5.3. Le lyrisme hermétique

Le terme de « hermétique » n'est certes pas le fait d'un genre littéraire unique. Il renvoie au contraire à un corpus de textes anciens dont l'aspect hétéroclite souligne

l'indépendance du phénomène par rapport à une forme d'écriture codifiée. Des traités, des lettres, des testaments, des récits et des dialogues illustrent la variété des sortes de textes qui entrent dans la littérature hermétique. Ce n'est pas là la seule caractéristique de cette littérature ; elle se distingue également par la diversité des sujets, des auteurs, des dates de la composition des textes et de leur diffusion. Retenons comme trait principal son enracinement dans les sciences occultes qui, au lieu de fonder la connaissance sur la raison, la conçoivent comme une révélation, dépassant ainsi le clivage entre le domaine du spirituel et le monde matériel.

Cette considération mériterait certes d'être rapportée à l'acte poétique, mais elle me paraît insuffisante pour définir le lien entre le terme de lyrisme et son épithète « hermétique ». L'étymologie de cet adjectif apporte des éclaircissements supplémentaires quant à son acception originale. Le nom du dieu grec Hermès, messager et d'interprète des Olympiens, forme sa racine. Les attributions d'Hermès sont nombreuses parmi lesquelles son rattachement aux arts littéraires se dégage comme trait dominant. Sa profonde connaissance de la langue l'assimile au dieu égyptien Thot considéré non seulement comme maître absolu des mots, mais également comme inventeur de l'écriture, et, par extension, comme fondateur des sciences et des arts. Bien qu'Hermès n'hérite pas de tous les pouvoirs de Thot, la filiation entre les deux dieux paraît évidente. Dès le II^e siècle avant notre ère, l'identification d'Hermès avec Thot devient définitive. A partir de la même époque, le nom d'Hermès s'enrichit de l'épithète de Trismégiste, qui, lui aussi, s'explique par la confusion de sources grecques et égyptiennes, et signifie « trois fois très grand ». La puissance d'Hermès lui revient tout d'abord de son pouvoir sur la langue grâce à laquelle il acquiert une parfaite maîtrise des forces créatrices. Ce savoir sur l'origine de la pensée et des choses le prédispose à l'accomplissement du grand œuvre alchimique. Les alchimistes se réclament en effet de sa paternité en parlant de leur tâche comme de l'Art sacré d'Hermès. Le nom d'Hermès fournit ainsi un seul référent pour deux pratiques bien distinctes : la magie et les lettres.

Cette association se présente comme résultat d'une tradition discontinue. Plus que par des traités alchimiques, l'œuvre d'Hermès se distingue par des textes philosophiques relatant ses réflexions en matière d'anthropologie, de cosmogonie, de gnose. Parmi les différents

recueils d'écrits, le *Corpus Hermeticum* a connu le plus large succès auprès des humanistes de la Renaissance. Sa réception a notamment été facilitée par la traduction latine faite par Marsile Ficin en 1463, et imprimée dès 1471 sous différentes versions. Les enseignements hermétiques pénètrent ainsi tous les domaines de la vie spirituelle, que ce soit les milieux des philosophes, des scientifiques, des alchimistes ou des théologiens. Ces doctrines sont pourtant loin de former un système de pensée homogène. Le fait d'admettre la juxtaposition d'opinions contradictoires suggère une alternative à une conception rationaliste du monde. Peut-être est-ce là un autre aspect non négligeable de la littérature hermétique ancienne dont certains procédés se retrouvent dans des textes hermétiques de facture moderne.

La reconstitution étymologique du terme « hermétique » délivre au moins trois définitions. La première relate la puissance révélatrice du langage hermétique, la seconde développe le pouvoir magique des énoncés, la troisième fonde la force créatrice sur l'hétérogénéité des exemples. Toutes ces acceptions se prêtent à cerner de plus près la signification de l'hermétisme moderne. Le mot « hermétisme » correspond en fait à un néologisme de la fin du XIX^e siècle. Dès sa création, il connote beaucoup moins la recherche de la sagesse à travers la maîtrise du langage que des pratiques obscures propres à l'occultisme et à l'ésotérisme. La confusion entre l'hermétisme et des doctrines initiatiques restreint davantage encore ses applications. Il n'en reste, en somme, que l'idée d'obscurité, sans que l'interrogation sur son conditionnement verbal guide encore la réflexion. A partir de là, seule l'attitude du récepteur décide de l'appartenance d'un texte à la littérature hermétique. Quand le récepteur s'arroge de façon unilatérale le droit de relier les difficultés de compréhension à un manque de clarté du texte, l'émergence du sens paraît profondément compromise. Non seulement le lieu de la construction du sens se disloque, mais il se vide aussi de sa substance.

Le détournement du sens du qualificatif « hermétique » demanderait à être corrigé en revenant à ses connotations anciennes. Il ne s'agit ni de prolonger une tradition mystique, ni d'occulter la valeur communicative de la langue. Mais la référence systématique aux termes de « hermétisme » ou de « hermétique » pour caractériser certains textes, et tout particulièrement des poèmes, révèle, me semble-t-il, des objectifs semblables. Même un

emploi métaphorique de ces termes, à condition de rétablir leur acception originale, permet de souligner l'autosuffisance d'une création littéraire. Le sceau d'Hermès, destiné à rendre étanche un récipient, est une dernière image pour évoquer le lieu, le processus et l'accomplissement de l'acte poétique.

Hormis son apparence étanche, son caractère impénétrable, ses airs autosuffisants, quelles sont donc les autres particularités d'un texte qui résiste à délivrer son sens ? Tandis que bon nombre de chercheurs en littérature s'arrêtent précisément aux trois premières définitions, des philosophes comme Adorno, Benjamin, Szondi ou Heidegger cherchent à les affiner dans le but d'y fonder une théorie esthétique. Chez ces penseurs, qui participent à deux courants majeurs de la philosophie allemande moderne, à savoir à la Théorie Critique pour les uns, à la Phénoménologie pour le dernier nommé, la caractérisation du lyrisme de Hölderlin, Trakl et Celan par le terme de « hermétique » coïncide avec la notion d'un art authentique. Ils démontrent que l'accès immédiat au sens d'une œuvre passe presque toujours par la représentation trompeuse d'une totalité équilibrée et indestructible, tandis que d'autres œuvres, plus particulièrement celles que l'on qualifie de hermétiques, se trouvent en permanente ébullition ; loin de livrer leur message, celles-ci semblent peu enclines à se fixer de manière définitive.

Les membres de l'École de Francfort, si l'on admet le raccourci consistant à les regrouper sous une même appellation, en déduisent la nécessité de justifier l'obscurité d'un texte d'un point de vue philosophique. L'obscurité reflète, selon eux, une résistance objective de l'œuvre d'art aux menaces toujours pesantes de son instrumentalisation à des fins idéologiques. De l'obscurité émane l'idée de l'autarcie de l'œuvre. C'est par ses traits inassimilables qu'un texte s'impose comme réalité indépendante. Aussi ne suffit-il pas de se fixer sur les messages verbaux apparents d'un texte pour mettre son sens en lumière. Une étude formelle paraît de loin plus adaptée pour pénétrer l'espace intérieur d'un ensemble organique et indivisible dont la configuration évoque l'idée de la monade. Le repli d'un texte sur lui-même n'est pas à confondre avec son détachement de la réalité sociale et historique. Tandis que l'option de la tour d'ivoire représente une solution parmi d'autres pour échapper à l'emprise de la société marchande, l'hermétisme ne se réduit ni à un programme esthétique, ni

au style d'un auteur. C'est la raison pour laquelle les adeptes de la Théorie Critique l'associent à des écrivains aussi éloignés les uns des autres que Hölderlin, Trakl et Celan. Ils se gardent pourtant de se servir de l'hermétisme comme d'une catégorie anhistorique et purement abstraite. La notion d'hermétisme témoigne de l'aporie devant laquelle se trouve Adorno en se voyant contraint d'identifier, de dénommer et de conceptualiser ce qui dans l'œuvre d'art agit à l'encontre du concept et de la modélisation théorique. L'hermétisme reste une référence critique. A aucun moment son évocation ne sert à disqualifier l'écriture d'un auteur, comme cela arrive fréquemment chez des commentateurs littéraires ou linguistiques. De même que le fragment, le montage, la parataxe, – autres caractéristiques formelles de la modernité –, l'hermétisme montre incessamment l'existence d'un hiatus irréductible entre l'homme et la nature, entre les mots et les choses, entre le sujet et l'objet. Il inclut à ce titre une perspective utopique dont Heidegger, lui aussi, cherche à s'assurer.

Sa démarche de phénoménologue l'entraîne dans une voie similaire, mais non pas identique, à celle des théoriciens de l'Ecole de Francfort. Adorno aurait d'ailleurs rejeté ce rapprochement en accusant Heidegger de se complaire dans un jargon du sens propre qui esquive délibérément le fondement sociologique et historique d'un fait culturel. Heidegger procède d'une lecture qui déborde le cadre du poème. Sur la base de ses composants lexicaux et de ses racines, chaque mot lui sert de pré-texte pour de multiples transformations qui, selon lui, font apparaître le sens. Sans doute serait-il excessif de l'accuser d'un parti pris subjectif. En effet, avant de faire entendre sa voix, il fait d'abord parler le texte. Avec beaucoup d'imagination et de sens poétique, Heidegger tisse un réseau de connexions entre des termes isolés dont il exploite la sonorité, l'étymologie, le champ sémantique afin de rebondir aussitôt sur d'autres emplois et d'autres significations. En renonçant à la supériorité ordonnatrice du concept, il fonde son raisonnement sur le jeu des signifiants et réussit de cette façon à approcher à travers les signifiés inattendus du texte de son potentiel caché. Comme pour Adorno, l'exemple du lyrisme hermétique de Hölderlin et de Trakl lui sert de support pour exposer sa conception d'une langue authentique. La reconnaissance de la priorité de l'objet fait que c'est le poème qui par sa forme épouse et module la pensée du philosophe, au lieu que

ce soit le philosophe qui, au gré de ses abstractions, s'écarte de la trace sensible d'une expérience singulière au point d'en perdre toute notion.

Aussi divergentes que puissent paraître les positions d'Adorno et de Heidegger, elles se rejoignent cependant dans un point essentiel : l'affirmation de la réalité textuelle comme source intarissable de signifiés inexploités et inexploitable. Cette affirmation n'équivaut en aucun cas à une renonciation ; elle invite, au contraire, à un recentrage du travail sur le texte en tant que tel. La méthode herméneutique trouve ici sa justification. Elle permet en effet d'instaurer le dialogue entre le texte et son récepteur tout en garantissant la souveraineté de part et d'autre. Faut-il rappeler que l'herméneutique partage avec l'hermétisme la même référence au dieu grec Hermès ? En plus de ses pouvoirs magiques, Hermès possède le don de la médiation. C'est encore lui qui se fait l'interprète des dieux. C'est cette faculté interactive qui est sollicitée pour déclencher le processus herméneutique. Autrement dit : l'explication d'un texte n'est pas concevable sans la réflexion sur la constitution du texte, sur la disposition du récepteur, et sur l'interaction entre texte et récepteur.

Quelles sont donc les réactions possibles face à un poème hermétique ? Si l'on suit l'argumentation des philosophes cités, l'hermétisme d'un poème renvoie à la configuration spécifique du texte et non pas à un sens caché. Par conséquent, l'entreprise consistant à viser le code secret d'un message transfiguré, voire dénaturé, se révélerait sans fondement. Le seul moyen d'approcher le sens consiste dans un retour sur les conditions et le lieu de son engendrement. L'organisation formelle du texte fournit ainsi bon nombre des repères indispensables au classement de phénomènes singuliers. En adoptant une perspective qui ressemble à s'y méprendre aux méthodes de la linguistique du texte, les découvertes d'Adorno, Benjamin, Szondi et Heidegger paraissent d'autant plus convaincantes qu'elles s'appuient directement sur l'étude du matériau verbal. Leurs explications de poèmes se démarquent d'une manière sensible de l'approche thématique de la critique littéraire. L'orientation philosophique détermine leurs choix méthodologiques et justifie leurs emprunts à la linguistique du texte. Même si la recherche grammaticale ne constitue pas une finalité en soi, un renforcement des moyens linguistiques de l'analyse textuelle pourrait s'avérer bénéfique pour favoriser la compréhension du sens.

A supposer que le lyrisme hermétique réclame la démarche herméneutique, un dernier argument plaide en faveur d'un recours régulier aux outils de la linguistique. Avec l'avènement de la modernité, les exemples de poèmes hermétiques semblent en effet se multiplier. Sachant que la modernité se caractérise par un renversement de l'esthétique traditionnelle de la représentation, le déploiement de nouveaux procédés verbaux attire le regard sur l'organisation morpho-syntaxique du texte. Du fait que le texte vise moins à représenter une réalité extérieure qu'à s'affirmer d'abord lui-même comme réalité première, la recherche du sens débute obligatoirement avec l'étude de la configuration matérielle des énoncés avant d'y associer des contenus. Certes, le retrait du sens, qu'il se justifie par les propriétés objectives d'un texte hermétique ou qu'il s'explique d'un point de vue méthodologique, paraît une conséquence inéluctable. Cette conclusion, faut-il la vivre comme un échec, confirme-t-elle seulement le formalisme des méthodes linguistiques, ou n'appelle-t-elle pas à une réflexion poétique sur le potentiel libérateur de la langue ?

5.4. Les libertés poétiques

Avant d'illustrer les libertés poétiques par leurs multiples applications, le concept de libertés poétiques reste à distinguer des notions concurrentes de licences, d'écarts et de déviance poétiques. La valeur péjorative de ces notions n'est pas la seule raison pour laquelle la traduction de l'expression allemande de « poetische Freiheit » a été retenue. Le fait de stigmatiser certains phénomènes verbaux d'emplois illicites coïncide en effet avec les choix méthodologiques spécifiques qui sont ceux de la linguistique de la déviance et de l'écart. Du terme de liberté poétique se dégage au contraire une idée émancipatrice qui permet d'évaluer un effet inattendu selon une optique moins restrictive. A partir du moment où les irrégularités langagières s'affirment non pas comme violation d'un code, mais comme exploitation des forces virtuelles et créatrices de la langue, elles révèlent, en plus d'une fonction poétique trop souvent mal définie, une capacité à faire évoluer le système en agissant directement sur le dispositif des règles en vigueur. Les énoncés non-conformes sortent ainsi de l'espace de

tolérance auquel ils ont été la plupart du temps cantonnés pour accéder enfin à la reconnaissance qui leur est due.

D'ailleurs, la preuve de la productivité de quelques procédés verbaux plus rares ne date pas d'aujourd'hui. Elle a déjà fait l'objet des enseignements de la rhétorique antique. Selon Quintilien, grammairien latin du I^{er} siècle de notre ère, l'étude des techniques d'énonciation poétique devait permettre de mieux situer la norme grammaticale de la langue standard et d'apprécier à sa juste valeur la fonction textuelle des emplois susceptibles d'être jugés incorrects. Tout en évitant de confondre la représentation formelle d'une pratique spécifique de la langue avec son fonctionnement réel, les anciens rhéteurs ont déjà travaillé sur la coexistence et les passages entre les systèmes parallèles que forment la langue ordinaire et la langue poétique.

La grammaire normative et même la linguistique structuraliste n'ont pas toujours su prendre les mêmes précautions méthodologiques. Au lieu d'appuyer la valeur heuristique et abstraite d'une description normative, la confusion de la norme avec la réalité et l'institution de la norme en valeur absolue ont pendant longtemps pesé sur le recueil et l'interprétation des données. Même les linguistes pragois n'ont pas résisté à la tentation d'écarter du fonctionnement de la langue standard des procédés qui relèveraient de la fonction poétique. Leur description de la fonction poétique s'accorde avec les objectifs des auteurs de la modernité. Dans les deux cas, la qualité autoréférentielle d'un texte, c'est-à-dire son aptitude de se constituer lui-même comme objet de référence, est mise en avant pour postuler l'indépendance de la fonction poétique et l'autonomie de l'œuvre d'art. En se référant aux modalités générales de la langue, les linguistes pragois expliquent la mise en œuvre des procédés artistiques par le transfert de l'axe (paradigmatique) de sélection sur l'axe (syntagmatique) des combinaisons. Bien que le dérèglement des rapports de sélection et de contiguïté à l'intérieur d'un énoncé affecte à la fois la structure du message et sa compréhension, l'opération de déchiffrement ressemble davantage à un exercice gratuit qu'elle n'exprime une volonté assimilatrice. Si les qualités esthétiques d'une œuvre littéraire contribuent à une « désautomatisation » de nos schémas de réception et d'analyse, comme dirait Jan Mukarovsky, leur action s'effectue en marge des échanges communicatifs. Elles

enrichissent à la rigueur les modes de compréhension, mais elles ne changent en rien les bases du code.

La difficulté majeure consiste manifestement dans l'élaboration de critères permettant la reconnaissance et le classement des énoncés insolites. Suite à la tradition rhétorique, la stylistique a pris la relève pour inventorier les possibilités de création verbale que présentent les figures et les tropes à côté des énoncés non marqués. Les avancées de la stylistique ont d'ailleurs servi de support à la linguistique avant que cette dernière ne développe ses propres instruments. En se fondant sur la notion de stimulus stylistique que suscitent un tour de phrase, une expression hardie, la stylistique structurale de Michel Riffaterre rappelle expressément ses antécédents. Pourtant, l'objectif de Riffaterre n'est pas la description formelle des éléments de style. Il ignore l'ancien système de classement des figures en tropes et non-tropes ; les propriétés morpho-syntaxiques des figures ne l'intéressent que lorsqu'elles contribuent au marquage des rapports d'oppositions qui révèlent, selon lui, les règles de distribution entre les constituants d'un texte.

Le rattachement des figures de style à leur environnement immédiat présente l'avantage de mieux expliquer l'effet qu'elles produisent du côté du récepteur, et d'éclairer, par déduction, les principes de leur production. Parallèlement, une contextualisation rigoureuse des figures de style peut entraîner la déperdition de leurs caractéristiques substantielles. Pourquoi persister encore à utiliser des appellations qui réfèrent à des traits morpho-syntaxiques hors contexte, si le repérage de ces traits revient exclusivement au récepteur ? Inversement, une limitation aux figures de style répertoriées exclut l'exploration des occurrences plus recherchées et souvent mal définies.

Assimiler les figures de style à la maîtrise d'une technique mène à une impasse, de même que de vouloir les réduire à leur capacité de susciter un effet de surprise s'avère préjudiciable. L'issue consisterait dans un rééquilibrage des deux points de vue sous un angle herméneutique. En associant l'esthétique de la production et l'esthétique de la réception, l'appréciation des figures de style peut être envisagée d'une manière plus objective. Le

classement des phénomènes selon des critères prédéfinis s'élargit à l'étude de leur impact sur l'environnement textuel et sur le destinataire.

Dans un premier temps, je me suis tenue aux classements de la stylistique traditionnelle pour distinguer les figures de style selon leur emprise sur les unités phonétiques, lexicales et syntaxiques. Cette distinction permet d'ores et déjà de procéder à la sélection de trois principaux groupes de figures : les métoplasmes concernent les altérations vocaliques au sein du mot ; les néologismes et leur pendant, les archaïsmes, impliquent la formation des mots ; l'inversion, la prolepse, l'anacoluthie, l'ellipse, l'énullage, l'hypallage et l'hyperbate correspondent aux différentes solutions qu'offre la modification de l'ordre syntaxique.

D'autres phénomènes en revanche nécessitent une révision des catégories existantes. La présence de noms propres par exemple remplit des fonctions aussi diverses que celles des néologismes, des archaïsmes, des apostrophes ou encore des antonomases. L'expression de la négation se remarque à tous les niveaux de l'énoncé, que ce soit au niveau du lexème, d'un groupe syntaxique ou d'une phrase. De même, l'emploi de groupes syntaxiques en fonction d'énoncé soulève de nombreuses difficultés quant à leur classement. Leur assimilation à la figure de l'ellipse ne permet ni de résoudre l'origine du surplus de sens qu'ils engendrent en contradiction apparente avec l'existence présumée d'un message implicite, ni de répondre à la question de leur fonction précise au sein d'un énoncé. Comment définir le concept d'inversion ? Faut-il le limiter aux occurrences qui placent le verbe en position irrégulière ou n'inclut-il pas tout changement relatif à l'ordre canonique d'un énoncé ? Dans la mesure où la place du négateur *nicht* est largement tributaire de la répartition des composants de la base verbale lorsque la négation porte sur l'énoncé dans son ensemble, l'élargissement de la notion d'inversion m'a semblé inévitable.

Un autre problème, et pas des moindres, est lié au classement traditionnel des figures en tropes et non-tropes. Les tropes, appelés aussi figures de signification parce que leur mise en œuvre produit un changement du sens propre des mots, comprennent deux types de figures : les métaphores et les métonymies. Elles doivent leur efficacité aux rapports de ressemblance et de contiguïté qui s'établissent entre le référent d'un premier terme et son

substitut. Leur création dépend de l'imagination d'un sujet ; en l'absence d'indices morpho-syntaxiques spécifiques et repérables, leur action s'étend pour l'essentiel à la sémantique. Les non-tropes en revanche regroupent tous les autres cas de figures qui ne répondent pas à la définition de la métaphore et de la métonymie. Ils entraînent pour la plupart soit une modification des unités morphologiques et lexicales, soit un changement des enchaînements syntaxiques.

Ces caractéristiques m'ont semblé assez pertinentes pour rejoindre la tradition de la rhétorique antique et française des XVIII^e et XIX^e siècles en distinguant entre les tropes et les non-tropes. Etant donné que les tropes illustrent par définition la puissance des images sans que les articulations morpho-syntaxiques des énoncés en soient véritablement affectées, ils ne répondent pas, me semble-t-il, à la notion de liberté poétique. En effet, l'acception courante du terme de liberté poétique se fonde explicitement sur le constat d'indices morpho-syntaxiques récurrents. La présence d'une trace matérielle des procédés de transformation conditionne par conséquent l'identification des non-tropes et le repérage des libertés poétiques. Les figures de style et libertés poétiques recouvrent donc en partie des traits formels identiques. Si elles relèvent de la même réalité linguistique, rien ne s'oppose à les traiter sous un angle commun.

Le catalogue des figures de style facilite ainsi considérablement l'inventaire des libertés poétiques. Or, l'application des mêmes critères d'analyse conduit très rapidement à des réajustements. En regard de la valeur métaphorique de certains néologismes ou de syntagmes nominaux comprenant une expansion au génitif, la distinction entre tropes et non-tropes peut difficilement être maintenue. Tout un ensemble de figures de style classées agit par ailleurs sur le sens de l'énoncé sans qu'il y ait des emplois au sens figuré ou des variations morpho-syntaxiques significatives. Des figures aussi variables que l'antiphrase, la litote, l'hyperbole, la comparaison ou la répétition peuvent contribuer à produire un effet d'ironie. Bien qu'aucun signe démarcatif ne permette d'isoler ces figures du contexte dans lequel elles sont profondément ancrées, elles s'imposent par leur valeur pragmatique. La prise en considération de l'aspect pragmatique des figures de style ou des libertés poétiques pose en outre la question de savoir déterminer les limites entre l'incorrection des expressions

spontanées du parler courant d'un côté et les écarts stylistiques des créations littéraires de l'autre.

Le détour par des emplois qualifiés d'agrammaticaux montre bien que la compréhension des libertés poétiques reste incomplète si l'étude du contexte n'y est pas systématiquement associée. Certes, le recours à des figures de style ne s'explique pas systématiquement par un objectif pragmatique précis, même si, au départ, il illustre la maîtrise des techniques rhétoriques. Sans doute ne serait-il pas inutile de rappeler que Quintilien soulignait déjà la différence entre les notions d'écart et de liberté. Il considère en effet comme des écarts les phénomènes verbaux qui enfreignent de manière productive la norme grammaticale, et comme des prises de liberté constructives et désirables les manifestations qui se rapportent à des procédés rhétoriques. Dans les deux cas, le parler courant n'entre pas véritablement en ligne de compte, ce qui évite toute confusion entre la réalité empirique et le code normalisé d'une langue. Ce raisonnement me semble fort pertinent pour justifier la notion de liberté poétique. Suivant Quintilien, l'expression des libertés poétiques relève du domaine de l'art rhétorique. Parmi les trois matières majeures qui forment le premier groupe ou *trivium* des sciences de l'Antiquité, la rhétorique occupe une place dominante. Comme la rhétorique bénéficie progressivement d'une reconnaissance supérieure à celle de la grammaire et de la dialectique, le rang des libertés poétiques paraît d'autant plus élevé. La distinction entre science grammaticale et science rhétorique permet en outre d'accorder aux libertés poétiques un statut différent de celui des irrégularités grammaticales. La circonscription des libertés poétiques demande par conséquent un autre mode d'approche que l'étude des écarts de langue. Que l'on parte de la notion d'écart ou de liberté poétique, l'appréciation de l'un ou de l'autre phénomène se fait sur la base d'un jugement favorable. Une évaluation juste des occurrences verbales inattendues suppose le retour à une attitude moins normative, car la norme ne représente plus une valeur absolue, mais elle évolue, elle-même, en fonction des expériences singulières.

Toutes ces interrogations livrées dans le désordre relèvent de la description du champ des libertés poétiques. Tantôt celles-ci s'accordent avec des figures de style classées, tantôt elles représentent des solutions originales et imprévisibles. Mais ce premier repérage ne suffit

pas à lui seul à évaluer le degré de leur non-conformité. La diversion du sens que provoque l'emploi d'une construction inusitée peut fournir ce repère indispensable permettant de juger de l'ampleur et de l'impact des libertés poétiques. Ici, les thèmes de modernité et d'hermétisme refont surface. Peut-on établir une équation entre l'enfermement, la dissimulation, voire le retrait du sens et l'accumulation d'exemples de libertés poétiques ? La croissance et la variété des procédés littéraires expérimentaux depuis le début du XXe siècle semblent confirmer cette hypothèse. La modernité se distingue en outre par le caractère autoréférentiel de ses productions artistiques, c'est-à-dire par la mise en œuvre du processus de sa propre constitution. En se libérant de la représentation d'une réalité extra-verbale, l'œuvre littéraire se rapporte à ses qualités formelles dont elle retire la preuve de son autonomie. Le rejet des contenus empruntés à un contexte extérieur provoque une perte des repères et, simultanément, un retrait du sens.

Les contraintes formelles qui pèsent sur la composition d'un poème destinent le genre lyrique à des expérimentations verbales bien plus osées que ne le permettraient la plupart des textes en prose. Il est à noter que les rares exemples de récits où la réflexion sur la forme prime sur la totalisation des contenus sont presque aussitôt assimilés à des poèmes en prose. Certains textes de Kafka comme *Le Message impérial*, que j'ai commenté plus en détail, mériteraient sans doute de figurer dans le corpus d'écrits hermétiques. J'ai néanmoins privilégié l'étude de textes lyriques parce qu'ils présentent l'avantage de réunir dans un espace relativement circonscrit un nombre d'exemples de libertés poétiques d'autant plus important que le poème révèle le dynamisme et la productivité de ses moindres articulations. Les éléments sonores, les unités lexicales, les groupes syntaxiques et leur enchaînement illustrent les différents niveaux d'articulation d'un énoncé. Est-ce que ces niveaux représentent également divers degrés de complexité ? A quel niveau se déclenche l'effet hermétique et quand se fait-il le plus insistant ? Est-il la conséquence d'une accumulation d'irrégularités ou s'attache-t-il à une variété particulière de libertés poétiques ?

5.4.1. Métaplasmes ou modifications d'éléments vocaliques

Dans mon approche des libertés poétiques, j'ai essayé d'instaurer un classement en m'appuyant sur le nombre et la distribution des éléments impliqués. A l'échelle du mot, la modification d'éléments vocaliques représente un exemple de libertés poétiques parmi les plus courants. Dans la rhétorique ancienne, ces occurrences portent le nom de métaplasmes. Le terme générique de métaplasme regroupe aussi bien des élisions que des ajouts d'unités sonores. L'aphérèse, la syncope et l'apocope équivalent à des élisions au début, à l'intérieur et à la fin d'un mot ; la prothèse, l'épenthèse et l'épithèse expriment le procédé inverse, à savoir l'adjonction d'un son. En règle générale, c'est le système métrico-rythmique du poème qui justifie le raccourcissement ou l'allongement d'un mot.

Déjà Quintilien était conscient des difficultés que soulève le respect du mètre. Aussi considère-t-il les métaplasmes dans certains cas comme de véritables solutions de fortune. Seul le contexte permet, d'après lui, de les distinguer des barbarismes, des impropriétés et d'autres défauts qui surviennent dans la langue ordinaire et notamment dans le parler courant. La similitude entre des figures de style reconnues et les expressions d'une langue relâchée ajoute à l'embarras de savoir les trier selon leur degré de poéticité. La marque de l'oralité qui transparaît à travers les métaplasmes révèle non seulement l'aspect sémiotique de la création poétique mais, d'une manière plus générale, la productivité de tous les emplois irréguliers, que ceux-ci relèvent d'un registre soigné ou bien d'un parler incorrect.

Tandis que la suppression de phonèmes connote presque toujours un ton familier, leur ajout crée plutôt une impression de distance. L'analyse diachronique de l'état de la langue explique pourquoi certaines variantes morphologiques, qui portent essentiellement sur des formes verbales et des marques de cas, sont désormais perçues comme des archaïsmes. Une approche pragmatique permet en outre de spécifier le contexte et les compétences auxquels certains emplois inhabituels sont liés. Ainsi, la présence d'éléments vocaliques non étymologiques recouvre surtout une fonction démarcative. Chaque occurrence, qui par sa morphologie désuète se détache de son environnement immédiat, témoigne du passé, de la continuité et des ruptures dans l'évolution de la langue. Si l'état actuel de la langue ne

représente qu'une étape transitoire, il ne dépend pas seulement du hasard. Le retour délibéré sur des marques morphologiques plus anciennes et leur brassage avec des formes régulières ou en attente d'être régularisées, ouvrent l'horizon sur le rapport entre le sujet parlant et les changements du code. Le sujet qui développe la conscience de l'historicité du système de la langue dépasse le clivage entre la perspective diachronique et synchronique et se distingue par son comportement verbal singulier des autres membres d'une communauté linguistique. Celle-ci en effet s'exprime au moyen de règles dont elle ne maîtrise ni l'origine, ni la finalité.

Malgré l'apparente facilité de leur mise en œuvre, les métaplasmes ne se limitent pas à la seule manipulation des signifiants. En donnant accès aux propriétés phoniques du matériau verbal, ils révèlent non seulement le rythme et la prosodie d'un énoncé comme autres réalités sémiotiques de la langue, mais ils exposent aussi les possibilités d'intervention sur l'agencement des éléments à l'intérieur d'un mot. Tant que les modifications vocaliques se conforment aux figures connues, l'incidence sur le sens des mots reste minime. Dans ce cas, le sens n'évolue que dans la mesure où l'unité verbale modifiée s'enrichit de nouveaux aspects pragmatiques.

L'effet hermétique de tels phénomènes paraît tout à fait dérisoire. Son appréhension dépasse nécessairement l'unité du mot. A travers la configuration particulière de ses constituants phoniques, le mot relevant d'un métaplasme se positionne clairement par rapport à son contexte dont il accentue par sa présence l'organisation métrico-rythmique et sonore. Dans le même temps, il atteste la diversité des situations dont dépend son apparition. Chaque exemple de métaplasme témoigne d'abord des principes esthétiques de son propre conditionnement. Mais il évoque aussi ses possibles manifestations en dehors d'un texte précis, lorsque sur le plan formel rien ne distingue une expression recherchée, précieuse, mais irrégulière, d'une expression spontanée, courante et tout aussi irrégulière. La rencontre et l'indifférenciation entre des procédés relevant de la langue parlée et des procédés considérés comme poétiques annoncent, ne serait-ce que d'une manière indirecte et provisoire, une réhabilitation de la productivité de l'oral.

Pour juger de la valeur hermétique des métaplasmes, il conviendrait dans un premier temps d'analyser leur fonction structurante à l'intérieur du texte et d'aborder ensuite leur

ancrage dans d'autres contextes et situations pragmatiques. La superposition d'une vision synchronique et diachronique de la langue peut susciter une impression d'étrangeté. En effet, le fait d'exposer simultanément des états successifs de la langue va à l'encontre des usages d'une communauté linguistique. En s'emparant du potentiel oublié ou réservé de la langue, le sujet accède, au-delà du rôle d'usager, à celui de créateur. Mais, dans ses créations, il est lui-même tenu par la langue et les règles qui sont la base de l'intersubjectivité.

En ce qui concerne la réalisation des métaplasmes, les conventions sont assez strictes. Les éléments qui véhiculent le signifié d'une expression échappent ainsi aux modifications vocaliques. L'analyse du corpus de poèmes prouve d'ailleurs la validité de ce principe. Chez les trois auteurs étudiés, le relevé des métaplasmes démontre leur abondance et leur variété. Afin de contrôler les contraintes de la rime et d'un mètre rigoureux sur l'application des métaplasmes, mon choix de textes s'est porté sur des poèmes en vers libres. Il s'en dégage comme un des traits les plus marquants l'emploi simultané et concurrent de formes archaïsantes et d'exemples relevant du registre oral. Ce constat consolide l'hypothèse selon laquelle la composition d'un poème implique une vision globale du fonctionnement de la langue et le positionnement du sujet par rapport à l'état actuel du code. Il confirme également la réalité des différentes sources de la création qui remontent aussi bien à une pratique orale commune qu'à des techniques langagières élaborées. Ces conclusions justifient l'assimilation des métaplasmes aux libertés poétiques, comme cela a d'ailleurs toujours été le cas, mais elles montrent également que l'effet hermétique des métaplasmes est minime.

L'hermétisme peut être défini comme reconfiguration du sens. L'altération d'éléments périphériques d'une unité verbale ne produit pas les effets persistants dont découle l'impression d'obscurité. Il en va autrement lorsque les constituants signifiants sont eux-mêmes soumis à des opérations dont certaines aboutissent à des types de figures comme les anagrammes et les paronomases. Quelques poèmes de Celan recèlent de tels exemples d'inversion, de permutation et de substitution d'éléments vocaliques. Associées à d'autres procédés relevant de la formation des mots, ces transformations provoquent une dispersion du signifié de base et s'achèvent avec la recomposition du lexème. A ce stade, il n'y a plus lieu d'évoquer les métaplasmes pour expliquer l'origine des changements phonétiques. Il serait

pourtant prématuré d'assimiler ces créations à des néologismes. C'est ce que Celan s'applique à démontrer en opposant la construction réfléchie du sens à son éviction délibérée. La seconde option s'inscrit dans le programme de la poésie concrète et consiste en des manipulations phonétiques du matériau linguistique avec l'intention de faire apparaître les qualités sémiotiques autres que verbales d'un énoncé. Celan défend la position inverse ; à travers la création de nouveaux mots, il poursuit l'objectif d'agir sur les configurations figées du sens. Au lieu de renoncer à la valeur communicative des signes verbaux, il recherche leurs significations inavouées. Selon lui, la renonciation au sens et à l'intersubjectivité de la langue transforme l'acte d'écrire en un exercice poétique gratuit. Si l'émergence du sens se dégage comme principe fondamental de tout acte créateur, le critère d'intersubjectivité paraît non moins important. Celui qui opte pour l'élaboration d'une langue privée court en effet le risque de s'exiler de la communauté linguistique qui, elle, réagit par le diagnostic de la folie. En citant le cas de Hölderlin (cf. *Tübingen, Jänner*), Celan justifie le retour de l'histoire personnelle dans la création verbale. Il se distancie en revanche des expériences purement formelles d'un certain courant lyrique contemporain comme la poésie concrète.

L'effet des métoplasmes, dans la mesure où ils se conforment à des modifications vocaliques parfaitement définies, reste limité. Ils représentent une variante parmi les libertés poétiques qui ne laisse guère de place à une imagination débridée. Du fait qu'ils n'entraînent aucun changement majeur du sens des mots qu'ils affectent, ils sont peu susceptibles de figurer parmi les procédés hermétiques. Leur mise en œuvre implique avant tout les propriétés signifiantes des constituants phonétiques d'un mot. Tout en révélant la réalité matérielle et sémiotique du matériau verbal, les métoplasmes posent les bornes des écarts recevables.

5.4.2. Néologismes ou formation de mots

La connaissance du système phonétique d'une langue est une condition insuffisante pour former des nouveaux mots ou néologismes. Les notions de « mot » et de « néologisme » supposent en effet l'instauration d'un consensus quant au sens de l'unité verbale créée.

L'identification du lien entre le signifiant et le signifié s'avère d'autant plus incertaine et laborieuse que l'expression inconnue s'écarte des modèles existants. Ces modèles relèvent du lexique et des règles de formation de mots. Tout néologisme en est l'exemplification puisqu'il réclame le statut d'un vocable et qu'il illustre en général l'un des deux procédés unanimement reconnus de la formation de mots, à savoir la dérivation et la composition. La première partie de mon analyse des néologismes traite précisément des propriétés morphologiques de la dérivation et de la composition. Il apparaît très rapidement que même si ces deux procédés de formation de mots se recoupent dans de nombreuses occasions, ils n'expliquent pas à eux seuls la totalité des exemples relevés. Certaines grammaires de l'allemand préfèrent d'ailleurs les intégrer à des concepts comme ceux de contraction, de conversion et d'extension, dont la visée est plutôt sémantique que morphologique. D'autres grammaires les maintiennent mais les complètent par les concepts de constitution pour expliquer la formation de bases verbales complexes, et de conversion pour décrire le transfert d'un mot ou d'un groupe de mots dans une autre classe de mot. L'enrichissement du lexique par des mots d'emprunt constitue un autre chapitre de la formation de mots, tout comme la transformation de noms propres en noms communs ou l'imitation sonore comme base des onomatopées. Parmi les procédés reconnus, les deux derniers sont souvent considérés comme marginaux, probablement à cause de leur rareté et leur emploi réservé. Ainsi, la fonction des noms propres dans un texte lyrique diffère sensiblement de celle qu'ils remplissent dans tout autre contexte. Dans certains cas, ils réunissent toutes les caractéristiques d'un néologisme. Ce phénomène m'a semblé assez troublant pour lui consacrer une étude plus approfondie, mais justifie-t-il une révision des catégories de la formation de mots ?

Quelles que soient les solutions proposées, il subsiste un malaise quant à la pertinence des critères de classement. Les exemples de néologismes usant simultanément de plusieurs procédés de formation sont en effet nombreux. A première vue, il n'y a pas de différence sensible entre des occurrences relevant de la langue commune et des occurrences issues de pratiques langagières plus rares. C'est du moins la conclusion à laquelle m'amène la comparaison entre des néologismes de diverse provenance. Aussi ai-je renoncé à trancher entre les différents modèles de conceptualisation pour me consacrer en priorité à l'étude de la

productivité des procédés de formation dans un contexte poétique. Un rappel préliminaire des principes fondamentaux et des caractéristiques morphologiques dominantes de la formation de mots m'a semblé toutefois indispensable pour mieux appréhender leur distribution dans des textes lyriques.

La contribution des néologismes au renouvellement du lexique est un fait statistique et banal. Vus sous l'angle de la productivité, les néologismes développent une réelle dynamique innovatrice. Pour que cette dynamique puisse se réaliser d'une manière intersubjective, les nouveaux mots doivent augmenter leurs chances à entrer dans le dictionnaire. Une analyse quantitative montre en effet que les différents procédés de formation participent de façon inégale à la création et à la pérennisation d'un signe verbal. Mais ce constat empirique ne limite en rien l'acte de liberté que représente le façonnement d'un mot à partir de quelques règles et d'un fonds lexical existant. Là encore, la prise de liberté se doit d'éviter la démesure sous peine de manquer à son objectif. Quoique les règles de formation soient suffisamment larges pour engendrer une variété de formes quasiment illimitée, elles n'ont qu'une incidence partielle sur le signifié du mot. Pour s'assurer des liens sémantiques entre les différents constituants d'un néologisme et de son rapport avec un objet de référence, des mots présentant une structure similaire fournissent les premiers repères. La plupart des néologismes sont des créations analogiques ; hormis le fait qu'ils usent des procédés de formation parmi les plus fréquents, ils se conforment en général aux attentes sémantiques que suscite le modèle précurseur. Pour ne citer que l'exemple des noms composés, l'on constate que pour quatre-vingts occurrences sur cent le terme déterminant relève comme le terme de base de la classe des substantifs. En règle générale, le premier terme sert à réduire l'extension du second sans qu'il soit pour autant possible de prédire son impact sémantique précis. Pour en savoir davantage, il n'y a guère d'autre moyen que de s'interroger sur le type de connexion sémantique, pragmatique et logique qui règne entre les deux termes. La réponse dépend largement de la capacité de réinvestir ses compétences linguistiques et sa connaissance du monde.²⁹

²⁹ Comment accéder autrement au sens d'un mot composé comme *Frauenhaus* ? Le choix entre la reformulation du terme déterminant par un groupe nominal au génitif ou un groupe circonstanciel n'est envisageable que

Les incertitudes sémantiques concernant le sens des néologismes ne se résolvent qu'au fur et à mesure que le champ d'application de ces derniers s'éclaircit. Les néologismes répondent au besoin d'intégrer de nouvelles expériences dans la langue. Pour atteindre cet objectif, le lexique existant fournit des repères essentiels, d'abord parce qu'il livre des signifiés abstraits et accessibles à toute une communauté linguistique, ensuite parce qu'il illustre, au cas par cas, l'incidence sémantique d'une application précise sur l'articulation du sens. La mise en circulation d'un nouveau terme suppose par conséquent de larges compétences lexicales, morphologiques et pragmatiques, comme le prouve l'analyse d'un nom composé comme *Frauenhaus*. Bien que *Frauenhaus* puisse difficilement être assimilé à une création audacieuse, il n'en reste pas moins que l'interprétation du lien réunissant les deux éléments constitutifs du mot composé prévoit plusieurs variantes dont seul le contexte décidera du choix.

Celan, qui lui aussi puise dans le lexique courant pour créer de nouvelles expressions, multiplie les ambiguïtés sémantiques afférentes à la formation de mots. Rappelons l'exemple de *Rabenschwan* qui, sur le plan morphologique, représente une structure analogue à celle de *Frauenhaus*. Si d'un point de vue grammaticale la connexion des deux mots *Rabe* et *Schwan* ne pose aucun problème, une incompatibilité sémantique s'y oppose. Comment l'extension du terme de base référant à l'espèce des oiseaux cygnes peut-elle être spécifiée par un terme référant à l'espèce des corbeaux ? Les différentes paraphrases susceptibles d'expliquer le lien entre les deux éléments constituants restent incomplètes si l'on ignore les procédés rhétoriques de l'oxymore, de la métonymie, de la métaphore, de la comparaison et de l'assonance qui s'ajoutent aux règles morphologiques de la formation de mots dans *Rabenschwan*. Ce néologisme est l'aboutissement d'une série de transformations s'exerçant sur les expressions *Rabe*, *rabenschwarz*, *schwarz wie ein Rabe*, *schwarz*, *schwanenweiß*, *weiß wie ein Schwan*, *weiß*, *schwarzer Schwan*, *weißer Schwan*, *Rabenschwan*. La composition est

lorsque le signifié du mot est déjà identifié. Selon le contexte, la plausibilité de l'une ou l'autre solution est équivalente. Dans le cas précis, faut-il plutôt s'inspirer de *Frauenkrankheit*, équivalent à *die Krankheit der Frau(en)*, ou de *Frauenkloster*, *Kloster für Frau(en)* pour expliquer que le mot *Frauenhaus* renvoie dans le contexte actuel à une institution s'adressant à des femmes en détresse, ce qui n'exclut nullement de faire valoir l'autre sens dans une situation différente.

ici le résultat d'une condensation telle qu'elle réussit à gommer la contradiction entre la connotation péjorative de *Rabe* et la connotation méliorative de *Schwan*.

Si je me suis attardée sur deux exemples similaires de néologismes, dont l'un est lexicalisé tandis que l'autre ne le sera probablement jamais, c'est pour montrer que le classement des figures de style en tropes et non-tropes ne se maintient qu'au niveau de la surface. A l'opposé d'un phénomène circonscrit, chaque intervention morpho-syntaxique sur le matériau verbal entraîne l'activation de contenus préexistants et latents. Prenons comme autre exemple le néologisme de *Genicht*. Pourquoi ce terme semble-t-il encore plus osé, voire plus hermétique que *Rabenschwan* ? Peut-être parce qu'il relève d'un procédé de dérivation par préfixation dont le repérage pose plus de difficultés que la description des règles de composition entrant dans la création de *Rabenschwan*. La dérivation en *Ge-* figure pourtant parmi les procédés de dérivation les plus courants ; l'environnement immédiat de *Genicht* en apporte la preuve puisqu'il contient deux autres expressions de facture semblable, à savoir *Gerede* et *Gedicht*. Ces deux derniers termes sont des dérivés de base verbale pendant que la préfixation d'un morphème de négation comme dans *Genicht* reste une exception. La proximité d'autres morphèmes de négation déteint par ailleurs sur la valeur sémantique du préfixe *Ge-*, qui exprime tantôt l'idée d'un collectif dont témoignent des formes comme *Gebüsch* et *Geäst*, tantôt l'idée d'une action accomplie à l'instar de *Gemälde*, de *Geschenk* et de *Gedicht*, enfin l'idée d'une réaction dépréciative illustrée par *Gerede* et *Geschrei*.

Pour que toutes ces connotations éclosent en même temps, Celan utilise un procédé de dérivation courant en l'appliquant à un lexème que rien ne prédestine à supporter une telle opération. Sa façon d'intervenir sur l'agencement d'éléments lexicaux basiques illustre sa volonté de recadrer le sens des mots en explorant les conditions linguistiques de leur engendrement. L'abondance des néologismes, qui distingue sa poésie de l'œuvre lyrique de Hölderlin et de Trakl, est la démonstration toujours renouvelée d'une force créatrice qui se plie aux règles grammaticales pour pousser jusqu'aux limites de la création poétique. Le résultat, même s'il s'oppose à une assimilation spontanée, révèle le trajet de son acheminement. En dégageant la trace du procédé de formation de mots mis en œuvre, le néologisme délivre une part de son secret qu'on aurait tort de confondre avec un message

travesti. Le sens se manifeste en effet sous de multiples facettes ; son devenir prime sur la confection de signifiés figés. Si les créations lexicales de Celan ont peu de chance de pénétrer la langue ordinaire, leur ancrage dans le poème les rend résistants.

Chez Hölderlin et Trakl, les néologismes occupent moins de place et les procédés de formation de mots se limitent à quelques applications caractéristiques dont la plupart porte sur les adjectifs. Les poèmes de Trakl contiennent en effet de nombreux exemples d'adjectifs dérivés de base nominale et d'adjectifs sous forme nominalisée. Lorsque ces occurrences se confondent avec des expressions non-lexicalisées, comme c'est le cas pour *monden*, *hyazinthen*, *ein Dunkles*, *ein Totes*, *ein Krankes*, elles exhibent ouvertement le procédé de formation de mots dont elles sont le produit. La préférence pour des procédés autres que la composition explique peut-être pourquoi les créations de Trakl paraissent plus accessibles. Le changement de classe de mots qu'entraînent l'adjectivation d'un nom et la nominalisation d'un adjectif semble en effet avoir moins de prise sur le sens du lexème-base qu'une recomposition morphologique du mot. Les incertitudes sémantiques se présentent par conséquent à un autre niveau que celui des signifiés abstraits ; elles surgissent là où l'identification recherchée des noms fait obstacle parce qu'elle est explicitement refusée. Une des catégories spécifiques du nom est son aptitude à recevoir le trait défini ou le trait indéfini. En optant pour la non-identification, Trakl retarde l'entrée des adjectifs dans la classe des noms. Ce procédé, tout comme le procédé inverse d'ailleurs consistant à convertir un nom en adjectif, reflète une approche phénoménologique des noms. L'amalgame entre les noms et les adjectifs révèle la réalité sensible des signes verbaux. Il leur confère une plénitude qui s'affirme en dehors des concepts établis.

La présence de néologismes dans les poèmes de Hölderlin qui, lui aussi, recherche sa propre voie pour reconfigurer les énoncés et leur contenu, se fait bien plus discrète encore que chez Trakl. La plupart des créations de mots consistent en des adjectifs composés dont les constituants s'enchaînent selon les règles de la subordination ou de la coordination. Parfois, elles prennent l'aspect de simples amalgames syntaxiques. L'exclusion d'incompatibilités sémantiques, le respect de l'ordre habituel des éléments d'un énoncé, la conformité avec les règles de la formation des adjectifs sont autant de facteurs qui non seulement minimisent la

prise de risque, mais aussi les difficultés de compréhension. Ainsi, des néologismes adjectivaux comme *seliggewohnt(er Saal)*, *allerneuernd(e Klarheit)* ne demandent aucun effort particulier pour être entendus.

Le retour sur quelques exemples de néologismes tirés des poèmes de Hölderlin, Trakl et Celan représente nécessairement un raccourci. La formation de mots inclut en effet tant de possibilités qu'il est impossible, d'une part, de les répertorier intégralement, d'autre part, de les illustrer par des cas authentiques. Parmi les auteurs cités, certains ne se prêtent d'ailleurs guère à cet exercice. Une première observation porte sur la répartition inégale des néologismes chez les auteurs cités. Plus on recule dans le temps, moins on rencontre des néologismes. Plus la variété des procédés de formation de mots est importante, plus on se rapproche du lyrisme moderne en même temps que croissent les obstacles qui interdisent une saisie immédiate du sens. La probabilité de se heurter à l'hermétisme d'une expression n'est pas le fait exclusif de la rareté ou de la propriété de certains procédés de formation de mots à multiplier les ambiguïtés sémantiques. Cette probabilité augmente lorsque l'application des règles de formation aboutit, en plus des néologismes, à d'autres figures rhétoriques.

Aussi me suis-je limitée dans mon travail sur l'hermétisme et les libertés poétiques aux occurrences dont l'attestation chez les trois poètes soit assurée. La conceptualisation des différents procédés de formation de mots a été menée en parallèle à mon étude, mais elle n'en désigne pas l'objectif premier. Il m'importait davantage de savoir en quoi le choix d'un procédé particulier réduit ou au contraire élargit le champ de manœuvre et de quelle manière il conditionne la configuration du sens.

5.4.3. Ellipses et énoncés sans verbes

Plus encore que par la densité et le caractère expérimental des néologismes, la poésie moderne, notamment celle qui s'attire la qualification d'hermétique, se distingue par une augmentation sensible des énoncés sans verbe. Le dépouillement des poèmes de Trakl et de Celan fait clairement apparaître qu'en même temps que les néologismes, les exemples d'ellipse prennent systématiquement de l'ampleur. Dans la majorité des cas, ils se présentent

sous la forme de groupes nominaux en fonction d'énoncé. Très souvent, ces groupes nominaux se caractérisent en outre par l'absence de désinences casuelles. Les deux procédés, qu'ils soient employés conjointement ou séparément, favorisent l'isolement des syntagmes nominaux dans le texte. Il en résulte un effet de détachement, de désaffection et de rupture qui me semble contraire à la définition de l'ellipse. Selon l'acception courante, l'ellipse est l'art du raccourci et une technique subtile d'exploiter les sous-entendus. Elle désigne toutes sortes d'omissions syntaxiques, mais le plus souvent elle porte sur l'omission du verbe. L'ellipse est censée ne rien changer au sens. L'esprit doit toujours être en mesure de suppléer à l'élément manquant. Bien que l'apparition de cet élément dans le contexte immédiat facilite sa restitution à l'endroit où il fait défaut, sa présence matérielle n'est pas indispensable. Il suffit pour cela que l'énoncé elliptique affecte seuls les éléments qui ne gênent ni la transmission du message, ni la mobilisation d'un savoir acquis. Dès l'instant que ces informations préliminaires à la reconstitution de l'énoncé tronqué deviennent inaccessibles, la figure de l'ellipse faillit à sa mission principale qui est d'accélérer l'émergence du sens en supprimant les obstacles sur son passage. L'ellipse se fonde sur un vide qui se concrétise matériellement par l'inoccupation provisoire de certaines places dans la phrase. En offrant la possibilité de les réintégrer à tout moment, l'ellipse évoque une situation réversible. Mais lorsque le vide se révèle être une faille dans le réseau des connexions syntaxiques et sémantiques, l'espoir de récupérer les éléments disparus s'amenuise.

Le terme d'ellipse s'emploie alors dans des circonstances rappelant les applications du terme d'hermétisme. La référence à l'un ou l'autre terme relate souvent une difficulté de compréhension face au texte. Selon cette optique, un écrit hermétique témoigne de l'incapacité d'établir un échange, et une syntaxe elliptique illustre à travers les lacunes de l'énoncé les déficiences de la pensée. D'une description des traits formels, l'on passe à une conception métaphorique des deux notions. Il conviendrait sans doute de définir une position intermédiaire en établissant le lien entre l'apparence grammaticale d'un énoncé et la configuration verbale de la pensée.

Toute ellipse, qu'elle repose simplement sur l'évitement d'une répétition ou qu'elle vise le desserrage des liens syntaxiques, soulève la question de savoir quels sont les éléments

incompressibles et quelle est la structure minimale d'un énoncé. A la logique instrumentale de l'ellipse s'ajoute son potentiel créatif. Celui-ci surgit aux endroits laissés vacants d'un énoncé. C'est ici même que la recomposition de l'unité syntaxique selon des règles dont le texte fixe lui-même le fonctionnement peut être envisagée.

Une ellipse qui ne se définit plus par le seul souci d'économie, mérite-t-elle encore son appellation ? La réponse est affirmative, à condition d'inclure un changement de perspective : au lieu de s'attacher à la reconstitution des chaînons manquants d'un énoncé, il me semble prioritaire d'étudier les caractéristiques et les effets de la fragmentation de l'énoncé en groupes syntaxiques isolés. Parmi les différents types d'ellipse qui influent sur l'organisation syntaxique dans son ensemble, l'éllision du verbe figure en première place. La suppression du verbe d'un énoncé verbal prive celui-ci de la base de son fonctionnement. Elle provoque la déconnexion des membres d'une phrase et inaugure simultanément la mise en valeur des groupes nominaux. La définition initiale de l'ellipse comme structure lacunaire ignore cette capacité de l'ellipse de libérer les syntagmes du carcan de l'ordre syntaxique. Le va-et-vient entre le vide et le plein de sens désigne, à mon avis, une de ses propriétés fondamentales qui m'ont guidée dans le choix des exemples proposés.

Même si la suspension des désinences ne réunit pas toutes les caractéristiques de l'ellipse, elle en préfigure des aspects essentiels. Le traitement singulier que Trakl réserve à quelques groupes nominaux en est la démonstration. Leur réduction au lexème-base privé de marques de cas multiplie les ambiguïtés syntaxiques en même temps qu'elle amoindrit le poids du noyau verbal sur l'ensemble des membres de l'énoncé. Le verbe n'assure plus sa fonction intégrative quand la distribution des rôles sémantiques paraît incertaine. Trakl s'attaque à plusieurs reprises à la règle qui stipule que la place du sujet ne peut être attribuée qu'une seule fois. Certes, ses propositions grammaticales s'inspirent de modèles existants, quoique peu courants, à l'exemple des constructions attributives sans verbe. Mais Trakl pousse l'expérience bien plus loin encore en misant sur l'équivalence fonctionnelle et sémantique des deux groupes rivalisants.

Par sa témérité, cette recherche relève incontestablement du champ des libertés poétiques. Il serait en revanche erroné de se cantonner au repérage de la figure de l'ellipse, ne

serait-ce parce que l'énoncé verbal reste intact. Le concept de l'ellipse s'adapte mieux aux groupes nominaux en fonction d'énoncé, dont les occurrences abondent chez Trakl et chez Celan. La neutralisation des marques de cas est ici encore plus sensible que dans les exemples précédents. De ce fait, l'assignation d'une fonction grammaticale et sémantique précise ne constitue plus une priorité. La suppression du verbe entérine la déconnexion des membres de la phrase. En s'émancipant de la tutelle du verbe, chaque groupe nominal accède à un statut indépendant. Ce processus débloque certes des forces libératrices, mais il porte aussi les traces d'une renonciation. La fragmentation du discours en des éléments épars exprime en effet l'incapacité ou plutôt le refus de rassembler, d'ordonner, de totaliser. Pour que le sens renaisse de ses cendres, il faut l'asseoir sur d'autres bases en préparant un nouveau départ. L'assemblage de groupes nominaux représente une approche phénoménologique de la réalité et des faits de langue qui promet la révision d'une logique instrumentale et anthropocentrique.

5.4.4. Inversion et place du verbe

La place prépondérante du verbe parmi les autres membres de la phrase s'affirme de plusieurs façons : l'ellipse, lorsqu'elle porte sur le syntagme verbal, souligne l'absence du verbe, l'inversion comprise comme anticipation du verbe attire l'attention sur la présence du verbe à un endroit inopiné de la phrase. Parmi les rares contraintes relatives à l'ordre des éléments dans la phrase allemande de type énonciatif, la règle déterminant l'apparition du verbe en deuxième position se révèle la plus astreignante. Il n'empêche que les infractions à cette règle sont nombreuses. Comme pour les énoncés elliptiques, elles se répartissent sur des occurrences relevant ou de l'oral ou bien de la poésie. Pendant que l'analyse des écarts dans le parler courant se fonde sur une démarche pragmatique, l'étude des irrégularités syntaxiques d'un poème impose un examen approfondi de l'agencement du texte. La différence entre les deux situations d'énonciation est suffisamment nette pour lever toute hésitation devant l'origine et la justification des exemples d'inversion. En poésie, la marque de l'oralité ne subsiste qu'à travers les traits grammaticaux de l'inversion qui, du fait que celle-ci s'inscrit dans un tout autre contexte, ne se limite plus à quelques emplois restreints. A supposer que

l'expression orale admette une spontanéité plus importante que les productions en langue standard, l'oral crée les conditions favorables à l'avènement d'une parole libérée. Tout amalgame hâtif entre parole libérée et libertés poétiques est à proscrire. Même s'il existe des similitudes d'ordre syntaxique entre des énoncés émanant de contextes très divers, voire opposés, elles se fondent sur des fonctions spécifiques d'emploi. Le contexte définira par ailleurs la prise de risque que comporte la mise en œuvre d'un procédé non conforme. Un milieu (textuel) fortement structuré diminue sensiblement l'effet d'écart, tandis qu'un environnement indéterminé renforce l'impression d'un dérèglement profond.

L'organisation formelle d'un poème selon les lois du mètre, de la rime et du rythme assure ainsi l'unité de l'ensemble. Ce sont par conséquent des principes extra-linguistiques du modèle rythmique qui se superposent aux règles morpho-syntaxiques en conférant au poème son apparence singulière. Suivant les exigences de la mise en forme, l'application rigoureuse des principes de métrique conduit à l'élaboration d'un système dont les régularités prosodiques compensent certains types d'irrégularités grammaticales. Quand les modifications de l'ordre morpho-syntaxique en vigueur, qu'elles portent sur un mot, un groupe de mots ou un enchaînement de groupes de mots, n'ont d'autre incidence sur les énoncés que de leur donner une forme déterminée, elles ne sont pas perçues comme des écarts irréductibles.

L'apparition du verbe en première position d'un énoncé assertif est un exemple d'inversion qui évoque pour les stylisticiens et les linguistes de l'allemand un réel danger d'agrammaticalité. Or, porter un jugement sur l'agrammaticalité d'un énoncé non seulement implique une connaissance précise du contexte de son apparition, mais aussi le recensement des contraintes linguistiques et des principes formels qui détermineront l'ampleur du phénomène. Les contraintes métriques qui pèsent sur la composition d'un poème en vers rimés relativisent notamment l'ampleur de la transgression que représente un changement illicite de la place du verbe. Parfois, la notion même de transgression paraît impropre pour décrire un fait linguistique qui ressemble davantage à une solution de fortune qu'à un exemple de liberté poétique. Lorsque toutes les conditions sont réunies pour rétablir l'ordre canonique des éléments d'une phrase, l'inversion est sous contrôle. L'accès du verbe à une place interdite

de l'énoncé n'a plus rien d'aléatoire ; il paraît au contraire tout à fait cohérent et prévisible si l'on se fonde sur les principes de la métrique. Dès lors qu'un système externe au fonctionnement linguistique impose ses propres normes, la non-conformité apparente de certaines constructions avec les règles de la syntaxe portant le nom d'inversion ne peut plus d'être considérée ni comme menace, ni comme procédé véritablement innovant.

Il est effectivement rare que l'inversion s'explique exclusivement par les contraintes de la métrique. Plus souvent, elle entraîne des modifications syntaxiques et sémantiques autrement significatives. Chez Trakl, où les exemples d'inversion assurant la régularité métrique sont relativement fréquents, l'on note comme phénomène subsidiaire l'union entre le lexème verbal de base simple et son préverbe, qui ne devrait pas se produire lorsque la forme personnelle du verbe apparaît en début de l'énoncé. En rétablissant l'unité graphique du verbe, parfois même sous l'apparence de la forme infinitivale en jouant sur l'homophonie avec la 3e personne du pluriel, Trakl va à l'encontre de la structure régressive de la phrase allemande. L'inoccupation de certaines places incluses dans le programme valenciel du verbe renforce l'impression d'une rhématisation de l'énoncé verbal. Un autre procédé permettant de faire avancer le verbe en tête de phrase consiste dans l'emploi du *es* explétif dont la fonction syntaxique se limite au maintien de l'ordre usuel des membres d'un énoncé déclaratif. Sémantiquement vide, le *es* explétif est susceptible de disparaître sans laisser la moindre trace dès qu'un autre membre de l'énoncé requiert la première position à laquelle il est exclusivement assigné. La suppression du *es* explétif n'entraîne à ce titre aucune altération majeure du message, si ce n'est la présentation des constituants sous un ordre modifié qui fait apparaître le verbe en position d'attaque. Personne ne se méprendrait à confondre un tel énoncé délesté du *es* explétif avec une phrase interrogative, surtout lorsqu'il s'inscrit dans un contexte marqué par des constructions analogues. Leur similitude avec l'inversion n'est qu'apparence. Il serait plus juste de relier l'avancement du verbe à une place indue à l'élimination d'un élément qui de toute façon n'a pas d'autre raison d'être que de s'effacer devant le verbe. Par ce procédé, les acteurs du procès exprimé par le verbe n'interviennent qu'en arrière-plan pendant que le procès même occupe le devant de la scène. Il s'agit d'un moyen qui relate la difficulté à élaborer des identités parfaitement définies et à se reconnaître en elles. D'autres

procédés comme la double attribution de certaines fonctions syntaxiques ou la préférence du neutre pour les adjectifs nominalisés vont dans le même sens : Trakl recule devant l'identification du sujet en multipliant les ambiguïtés syntaxiques et sémantiques.

Les poèmes de Celan produisent un effet similaire bien que les exemples d'inversion soient plus rares que chez Trakl. La place du verbe est généralement respectée lorsqu'il est membre d'un énoncé déclaratif, un type d'énoncé bien moins fréquent que les groupes syntaxiques sans verbe. Les seules variations portent sur les préverbes qui, au lieu de clore l'énoncé verbal, se trouvent plus près de la forme personnelle du verbe. L'observation concernant l'emploi du *es* explétif se confirme : en retardant la venue des éléments thématiques, l'attention se reporte sur le déroulement du procès. Grâce à la présence d'un seul élément fonctionnel, cette construction préserve sa conformité avec les règles de syntaxe ; la suppression du *es* explétif la rapproche des occurrences agrammaticales.

Le verbe avancé en première position relève bien de l'inversion et donc d'un cas d'agrammaticalité confirmé ; l'incidence de l'inversion sur le décodage du message paraît cependant minime si l'on s'en tient au rétablissement de l'ordre syntaxique commun. L'inversion s'inscrit dans la marge de manœuvre qui sépare les énoncés conformes des emplois non conformes. En considérant que l'infraction à la règle d'intersubjectivité entre également dans la définition d'agrammaticalité, l'inversion n'en constitue qu'un exemple mineur.

Pour saisir les implications sémantiques de l'inversion, il est utile d'en élargir les applications à toute modification de l'ordre consacré. Certains types d'agencement portent d'ailleurs les noms de figures de style bien connues : hyperbate, prolepse, anacoluthie, hypallage. Le trait commun de toutes ces figures est leur aptitude à brouiller le réseau de connexions entre les membres de l'énoncé.

L'effet de rupture et de fragmentation est dédoublé lorsque la figure de construction ou de l'ordre des mots s'accompagne d'une négation, comme le démontrent les poèmes de Hölderlin. Ses vers abondent d'exemples où le changement de la place du verbe entraîne simultanément le déplacement de *nicht*. Sachant que ce négateur remplit une fonction démarcative, qu'il porte sur un élément isolé de l'énoncé ou bien qu'il signale la frontière entre

le rhème et le thème, il paraît cohérent que *nicht* s'insère dans l'environnement immédiat du verbe. Mais Hölderlin ne se contente pas d'appliquer les règles de la négation globale ou partielle ; il traite *nicht* comme un élément indépendant qu'il place aux endroits charnières de la phrase de sorte que la distinction entre deux fonctions complémentaires de *nicht* devient caduque. Parfois même, il fait figurer *nicht* aux seuls endroits de la phrase où le négateur ne devrait pas apparaître, là où l'emploi de *nicht* équivaut à l'invalidation d'une information qui, grâce à des précisions circonstancielles, vient précisément d'être confirmée (cf. *Heimkunft*). Cette situation paradoxale se répète dans quelques poèmes de Celan lorsqu'un énoncé affirmatif est immédiatement repris sous sa forme négative. A l'opposé de Hölderlin, Celan respecte cependant l'enchaînement conventionnel des éléments d'une phrase.

Le maniement de la négation est un bon exemple pour déterminer les lacunes d'une description stylistique de l'inversion. Si l'on limite l'inversion aux seules irrégularités ayant trait à l'occupation de la deuxième position d'un énoncé par la forme personnelle du verbe, d'autres infractions apparentes à l'ordre syntaxique incitent à la multiplication des appellations sans qu'il y ait véritablement une réflexion sur leur fonction sémantique commune. Certes, la modification de l'ordre convenu produit généralement la mise en relief du syntagme déplacé, mais cette explication reste un pléonasme si elle ne saisit pas dans le même temps l'effet de déconnexion qui se répercute sur l'ensemble de la phrase. L'emploi de *nicht* est à ce titre particulièrement instructif. Par sa fonction principale qui est précisément celle de déconnecter, *nicht* opère à la manière de l'inversion sans avoir les mêmes apparences formelles. L'inversion appliquée à *nicht* produit par conséquent un effet de rupture absolue. Bien que ce procédé ne mérite au fond pas le nom d'une figure de style, il présente toutes les caractéristiques d'une liberté poétique. Il en illustre même la motivation profonde : enclencher un processus de mise en question des règles grammaticales en se refusant à être absorbé par de nouveaux concepts.

5.5. Les fondements d'une linguistique herméneutique

La corrélation de catégories linguistiques avec des figures de style permet de revenir au point de rencontre où la critique littéraire et la recherche linguistique partageaient encore les mêmes préoccupations, comme cela fut le cas lorsque la philologie et la grammaire se plaçaient dans une perspective herméneutique : dégager les propriétés morpho-syntaxiques d'un texte pour mieux appréhender les principes de son fonctionnement et savoir retracer l'acheminement du sens. Dans la mesure où un texte qualifié unanimement de hermétique entrave l'accès au sens, il est susceptible de réunir des traits formels le distinguant d'un texte ordinaire. En tant qu'ensemble textuel d'une étendue circonscrite, le poème augmente la probabilité d'une confrontation avec des occurrences verbales inédites. Pour associer ces deux variables que sont l'unité et l'hermétisme d'un texte, le poème hermétique représente un champ d'investigation de premier ordre. Le choix de trois poètes germanophones d'époques, de convictions esthétiques et de sensibilités différentes permet de contrôler les variations dues à l'évolution des faits linguistiques dans le temps ; il offre une garantie supplémentaire d'obtenir des résultats représentatifs et généralisables.

A partir du corpus constitué de poèmes de Hölderlin, de Trakl et de Celan, la démonstration de la variété et de la densité des irrégularités grammaticales pouvant être assimilées à des figures de style et/ou à des libertés poétiques s'effectue sans la moindre restriction. La distinction entre tropes et non-tropes demande en revanche à être corrigée. Non seulement les figures de style relevant de modifications morpho-syntaxiques agissent à travers leurs répercussions sur l'ensemble de l'énoncé sur le sens de l'énoncé mais à l'image des tropes, elles opèrent parfois, elles aussi, un changement immédiat du sens, comme le démontrent les néologismes. Cette découverte confirme d'ores et déjà l'hypothèse de travail initial : la présence de figures de style détermine l'accessibilité d'un texte ; en d'autres termes, l'hermétisme d'un texte varie en fonction du type et de la distribution des irrégularités grammaticales. Il apparaît en effet très rapidement que l'inventaire des figures de style seul ne suffit pas pour classer l'ensemble des faits linguistiques déviants. De même, le tableau des propriétés formelles d'une figure de style ne fournit aucun renseignement ni sur le degré de

leur non-conformité, ni sur leur impact sémantique. Pour sortir de cette impasse, la linguistique du texte doit être mise à contribution. Grâce aux modèles de la grammaire descriptive et fonctionnelle, d'autres irrégularités peuvent être abordées en considérant le texte même comme première source de renseignement. Généralement, ces irrégularités se recoupent sous certains aspects formels avec les figures de style. Leur contextualisation permet enfin d'envisager leur aptitude à défaire et à recomposer des unités de sens. Le concept de liberté poétique remplace ici avantageusement les notions de déviance, d'écart et de licence, dont la linguistique fait traditionnellement usage pour traiter des phénomènes périphériques aux emplois courants de la langue. Bien que ce changement d'appellation exprime d'emblée une valorisation des singularités de la parole, il est loin d'épuiser les autres implications du concept de liberté : chaque exemple de liberté poétique représente, à des degrés divers, une prise de risque. Le fait d'aller à l'encontre des conventions linguistiques d'une communauté est un acte contestataire et libérateur. Mais cet acte demande de la part de son instigateur la plus grande lucidité quant à l'obligation d'intersubjectivité. Plus un texte se refuse à une assimilation facile, plus il est susceptible de s'attirer le qualificatif de hermétique.

Bien que l'exploration des libertés poétiques ne résolve pas toutes les difficultés de compréhension que soulève un texte hermétique, elle contribue efficacement à leur localisation. Un poème représente d'abord une unité textuelle autonome dont l'organisation interne et la cohérence formelle contredisent la plupart des modèles préconçus. Pour ne pas céder à la tentation consistant à investir le texte d'une expérience dont il ne serait que la représentation sans en restituer l'essence, l'étude des procédés verbaux taxés d'incohérence et d'agrammaticalité offre une réelle alternative. Une telle démarche prépare en effet la découverte d'une cohérence textuelle jusqu'alors insoupçonnée, une cohérence qui se manifeste d'abord au plan formel avant de s'étendre au plan du sens.

Pour peu que l'on privilégie avec trop d'intransigeance l'analyse grammaticale du poème, le risque de tomber sous le verdict du formalisme, contre lequel les linguistes du texte se sont depuis toujours défendus, n'est pas à sous-estimer. Quelles sont les précautions à prendre pour contrecarrer le démantèlement impitoyable des unités de sens par le fractionnement des ensembles textuels en éléments épars ? Si le recensement des exemples de

libertés poétiques dans l'œuvre lyrique de trois auteurs différents se fonde sur un modèle abstrait qui nivelle les propriétés singulières d'un fait linguistique, l'explication du texte intégral de trois poèmes se propose de rétablir la vérité contextuelle des phénomènes verbaux irréguliers. D'aucuns y verront un simple exercice d'application dont les résultats seraient loin de restituer le sens profond des œuvres. Telle ne peut être l'ambition d'une entreprise qui, sans nier l'influence de faits biographiques, socio-historiques et esthétiques, érige le texte en première réalité.

Outre que l'analyse grammaticale des libertés poétiques permet de renouer avec la tradition rhétorique et la stylistique, elle situe la démarche de la linguistique du texte dans une perspective herméneutique fondée sur la localisation et le devenir du sens. La découverte des multiples convergences entre l'hermétisme et le champ des libertés poétiques, entre l'herméneutique et la linguistique du texte, aidera peut-être à consolider les fondements d'une théorie linguistique de la création littéraire. Une poétique linguistique compléterait les approches psycho-, socio-, et mythocritiques qui ont en commun de postuler, elles aussi, l'existence d'un système de lois comme explication de la puissance des images et de la poéticité d'un texte. Si l'influence des lois de l'inconscient sur les espaces de la fonction sémiotique est indéniable, elle ne peut s'exercer en littérature qu'à travers des formes verbales susceptibles d'être partagées. Comment un texte vidé de son matériau linguistique pourrait-il encore prétendre à délivrer une vérité ? Le secret de son engendrement se situe peut-être ailleurs que dans l'écriture, mais la transmission et le partage de ce secret ne sont autrement concevables que sur la base de l'intersubjectivité dont les libertés poétiques représentent la réalisation concrète. Les libertés poétiques permettent au sujet de se situer par rapport à un code abstrait ; elles impliquent à ce titre un savoir grammatical et technique dont les manuels de rhétorique et de stylistique ont fait leur champ d'investigation prioritaire. Il était temps, me semble-t-il, de traiter équitablement des deux aspects des libertés poétiques, à savoir de leur potentiel conservateur et de leur force négatrice, afin de déterminer leur influence sur la formation et la sédimentation du sens.

CONCLUSION

Mon *Analyse de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan* synthétise l'ensemble de mes travaux linguistiques de ces dix dernières années. Mais dans la mesure où elle traite des aspects sémiotiques du processus de création littéraire, elle s'entend également comme prolongement de l'autre versant de mes recherches, axées sur le changement des paradigmes dans la littérature de la modernité.

Les concepts d'hermétisme, de modernité et de libertés poétiques convergent en effet vers une théorie esthétique qui se propose d'élucider le phénomène de résistance grâce auquel une œuvre littéraire échappe à une assimilation facile. Il m'importe par conséquent dans mes diverses études, que celles-ci soient d'orientation littéraire ou bien à dominante linguistique, d'atteindre la réalité du texte en dégagant les principes de son élaboration. Une œuvre littéraire qui thématise le processus de son achèvement facilite l'exploration et la description des procédés verbaux en présence. Bien que le développement des propriétés autoréférentielles d'un texte, en d'autres termes, son aptitude à renvoyer à soi-même comme réalité première, définisse plus particulièrement l'esthétique de la modernité, cette tendance s'annonce bien en amont d'un mouvement littéraire défini. Notamment les poèmes anticipent, du fait de leur organisation formelle, sur l'avènement d'une littérature libérée du devoir de représentation. Les références aux objets extra-linguistiques ne sont pas pour autant bannies, comme voudrait le faire croire l'esthétisme, mais elles se font plus discrètes afin de mettre en synergie les signifiants avec leurs signifiés. Simultanément, une fonction inhérente à la création artistique se démarque de la fonction référentielle de tout acte de communication. Il s'agit de la fonction poétique ou esthétique qui reconnaît la valeur propre des signes verbaux.

En choisissant de travailler sur des textes relevant du genre lyrique, je me place dans la même perspective que Jakobson qui s'est fondé, lui aussi, sur l'étude de la poésie pour saisir la différence entre les fonctions du parler courant et la finalité du langage poétique. Malgré ses découvertes fondamentales relatives au transfert du principe d'équivalence caractérisant l'axe de sélection sur l'axe des combinaisons, l'explication de la fonction

poétique reste quelque peu tautologique dans la mesure où la fonction poétique partage le même épithète avec les textes poétiques dont elle est censée indiquer l'intention.

Au lieu de concevoir la production littéraire, et tout particulièrement les œuvres lyriques, comme le résultat d'un jeu combinatoire, je me suis attachée à creuser la notion d'axe syntagmatique dont dépendent la plupart des variations morpho-syntaxiques méritant l'appellation de libertés poétiques. Tout texte littéraire, et quel que soit son genre, paraît à ce titre apte à produire des exemples de libertés poétiques. Jusqu'à présent, celles-ci ont souvent été confondues avec les figures rhétoriques ou le style personnel d'un auteur. Or, le classement des éléments marquants d'un texte d'après leurs traits techniques ou sur fond de leur motivation subjective risque de méconnaître l'action des libertés poétiques au plan des relations syntaxiques et sémantiques. Tant que l'application du principe d'équivalence sur l'axe des combinaisons n'affecte que des unités isolées sans mettre en cause le dispositif des connexions qui règle la distribution des fonctions grammaticales et des rôles sémantiques, la transmission et le déchiffrement du message s'effectuent à mesure que le processus des permutations entre des expressions jugées équivalentes peut être reconstitué. C'est dans le cadre des échanges que les emplois métaphoriques trouvent leur source et leur explication. Comparé à l'aptitude des métaphores et autres tropes à opérer un changement immédiat du sens, le dérèglement de l'ordre syntaxique se révèle dans certains cas bien plus redoutable. Etant donné que la phrase allemande admet de multiples variantes pour ce qui est de l'affectation des positions syntaxiques, les effets de l'inversion sur l'articulation du sens s'avèrent somme toute limités. Bien que l'infraction à la règle fixant la place du verbe vaille traditionnellement comme démonstration irréfutable d'une très grande liberté poétique, elle provoque rarement un bouleversement persistant de l'ordre établi. La suppression du verbe en revanche peut avoir comme conséquence d'anéantir les connexions syntaxiques dont dépendent la stabilité et la cohérence de l'ensemble. Mais le moyen le plus direct d'agir sur la connexion des groupes syntaxiques, consiste à intervenir sur l'emplacement du négateur *nicht*. Le négateur *nicht* remplit par définition une fonction démarcative ; son apparition conduit à la désintégration de l'énoncé en deux catégories de membres, ceux qui participent au procès exprimé par le verbe et ceux qui en sont exclus. L'effet de coupure est démultiplié lorsque la

position de *nicht* ne s'accorde ni avec la négation globale, ni avec la négation partielle. Si l'indication des modalités circonstancielles présume la validation de l'information dans son intégralité, la négation simultanée de cette même information conduit à une situation paradoxale. La seule présence d'un lexème de négation ne saurait expliquer la négativité dont l'information est empreinte.

La tentative de verbaliser ce qui va à l'encontre des règles de la syntaxe et du bon sens, équivaut à la recherche de nouvelles formes de conceptualisation. Les oxymores et les néologismes proviennent du même souci d'inscrire dans les nouveaux termes l'existence d'une contradiction irréductible. Enfin, toutes les irrégularités morpho-syntaxiques participent à leur manière et à des degrés divers à une mise en question d'une logique langagière uniforme. Sauf exception, il est rare d'y reconnaître les marques morphologiques de la négation, et, pourtant, leur action est foncièrement négative si l'on se réfère à leur rapport à la norme. La norme étant soumise elle-même à une perpétuelle évolution, elle ne peut fournir que des repères approximatifs pour déterminer les limites de l'intersubjectivité à ne pas franchir. Le critère de l'intersubjectivité ne vaut pas seulement comme justification des règles grammaticales, il fixe également l'étendue des libertés poétiques. Le fait de considérer la norme sous l'angle de son intersubjectivité évite la difficulté d'en traiter en termes de valeur absolue. Ce changement de perspective influe également sur la conception des libertés poétiques : en dehors de leur propriété de s'écarter des règles, voire de les nier, celles-ci peuvent enfin être appréhendées comme manifestations d'une force qui, par sa négativité, interdit toute représentation définitive.

Si les libertés poétiques surgissent sous l'impulsion de la négativité, l'on comprend mieux pourquoi il s'avère impossible d'en arrêter une liste complète ou même d'en abstraire des règles de leur mise en œuvre. L'analyse d'un corpus aussi varié que le mien démontre cependant qu'il existe des phénomènes récurrents. De par leurs similitudes formelles, les libertés poétiques coïncident avec les figures de style les plus courantes. Dans le but d'un repérage préliminaire, le recours à d'anciens modèles descriptifs se révèle ainsi tout à fait pertinent, quoique insuffisant pour répertorier l'ensemble des phénomènes rencontrés. Pour saisir l'ampleur d'un fait linguistique singulier, la contextualisation de celui-ci constitue par

conséquent une étape incontournable. La prise en compte d'un texte dans son intégralité ne corrige pas seulement les effets de la diachronie, elle permet en outre de préciser le rôle des libertés poétiques dans l'acheminement du sens. Chaque auteur use d'ailleurs différemment des libertés poétiques selon qu'il poursuit comme objectif la composition d'un texte sans le moindre accroc, ou qu'il vise la formulation d'un message dont le sens résiste à investir les modèles d'énonciation convenus.

Bien que les poèmes se prêtent particulièrement bien à l'observation des libertés poétiques, cette expérience peut être étendue à d'autres œuvres littéraires. J'ai en effet consacré une série d'articles à l'étude de faits linguistiques particuliers qui répondent à la définition des libertés poétiques. Or, le concept de liberté poétique correspond à une étape postérieure de ma recherche. Son application rétroactive aux résultats précédemment obtenus permettrait de mieux appréhender la poéticité des procédés analysés, de même que son application future favoriserait une meilleure compréhension de la littérature dite hermétique. La découverte de la négativité comme moteur des libertés poétiques constitue une donnée supplémentaire à partir de laquelle la description de faits linguistiques parmi les plus étranges peut être envisagée. Dans un avenir proche, je me propose ainsi de reprendre mes études sur les traits morpho-syntaxiques et la fonction sémantique de la négation avant de me consacrer aux énoncés qui délivrent un message paradoxal. Bien qu'exemptes de marques explicites de la négation, ces occurrences pour le moins déconcertantes me semblent particulièrement aptes à dégager la vue sur les configurations toujours renouvelées de la négativité.

LISTE DES TRAVAUX CITÉS

Ouvrages

- ◇ *Text/Körper und Choreographie. Die ausdrückliche Zergliederung des Antonin Artaud*, Frankfurt, Haag & Herchen, 1981
- ◇ *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*, Paris, L'Harmattan, 2002

Articles

- ◇ « Die Verlagerung des Schwerpunkts - von Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater zu Rilkes Vierter Duineser Elegie », pp. 75-84, *Cahiers d'Etudes Germaniques* n° 21, 1991
- ◇ « Heiraten-Wollen und Nichtheiraten : Vom Infinitiv zum Nomen in Franz Kafkas *Brief an den Vater* », pp. 393-404, *Nouveaux Cahiers Allemands* n° 10, 1992
- ◇ « Sous le choc de la ville : L'approche de la modernité avec Walter Benjamin et les écrivains allemands de l'avant-garde historique », pp. 279-291, *Kaléidoscopis ou miroirs fragmentés de la ville*, Cahiers CRLH-CIRAOI n° 10, Paris, L'Harmattan, 1996
- ◇ « L'aphorisme, la plus petite totalité possible ou l'exemple d'une syntaxe minimale », pp. 61-68, *Nouveaux Cahiers Allemands* n° 15, 1997
- ◇ « Les indices grammaticaux de l'irréalité dans les récits de Franz Kafka », p. 49-68, *Nouveaux Cahiers Allemands* n°19, 1998
- ◇ « Approche linguistique de l'hermétisme littéraire », *Travaux et Documents* n° 18, 2002