



**HAL**  
open science

# Meschonnic, lecteur : la poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009)

Shungo Morita

► **To cite this version:**

Shungo Morita. Meschonnic, lecteur : la poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030070 . tel-03425450

**HAL Id: tel-03425450**

**<https://theses.hal.science/tel-03425450>**

Submitted on 10 Nov 2021

**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.



ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

UMR 7172 THALIM

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

SHUNGO MORITA

**MESCHONNIC, LECTEUR**

**La poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de**

**Henri Meschonnic (1957-2009)**

Thèse dirigée par Serge Martin

Membres du jury :

M. Jean-Louis Chiss, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

M. Marko Pajević, Professeur, Université de Tartu (Estonie), rapporteur

M. Serge Martin, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

M. James W. Underhill, Professeur, Université de Rouen

M<sup>e</sup> Vera Viehöver, Professeure, Université de Liège (Belgique), rapporteur

M<sup>e</sup> Marie Vrinat-Nikolov, Professeure, INALCO



**Titre** : Meschonnic, lecteur. La poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009)

**Résumé** : Cette thèse s'intéresse à l'œuvre de Henri Meschonnic (1932-2009). Elle examine ses publications nombreuses de 1957 à 2009, de manière presque exhaustive, en vue d'élucider le principe fondamental de sa poétique comme « écoute de l'écoute ». En se concentrant sur les conceptualisations poétiques que construit l'essayiste, traducteur et poète, au fil et au cœur de ses lectures de la poésie, elle vise à situer Henri Meschonnic comme lecteur en tentant de saisir la spécificité de ses lectures. La poétique comme « écoute de l'écoute », selon la définition qu'en a donnée Meschonnic lui-même, est une démarche théorique et pratique qui reconfigure l'acte de lire. En effet, elle cherche à ce que le lecteur écoute le langage (mots, silences, gestes et rythmes) entendus par des poètes ou des écrivains : cette reprise d'écoute en constitue donc la spécificité. La thèse a cherché à placer cette poétique au centre des travaux de Meschonnic, afin de postuler un point de vue du « lecteur » construit au fil de l'œuvre. Lorsque Meschonnic, poète, linguiste et traducteur, prend comme point de départ de son activité la lecture et l'écoute de la poésie, il s'est agi pour lui de penser une poétique de la lecture comme moyen décisif d'une théorie du langage attentive aux œuvres et à ce qu'elles font aux lectures. Cette thèse propose en fin de compte une étude d'ensemble sur le travail de critique littéraire de Henri Meschonnic consacré à des œuvres littéraires depuis 1957 jusqu'à son décès en 2009. Sont évoquées, entre autres, ses études sur Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Éluard, Celan, Tsvétaïeva, Adonis et quelques autres.

**Mots-clés** : Henri Meschonnic, Écoute, Rythme, Lecture, Poétique, Théorie du langage, Poésie moderne



**Title :** Meschonnic, reader. The poetics of listening in Henri Meschonnic’s literary criticism (1957-2009)

**Abstract :** This study is a comprehensive review of the publications of Henri Meschonnic (1932–2008), essayist, linguist, translator, and poet, from 1957 to 2009, with a view to establishing the fundamental principle of his poetics as “listening to listening.” The study focuses on the poetic conceptualizations constructed by Meschonnic at the thread and heart of his readings of poetry. Poetics as “listening of listening” is a theoretical approach that focuses on the act of reading, as it is an activity through which the reader listens to the discourse—words, silences, gestures, and rhythms—heard by poets or writers. This study places this view of poetics at the center of Meschonnic’s work, in order to postulate that the “reader” is constructed throughout the work. When Meschonnic takes reading and listening to poetry as the starting point for his work, the question of how his theory of reading is to be understood arises. This dissertation is intended to be a comprehensive study of Henri Meschonnic’s criticism of literary works from 1957 until his death in 2009. Among others, his studies on Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Éluard, Celan, Tsvétaïeva, and Adonis are mentioned.

**Keywords :** Henri Meschonnic, Listening, Rhythm, Reading, Poetics, Theory of language, Modern poetry



## Remerciements

Mes remerciements s'adressent d'abord au Professeur Serge Martin, mon directeur de thèse, pour m'avoir soutenu et encouragé à réaliser ce travail de thèse qui n'aurait pas été possible sans son appui.

Je remercie vivement tous les membres du jury qui me font l'honneur de juger cette thèse : Monsieur Jean-Louis Chiss, Monsieur Marko Pajević, Monsieur James W. Underhill, Madame Vera Viehöver, et Madame Marie Vrinat-Nikolov.

J'adresse mes remerciements à l'IMEC et à son équipe, au Journal de Saint-Denis, au Carrefour Culturel Arnaud Bernard de Toulouse qui m'ont permis d'accéder aux archives concernant Henri Meschonnic.

Mes remerciements vont également à Takanari Kudo, qui a travaillé avec moi pour trouver les écrits de Meschonnic dans les bibliothèques du monde entier, ainsi qu'à mes collègues doctorants et docteurs qui ont fait ouvrir à d'autres perspectives interdisciplinaires : Carla Campos Cascales, Frédérique Cosnier-Laffage, Valérie Ducrot, Pascal Lefranc, Charlotte Guennoc, Sun Nyeo Kim, Rafael Costa Mendes, Melissa Melodias, Olivier Mouginot.

Je tiens aussi à remercier les professeurs au Japon, Monsieur Hiroaki Yamada, Monsieur Moriyuki Hoshino et Monsieur Kazuaki Yoshimura, qui m'ont initié à la joie de la recherche littéraire.

Mon travail doit beaucoup au soutien de mon épouse Kazumi et aux encouragements de mes parents. Qu'ils reçoivent ici l'expression de ma gratitude et de mon amour.

Enfin, cette étude est dédiée à la mémoire d'un jeune poète japonais que j'ai rencontré à Asagaya en 2011, en espérant le revoir « dans le poème ».





# Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>19</b>
1. Contexte : Henri Meschonnic, lecteur des poètes . . . . .	19
2. La poétique comme écoute de l'écoute : définition de la notion d'écoute . . . . .	23
3. Plan de recherche . . . . .	30
<b>Première partie Écoute prophétique : écouter «ce qui n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui»</b>	<b>37</b>
<b>1 La prophétie et l'énonciation : de Hugo à Benveniste</b>	<b>41</b>
1.1 L'écoute de «mon» Hugo . . . . .	42
1.2 L'énonciation prophétique dans «La poétique politique dans <i>Châtiments</i> » . . . . .	51
1.3 La culmination poétique-politique dans la métaphore apposition . . . . .	60
<b>2 La prophétie et le «<i>shifter</i>» : la poétique de la sentence chez Nerval</b>	<b>69</b>
2.1 Un autre point de vue de la notion de «discours» chez Meschonnic à partir de l'article sur Nerval . . . . .	70
2.2 Kafka ou le rythme de la parabole : la parabole comme « <i>shifter</i> » . . . . .	80
2.3 Discours intérieur, discours extérieur : essai de comparaison avec Barthes, Krauss et Agamben . . . . .	90
<b>3 La force du langage dans la prophétie : le nominalisme, l'<i>energeia</i>, le système</b>	<b>97</b>
3.1 L'écoute de l'histoire collective : l'auto-prophétie d'Alexandre Blok . . . . .	97
3.2 La prophétie, l' <i>energeia</i> , la force dans le langage . . . . .	108
3.3 La prophétie dans le système : la pensée déductive de Meschonnic . . . . .	117
<b>Deuxième partie Écoute du silence : écouter «ce qu'on ne sait pas qu'on en-</b>	

<b>tend »</b>	<b>129</b>
<b>4 Mallarmé : le théâtre du silence dans le langage</b>	<b>133</b>
4.1 Le «Oui» comme oralité ordinaire de Mallarmé . . . . .	135
4.2 L'analyse du rythme «amoureux» dans le sonnet «Ô si chère de loin ...» . . . . .	147
4.3 Le dialogisme avec chuchotement : la voix par des gestes corporels . . . . .	159
<b>5 Le «Je» de Celan : un silence-langage</b>	<b>171</b>
5.1 «Je (Ich)» de Celan . . . . .	173
5.2 La plongée du langage-silence dans l'«eau» . . . . .	184
5.3 «Paul Celan est le juif» peut-il se réduire à un discours du judaïsme? . . . . .	196
<b>6 Claudel : vers l'écoute de l'élément minimal</b>	<b>211</b>
6.1 Oralité-visualité, la voix et l'hiéroglyphe de Paul Claudel . . . . .	212
6.2 Le minimalisme poétique et l'écoute maximale : la signifiance de consonne . . . . .	238
6.3 Le corps dans le langage : Meschonnic et la psychanalyse . . . . .	249
<b>Troisième partie Écoute de l'utopie : résistance et création</b>	<b>261</b>
<b>7 L'utopie dans la modernité : la découverte de la «petite vie» à travers la lecture de Baudelaire</b>	<b>265</b>
7.1 Ce qui <i>reste</i> moderne : oubli actif contre la société actuelle . . . . .	269
7.2 «Petite vie» : créer un poncif, c'est le génie . . . . .	278
7.3 La modernité et l'«ascétisme» de soi : Lionel Ray . . . . .	285
<b>8 L'utopie comme pluralité linguistique : le métèque, l'intempestif contre la violence invisible</b>	<b>293</b>
8.1 Contact avec une langue étrangère . . . . .	294
8.2 Langues étrangères dans la poésie de Meschonnic : la créativité de la langue étrangère	299
8.3 La poétique de la violence : la violence visible contre la violence invisible . . . . .	304
<b>9 «L'utopie est la construction d'un anti-monde» : le langage pur chez Éluard</b>	<b>317</b>
9.1 L'enquête des articles sur Éluard (1962-1998) . . . . .	318
9.2 La pureté, la révolte, l'utopie : le langage <i>anti-monde</i> de Paul Éluard . . . . .	333
9.3 L'écoute de l'Orient : l'utopie comme «nulle part» dans la poésie d'Adonis . . . . .	341

<b>Conclusion</b>	<b>353</b>
1. Meschonnic, lecteur et partisan de la liberté de penser : l'aspect positif de la critique littéraire chez Meschonnic . . . . .	353
2. La perspective du lecteur contribuant à la recherche de Meschonnic en tant que linguiste, traducteur, poète, enseignant . . . . .	358
3. L'écoute et la réénonciation de texte : pour être vivant avec le poème . . . . .	360
<b>Bibliographie de Henri Meschonnic</b>	<b>367</b>
Livres . . . . .	367
Articles dans des revues et contributions à des collectifs . . . . .	373
Traductions en langues étrangères . . . . .	425
Entretiens, tables rondes, réponses à des enquêtes . . . . .	433
Manuscrits . . . . .	440
<b>Bibliographie générale</b>	<b>443</b>
<b>Index</b>	<b>459</b>



## Liste des abréviations des livres théoriques de Meschonnic

- PPI* *Pour la poétique I*, 1970.
- PPII* *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, 1973.
- PPIII* *Pour la poétique III. Une parole écrite*, 1973.
- SP* *Le Signe et le poème*, 1975.
- PPIV-1* *Écrire Hugo. Pour la poétique IV (tome I)*, 1977.
- PPIV-2* *Écrire Hugo. Pour la poétique IV (tome II)*, 1977.
- PPV* *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, 1978.
- JSE* *Jona et le signifiant errant*, 1981.
- CR* *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 1982.
- EP* *Les États de la poétique*, 1985.
- MM* *Modernité Modernité*, 1988.
- RV* *La Rime et la vie*, 1989.
- LH* *Le Langage Heidegger*, 1990.
- MeM* *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, 1991.
- PR* *Politique du rythme. Politique du sujet*, 1995.
- LF* *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, 1997.
- TR* *Traité du rythme. Des vers et des proses*, 1998.
- PT* *Poétique du traduire*, 1999.
- RL* *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, 2000.
- CP* *Célébration de la poésie*, 2001.
- UJ* *L'Utopie du juif*, 2001.
- HPMO* *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, 2002.
- SPP* *Spinoza. Poème de la pensée*, 2002.
- CBP* *Un coup de Bible dans la philosophie*, 2004.
- VP* *Vivre poème*, 2006.
- EPT* *Éthique et politique du traduire*, 2007.
- HN* *Heidegger ou le national-essentialisme*, 2007.
- DBL* *Dans le bois de la langue*, 2008.
- PSP* *Pour sortir du postmoderne*, 2009.
- LHMT* *Langage, histoire une même théorie*, 2012.
- SDR* *Le Sacré, le divin, le religieux*, 2016.



*Je sais que seuls le renouvellent ceux qui sont fondés en poésie.*

Guillaume Apollinaire<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 83. Paru dans la première strophe du « Poème lu au mariage d'André Salmon » : « En voyant des drapeaux ce matin je ne me suis pas dit / Voilà les riches vêtements des pauvres / Ni la pudeur démocratique veut me voiler sa douleur / [...] / Ni même on renouvelle le monde en reprenant la Bastille / Je sais que seuls le renouvellent ceux qui sont fondés en poésie »





# **Introduction**



## 1. Contexte : Henri Meschonnic, lecteur des poètes

Henri Meschonnic, né en 1932 à Paris, et disparu en 2009 à Villejuif, poète, traducteur, linguiste, enseignant-chercheur au centre universitaire expérimental de Vincennes (Université de Paris 8), a écrit plusieurs essais et recueils de poèmes et plus de 850 articles de revue (y compris reprises et traductions en langues étrangères), 7 traductions de la Bible. Il a reçu plusieurs prix : prix Max Jacob en 1972 ; prix Stéphane Mallarmé en 1986 ; prix Jean-Arp de littérature francophone en 2005 ; Grand prix international de poésie Guillevic-Ville-de-Saint-Malo. Il a aussi obtenu une nomination au prix Neustadt International Prize for Literature en 1992. Ses activités s'étendent dans divers domaines comme la poésie, la traduction, la linguistique, la sémantique, la métrique, la didactique, et l'art.

Cette étude est un examen complet des publications de Henri Meschonnic de 1957 à 2009 (y compris posthumes) pour élucider le principe fondamental de sa poétique comme « écoute de l'écoute », qui se concentre sur l'écoute des conceptualisations poétiques et qui n'a pas été suffisamment exploré dans des études précédentes. Cette recherche nous permettra de clarifier les modes de conceptualisation du poète, c'est-à-dire le mécanisme de la pensée produite par la lecture de la poésie.

En examinant ses textes publiés écrits en plus d'un demi-siècle de sa vie intellectuelle, notre thèse démontrera que la notion d'« écoute », sous-tendue par l'acte de lire des poèmes, occupe une place primordiale dans sa poétique globale. Il est assez connu que le « rythme » ou l'« oralité » serait l'un des concepts les plus célèbres dans la poétique de Meschonnic et ces notions sont « des concepts que l'on ne peut plus convoquer sans l'apport de Meschonnic »<sup>1</sup>. En 1982, il publie *Critique du rythme*, où il a interrogé la théorie occidentale du signe. Dans cette tradition dualiste, le rythme a été mis du côté de la forme opposée au sens. Meschonnic a au contraire fait valoir que le rythme est omniprésent, et a cherché à sauver tout ce qui a été exclu de la théorie du signe — le corps, le geste, et la voix. Il a montré, du point de vue de l'anthropologie historique du langage, que le rythme n'est pas un ornement, mais plutôt une partie de l'ensemble de l'activité humaine. De ce point de vue, comme l'a dessiné Vera Viehöver, le rythme de Meschonnic peut se situer dans la lignée d'« un concept non-binaire du rythme » depuis celui de Marcel Mauss, la rythmanalyse

---

<sup>1</sup> M. VRINAT-NIKOLOV et P. MAURUS, « Henri Meschonnic, le retour en avant », dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic, théoricien de la traduction*, Paris, Hermann, 2014, p. 247.

de Henri Lefebvre et de Deleuze-Guattari<sup>1</sup>. En dégagant le rythme d'un cadre sémiotique et en l'envisageant dans une perspective anthropologique, la théorie du rythme de Meschonnic intensifie son intérêt pour l'oralité. Comme Meschonnic l'admet lui-même dans « Qu'entendez-vous par oralité? » publié en 1982, son « anthropologie de la voix » était un contrepoint à la « poétique de la voix » ou la « poétique orale » de Paul Zumthor fondée sur le structuralisme et sur la phénoménologie<sup>2</sup>. Meschonnic, progressivement mais clairement, affirmera la primauté de l'oreille dans sa poétique du rythme et de l'oralité : « l'oreille joue un grand rôle dans la poésie »<sup>3</sup>, et, après les années 2000, il déclare l'« oreille qui voit » en renversant la formule de « l'œil écoute » inventée par Paul Claudel<sup>4</sup>. C'est ainsi que Meschonnic a appelé sa propre poétique une « poétique de l'écoute ». Afin de saisir sa théorie du rythme, il sera donc indispensable d'examiner son concept d'« écoute » dans ses fondements.

Le nombre d'études sur Meschonnic a progressivement augmenté après son décès. Bien que ces études aient révélé la pensée de Meschonnic à une certaine époque, mais elles n'ont pas encore tenté de saisir ni la notion d'« écoute », ni l'ensemble de sa pensée avec sa bibliographie complète et avec ses manuscrits déposés à l'IMEC<sup>5</sup>. Nous ne citerons ici que trois références qui sont des livres sur le sujet de Meschonnic : *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme* de Lucie Bourassa<sup>6</sup> (1997), *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix* de Marcella Leopizzi<sup>7</sup> (2009), *Henri Meschonnic. Théorie et éthique de la relation-langage* d'Alexandre Eyriès<sup>8</sup> (2012). L'étude de Lucie Bourassa porte principalement sur des ouvrages théoriques tels que *Pour la poétique* et *Critique du rythme*, et serait la pionnière qui a expliqué la terminologie de base de la poétique de Meschonnic. Bien qu'elle ait beaucoup fait pour organiser et clarifier les termes spécifiques meschonnicien, cette étude englobe moins la totalité de son travail. Il est certain que le fait qu'elle ne traite pas des critiques littéraires de Meschonnic à partir de 1957 ne se limite pas à son étude, mais à toutes

<sup>1</sup> V. VIEHÖVER, « Introduction », *Interval(le)s*, traduit par Bruno DUPONT, 2015, « Réinventer le rythme », n° 7, p. VII.

<sup>2</sup> *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 295. ; « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, 1982, n° 56, p. 19.

<sup>3</sup> « Entretien avec Luis Mizón. Vie et poésie », *Confluences poétiques*, décembre 2008, n° 3, p. 297. « Si on le lit à voix haute, cela saute aux oreilles, et effectivement l'oreille joue un grand rôle dans la poésie. Ce qui est intéressant, là, c'est le rôle de l'oralité, à la fois la bouche et l'oreille »

<sup>4</sup> « Le théâtre comme voyage de la voix », *Académie expérimentale des théâtres. 1990-2001 traversées mémoire*, Paris, IMEC, 2001, p. 16. ; « Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit », *Revue Alsacienne de littérature*, automne 2003, n° 83, p. 86. ; *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 62.

<sup>5</sup> Seul, l'étude de Serge Martin a ouvert la voie de recherche sur les archives de Meschonnic. Voir : S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontres. Ouvrir les archives « Henri Meschonnic »*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétrás, coll. « Résonance générale. Essais pour la poétique », n° 6, 2013.

<sup>6</sup> L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Rhuthmos, 1997.

<sup>7</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, Fasano-Paris, Schena-Baudry, 2009.

<sup>8</sup> A. EYRIES, *Henri Meschonnic. Théorie et éthique de la relation-langage*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2012.

les études meschonniciennes. Notre intérêt de recherche consiste, pour notre part, à examiner ses concepts dans leur totalité. Pour la même raison, l'étude d'Alexandre Eyriès n'est pas une étude exhaustive. Il va sans dire que les valeurs de ces études générales ne sont pas perdues parce qu'elles sont profondément profitables pour donner un aperçu de la théorie poétique de Meschonnic et pour ouvrir la porte à de futures études. Notre étude ne se limitera pas à un résumé comme introduction de la pensée meschonnicienne, mais elle cherchera à faire ressortir le potentiel de sa poétique.

Les recherches de Leopizzi se sont concentrées sur la lecture des œuvres poétiques de Meschonnic et ont tenté d'en dégager le sens à travers des entretiens avec l'auteur lui-même. Cette étude fournit une source rare de matériel sous la forme d'entretiens et une analyse exhaustive de ses œuvres poétiques. Sa réponse lors de l'entretien se limite toutefois à un commentaire sommaire sur ses œuvres théoriques ou à son expérience personnelle sur ses œuvres poétiques. Il existe déjà un grand nombre d'entretiens avec Meschonnic auparavant, et ses réponses aux questions posées par Leopizzi auraient partiellement été une répétition de ce qui a été dit dans les entretiens passés qui ont déjà eu lieu depuis cinquante ans. De plus, à l'exception des œuvres poétiques, la plupart des textes de Meschonnic ont été exclus de son examen. Comme l'étude de Leopizzi sur les poèmes est une transcription de ce qu'elle a entendu directement de Meschonnic lui-même, elles devraient être évaluées comme une source primaire de Meschonnic. Pour notre part, l'accent est mis sur l'acte même de la lecture du poème par Meschonnic, en partant du principe fondamental de la poétique de Meschonnic lui-même, c'est-à-dire, l'auteur ne connaît pas nécessairement le poème qu'il a écrit.

Outre les études de synthèse, il existe également un certain nombre d'études spécifiques. Si de nombreux recueils d'articles lui sont consacrés<sup>1</sup>, nous nous limiterons ici à trois sources importantes : *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic* (2000)<sup>2</sup>, *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Actes du colloque de Cerisy (2005)<sup>3</sup>, et un numéro spécial d'*Europe* (2012)<sup>4</sup>. Ils offrent plusieurs perspectives nouvelles, notamment des comparaisons avec Camus ou Borges, la relation entre Meschonnic et l'enseignement, la psy-

---

<sup>1</sup> B. BONHOMME (dir.), *Nu(e). Henri Meschonnic*, Nice, Association Nu(e), 2002. ; G. BLUA, Y. BROUSSARD, et J. LOVICHIO (dir.), *Autre Sud. Henri Meschonnic inédits*, Marseille, Éditions Autre Temps, 2004. ; A. CHANÉAC (dir.), *Faire part. Le poème meschonnic*, Le Cheylard, Faire part, n° 21-22, 2008. ; S. MARTIN (dir.), *Penser le langage Penser l'enseignement. Avec Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. « Résonance générale. Essais pour la poétique », n° 2, 2010. ; M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012. ; S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontres. Ouvrir les archives « Henri Meschonnic »*, op. cit. ; M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic, théoricien de la traduction*, Paris, Hermann, 2014.

<sup>2</sup> J.-L. CHISS et G. DESSONS (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000.

<sup>3</sup> G. DESSONS, S. MARTIN, et P. MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème. Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, Paris, In Press, 2005.

<sup>4</sup> S. MARTIN (dir.), *Europe. Henri Meschonnic*, Paris, Europe, 2012, vol.995.

chanalyse et le théâtre. Certains d'entre eux ont déjà mis en évidence la place importante de les pensées des poètes dans la poétique de Meschonnic : les études de Marko Pajević et de Alexis Nouss sur le rapport entre Meschonnic et Paul Celan<sup>1</sup> ou celle de Laurent Mourey sur Mallarmé lu par Meschonnic<sup>2</sup> serviront de base à notre étude. À l'aide des études précédentes qui ont partiellement abordé la théorie de la lecture de Meschonnic dans ses critiques littéraires sur des poètes, nous essayerons dans notre thèse de saisir le noyau central dans son projet global qu'il a toujours appelé « la poétique ».

Le tableau d'ensemble de la poétique de Meschonnic nous permettra de rendre visible le travail inachevé de son écriture. Il est précisément l'étude de l'écoute sur laquelle nous travaillerons. Ce concept, qui a été évoqué dès ses premières années jusqu'à ses dernières années, n'a pas été bien appréhendé dans les études meschonnicciennes. Cela s'explique par le fait que les réflexions théoriques de Meschonnic sur l'écoute étaient concentrées dans ses dernières années, et qu'il n'avait plus assez de temps pour en présenter cette théorie malgré son grand potentiel de développement. Notre étude cherchera à montrer la place qu'occupe la conception d'« écoute de l'écoute » dans la poétique d'Henri Meschonnic. Cette formule se trouve initialement dans *Pour la poétique II* en 1973 dans ces deux passages : « L'écriture est une écoute. De même ce qu'on appelle la prophétie est une écoute des signifiants du langage et intérieure au langage. [...] la poétique est une écoute de cette écoute »<sup>3</sup> ; « Le langage poétique est une écoute. La lecture et la poétique sont l'écoute de cette écoute »<sup>4</sup>. Elle sera reprise dans d'autres ouvrages ultérieurement : « Traduire, [...] n'a pas de fin. Non plus de langue à langue seulement, mais variant en fonction des modes d'écoute du langage. [...] La poétique est l'écoute de cette écoute »<sup>5</sup> ; « La force du rythme comme écoute, et l'écoute de cette écoute »<sup>6</sup> ou « l'écoute des autres écoutes »<sup>7</sup>. Notre intérêt portera précisément sur le système de la double activité d'écoute dans la poétique de Meschonnic. C'est là qu'intervient le domaine de l'écoute transsubjective qui est entendu par le sujet du poème<sup>8</sup>.

La poétique comme écoute de l'écoute est une théorie qui s'intéresse *ipso facto* à l'acte

---

<sup>1</sup> M. PAJEVIĆ, « Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu ? », *Europe*, 2012, n° 995, p. 156-166. ; A. NOUSS, « Le *Pneuma* et le rythme (sur Paul Celan) », dans J.-L. CHISS et dans G. DESSONS (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 211-243.

<sup>2</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. Présence et réception de Mallarmé dans la poésie française après 1945. Autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic*, Thèse de doctorat, Strasbourg, 2019.

<sup>3</sup> *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>5</sup> *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> « Qu'entendez-vous par oralité ? », *op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> Le sujet du poème sera défini comme « est sujet celui par qui un autre est sujet ». Nous traiterons de ce concept dans chapitre 3. Voir *infra*, p. 125.

de lire puisqu'il s'agit d'une activité dans et par laquelle le lecteur écoute des langages entendus par le sujet du poème énoncé par des poètes ou par des écrivains. Lorsque cette poétique sera placée au centre des travaux de Meschonnic, il faudra postuler un point de vue du «lecteur». C'est exactement la question qui n'a pas été posée dans les études précédentes : comment a-t-il lu les poètes ? Et comment ses réflexions, à partir de la lecture, ont-elles développé sa poétique ?

## 2. La poétique comme écoute de l'écoute : définition de la notion d'écoute

Afin de mieux illustrer le sens de la première question, il conviendrait d'abord d'identifier les caractéristiques de la notion de lecture chez Meschonnic. La lecture de Meschonnic est inséparable de l'écriture (il parlait de «lecture-écriture» en combinant les deux mots<sup>1</sup>), et elle ne signifie pas simplement l'interprétation de texte, mais «la réénonciation qu'est la lecture d'un poème»<sup>2</sup>. Serge Martin, en se référant à la théorie de l'expérience de John Dewey, explique la relation entre l'œuvre et le lecteur dans le concept de réénonciation dérivé d'Henri Meschonnic comme suit : «Les œuvres demandent en effet que l'expérience continue parce que justement elles sont d'abord constituées d'une énonciation qui demande une réénonciation»<sup>3</sup> et le lecteur (soit l'auditeur soit le spectateur) doit passer par toutes les étapes du processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre<sup>4</sup>. La réénonciation est une «relation expérientielle»<sup>5</sup> entre lecteur et auteur, par l'intermédiaire du texte. Dans une optique différente de celle de Martin, Dominique Rabaté remarque que la réénonciation dans les *Gestes lyriques*, «explique en partie l'effet particulier de participation que suscite le poème». Il précise que «le “geste” qu'accomplit le texte poétique n'est pas seulement celui que décrit, s'il réussit, l'écrivain. Il devient aussi celui du lecteur ou de l'auditeur»<sup>6</sup>. Pour Meschonnic, la lecture est une expérience de contact avec l'œuvre par des gestes qui déploient une telle réénonciation. En ce sens, elle peut se dissocier complètement de la conception de la lecture selon le «paradigme rhétorico-interprétatif»<sup>7</sup>.

La lecture, selon Meschonnic, est ainsi une réénonciation qui implique l'expérience de

---

<sup>1</sup> *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1970, p. 33. ; *CR, op. cit.*, p. 285. ; «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», dans H. WISMANN (dir.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 727. Après l'essai de Benjamin en 1986, on ne trouve plus cette expression.

<sup>2</sup> *Écrire Hugo (I). Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1977, p. 212.

<sup>3</sup> S. MARTIN, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XXe et XXIe siècles», n° 80, 2019, p. 295-296.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>6</sup> D. RABATÉ, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. «Les essais», 2013, p. 11-12.

<sup>7</sup> S. MARTIN, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet, op. cit.*, p. 295.



l'écoute. Si nous n'aborderons pas l'écoute musicale, tout en présentant une théorie de l'écoute plutôt qu'une théorie de la « lecture », c'est parce que nous mettons l'accent sur le modèle de discours dialogique réalisé par le rapport entre l'énonciation et la réénonciation. Comme le soulignent certains, il est évident que, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, « l'écoute est devenue de plus en plus importante dans l'esthétique, dans la philosophie et aussi dans la littérature »<sup>1</sup>. Il convient toutefois de noter que ces paradigmes de la vision et de l'écoute tiennent compte d'une opposition traditionnelle entre arts plastiques et la musique, et que cette dimension sonore n'a pas distingué entre la musique et la conversation<sup>2</sup>. Au cours des dernières années, les études sur l'écoute qui considèrent dans sa complexité un phénomène dépassant le cadre strict de la musique se sont progressivement enrichies<sup>3</sup>. Aussi ne faut-il pas passer son silence le fait que Meschonnic a avant celles-ci écouté le poème, non pas musicalement, mais « discursivement ». Ainsi, notre étude portera sur l'écoute dans le domaine intersubjectif du discours, et non dans celui de la musique.

Il est également nécessaire de souligner que l'écoute dans ce modèle discursif doit se distinguer clairement de « l'écoute active » introduite par Carl Rogers qui met l'accent sur l'instrumentalisme de la communication. Dans la relation « je-tu » du discours qui est « un langage où s'inscrit celui qui s'y énonce »<sup>4</sup>, l'écoute ne travaille pas pour faciliter la communication, mais pour observer le sujet de l'énonciation en changement constant. L'écoute dans le discours signifiera donc l'écoute de ce sujet infiniment changeant comme le dit Meschonnic : « l'écoute du langage est l'écoute du changement indéfiniment en cours dans ses représentations »<sup>5</sup>. Carla Campos Cascales et Charlotte Guénnoc résumant bien ce point en situant leur réflexion dans le domaine didactique : « peut-être alors que la notion d'écoute est ce qui permet, d'emblée, d'être conscient des discours qui nous traversent et qui construisent notre propre discours en tant que "sujet" (avec tous les aspects politiques, historiques, sociaux, sentimentaux que cela implique...) »<sup>6</sup>. L'écoute de ce continu indéfini dans le discours est un acte d'écouter ce qui est entendu par un sujet par un autre sujet : la difficulté est de savoir comment « être conscient des discours qui nous traversent », car le sujet qui écoute

<sup>1</sup> A.N. RUIZ, « L'émancipation de l'écoute ou pourquoi lire - et jouer - encore Adorno et Eisler », *Revue Filigrane*, janvier 2014, n° 17, p. s.p. Voir aussi : M. FINCK, *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei. Essai de poétique du son*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 52, 2004.

<sup>2</sup> William Marx commence l'histoire de cette opposition avec le dicton de Simonide de Céos : « la peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante ». Voir : W. MARX, « Musique et poésie pure. La fin d'un paradigme », *Poétique*, septembre 2002, n° 131, p. 357-367, p. 357.

<sup>3</sup> S. BENHAÏM et M. GUESDON, « Figures de l'écoute. Circonstances, usages, métaphores », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 30 décembre 2013, vol. 1, n° 10, p. 285-287.

<sup>4</sup> « Ce que la clarté empêche de voir. À propos de la langue française », *Esprit*, mars-avril 1997, n° 230-231, p. 60.

<sup>5</sup> *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 48.

<sup>6</sup> C.C. CASCALES et C. GUÉNNOC, « S'écouter, écouter et produire une écoute en recherche », *Lectures du sujet. Sujet, lecture et littérature*, 29 novembre 2016.

cette écoute se trouve lui aussi dans un infini de changement dans et par le discours.

Compte tenu de cette aporie de l'«écoute de l'écoute», nous essayerons ici de définir cette notion chez Meschonnic. Elle se définit par le fait d'«entendre ce qu'on ne sait pas qu'on entend»<sup>1</sup>, mais il conviendra de l'expliquer plus en détail. L'acte d'écoute appartient à l'observation au sens large du terme. On écoute généralement ce qui est dit afin de saisir son contenu, sa forme et sa teneur. D'une manière plus avancée, on pourrait déduire les émotions, c'est-à-dire les aspects non verbaux de l'interlocuteur selon son ton, ses inflexions, ses pauses, et bien d'autres aspects. Si l'on pratique l'écoute psychanalytique, on pourrait écouter l'inconscient du narrateur. Ou alors, on pourrait écouter sa propre voix. Pour la poétique de Meschonnic, la première écoute se porte sur ce que l'on n'a pas conscience que l'on écoute, et elle est reconnue par la deuxième écoute. Au premier stade de l'écoute, on ne sait même pas si on l'entend ou non. Il s'agit d'un domaine inconnu. Il y a donc un décalage entre la première et la seconde écoute. La deuxième écoute est celle de l'inconnu. La poétique comme écoute de l'écoute pourrait donc être reformulée comme la poétique d'une écoute de l'inconnu. Cette expérience d'entendre ce dont l'on ne se rend pas compte que l'on écoute, peut arriver au lecteur et à l'auteur. Cela peut être mis en contraste avec le rapport entre l'expérience primaire (*primary experience*) et l'expérience secondaire (*secondary experience*) élaboré par John Dewey. Dans *Experience and Nature*, Dewey a fait la distinction entre les deux types d'expérience. Le premier est une expérience comme «sujet brut, macroscopique, et grossier»<sup>2</sup>, et se trouve dans une phase d'essais et d'erreurs. Il n'y a pas de réflexion ici, et il n'y a pas de connaissance de ce que l'on vit, ce qui, selon les mots de Meschonnic, est véritablement «ce que l'on ne sait pas que l'on entend». L'expérience secondaire, d'autre part, est une expérience après coup par la réflexion avec conscience, «les objets de réflexion raffinés et dérivés»<sup>3</sup>. Pour Meschonnic, la poétique comme domaine de réflexion correspondrait à l'expérience secondaire. La seule différence est que l'expérience primaire de Dewey a un phénomène qui sera révélé par l'expérience secondaire (par exemple, un certain bruit reconnu par l'expérience primaire est apparu comme le bruit de volet inoffensif par la secondaire)<sup>4</sup>, alors que l'écoute primaire de Meschonnic ne

---

<sup>1</sup> «Plus le poème est singulier, plus il est pluriel», *La Diagonale des poètes 1982-2002. Vingt ans d'intervention. Entretien avec Marc Delouze et Danielle Fournier*, Genouilleux, La Passe du vent, 2002, p. 10. «Elle[=la poésie] impose une écoute de l'écoute, pour arriver à entendre tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend.»

<sup>2</sup> J. DEWEY, *The Later Works of John Dewey 1925-1953. 1925. Experience and Nature*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2008, p. 15. «*gross, macroscopic, crude subject-matters in primary experience*».

<sup>3</sup> *Ibid.* «*the refined, derived objects of reflection*».

<sup>4</sup> S. MADELRIEUX, «Méthode ou métaphysique ? L'empirisme pragmatique de John Dewey», *Critique*, 28 décembre 2012, vol. 12, n° 787, p. 1053. «Je sursaute, troublé par un bruit (expérience primaire). Une telle expérience, dans son immédiateté, est purement et simplement celle d'une frayeur-due-au-bruit. Ma réaction de sursaut et la direction du bruit me font me lever pour en chercher l'origine et la nature (transition d'une expérience à l'autre) : ce n'était qu'un volet

sera pas révélée par l'écoute secondaire lorsque le sujet n'est même pas conscient du fait qu'il a vécu l'audition. L'écoute primaire est en général très souvent inaperçue, ignorée ou considérée comme absente. En ce sens, la quête de l'écoute primaire sera une tentative de repenser une formulation de Humboldt sur les langues, citée par Jürgen Trabant, du point de vue de l'«écoute» :

Par la dépendance réciproque de la pensée et du mot, il apparaît clairement que les langues ne sont pas à proprement parler des moyens de représenter la vérité déjà reconnue, mais bien davantage de découvrir celle qui était auparavant inconnue.<sup>1</sup>

Pour découvrir cet inconnu dans l'écoute primaire, nous serons obligés de remettre en question la manière d'entendre et de lire les «langues». Dans le cas de Meschonnic, il a effectivement essayé d'écouter diverses langues étrangères (ce que nous traiterons dans le chapitre 8), mais ce qu'il a cherché à entendre davantage, c'est chaque langage utilisé par des poètes. Tout en écoutant la subjectivité de chacun, il ne cesse de découvrir-entendre l'inconnu, en tant que lecteur. En effet, il est impossible d'entendre la voix du poète dans le texte comme pour un enregistrement sonore. Notre recherche portera moins sur la quête philosophique de l'origine de l'expérience d'écoute que sur l'écoute du «sujet du poème» qui surgit dans l'activité d'écoute. C'est pourquoi nous ferons l'impasse, dans notre étude, sur les philosophes qui envisagent cette origine. Sur ce point, les recherches sur la «voix»<sup>2</sup> nous enseignent comment l'écoute peut se distancier justement d'avec le problème de l'origine. Serge Martin dit que la voix «n'est pas l'origine du corps ou du langage», mais «un fonctionnement du langage qui est celui qui met le plus de corps dans le langage»<sup>3</sup>. Nous tenterons, également, de saisir l'écoute comme fonctionnement. Nous notons toutefois que Meschonnic disait qu'«on n'a pas d'accès direct au fonctionnement du langage»<sup>4</sup>. L'écoute est de l'intelligibilité et de l'insaisissable. Elle se représente comme une sorte de chose préconceptuelle : «une pratique de l'écoute dont on n'a pas encore les concepts»<sup>5</sup>.

La question n'est donc plus d'explorer l'origine de cette écoute primaire, mais d'exiger une attitude «éthique» de l'écoute de l'écoute. Meschonnic, qui mène l'écoute secondaire des poèmes, qui claque dans la pièce à côté (expérience secondaire). La première expérience est reprise et visée par une expérience ultérieure qui lui attribue une signification : le bruit effrayant s'est changé en bruit de volet inoffensif.»

<sup>1</sup> J. TRABANT, *Traditions de Humboldt*, traduit par Marianne ROCHER-JACQUIN, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 43. Cité par Jürgen Trabant.

<sup>2</sup> S. MARTIN, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, coll. «Théories», 2017. ; A. GRENN, *Du Signe au Discours*, Paris, Editions Ithaque, 2011.

<sup>3</sup> S. MARTIN, *Voix et relation, op. cit.*, p. 233-234.

<sup>4</sup> «Entretien avec Christian Prigent. Sur le bruit que la musique fait autour de la poésie», *TXT*, 1988, «Le chanteur en charabia», n° 22, p. 22.

<sup>5</sup> «Le poème, l'éthique et l'histoire», *L'homme et la société*, 1984/07-1984/12, repris dans LHMT, n° 73-74, p. 114.

n'a cessé de porter son attention sur des éléments qui n'ont pas de sens sur le moment mais qui viennent à avoir un sens après coup (écoute prophétique), et sur ceux qui ont été ignorés et voilés dans de nombreuses discussions (écoute du silence), ainsi que sur ceux qui, par exclusion délibérée, n'ont plus de lieu (écoute de nulle part ailleurs, c'est-à-dire de l'utopie). Nous examinerons ces trois modes d'écoute dans chaque partie de notre thèse.

L'examen de l'attitude éthique dans l'écoute de Meschonnic permettra corollairement de répondre à la deuxième question : comment ses réflexions, à partir de sa lecture-écoute des poèmes, ses réflexions ont développé sa poétique. La recherche concernant cette écoute pourrait envisager d'un autre point de vue les notions fondamentales meschonnicienne. Par exemple, on pourrait saisir ces notions meschonnicienne d'une autre manière en prenant appui sur ces citations qui mettent en rapport la notion d'écoute (nous soulignons) :

- « L'**historicité** est l'écoute d'une histoire »<sup>1</sup> ;
- d'un texte comme une activité qui continue : « Sa **modernité** est son écoute »<sup>2</sup> ;
- « Ainsi l'**oralité** au sens où je l'ai proposée consiste en un primat de l'écoute pour transformer toute la pensée du langage et le langage de la pensée »<sup>3</sup>.

Les études meschonnicienne ne traitent donc pas encore du rapport entre la notion d'écoute et les poètes<sup>4</sup> bien qu'il existe des études sur des poètes chez Meschonnic comme celles concernant les œuvres de Mallarmé<sup>5</sup>, de Péguy<sup>6</sup> et de Celan<sup>7</sup>. Il existe d'ailleurs très peu d'études sur ses premiers essais consacrés aux poètes comme Apollinaire, Hugo, Éluard, Spire, et surtout il n'existe pas d'études d'ensemble à partir de son premier article en 1957 jusqu'aux productions de sa maturité.

En effet, il est évident que son expérience de la lecture des poètes à partir des années 1950 a eu de fortes implications sur sa poétique ultérieure. La poétique meschonnicienne, où il est fait

---

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 97.

<sup>2</sup> *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004, p. 111.

<sup>3</sup> « La voix-poème comme intime extérieur », dans M.-F. CASTARÈDE et dans G. KONOPCZYNSKI (dir.), *Au commencement était la voix*, Toulouse, Éres, coll. « La vie de l'enfant », 2005, p. 66.

<sup>4</sup> P.-P. BOULANGER, « Quand la psychanalyse entre dans la traduction », *Meta. Journal des traducteurs*, 2009, vol. 54, n° 4, p. 733-752. Quant au domaine de la traduction, Pier-Pascale Boulanger donne l'importance à « l'écoute du corps » dans la traduction.

<sup>5</sup> L. MOUREY, « Ce que toujours je chercherai. Le poème, la théorie, le poème critique, de Meschonnic à Mallarmé », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 134-144.

<sup>6</sup> J. ROGER, « Meschonnic vers Péguy. Une dette de reconnaissance ? », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 145-155.

<sup>7</sup> A. NOUSS, M. AUCLAIR, et S. HAREL, « "Deux bouchées de silence" : une lecture de Paul Celan », *Protée*, 2000, vol. 28, n° 2, p. 35-46. ; S. MARTIN, « La relation contre la religion avec Paul Celan, Ghérasim Luca et Henri Meschonnic. Pour un humanisme radicalement historique », *Faire part*, janvier 2008, n° 5, p. 63-73. ; M. PAJEVIĆ, « Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu ? », *op. cit.*

mention du rythme, de la traduction, et du poème, est basée au premier abord sur la linguistique et sur la philosophie. Par exemple, l'étude de Lucie Bourassa considérait que «les notions fondamentales de sa poétique» sont linguistiques comme celles de «fonctionnement», de «modes de signification», de «forme-sens», de «valeurs» et de «système»<sup>1</sup>. Pascal Maillard, en tenant le philosophe Bernard Groethuysen pour un des points de départ du livre *Langage, histoire une même théorie*, a fait remarquer que «Groethuysen a une place toute particulière dans la poétique d'Henri Meschonnic»<sup>2</sup>. Il est vrai que quelques linguistes et philosophes ont influencé la pensée de Meschonnic, du moins y prennent une grande part. Quand on ouvre un de ses livres majeurs comme *Critique du rythme* (1982), *La Rime et la vie* (1990), ou *Poétique du traduire* (1999), on pourrait trouver sans peine les noms de linguistes (et/ou philosophes) dont il ne cache pas l'influence : Humboldt, Saussure, Benveniste, Wittgenstein, Groethuysen, Horkheimer, Spinoza tout en contestant d'autres linguistes (et/ou philosophes) comme Chomsky, Parain, Burke, Heidegger et d'autres. Ce schéma conflictuel expliquerait une part de la pensée meschonnicienne<sup>3</sup>. Mais, en réalité, l'auteur lui-même avouait l'inverse quant à son expérience vécue : «ce ne sont pas des linguistes qui m'invitent, ce sont des psychiatres et des psychanalystes, ou ce sont des poètes, ou ce sont des traducteurs. C'est très rarement des linguistes qui m'invitent [...]»<sup>4</sup>, il a développé sa poétique non seulement à travers des théories linguistiques ou philosophiques, mais aussi et peut-être surtout à travers la lecture des poètes, des traducteurs, et des psychanalystes<sup>5</sup>.

Meschonnic lisait du «poème», ou pour mieux dire, il lisait les pensées poétiques des philosophes ou des linguistes, dont les textes ne sont pas nécessairement écrits par un poète. Kibédi-Varga, dans «Le poème et ses lectures», remarque une lecture similaire entre la poésie et les articles scientifiques : tous deux rejettent une lecture linéaire, contrairement aux romans policiers et aux articles de magazines<sup>6</sup>. En effet, en substance, ils ne seront pas identiques, car le message d'un article scientifique est au-delà du langage alors que celui d'un poème reste en mots ; en outre, alors qu'un article scientifique a toujours un sens, un poème ne donne souvent aucun sens. Cependant, lorsque Meschonnic lit des textes philosophiques, la lecture poétique semble intervenir, car il porte toujours la plus grande attention au rythme. Chez le lecteur-Meschonnic, on trouve toujours «le

<sup>1</sup> L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, op. cit., p. 39.

<sup>2</sup> P. MAILLARD, «Henri Meschonnic, la vie pour le sens», dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 174.

<sup>3</sup> Cf. L'opposition entre le nominalisme et le réalisme. Cette formule sera détaillée dans le troisième chapitre. Voir *infra*, p. 97.

<sup>4</sup> «Entretien avec Jean Gillibert, Yves Manela, Bernard Rigaud, Pierre Sullivan. Le rythme et le langage», *Psychiatrie française*, mars 2003, vol. 33, n° 3-4, p. 148-149.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>6</sup> Á. KIBÉDI VARGA, «Le poème et ses lectures», *Cahiers de l'AIEF*, 1971, vol. 23, n° 1, p. 108.

jeu dialectique du rythme et du sens qui donne vie au poème et qui est irréductible à l'analyse linéaire»<sup>1</sup>. Par exemple, dans *Spinoza poème de la pensée* (2002), il n'a pas essayé de séparer la pensée de Spinoza de sa pratique du langage en latin, car il essayait d'observer et d'analyser les phrases de Spinoza, comme poème plutôt que comme philosophie. Il ne s'agit pas d'une lecture herméneutique, Meschonnic lit la prosodie et le signifiant dans les textes de personnes dites philosophes et linguistes, comme il le fait pour la poésie. Considérée sous cet angle, notre perspective du «lecteur» aura par conséquent une place importante dans sa poétique.

Notre travail consistera donc à mettre en lumière une notion spécifique d'écoute à travers des textes critiques sur des poètes entre 1957-2009. Compte tenu de ces objectifs, nous procéderons en deux étapes. Nous aborderons en premier la collecte des mentions sur l'écoute autour des textes sur ces poètes. Pour ce faire, nous avons construit notre corpus des textes de Meschonnic concernant des poètes (voir en bibliographie l'entrée 2.3 qui organise le corpus par auteur). Nous examinerons chaque texte sur ces poètes par rapport à l'écoute. Afin d'expliquer en détail la notion d'écoute, nous utiliserons secondairement d'autres corpus que nous avons construits (voir notre bibliographie des publications de Meschonnic) : l'ensemble des textes de Meschonnic sera alors pris en considération des essais aux poèmes en passant par les traductions, les entretiens, et les manuscrits conservés à l'IMEC et à la BnF. Cette recherche exhaustive nous permettra de, non seulement, mettre en place sa poétique au point de vue de l'écoute, mais aussi d'établir une chronologie de la poétique comme «l'écoute de l'écoute» de Meschonnic. Jusqu'ici, les écrits de Meschonnic n'ont été que partiellement examinés, ce qui fait qu'on n'a pas une idée d'ensemble de sa pensée. Cette recherche sera donc une tentative première visant une historicisation du principe de la pensée de Meschonnic qui sous-tend l'ensemble de ses écrits : une invention de lecture.

Dans cette étude, nous faisons référence à un certain nombre d'entretiens de Meschonnic, car, dans ces dialogues, il a expliqué en détail ses idées à son interlocuteur. Nous pensons que cela peut aider une grande partie de la compréhension de sa théorie. Cependant, il faut immédiatement ajouter que nous n'avons pas pour objectif de faire de chaque mot qu'il prononce un dogme et d'y réduire son œuvre entière. Nous chercherons plutôt à utiliser autant de matériel que possible pour mettre en lumière ce qu'il essayait de penser dans une perspective d'«écoute». Tous les entretiens utilisés figurent dans la bibliographie.

Envisager le problème de l'écoute dans la poétique meschonnicienne nous permettra d'in-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 113.

roduire un nouveau point de vue dans la recherche autour de l'aspect «rythmique», détaché du dualisme son/sens, en le considérant comme «signifiante» ou «sémantique sérielle»<sup>1</sup>. Cela nous permettra également de situer la spécificité de cette écoute par rapport aux autres domaines des sciences humaines : la psychanalyse, la philosophie, la rhétorique, la linguistique, voire la métrique. Ces domaines s'attachent souvent au problème de l'écoute. Nous ne pouvons pas aborder toutes les questions relatives à cet immense sujet, nous nous limiterons donc ici à traiter quelques contemporains qui ont intéressé Meschonnic.

### 3. Plan de recherche

Notre thèse visera à expliquer une activité d'écoute par Meschonnic, du point de vue du lecteur qu'il a été, en trois étapes sous l'angle de trois notions-clés dans l'œuvre du poète-essayiste : «prophétie», «silence», et «utopie». La reconnaissance de «ce qui n'est pas remarqué sur le moment» ou de «ce qui est négligé» occupe une place importante dans la poétique comme écoute de l'écoute. La première écoute n'est entendue qu'après-coup, Henri Meschonnic a souvent expliqué ce phénomène par le terme de «prophétie». Pourquoi passe-t-elle inaperçue et est-elle négligée? C'est parce que, dans la poésie, ce que l'on écoute en premier est représenté comme «silence» et «blanc». Lorsque ces éléments invisibles sont mis en lumière par l'écoute, nous verrons qu'une tradition oppressive l'a rendue invisible : le signe comme ordre dominant. Le champ de bataille pour réécrire le nouvel ordre contre l'ordre existant sera appelé «utopie» par Meschonnic.

Dans notre thèse, nous démêlerons tout d'abord la poétique comme écoute de l'écoute autour de la notion de «prophétie», tandis que la deuxième partie révélera la théorie et la pratique de l'écoute du «silence». Lorsque cette écoute du silence deviendra possible, la lutte avec le signe commencera. La troisième partie présentera l'aspect combatif de ce lieu qui n'existe pas encore pour la poétique, c'est-à-dire une «utopie».

La première partie vise à clarifier l'aspect prophétique de l'acte d'écoute. L'acte d'écouter ce que l'on ne sait pas que l'on écoute vient après la première audition. Ce qui n'est pas encore connu au moment où il est prononcé, ou au moment où il est entendu, cet inconnu est ouvert sur un avenir. C'est pourquoi Meschonnic parle de l'après-coup : «l'après-coup est le grand prophète,

---

<sup>1</sup> *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, p. 56. «Alors que, du point de vue du continu, il n'y a plus à les confondre, car il n'y a plus *ni son ni sens*. Mais une sémantique sérielle.»

et il ne sert plus à personne»<sup>1</sup>. Il découvrira cette pensée dans les mots des poètes comme ceux de Victor Hugo, «les poètes ont peur de devenir prophètes»<sup>2</sup>, ou ceux de Charles Péguy «tout grand poète en est le prophète»<sup>3</sup>.

Dans le premier chapitre, nous soulignerons qu'une confluence des mots écrits par les poètes lus et des notions linguistiques comme énonciation, discours et «*shifter*» permet à Meschonnic d'élaborer ce concept de prophétie. La prophétie sera théorisée non pas en termes théologiques, mais en termes linguistiques représentés par l'énonciation et le discours de Benveniste. Lorsque Meschonnic examine le rapport entre la subjectivité et la collectivité dans la notion d'énonciation, il adopte le concept de prophétie en se référant aux poètes.

Après avoir constaté une interaction des références à Victor Hugo et à Émile Benveniste dans les textes de Meschonnic jusqu'aux années 1970, nous observerons dans le deuxième chapitre que la rencontre entre la linguistique et les pensées des poètes pourrait remonter à son essai sur Gérard de Nerval de 1958. Il s'agit ici du jumelage entre philosophie et poétique : Meschonnic donne son propre sens à la notion linguistique d'opérateur de glissement («*shifter*») en y incorporant la notion poétique d'«oracle» et de «parabole», qui opèrent des variations sur la notion de prophétie.

Au troisième chapitre, nous verrons le développement ultérieur de ce concept prophétique jusqu'à ses dernières années. Meschonnic, surtout à partir des années 1990, s'intéresse à la «force» que la notion de prophétie a sur l'avenir en relation avec l'*energeia* de Humboldt. Nous examinerons comment la lecture que fait Meschonnic de la notion de «prophétie» chez des poètes tels que Charles Péguy, Percy Bysshe Shelley, Ossip Mandelstam, Alexandre Blok et Eugène Guillevic, a donné consistance à sa poétique.

Si l'on replace la poétique de Meschonnic dans la perspective de l'écoute, la notion de prophétie la conduirait vers la poétique d'Aristote définie comme «ce qui n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui» (*anónumos tugkhanei ousa mekhri tou nûn*, *Poétique*, 47 b 9)<sup>4</sup>. La poétique continuera de travailler sur un objet qui n'a pas de nom jusqu'à ce que l'avenir reçoive le nom dans l'objet, c'est-à-dire, jusqu'à ce que l'inconnu dans l'objet soit entendu comme le connu. Pour Meschonnic, la prophétie n'est ni la prédiction qui prédit l'avenir ni les mots reçus de Dieu. Le prophète, selon

---

<sup>1</sup> *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 158. «Le monde est plein de prophètes. Mais la vérité ou le mensonge les suit, au lieu de les accompagner.»

<sup>2</sup> «Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous», dans B. BONHOMME et dans M. SYMINGTON (dir.), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 323.

<sup>3</sup> «Péguy oralité et rythme», *L'Amitié Charles Péguy*, octobre-décembre 2002, n° 100, p. 449.

<sup>4</sup> «Poétique aujourd'hui (États de la)», dans B. DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol.3, p. 2914.



les mots de Shelley, est un « législateur » qui crée un nouvel ordre dans l'avenir et cet ordre émerge de l'inconnu.

Comment procède-t-on alors exactement à l'écoute de l'inconnu ? Tel est le sujet que nous aborderons dans la deuxième partie. Nous examinerons sous des angles divers un des modes de l'inconnu dans la poésie : le silence. La notion d'inconnu chez Meschonnic est ce qui apparaît comme un silence dans une représentation de la voix, à savoir une œuvre poétique. Dans cette partie, nous révélerons un état de « l'écoute du silence » qui est fondamental dans la poétique de l'inconnu de Meschonnic pour révéler la place qu'occupe la notion de silence dans sa théorie. Ce qui sera observé ici, ce sont trois perspectives importantes du « silence » qui permettent de relever des points de détail négligés et oubliés dans des lectures ordinaires : le geste dans le texte ; le sujet de la lecture (lecteur) ; l'élément du poème plus petit qu'un mot comme la consonne, la lettre, la ponctuation. Le poète a continué à écouter ces subtilités dans ses essais autour de Mallarmé, Celan, Claudel et d'autres. Il a rejeté les lecteurs qui ne peuvent ou ne veulent pas les entendre.

Dans le quatrième chapitre, nous montrerons que Meschonnic cherchait à écouter la voix silencieuse dans la poésie de Mallarmé. La critique radicale de Meschonnic contre ses contemporains post-mallarméens était due à l'importance décisive qu'il accordait à la pratique d'écoute de la « voix » de Mallarmé que beaucoup n'avaient pas faite. Vu sous cet angle, notre intérêt porte moins sur la justesse de sa critique que sur l'acte d'écouter la voix qu'il essayait d'entendre. Comment a-t-il tenté d'entendre la voix du poème de Mallarmé ? Pour répondre à cette question, nous relirons son argumentation sur Mallarmé. Ce qui ressort de cette relecture, c'est que la voix dans la poésie de Mallarmé se manifeste par l'intermédiaire du geste comme silence. Autrement dit, le lecteur-Meschonnic n'essaie pas d'écouter la voix physique du poète, mais le « corps-langage » qui se produit entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture. Dans sa lecture elle-même, en reprenant l'énonciation triviale du « oui » de Mallarmé, Meschonnic écoute les gestes que le « je » fait quand il parle au « tu », et de là, il en tire le dialogisme qui naît de la relation du « je-tu », ce qui est peut-être le poème comme activité.

Le cinquième chapitre visera à faire ressortir les éléments que Meschonnic a voulu mettre en avant dans la poésie de Celan. Nous chercherons à montrer que Meschonnic a mis au jour une série d'images (silence, langage, eau, errance) à l'œuvre dans les poèmes de Paul Celan en mettant de côté la controverse sur la traduction d'André du Bouchet, car notre tentative s'attachera à lire la critique de Meschonnic comme une « défense de la poésie » plutôt que comme une « attaque contre

la traduction», comme l'ont fait de nombreuses études. Nous verrons ainsi que Meschonnic a tenté de défendre la manière dont il voulait lire Celan. Cette conception repose sur le fait qu'il a eu une impression personnelle du poète Paul Celan que sa lecture a pu construire dans sa situation et dans sa recherche, dans cette articulation d'une pratique et d'une théorie.

Le sixième chapitre traitera un des aspects du silence, à savoir, le blanc comme typographie qui occupe une place importante dans la poétique de Meschonnic notamment par rapport au blanc de sa traduction biblique qui désigne des accents rythmiques hébreux, mais il est également utilisé dans certaines œuvres poétiques. En approfondissant les réflexions de Meschonnic sur le blanc dans le texte, on peut constater qu'il a construit sa théorie en prenant appui sur les pensées des poètes modernistes comme Ezra Pound, Apollinaire et Reverdy mais aussi les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel qui a été une source d'inspiration majeure pour sa théorie du blanc. Toutefois, il n'imitait pas le blanc claudélien, mais il l'a pris comme point de départ, et a finalement établi sa propre théorie du blanc basée sur un «minimalisme poétique»<sup>1</sup> que l'on peut appeler «poétique du minimal» : il a incorporé le blanc dans l'un des plus petits éléments du langage en le considérant non pas comme une disposition visuelle dans le texte, mais en relation avec le langage. Lorsque sa théorie du blanc sera lue à la lumière de la lecture de Claudel, apparaîtra un nouveau sujet d'intérêt pour des éléments minimaux comme le cri, la consonne, la lettre, la ponctuation et d'autres.

Entendre ce que l'on n'entend pas sera possible dans la mesure où l'on maintient la continuité du corps et du langage. Même si les éléments dans le texte sont difficiles à remarquer, on peut les retrouver par une observation détaillée du corps dans le langage, à savoir des gestes inconscients du langage. Plutôt que de rétablir la «réalité» du texte, il importe plutôt d'inventer une relation dialogique vivante entre le texte et le lecteur. La poétique de Meschonnic enseignera qu'en vivant avec le texte, ces éléments invisibles qui ne sont pas immédiatement apparents se révèlent progressivement.

La troisième partie traitera de la notion d'«utopie». Si la notion de prophétie dans la première partie, «ce qui n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui», engageait une réflexion sur le temps, et si celle de silence dans la seconde s'attachait aux traits physiques, corporels, prosodiques et rythmiques des œuvres, cette dernière partie portera sur la notion d'espace, c'est-à-dire sur un *topos*. L'utopie qui se définit comme *quelque part ailleurs qu'ici* engagera inévitablement un déni de

---

<sup>1</sup> «Claudel et l'hieroglyphe ou la Ahité des Choses», dans G. MATHIEU-CASTELLANI (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 117.

*l'ici*, le refus d'une adaptation au statu quo d'un *ici*. La pensée contre la conception conventionnelle produira donc un conflit. L'utopie n'est, par conséquent, pas du tout un songe idyllique, mais une lutte contre le maintien de l'ordre. De ce point de vue, l'utopie prend un caractère politique. Cette partie peut donc révéler un aspect politique et éthique dans l'activité critique de Meschonnic en tant que lecteur. L'analyse du concept d'utopie nous permettra de bien comprendre son argument « critique », qui n'est ni du genre « polémique », ni du genre apocalyptique, ni une attaque envers l'adversaire, ni une réaction de peur de l'inconnu. Il s'agit de sa propre *défense de la poésie*, à savoir un acte qui consiste à essayer d'éviter, en se donnant un maximum de « moyens »<sup>1</sup>, que quoi que ce soit empêche l'écoute du poème.

Dans le septième chapitre, nous clarifierons la notion d'utopie de Meschonnic par rapport à celle de « modernité ». Nous tirerons de cette notion un caractère de « révolte ». L'acte de rester à contre-courant serait une condition de la création d'une utopie, mais celle-ci apparaît comme désagréable pour ceux qui ignorent la « petite vie ». La résistance contre ceux qui appartiennent à la majorité, selon Meschonnic, est un acte intempestif pour ses membres. Vu sous cet angle, l'utopie est inévitablement « mal-aimée ».

Le huitième chapitre examinera le fonctionnement de cette utopie en tant que résistance. Il en ressort que l'utopie est un lieu de conflit entre deux types de violence : le signe et le poème, pour reprendre un titre de notre auteur. Dans la théorie poétique de Meschonnic, la notion d'utopie a beaucoup en commun avec celle de prophétie étant donné qu'elles créent ce qui n'est pas encore là, à savoir l'avenir du présent. Toutefois, ce qui distingue la notion d'utopie de celle de prophétie est qu'un caractère combatif est attribué à la première. Certes, Meschonnic dirait — et cela se remarque particulièrement dans ses écrits d'après 2000 — que la prophétie et l'utopie constituent le même concept résistant : « Résistance, c'est peut-être le mot qui fait de la pensée à la fois une prophétie et une utopie »<sup>2</sup>. Mais, c'est toujours dans le contexte où il parle d'utopie qu'une telle identification est faite ; la prophétie la rejoint après cela<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Souvent cité par Meschonnic, cette notion de « moyen » est empruntée à Pierre Reverdy qui l'opposait à celle de « procédé » : « On crée grâce aux moyens, on imite grâce aux procédés. Ceux-ci sont la décadence et la contrefaçon de ceux-là. » P. REVERDY, *Nord-sud. Self defence. Autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, coll. « Œuvres complètes de Pierre Reverdy », n° 3, 1975, p. 107.

<sup>2</sup> « Être Hugo aujourd'hui, ou l'invention de pensée comme arme. Les intellectuels et l'exil », dans N. INAGAKI et dans P. REBOLLAR (dir.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 168.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 167. Le début de la phrase de la section est : « En ce sens, Hugo est autant utopie, c'est-à-dire nulle part, de son temps, qu'aujourd'hui. » ; « Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit », *op. cit.*, p. 87-88. « L'incarnation même de l'utopie, en ce que l'utopie est ce à quoi la société bien-pensante ne fait pas de place, et c'est l'affinité entre l'utopie et la prophétie. »

Le neuvième chapitre viendra clarifier la théorie du refus qui se construit dans et par la lecture des poètes par Meschonnic. Nous accorderons d'abord une place importante à la pureté d'Éluard et nous y mettrons en lumière une association entre trois notions acquises par la lecture du poète : pureté, révolte, utopie. Ce refus d'Éluard est également lié à l'esprit dadaïste d'un Tristan Tzara, et peut être observé chez d'autres poètes également. Nous reprendrons les essais de Meschonnic sur le poète Adonis pour réexaminer cette théorie du refus d'un autre point de vue. Dans le cas d'Éluard et dans celui d'Adonis, on identifie clairement une opposition entre le poème et le signe. Le poème s'opposerait au monde tel qu'il est ou à la tradition telle qu'elle est naturalisée. En effet, la poésie par l'activité du poème chercherait à créer un nouvel ordre en opposition à l'ordre existant. La méthodologie de cette invention d'ordre diffère pour chaque poète : cela dépend du mode d'être du poète, c'est-à-dire de sa forme de vie.

Après avoir examiné tous les essais ci-dessus sur des poètes, nous synthétiserons dans la conclusion l'importance du point de vue du «lecteur» pour la poétique de Meschonnic par rapport à d'autres perspectives comme celle de critique, linguiste, traducteur, poète, et enseignant. Notre hypothèse de travail est donc que cette mise en perspective des notions-clés de l'œuvre du poète-essayiste et traducteur à partir de l'activité du lecteur permettra de reconsidérer à nouveaux frais la poétique d'ensemble élaborée au fil de son parcours par Meschonnic.



## **Première partie**

**Écoute prophétique : écouter « ce qui  
n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui »**



L'objectif de la première partie consiste à clarifier un aspect prophétique de l'acte d'écoute. L'acte d'écouter ce que l'on ne sait pas que l'on écoute vient après la première audition. Ce qui n'est pas encore connu au moment où il est prononcé, ou au moment où il est entendu, cette inconnaité est ouverte sur un avenir. C'est pourquoi Meschonnic parle de l'après-coup : « l'après-coup est le grand prophète, et il ne sert plus à personne »<sup>1</sup>. Il découvrira cette pensée dans les mots des poètes comme « les poètes ont peur de devenir prophètes »<sup>2</sup> de Victor Hugo, « tout grand poète en est le prophète »<sup>3</sup> de Charles Péguy.

Dans le premier chapitre, nous y soulignerons qu'une confluence des mots du poète et de la notion linguistique lui permet d'élaborer ce concept de prophétie. La prophétie sera théorisée non pas en termes d'idées théologiques, mais linguistiques représentées par l'énonciation et le discours de Benveniste. Lorsque Meschonnic examine le rapport entre la subjectivité et la collectivité dans la notion d'énonciation, il adoptera le concept de prophétie en référant aux poètes.

Le premier chapitre examinera donc une interaction entre Victor Hugo et Émile Benveniste dans les textes de Meschonnic jusqu'aux années 1970. Nous observerons dans le deuxième chapitre que la rencontre entre la linguistique et les pensées des poètes pourrait remonter jusqu'à son essai sur Gérard de Nerval de 1958. Il s'agit ici du jumelage entre philosophie et poétique : Meschonnic donne son propre sens à la notion linguistique d'opérateur de glissement (« *shifter* ») en incorporant la notion poétique d'« oracle » et de « parabole », variations sur la notion de prophétie. Au troisième chapitre, nous verrons le développement ultérieur de ce concept prophétique jusqu'à ses dernières années. Meschonnic, surtout à partir des années 1990, s'intéresse à la « force » que la notion de prophétie a sur l'avenir en relation avec l'« *energeia* » de Humboldt. Nous examinerons comment la lecture que fait Meschonnic de la notion de « prophétie » chez des poètes tels que Charles Péguy, Percy Bysshe Shelley, Ossip Mandelstam, Alexandre Blok et Guillevic a influencé sa poétique.

---

<sup>1</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 158. « Le monde est plein de prophètes. Mais la vérité ou le mensonge les suit, au lieu de les accompagner. »

<sup>2</sup> « Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous », *op. cit.*, p. 323.

<sup>3</sup> « Péguy oralité et rythme », *op. cit.*, p. 449.





## Chapitre 1

# La prophétie et l'énonciation : de Hugo à Benveniste

Nous examinerons dans la cette section le rapport poétique-politique dans l'article de 1970 d'un point de vue du lecteur des poètes. un germe de la conception de l'énonciation prophétique.

Dans la dernière de sa vie, Meschonnic considère qu'il ne doit pas beaucoup à Victor Hugo malgré son immense contribution. Mais, dans les premières années de son travail, il a nourri le rapport entre la poétique et la politique dans le «je» qui tient simultanément de la subjectivité (poétique) et de la collectivité (politique) en lisant le poème de Victor Hugo. Nous montrerons cela à travers trois procédés. Nous aurons dans un premier temps une vue d'ensemble sur ce qu'est une poétique-politique chez Meschonnic. Nous comparerons ensuite les deux articles publiés en 1970 qui portent sur le «je» comme énonciation : l'article concernant Benveniste et celui concernant Hugo. Nous montrerons par là qu'il a trouvé la notion de discours incorporant celle de la prophétie poétique (Hugo). Le discours, la prophétie — non pas au sens de la prédiction, mais au sens de ce qui n'a pas encore été réalisé — ont un dénominateur commun dans la mesure où une parole (énonciation) a de l'action sur l'avenir. Cette approche des deux termes est une invention propre à Meschonnic. C'est à partir de l'article sur Hugo en 1970 qu'il réfléchit autour du mot poétique qui intervient politiquement dans le monde réel.

## 1.1 L'écoute de « mon » Hugo

Il est incontestable que la place de Victor Hugo dans les œuvres meschonniciennes occupe une place centrale, comme le montrent ses publications *Écrire Hugo* (1977), *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre* (2002), sa contribution aux œuvres complètes de l'édition du club français du Livre (1967-1970), et la direction du numéro spécial sur Hugo de la revue *Europe* (1985). Ce rapport apparent avec le grand poète du XIX<sup>e</sup> siècle est autant utilisé afin d'introduire l'esprit de Meschonnic. Il existe en effet un rapport fort entre Henri Meschonnic et Victor Hugo. Par exemple, Hugo Savino rapproche son caractère réactif et intempestif de l'influence de Victor Hugo : « Meschonnic est intempestif et réactif comme il aime parler de Victor Hugo »<sup>1</sup>. Serge Martin, en citant une phrase de Meschonnic, remarque que l'observation sur Hugo qu'il a faite vaut pour lui-même<sup>2</sup>. Le poète ne cesse effectivement de citer quelques phrases de Victor Hugo comme aphorisme : « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi », « Dieu a fait le monde en vers » et « Les poètes ont peur de devenir prophètes »<sup>3</sup>. Cela est ainsi frappant quand cet effet évident est nié par l'auteur lui-même : « J'ai beaucoup étudié Hugo, mais je suis incapable de dire ce que je lui dois »<sup>4</sup>. Dans cet entretien avec Anne Mounic, l'auteur avoue qu'il est plus proche de la pensée de Spinoza que de celle de Hugo, qui n'a plus d'importance pour lui sauf une phrase : « Solitaire, solidaire ». Comment pourrions-nous expliquer ce propos ? Pourquoi lui était-il impossible de dire ce qu'il devait à Victor Hugo ? A-t-il refusé ce grand écrivain de l'histoire de France par modestie ? Évitions-nous au moins d'affirmer que ce soit le symptôme de la dénégation psychanalytique puisque nous n'avons pas de moyen de le vérifier. Mais comme les études précédentes ont fait remarquer, il serait difficile de nier complètement la ressemblance entre les deux poètes.

Nous pourrions supposer qu'il est trop prudent pour être un nationaliste de la littérature française. Dans un autre entretien avec Jacques Ancet, notre critique avait conscience de l'image de Victor Hugo en France.

Une aventure rythmique comme il n'y en a pas d'autres. Et une sensualisation du langage très forte. Cela dit, je fais mon tri. J'ai mon Hugo. Et je constate que Hugo

---

<sup>1</sup> H. SAVINO, « Problemas, efectos y recepción de la traducción de las obras de Henri Meschonnic en la Argentina y América Latina », dans D. CÉSPEDES (dir.), *Ponencias del coloquio Henri Meschonnic*, Seattle, Amazon Digital Services LLC, 2014, « Meschonnic es intempestivo y reactivo como a él le gusta decir de Victor Hugo. »

<sup>2</sup> S. MARTIN, « Henri Meschonnic, commencements », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 4.

<sup>3</sup> « Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous », *op. cit.*, p. 323.

<sup>4</sup> *Le sacré, le divin, le religieux*, Paris, Arfuyen, 2016, p. 72.

continue à départager. À séparer. Je suppose que chez beaucoup, qui n'aiment pas-Hugo, ce sont des restes d'une mauvaise éducation. Je veux dire les clichés scolaires, le Hugo des familles, des bons sentiments. Le verbeux, l'écho sonore. Tout ce qui empêche de lire Hugo.<sup>1</sup>

Il ne doit peut-être pas beaucoup au grand poète qui représente la littérature française, mais il doit à son propre Hugo. Compte tenu de cette affirmation, nous dirons plutôt que l'influence de « Victor Hugo », comme beaucoup de gens imaginaient, est moins essentielle pour la poétique meschonnicienne, mais il en extrait « son Hugo »<sup>2</sup>. Il est primordial de distinguer « l'œuvre de Hugo » et « la lecture de l'œuvre de Hugo », à savoir « mon Hugo ». Notre enquête ne vise donc pas à chercher l'influence *directe* de Victor Hugo chez Meschonnic, mais à observer indirectement dans son texte sur Hugo ce qui alimenterait ultérieurement sa théorie ou sa pratique. Cette recherche déterminera s'il existe une notion spécifique née à travers la lecture de Hugo, ce qui n'a pas existé avant l'écriture des essais. Pour retrouver son origine de la pensée, nous traiterons dans cette étude essentiellement ses premiers textes sur Hugo.

### 1.1.1 La poétique-politique de Meschonnic dans les années 1960 et 1970

Pour analyser sa lecture autour Hugo, il convient de présenter tout d'abord une vue panoramique d'une période comprise entre les années 1960 et 1970. Ce qui nous relève, c'est son intérêt à la politique dans la poésie. Par rapport aux articles de Nerval ou d'Éluard dans les mêmes années, la quantité de mentions sur la politique est plus grande<sup>3</sup>. Qu'entend-on par une attitude politique de Meschonnic ? Olivier Mouglin, dans une table ronde en 1977, a demandé à Henri Meschonnic s'il y avait un sens politique ou un retentissement politique propre à ses recherches sur le pouvoir au sacré. Sa réponse : « Non, cela ne peut s'y insérer *qu'indirectement* »<sup>4</sup> et jusqu'aujourd'hui, on vit dans un monde qui tend à ne prendre *directement* les rapports entre le langage et la politique. Il gardait cette affirmation dans les dernières années de sa vie : « Je suis engagé dans un combat pour le rythme. C'est un rapport indirect que j'ai avec le politique. Je ne suis pas directement engagé »<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> « Entretien avec Arnaud Bernadet. La poétique tout contre la rhétorique », *Fleurs de rhétorique*, mai 1998, p. 76.

<sup>2</sup> À travers notre examen entier, nous découvrirons que la place de Victor Hugo y est moins importante que celle de Baudelaire, de Mallarmé, de Claudel, et d'Apollinaire.

<sup>3</sup> Dans cet article en 1962, le mot « politique » est utilisé trois fois sauf la citation alors que la présentation de *Les chants du crépuscule* est douze fois.

<sup>4</sup> « Table ronde avec Alex Derczansky, Olivier Mouglin, Paul Thibaud. Poétique et politique », *Esprit*, juillet-août 1997, n° 7-8, p. 28. Souligné par Meschonnic.

<sup>5</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix, op. cit.*, p. 250.

Être indirectement, c'est regarder attentivement le langage soit parlé soit écrit, y compris le corps du parlant. C'est aussi supposer toujours un terrain pratique, une pratique humaine. À partir de cela, nous pourrions commencer à approcher la politique. Pour Meschonnic, la poétique-politique est inséparable, comme la théorie et la pratique, l'individu et le social<sup>1</sup>.

Même si le poète ne vise pas à joindre *directement* son écriture à l'action politique, certains se sont intéressés à son engagement politique. Par exemple, dans un entretien avec Victor Malka autour du judaïsme, l'interlocuteur a posé une question à propos de l'État d'Israël, où Meschonnic s'est peu engagé. Sa réponse ne serait pas suffisante pour l'interrogateur : « Je préfère, à une question politique, répondre en poète »<sup>2</sup>. Le même type de question a aussi été posée lors d'une conférence autour de Meschonnic qui s'appelle « L'œil qui entend, l'oreille qui voit : L'univers d'Henri Meschonnic »<sup>3</sup>.

Concernant son point de vue sur la situation politique du moment, il est certain qu'il a emprunté à la terminologie de Karl Marx (plutôt Althusser) comme « dialectique », « matérialisme » et « aliénation », puis l'a abandonnée. Personne n'a examiné son influence marxiste dans les années 1970. Peut-être une protestation de Meschonnic pour Efim Etkind, parue dans *La Quinzaine littéraire* le 16-30 juin 1974, nous expliquerait-elle son attitude politique à cette époque. Lorsque le linguiste soviétique, théoricien de la traduction, a été exclu de l'Union des écrivains soviétiques et de l'institut pédagogique Herzen de Leningrad pour avoir eu des contacts avec deux écrivains dissidents — Alexandre Soljenitsyne et Josif Brodsky — Meschonnic a critiqué formellement la décision de l'association et de l'institut, et a déclaré que « l'URSS risque de perdre [...] certains de ses meilleurs travailleurs »<sup>4</sup>. Dans cette déclaration, il mettait l'accent sur la relation poétique-politique chez Etkind : son travail de l'histoire de la littérature et de la traduction dévoile « des rapports entre le politique et le poétique, par l'écriture »<sup>5</sup>. La question politique ne se posait qu'à partir de l'écriture des écrivains. C'est ainsi que « le rôle des poètes apparaît inséparablement poétique et politique »<sup>6</sup>. On ne saurait trop souligner que Meschonnic garde toujours le rapport poétique-politique, même dans son engagement face à la situation politique.

---

<sup>1</sup> « Ni Rimbaud ni Mallarmé », *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1972, n° 237, p. 126. Cet enchaînement aura développé « la poétique-éthique-politique » dans la troisième partie.

<sup>2</sup> « Entretien avec Lorenza Mondada, Stéphane Marti, Philippe Sudan », *Questions*, octobre 1984, n° 5, p. 62.

<sup>3</sup> C. BIRMAN, R. BLAIG, G. DESSONS, et A. LACROIX, « L'œil qui entend, l'oreille qui voit. L'univers d'Henri Meschonnic », Paris, Cercle Bernard Lazare, 2013.

<sup>4</sup> « Pour Efim Etkind », *La Quinzaine littéraire*, 16-30 juin 1974, n° 189, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

Alors même que le poète s'engage dans la politique, cela ne peut pas s'appeler « politique » autant qu'il commence à partir de l'écriture. Sinon, l'écriture perd l'avantage sur l'idéologie. *Le langage est dans l'idéologie* : c'est une étude « sociopsychologique », à ce que Meschonnic dirait<sup>1</sup>. Pour lui, « une anthropologie historique du langage situerait nécessairement, à l'inverse, *l'idéologie dans le langage* »<sup>2</sup>.

La recherche sur le rapport entre l'idéologie (politique) et le langage (poétique) s'analyse en profondeur dans *Pour la poétique II* et *Le Signe et le poème*. Mais, avant de publier ces livres, Meschonnic a déjà essayé de penser la politique dans le cadre de la poétique à travers la lecture de Victor Hugo. Dans « Le poème Hugo », publié en 1970 dans *Œuvres complètes de Victor Hugo* tome XIV, Meschonnic a remarqué la poétique-politique chez Hugo : « La poétique rejoint le politique. Hugo le dit par la satire, toute culture est politique »<sup>3</sup>.

Dans ses critiques littéraires sur Victor Hugo dans les années 1970, c'est-à-dire de « Poème Hugo » à « Poétique politique dans *Châtiments* » paru en 1977 dans *Écrire Hugo*, il existe une inséparabilité entre la poétique et la politique. À travers cette évidence, nous pourrions retrouver une voie du développement de l'inséparabilité de la poétique-politique, c'est-à-dire une subjectivité-collectivité dans l'énonciation.

L'énonciation qui dit l'histoire est transformée par ce qu'elle énonce en une subjectivité-collectivité. Le destinataire de cette énonciation est alors double, il est l'action collective, il est la transformation même de sa propre énonciation, de subjective en collective.<sup>4</sup>

L'énonciation est une action de dire qui a double sens : le subjectif (poétique) et le collectif (politique). Le *je* de l'énonciation comprend la puissance politique, parce qu'il charge « toutes les fonctions du prophète, politiques, poétiques »<sup>5</sup>. Le prophète, dans ce contexte-ci, a le pouvoir de réaliser une collectivité qui demeure potentiellement dans le *je* de l'énonciation. Le *je* comme « énonciation prophétique »<sup>6</sup> s'appelle ainsi « annonciateur »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>2</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>3</sup> « Le poème Hugo », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1970, vol.14, p. L.

<sup>4</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

Les années 1960-1970 sont également marquées par un accomplissement du travail de liaison entre la poétique et la politique dans la théorie meschonnicienne. Ce travail a certainement commencé par la lecture de Hugo. Mais, dans cette lecture, nous apercevons un autre fleuve. C'est la notion d'« énonciation » qui est un terme linguistique. Nous pourrions dire plus précisément que la théorie du rapport entre la poétique et la politique s'est formée au contact de Hugo avec la linguistique. Nous examinerons à présent l'influence sur la linguiste de Benveniste au cours de ces années.

### 1.1.2 L'an 1970 : la rencontre avec la théorie linguistique de Benveniste

La pensée linguistique de Benveniste apparaît dans les études de Meschonnic sur Victor Hugo à partir de 1970, car celles-ci s'en sont beaucoup inspirées par rapport aux œuvres précédentes. La notion d'énonciation est un des symboles qui proviennent de ce linguiste. Nous considérons que cet effet est plus déterminant que l'événement de mai 68 ou que le colloque de Cluny organisé les 16-17 avril 1968, intitulé « Linguistique et littérature »<sup>1</sup>, « épiphénomènes des mêmes convulsions », à ce que disait Jean-Claude Chevalier<sup>2</sup>. C'est à partir de 1970 — à savoir à partir du « Le poème Hugo » — que Meschonnic n'hésite pas à utiliser des notions linguistiques de Benveniste.

Il lit le livre de Benveniste en lisant des poèmes, et lit des poèmes en lisant ce linguiste : il existe une interaction de lecture entre « linguistique et la littérature » dans un autre sens que le colloque de Cluny. Nous constaterons plus loin que Meschonnic a écrit un article sur Benveniste en 1970 en mentionnant plusieurs poètes comme Hugo, Nerval, Apollinaire, Éluard, Aragon, Giraudoux, Cummings, ainsi que la Bible.

Or, depuis quand Meschonnic connaît-il Benveniste ? Pour savoir le lien détaillé entre les deux penseurs, nous pourrions profiter des entretiens riches avec Serge Martin et du témoignage

---

<sup>1</sup> Ce colloque, selon Jean-Claude Chevalier, était un « lieu d'affrontements et de coalitions passionnés » comme les communistes organisateurs de *Nouvelle Critique* et les personnes proches de *Tel Quel* comme Julia Kristeva, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet. Meschonnic présente dans ce colloque sur le sujet de la prosodie et de la métaphore chez Victor Hugo. Le compte-rendu rapporte que les « réflexions d'H. Meschonnic nous semblent les plus riches », alors que M. Pleynet ait remarqué une faute (Meschonnic prend un vers de Hugo avec trompeuse « je suis seul, je suis veuf, ... » au lieu de citer « Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe ». Meschonnic cite ce faux vers depuis le livre de Jean Moulin. En mettant signe le (*sic*), cette communication sera reprise avec quelques modifications dans *Œuvres complètes de Victor Hugo* et puis dans *Écrire Hugo (ii)*. Ici, on ne trouve aucune référence à Benveniste. Cette étude est plus proche des études dans les années 1960 comme nous avons examiné dans le chapitre précédent. Cf. J.-C. CHEVALIER, « La critique littéraire en question », *Modèles linguistiques*, décembre 2010, vol. 3, n° 3, p. 197-201, p. 1. ; A. NICOLAS, « Review of Linguistique et littérature. Colloque de Cluny (16-17 avril 1968) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1970, vol. 70, 5/6, p. 1094-1096, p. 1094.

<sup>2</sup> J.-C. CHEVALIER, « Premiers pas avec Henri Meschonnic, premiers voyages », dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 101.

de Jean-Claude Chevalier. Le premier a déjà remarqué que le nom de Benveniste ne se trouvait pas dans *Pour la poétique I* en 1970<sup>1</sup>. En l'admettant, Meschonnic avoue qu'il n'y pas d'influence de Benveniste avant *Pour la poétique I* :

Ce qui me laisse sans voix dans ta question, concernant la note de lecture sur Benveniste, en octobre 1970 dans *Les Cahiers du chemin*, c'est que j'avais complètement oublié ce que tu fais apparaître, et dont je n'avais plus conscience, c'était le contact ressenti déjà alors avec les textes de Benveniste, que je venais visiblement de découvrir, et que, tu le notes, car rien ne t'échappe, je ne connaissais pas dans *Pour la poétique*. Oui, cette conscience s'est développée après, puisqu'elle est présente dans *Pour la poétique II*. C'était une découverte de lecture. [...] Benveniste, je ne le connaissais pas personnellement et il ne m'était même pas alors venu à l'esprit de suivre ses cours au Collège de France. Rétrospectivement je ne peux même pas le comprendre.<sup>2</sup>

La théorie de Benveniste s'y est incorporée non par *Pour la poétique I*, mais par *Pour la poétique II*, plus précisément par « Sémiotique et poétique, partant de Benveniste », publié en octobre 1970. D'ailleurs, il n'était pas présent dans les cours du Collège de France entre 1937 et 1972. Cela ne prouve pourtant pas qu'il ne l'ait pas du tout connu. En 1966, dans un article intitulé « Les problèmes de la traduction », il citait déjà le nom de Benveniste : « Ainsi E. Benveniste a démontré que les catégories logiques d'Aristote ne faisaient que transposer les catégories du grec »<sup>3</sup>. Il n'a pas mis la référence, mais nous devinerons qu'il se reporte à l'article « Catégories de pensée et catégories de langue »<sup>4</sup> chez Benveniste. Selon le témoignage de Chevalier<sup>5</sup>, Meschonnic lisait Benveniste avec lui quand il a été son assistant à l'université de Lille entre 1963 et 1968. Il est donc possible qu'il ait lu Benveniste avant 1970, mais il n'existait aucun article avec autant d'inspiration que celui de 1970.

C'est pourquoi il y a peu de notions linguistiques comme « énonciation » dans des articles sur Hugo avant 1970, par rapport aux articles ultérieurs. La lecture de Benveniste a fait un amalgame

---

<sup>1</sup> « La parabole ou Kafka », *Le Nouveau Commerce*, spring-1969, n° 13, p. 105.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>3</sup> « Les problèmes de la traduction », *Europe*, septembre 1966, n° 449, p. 218.

<sup>4</sup> É. BENVENISTE, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Les Études philosophiques*, 1958, vol. 13, n° 4, p. 421-422. « Aristote pose ainsi la totalité des prédicats que l'on peut affirmer de l'être, et il vise à définir le statut logique de chacun d'eux. Or, il nous semble [...] que ces distinctions sont d'abord des catégories de langue, et qu'en fait, Aristote, raisonnant d'une manière absolue, retrouve simplement certaines des catégories fondamentales de la langue dans laquelle il pense. »

<sup>5</sup> J.-C. CHEVALIER, « Premiers pas avec Henri Meschonnic, premiers voyages », *op. cit.*, p. 102.



entre la poétique et la linguistique, que nous analyserons dans l'article suivant.

### 1.1.3 L'énonciation avec des poètes ou sur la notion de «sui-constitutif»

Meschonnic n'applique pas simplement la théorie de Benveniste à sa lecture, mais la transforme en approchant les pensées des poètes ou des peintres. C'est ce que Benveniste n'avait pas fait. Nous essayerons ici d'illustrer comment ce critique a tiré la pensée spécifique de l'article «Sémiotique et poétique, partant de Benveniste» de 1970 pour observer une distinction entre les deux théoriciens.

Il s'agit ici des deux notions de shifter et de «sui-constitutif». La première se discutera précisément dans le chapitre suivant sur Gérard de Nerval. Nous nous contenterons ici de constater que Meschonnic a exploité la notion de shifter, qui se définit comme le référent indéterminé seulement par rapport aux interlocuteurs<sup>1</sup>, jusqu'au bout. Dans le jeu de *hain-teny* des Merinas, Benveniste y enlève l'énonciation puisque ce jeu, qui consiste en proverbes cités et en contre-proverbes, «n'a que les dehors d'un dialogue»<sup>2</sup>. Notre critique suppose en revanche que l'usage du proverbe est aussi «une part d'interprétation, une frange d'énonciation»<sup>3</sup>, car même dans le jeu du proverbe, son énonciation a nécessairement une implication dans la technique des joueurs. Autrement dit, notre critique n'élimine pas le *je-ici-maintenant* comme «*shifter*» des joueurs.

La seconde notion, «sui-constitutif», est son propre idiome, mais il n'a pas bien défini ce terme alors qu'il le réitère en cinq fois dans *Pour la poétique II*<sup>4</sup> et qu'il juxtapose parfois ce mot avec le mot «sui-référentiel», notion de Benveniste qui se définit comme l'énoncé performatif et se réfère à une réalité qu'il *constitue* lui-même<sup>5</sup>. S'il n'y avait pas de distinction entre les deux termes, pourquoi a-t-il inventé ce mot originel<sup>6</sup>? Une des raisons possibles serait de créer une différence de point de vue. Le linguiste a tout simplement montré avec le terme «sui-référentiel» que l'énon-

<sup>1</sup> O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points anthropologie : sciences humaines», 1972, p. 323.

<sup>2</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, Paris, Gallimard, coll. «Tel/Gallimard», 1966, vol.2, p. 85.

<sup>3</sup> «Sémiotique et poétique, partant de Benveniste», *Cahiers du Chemin*, octobre 1970, n° 10, p. 136.

<sup>4</sup> *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1973, p. 28, 31, 32, 178, 180.

<sup>5</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, Paris, Gallimard, coll. «Tel/Gallimard», 1966, vol.1, p. 273-274. «la reproduction de l'énoncé performatif par un autre le transforme nécessairement en énoncé constatif. Cela conduit à reconnaître au performatif une propriété singulière, celle d'être *sui-référentiel*, de se référer à une réalité qu'il constitue lui-même, du fait qu'il est effectivement énoncé dans des conditions qui le font acte. [...] L'acte s'identifie donc avec l'énoncé de l'acte. [...] L'énoncé qui se prend lui-même pour référence est bien *sui-référentiel*.»

<sup>6</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 39. Il n'utilise guère le «sui-constitutif» après *Pour la poétique II* alors que le «sui-référentiel» est employé.

cé performatif correspond à une réalité que le locuteur suppose, alors que Meschonnic, qui s'est intéressé à l'aptitude à former une réalité du locuteur, à savoir la créativité, voulait désigner avec ce mot une création de réalité. Cette créativité peut se rapprocher du travail de création artistique qui fait un art-qui-n'existe-pas-encore, selon sa formule : « l'artiste n'est artiste que dans la mesure où [...] il a, devant lui, un art qui n'existe pas encore »<sup>1</sup>.

La notion de « sui-constitutif » sert alors à accentuer ce que l'« après le constitue en un tout fait »<sup>2</sup>. Autrement dit, il s'agit d'un « futur » qui n'existe pas encore dans le niveau de l'énoncé. C'est pour cela que Meschonnic ajoute l'exemple de la métaphore apposition chez Victor Hugo : « les métaphores appositions dans les *Odes et Ballades* chez le futur (comme on dit) auteur de *Châtiments* »<sup>3</sup>. Il ne donne pas la référence de citation, mais il parle probablement d'un vers « Mondes volcans jetés parmi les autres mondes » dans « À M. de Chateaubriand » dans *Odes et Ballades*<sup>4</sup>, dont les deux noms (« Mondes » et « volcans ») se juxtaposent par une apposition et figuraient le grandiose<sup>5</sup>. Comme cette figure apparaîtra plusieurs fois dans *Châtiments*, Meschonnic y retrouve l'élément qui constitue l'œuvre *Châtiments*.

La différence d'intérêt entre Benveniste et Meschonnic est maintenant claire : ce dernier s'attache à la « prophétie du sens » lorsque Benveniste considérait libre, fuyant, imprévisible<sup>6</sup>. Il ne faudrait pas trop souligner un aspect du destin ou de la prédiction dans la prophétie. La prophétie meschonnicienne est comprise comme un fait que le locuteur a énoncé, mais ne connaissait pas encore à ce moment-là.

La notion de « sui-constitutif » serait, selon le poète, découverte par la pratique de l'artiste et du poète. Il cite d'abord la phrase de Matisse (« En art la vérité, le réel commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, à ce qu'on sait »<sup>7</sup>) puis un brouillon de « Fiançailles » d'Apollinaire (« Aujourd'hui, je ne sais plus rien ») [Il semble que Meschonnic fait écho à ce vers dans *Dédicaces proverbes* : « Aujourd'hui je ne sais plus ce qu'est un poème c'est seulement je vis ». « Je ne sais plus ... » est une phrase poétique chez Meschonnic. Dans sa poésie, on la trouve partout (surtout

---

<sup>1</sup> « La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique », dans R. RAINER et dans J. SERRANO (dir.), *L'esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique, 1996, p. 110.

<sup>2</sup> « Sémiotique et poétique, partant de Benveniste », *op. cit.*, p. 130.

<sup>3</sup> « Sémiotique et poétique, partant de Benveniste », *op. cit.*

<sup>4</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.2, p. 720.

<sup>5</sup> Dans « Poétique politique dans *Châtiments* », Meschonnic dit que ce vers est une seule métaphore apposition dans *Odes et Ballades* alors qu'il citait un autre exemple en 1967 : « escaliers fées ». Cf. « Présentation. *Odes et Ballades* (édition d'août 1828) », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.3, p. 433-444, p. 443.

<sup>6</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>7</sup> « Sémiotique et poétique, partant de Benveniste », *op. cit.*, p. 131.

dans les dernières années de sa vie) : 9 fois dans *L'obscur travaille* ; 7 fois dans *De monde en monde* ; 6 fois dans *Demains dessus demain dessous*. Nous ne rappellerons pas que chaque expression avait un autre sens bien qu'elle soit identique.]). L'œuvre se jette dans l'avenir où l'auteur ne sait pas ce qu'il fait. C'est pourquoi Meschonnic préfère utiliser les verbes « se faire » ou « s'écrire » plutôt que « faire » ou « écrire » :

Énonciation, l'écriture est une pratique où l'écrivain fait plus que s'énoncer. Il s'écrit. Il ne fait pas ce qu'il veut. L'écriture se définit comme ce qui transforme l'écriture (et la lecture), ce qui *me* transforme, bien plus que ce qui m'énonce. C'est pour cela que Hugo a écrit : « Les poètes voudraient ne pas devenir prophètes ». <sup>1</sup>

Il reprend encore le vers de Hugo. Comme le poète « écrit avec son corps entier » <sup>2</sup>, le poème « ne trompe pas » <sup>3</sup>. Nous pourrions lire ce vers comme une manifestation de responsabilité du poète. Or, cette citation n'est pas exacte. Ce vers se trouve à la dernière ligne d'un poème intitulé « Inconnu » en forme de sonnet. Le vers original est un alexandrin : « Les poètes ont peur de devenir prophètes ». Le faux vers se trouve dans *Dédicaces proverbes* autres que cet article. Dans d'autres œuvres, jusqu'à la fin de sa vie, il cite toujours correctement. Cette erreur est-elle accidentelle ? Cela est possible, mais avant 1970, Meschonnic connaissait déjà ce vers, et l'avait déjà cité correctement <sup>4</sup>. Il est aussi possible qu'il ait écrit les deux en même temps <sup>5</sup>. Nous ignorons s'il en est conscient ou non, mais il faut signaler que le vers est modifié et atténué, puisque l'expression sinistre « peur » est supprimée. <sup>6</sup> Dans la théorie meschonnicienne, ce mot néfaste ne serait pas bien théorisé à ce moment-là : il faudrait attendre jusqu'à la parution du livre *Jona et le signifiant errant* (1981) :

Les signifiants sujets, sujets à l'histoire, à l'éthique il peut leur arriver d'avoir peur. Hugo a écrit : « Les poètes ont peur de devenir prophètes. » Peut-être Jona a eu peur. Dans le signifiant juif, il y a toujours Jona. Jona, c'est moi. C'est-à-dire toi. Chacun. [...] La peur aussi fait partie du quotidien. De la critique. De la poésie. Car le signifiant

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « Présentation. *Les Rayons et les ombres* (1840) », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol.6, p. 11.

<sup>5</sup> *Dédicaces proverbes* publié en 1972, par « un effet éditorial » selon Meschonnic. Cette poésie s'écrit effectivement entre 1968-1970 (Cf. « Entretien avec Bernard Mazo », *Autre Sud*, mars 2004, n° 24, p. 15-26, surtout p. 18.).

<sup>6</sup> Il serait curieux qu'il y a une préférence de 7 syllabes chez Meschonnic, comme Jacques Roubaud remarquait : Les poètes voudraient (6) || ne pas devenir prophètes (7).

n'a pas de garant. Puisqu'il est radicalement historique.<sup>1</sup>

La peur relèvera ainsi de la théorie meschonnicienne<sup>2</sup>. Elle est devenue critique, poétique et surtout quotidienne comme l'inconnu, au sens où Walter Benjamin dirait «l'impénétrable comme quotidien»<sup>3</sup>.

Nous avons démontré jusqu'ici le lien entre la prophétie chez Hugo et l'énonciation chez Benveniste. La note de lecture de Meschonnic sur Benveniste a mis l'accent sur le côté «sui-référentiel» et prophétique dans l'œuvre. Dans l'énoncé, l'énonciation est en active comme puissance. À travers la lecture de Benveniste, il a pu distinguer explicitement l'énoncé et l'énonciation ou l'écrit et l'écriture. Cette distinction sera utilisée dans l'article «Le poème Hugo» apparu dans la même année 1970, et transformée en une distinction entre la poétique et la politique dans «Poétique politique dans *Châtiments*» en 1977.

## 1.2 L'énonciation prophétique dans «La poétique politique dans *Châtiments*»

Nous verrons maintenant comment l'énonciation prophétique, fabriquée à travers la lecture de Benveniste, fonctionne dans son étude sur Victor Hugo.

Nous nous intéresserons d'abord à deux articles portant sur l'énonciation. L'un est «Le poème Hugo» qui a utilisé la notion linguistique dans sa lecture du poème. À partir de ce critique, il a de plus en plus forgé le rapport entre la poétique et la linguistique. L'article «Poétique politique dans *Châtiments*», qui se fonde sur le livre *Écrire Hugo* selon l'auteur lui-même<sup>4</sup>, aboutira à sa théorie poétique-éthique-politique.

Nous décrirons ensuite quelques aspects de l'énonciation prophétique : la collectivité, l'impersonnalité, l'indéfini, la divinité. Tous sont des éléments qui caractérisent l'énonciation comme ce que l'on n'entend pas, ce qui n'a pas encore de sens. Ce qui est remarquable, ce caractère s'ex-

<sup>1</sup> *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1981, p. 133.

<sup>2</sup> En 1969, Meschonnic présentait déjà le germe de la théorie, en mentionnant le mot «peur» par rapport à la notion de parabole. La parabole est «signe perçu comme signe avant qu'on sache de quoi : ayez peur», tandis que l'écriture «directe» et «formaliste» rassure. Ceci dit, la peur concerne vraiment la Bible : la peur envers Dieu. Dans un verset de *Jona* : «Et les hommes ont eu peur une grande peur d'Adonaï». Cf. «La parabole ou Kafka», *op. cit.*, p. 7.; *JSE*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> W. BENJAMIN, *Œuvres. Poésie et Révolution*, traduit par Maurice DE GANDILLAC, Paris, Lettres nouvelles Denoël, coll. «Dossiers des Lettres nouvelles», 1971, vol.2, p. 311.

<sup>4</sup> «Entretien avec Jacques Ancet (II). Question de poésie IV», *Prétexte*, printemps 1997, n° 13, p. 76.

plique dans cet article comme la figure du « sourire » et la « métaphore apposition » qui sera traitée dans l'article suivant. La notion de sourire se retrouve fréquemment après les années 1970, mais elle ne s'étudie pas beaucoup. Nous examinerons donc la notion de sourire dans la lignée de l'énonciation prophétique.

### 1.2.1 De l'objectivité à la collectivité

L'affirmation de l'inséparabilité entre la poétique et la politique se retrouve non seulement dans « Poétique politique dans *Châtiments* » (1977), mais aussi dans des œuvres précédentes. C'est « Le poème Hugo » (1970) que nous examinerons ici. Il s'agit d'un premier article sur Hugo qui utilise la notion d'énonciation alors que les onze articles précédents ne la mentionnent guère. Nous fixerons ainsi l'année 1970 comme celle durant laquelle Meschonnic a réussi à conceptualiser cette notion.

Nous observerons trois points forts dans l'article « Le poème Hugo » et celui sur *Châtiments*. 1. le rapport entre l'énonciation et l'énoncé ; 2. l'énonciation comme dénonciation ; 3. le motif de l'indéfinissable : chose « qui n'est pas nommée »<sup>1</sup>. Le premier point déploiera une différence de statut de l'énonciation. Tandis que l'article de 1977 distingue « Le poème Hugo » met l'accent sur l'amalgame des deux : l'énonciation s'emmêle dans l'énoncé, avec un « discours double »<sup>2</sup>. Elle y est « intégrée »<sup>3</sup>, mêlée, et c'est une « osmose » entre deux<sup>4</sup>. On comprend déjà par cette terminologie qu'il s'agit uniquement de la duplicité du discours, et il n'attribue pas à l'énonciation le caractère « sui-constitutif » : « Le passage fréquent de l'un à l'autre établit le statut particulier du langage dans les romans de Hugo, subjectivité-objectivité ; en acte, puis doublement montré comme langage »<sup>5</sup>.

La « subjectivité-objectivité » dans le discours se changera en « subjectivité-collectivité » dans l'article suivant : « l'énonciation qui dit l'histoire est transformée par ce qu'elle énonce en une subjectivité-collectivité »<sup>6</sup>. Quand on énonce le *je* (dans le roman *L'Homme qui rit*, le *je* énoncé renvoie au personnage de Gwynplaine) comme « Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit », « Je vis, cela veut dire je pleure »<sup>7</sup>, son acte d'énonciation s'identifie à la collectivité, à savoir

---

<sup>1</sup> « O.C. XIV », *op. cit.*, p. LXIII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XL.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. LXIII.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. LXII.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. XXXIII-XXXIV.

<sup>6</sup> *EH1*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 298.

au malheur de cet homme, et pour cela, l'énonciation « représente le soulèvement politique »<sup>1</sup>, parce que « ce rire est signe de révolution »<sup>2</sup>. Dans le futur article, cette énonciation sera devenue une « dénonciation par Gwynplaine de ce malheur »<sup>3</sup>, et visera à la collectivité parce que l'énonciation-dénonciation vise aussi à la « désolation universelle »<sup>4</sup>. C'est le deuxième point concernant l'affinité des deux articles. Nous avons constaté que « Le poème Hugo » a déjà mentionné la dénonciation sans s'attacher à l'énonciation. Mais, sans compter la subjectivité-collectivité dans le discours, on ne pourrait pas voir bien clairement son problème de la politique puisque l'objectivité n'arrive pas à la politique.

L'énonciation comme dénonciation est aussi représentée dans la satire comme « retour au bon sens était admirable »<sup>5</sup>, car la satire, mêlant l'énonciation à l'énoncé, joue sur le double sens : l'un est poétique et l'autre politique. Selon Meschonnic, Hugo a montré par la satire que « la poétique rejoint le politique »<sup>6</sup>. Il s'ensuit que « toute culture est politique »<sup>7</sup>. La duplicité dans la satire pourrait correspondre à celle de l'énoncé-énonciation, mais il a laissé son analyse : il faudra attendre jusqu'à l'article de 1977.

Le troisième point porte sur la place du concept d'« indéfini ». Il est nécessaire de distinguer les deux articles. Dans « Le poème Hugo », la quête de l'indéfini, de l'innommé relève du « système de l'œuvre »<sup>8</sup> dans *Les Travailleurs de la mer*. Il n'y a pas toujours cette quête dans l'œuvre de Victor Hugo, car chaque œuvre recherche divers sujets de manière différente.

Mais chaque texte est sa propre exploration. Comme *Châtiments* était la massive apposition métaphore, et les *Travailleurs de la mer* une quête de l'indéfini et du nom, *l'Homme qui rit* est une question à l'être.<sup>9</sup>

*La mer et le vent*, de même que *Les Travailleurs de la mer*, serait aussi la recherche de l'indéfini. Meschonnic énumère des termes approximatifs : « l'innombrable, l'infini, l'impossible, un Inconnu, l'Ignoré, l'Invisible, l'illimité, invraisemblance, l'inattendu, illimitées, indéfinies, spirale sans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>2</sup> « O.C. XIV », *op. cit.*, p. XLIII. La fonction du rire s'examinera dans le troisième article dans cette section.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. XL.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. L.

<sup>7</sup> *Ibid.*

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

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. LI.

fin, serpent de l'infini, ni tête, ni queue, ni commencement, ni achèvement»<sup>1</sup> ainsi que «on ne sait quel», phrase fréquente dans l'œuvre. Toutes ces expressions d'une forme négative contrastent avec *Les Misérables* «qui était encore un livre de formes»<sup>2</sup>. La négation dans *Châtiments* est remplacée par la poétique du nom, c'est-à-dire le nom et le *non*. Le nom est, selon Meschonnic, lié à la *négation*, à la mort, et au noir<sup>3</sup>, dans *Châtiments*. Cela ne réside plus dans la notion d'indéfini. En effet, son article sur *Châtiments* ne parle pas plus de l'indéfinissable que «Le Poème Hugo». *Les Travailleurs de la mer* confronte avec la nature où il s'agit de la profondeur ou de la mystique, alors que *Châtiments* affronte un homme — Louis Bonaparte.

### 1.2.2 De l'indéfini à l'impersonnel

Ce dernier point provoque une différence de la valeur de l'«indéfini» entre «Le poème Hugo» et «Poétique politique dans *Châtiments*». L'interrogation à l'inconnu discutée dans le premier article contraste avec celle à l'«impersonnel», ou «l'indéfini des lecteurs»<sup>4</sup>. De *je* en *je*, l'énonciation constitue une place de l'impersonnel<sup>5</sup> et elle est devenue *on*. Meschonnic l'a démontré par la fonction de *on* indéfini dans le poème «On loge à la nuit» qui pour lui est «une des plus grandes concentrations poétiques de *Châtiments*»<sup>6</sup>. Ce poème comprend une dizaine de *on* dont une ou des personnes désignées sont différentes dans chaque situation. Meschonnic analyse chaque fonction de l'*on*, y compris son assonance [ɔ] (comme ton, nom, Millon, éperon, Napoléon, etc.). L'*on* s'y dissémine partout et ne peut pas être déterminé son personnage. C'est pourquoi il «retourne à l'impersonnel d'énonciation»<sup>7</sup>, et successivement *on* illustre les acteurs du coup d'État. En ramassant «vous», «nous» et «moi», il y deviendra une «personne collective unique, unie dans le refus du pouvoir»<sup>8</sup>.

Comme l'impersonnel dispose d'une capacité à interpeller le lecteur et à l'inclure, il est une «réénonciation qu'est la lecture d'un poème, la généralisation du soulèvement»<sup>9</sup>. Cette réflexion sur la réénonciation nous renvoie à l'article sur Maurice Blanchot de 1974 :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. XXXV.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>4</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>5</sup> Sur la «poésie impersonnelle», nous discuterons dans le chapitre 8. Voir 331.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 212.

L'impersonnel n'est pas l'anonymat, il n'est pas *personne*, ni la mort (ni la vie) de personne, non plus la négation du *je* ou sa dissolution. Mais plutôt sa *réénonciation*, c'est-à-dire une inscription dans le langage telle qu'un autre sujet soit contraint de s'y reconnaître, transnarcissiquement, indépendamment de tout vécu biographique, et non dans des *mots*.<sup>1</sup>

Rappelons que Meschonnic critiquait d'autre part les « deux langages »<sup>2</sup> de Blanchot entre la poétique et la politique qui sont « dédialectisés »<sup>3</sup>, c'est-à-dire séparés ou déliés. L'impersonnelle réénonciation n'est pas seulement une simple lecture du poème, mais le « soulèvement » par l'intégration du lecteur à l'énonciation. C'est pour cela que l'on permet de faire de l'énonciation une « énonciation poétique, politique, l'une par l'autre »<sup>4</sup>. Le dernier vers de *Châtiments* montre bien cette impersonnalité poétique-politique : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! »<sup>5</sup>.

La collectivité et l'impersonnalité s'unissent alors dans l'énonciation à travers l'examen de *on* ; il n'aboutit pas à cette conclusion, même dans « Le poème Hugo », bien qu'il y ait analysé la fonction de *on*<sup>6</sup>.

Il faudrait peut-être distinguer son concept « poétique-politique » de celui de « la politique du sujet poétique » de Jean-Marie Gleize et Guy Rosa. Il apparaît dans un article intitulé « “Celui-là”. Politique du sujet poétique. *Les Châtiments* de Hugo », publié en 1976, un an avant la parution d'*Écrire Hugo*. Bien que le sujet soit très proche de celui de Meschonnic, autour du *je* de l'énonciation, du rapport entre la poétique et la politique, et de la prophétie, il semble que le but des deux soit complètement différent. Ce qui les différencie, c'est le sens de la politique. Quand Gleize et Rosa déclarent que « le travail idéologique de l'imaginaire rejoint les leçons précises de l'idéologie politique »<sup>7</sup>, le politique se trouve déjà dans la poétique en tant qu'« idéologie ». Avec cette idéologie, il pourrait justifier le rapport entre le poète Hugo et l'homme politique Hugo. Meschonnic pense en revanche que l'idéologie ne s'associe pas directement avec la politique, comme nous avons déjà remarqué<sup>8</sup>, car pour Meschonnic l'énonciation comprend non seulement la politique de

---

<sup>1</sup> « Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage », *Cahiers du Chemin*, janvier 1974, n° 20, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>5</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol.8, p. 768.

<sup>6</sup> « O.C. XIV », *op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>7</sup> J.-M. GLEIZE et G. ROSA, « “Celui-là”. Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 1976, vol. 24, n° 4, p. 92.

<sup>8</sup> Voir *supra*, p. 45.



l'énonciateur, c'est-à-dire Victor Hugo, mais aussi celle de la situation du lecteur : sa visée de la notion de politique va tendre à notre actualité d'aujourd'hui. Peut-être l'article de Gleize et Rosa n'opère-t-il pas en réalité un décalage dans la poétique-politique comme Meschonnic le critiquait, mais il est certain que l'« activité »<sup>1</sup> poétique-politique dans *Châtiments* est hors de leur sujet.

La différence de sens de la politique aurait des conséquences sur la compréhension de la notion de prophétie. Comme Meschonnic, Gleize et Rosa ne prennent pas la parole prophétique pour la simple prédiction, ils considèrent l'acte prophétique comme un acte performatif. Ils déclarent : « La qualité du sujet poétique des *Châtiments* trouve en effet son aboutissement logique dans les caractères performatif, prophétique si l'on préfère, et sui-référentiel d'un discours »<sup>2</sup>. La parole prophétique « fait advenir le futur auquel elle participe »<sup>3</sup> et « c'est bien le caractère de tout discours performatif que d'être aussi sui-référentiel »<sup>4</sup>. Il faudrait différencier ce mot « sui-référentiel » de ce dont Meschonnic parlait par l'intermédiaire du mot « sui-constitutif ». La parole se constitue sans savoir, et aura de l'action sur non seulement le locuteur, mais aussi le monde. Personne ne sait ce qu'elle fait dans l'avenir, là où l'acte de parole performatif présuppose ce qui arrivera dans le futur, en effectuant une promesse par exemple. Hugo comme l'énonciateur ne suppose pas même comment le *je* d'énonciation se diffuse dans la collectivité bien qu'il saurait ce qu'il faut faire dans sa vie politique, et dans son action politique. La prophétie meschonnicienne s'identifie en revanche à l'action collective. Nous postulerons par-là que la collectivité-impersonnalité est un élément fondamental de la prophétie.

### 1.2.3 Le sourire énonce : la divinité et la féminité dans le sourire.

L'énonciation poétique-politique ne désigne pas directement ce que l'on entend, mais simplement le suggère. Pour mieux expliquer cela, nous essayerons d'examiner un fonctionnement de *rire* et de *sourire* dans « Poétique politique dans *Châtiments* ». Meschonnic mettait la relation entre le rire et le sourire en parallèle avec celle entre l'énoncé et l'énonciation : « le rire est à l'énoncé, le sourire surtout à l'énonciation »<sup>5</sup>. Or, l'acte de « sourire » est un concept capital même dans l'œuvre meschonnicienne tout entière, et il est curieux que personne ne l'ait remarqué jusqu'à maintenant. Non seulement il sourit souvent dans sa vie elle-même, mais il prend le terme « sourire » dans son

---

<sup>1</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>2</sup> J.-M. GLEIZE et G. ROSA, « "Celui-là". Politique du sujet poétique », *op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> « O.C. XIV », *op. cit.*, p. 294.

essai, dans sa poésie. Pourtant, il ne faudrait pourtant pas oublier que la valeur du « sourire » chez Meschonnic n'est pas identique à celle de Hugo. C'est justement ce qui distingue la valeur et le sens : la valeur se diversifie dans chaque système, à savoir chaque œuvre, chaque écrivain. Nous l'examinerons tout d'abord chez Victor Hugo, puis nous nous reporterons à la notion de « sourire » propre à Meschonnic.

Meschonnic n'analyse la valeur du sourire que dans deux pages dans une section de 17 intitulée « Le rire dans *Châtiments* », dans « Poétique politique dans *Châtiments* » : la proposition « le rire est à l'énoncé, le sourire surtout à l'énonciation » est d'autant plus énigmatique. Nonobstant, il semble que cette recherche courte reste substantielle car dans le sourire de *Châtiments*, selon lui, sont « tous les paradigmes du *je* »<sup>1</sup>. Pourquoi le *je* d'énonciation s'associe-t-il au sourire plutôt qu'au rire ? Il est possible qu'il ait « une valeur de spiritualité spécifique »<sup>2</sup>. L'auteur résume cela en une formule : « la tenue du cheminement entre la divinité et la féminité ». La divinité : comme des vers « Christ sourit à qui le repousse » et « Votre divin sourire extermine ces drôles », le sujet du sourire s'incarne dans les figures divines. De l'autre côté, la féminité se retrouve dans des vers comme « Ô vous à qui mon cœur sourit, Dignité, foi, vertu voilée » et « Et Pauline Roland, souriante et meurtrie ». Celui-ci représente surtout une victime de la femme, comme le martyr. C'est ainsi que « les femmes, par leurs résistance politique, tiennent le rôle de la divinité »<sup>3</sup>. Et la menace de mort s'y ajoutera, comme « (Tu dois) Sourire à la mitraille et pleurer sur les morts ».

Le sourire de *Châtiments* se caractérise alors par un supplice, un sacrifice ou un sublime de souffrance héroïque de martyr (divinité), de femme (féminité) : ce caractère pourrait se reporter au motif chrétien auquel nous ne nous attacherons pas ici. Nous chercherons pour notre part un rapport entre cette formule de divinité-féminité et l'énonciation. En ce qui concerne la féminité dans le sourire, il est déjà mentionné à l'occasion de son observation sur *Quatre-vingt-treize* dans « Le poème Hugo » : « Entre les trois, il a une préférence pour la plus petite : elle est la souriante quand on les sauve, les deux grands crient ; elle est la troisième sauvée, celle que le vieux marquis ne peut s'empêcher d'embrasser ; le texte dit trois fois qu'elle sourit ; elle est réduction de féminité »<sup>4</sup>. L'enfance au lieu de la femme représente ici l'innocence, et lorsqu'arrive le sort inévitable de sacrifice, Hugo fait l'« appel à la divinité »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « O.C. XIV », *op. cit.*, p. LVII.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Meschonnic a rapproché la divinité de la féminité par sa lecture du poème ou du roman, c'est-à-dire par sa «rénonciation». La divinité-féminité serait un motif propre à Meschonnic. Nous ne pouvons pas ne pas évoquer ici un livre autour de la statuette souriante écrit par Meschonnic : *Le nom de notre ignorance, la dame d'Auxerre* (2006). En décrivant La Dame d'Auxerre avec précision, notre auteur ne pouvait s'empêcher de rattacher les deux :

Le dessin et le volume faisant une allusion à la féminité alors qu'en même temps, par rapport au haut du corps, ceinture et seins, toute cette raideur en fait de l'humain qui se transforme en colonne, descend en colonne vers la divinité, et fait du corps même un temple, qui évoque les ritualisations anciennes, et comme un traitement égyptien de cette partie du corps.<sup>1</sup>

La Dame d'Auxerre incarnait la divinité-féminité parce qu'elle «participe à la fois d'un sens de la femme et d'un sens du divin»<sup>2</sup>. Du côté du divin, la divinité n'a pas de sens, mais il crée le sens comme «historicité radicale»<sup>3</sup>. C'est pourquoi elle est le «créateur de l'infini de l'histoire»<sup>4</sup> et du sens. Elle est innombrable et obscure; il ne cesse de citer un poème de Hugo dans un *Album* de 1865<sup>5</sup> :

Je constate en mon âme,  
Obscure émotion,  
La grande odeur de femme  
De la création.<sup>6</sup>

Dans ce poème, la féminité-créeur («... femme / De la création»), c'est-à-dire la féminité-divinité lui suggère l'obscure émotion par son odeur. Nous supposons par-là que le sourire, comme l'odeur, suggère quelque chose d'obscur par son acte lui-même<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Le nom de notre ignorance, la dame d'Auxerre*, Paris, Laurence Teper, 2006, p. 46.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie)», *Le Français aujourd'hui*, février 2002, n° 137, p. 126.

<sup>5</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1969, vol.13, p. 664.

<sup>6</sup> *Les États de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1985, p. 203.; «L'épopée de l'amour», *Études françaises*, 1999, vol. 35, n° 2-3, p. 102-103.; *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 194.; «Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous», *op. cit.*, p. 329.

<sup>7</sup> Il n'est pas inutile de comparer ce poème avec celui de Meschonnic : «ce qui ne finit pas c'est / l'odeur du regard en nous». Cf. *Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 35.

Pour démontrer cela, nous nous contenterons ici d'évoquer un seul exemple du sujet du sourire. En effet, nous pourrions soulever beaucoup d'autres sujets du sourire chez Meschonnic : le sourit du chat sans le chat chez Lewis Carroll<sup>1</sup>, la différence culturelle du sourire entre la France et le Japon<sup>2</sup>, et bien sûr son poème « le bonheur a de la patience sous le temps je devine ton sourire »<sup>3</sup>, « les sourires / ne sont pas sur les visages / ils sont entre / et les mains aussi elles pensent »<sup>4</sup>.

Nous nous attacherons à mener une réflexion sur la photographie. Il n'est pas très répandu que Meschonnic a laissé deux articles sur la photographie, l'un paru en 1995 et l'autre en 2003. Nous examinerons ici le dernier, qui a été publié dans un livre de photographie intitulé *Diaspora. Terres natales de l'exil*, avec des rubriques auxquelles ont contribué plusieurs écrivains, comme Jacques Derrida, Benny Lévy, Stanley Cavell et d'autres. Meschonnic a laissé cinq commentaires composés chacun d'une seule longue phrase. Dans toutes les photographies, son intérêt se porte vers des visages, et surtout il tourne son regard vers le sourire des personnages.

Son jugement du sourire est vraiment particulier et marquant. En effet, on dirait en apparence que les visages des personnes qu'il a mentionnées ne sourient pas. Une première photographie montre un enfant dont les yeux sont baissés, « les deux adultes ont un vague sourire, comment va la vie, comme vous voyez »<sup>5</sup>. Nous ne pouvons effectivement pas distinguer s'ils sourient ou pas. Sur la deuxième photographie, il est difficile de déterminer si l'homme sourit ou, au contraire, si sa bouche n'est pas détendue. Mais l'auteur dit qu'« il a le sourire du devoir accompli »<sup>6</sup> et évoque « son sourire rentré »<sup>7</sup>. Dans la troisième photographie, il y a quatre personnes dont une seule aurait un sourire, mais « ces quatre visages sont fermés »<sup>8</sup>, et le sourire est peu large.

Ici, nous ne voudrions pas discuter d'une ambiguïté du sourire, mais d'un seul fait apparent : le sourire dans la photographie ne désigne pas ce qu'il signifie uniquement, le sens du sourire est pluriel. Et lorsqu'un lecteur essaie de deviner le sens du sourire, le sourire produit un sens propre

---

<sup>1</sup> PPII, *op. cit.*, p. 139.; *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1975, p. 505.; *Le Langage Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1990, p. 85.; *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, coll. « Brèves littérature », 1991, p. 234.; « Génie du lieu et génie de la langue. *midbar*, "désert", et *davar*, "parole", en hébreu », *Dédale*, printemps 1998, n° 7-8, p. 317.; « Le poème qui est poème doit transformer la pensée de la pensée », dans J. GREISCH (dir.), *Philosophie, Poésie, Mystique*, Paris, Beauchesne, 1999, p. 160.; *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 30.; *UJ, op. cit.*, p. 178.

<sup>2</sup> « Entretien avec Jean Gillibert, Yves Manela, Bernard Rigaud, Pierre Sullivan. Le rythme et le langage », *op. cit.*, p. 154.; « La voix-poème comme intime extérieur », *op. cit.*, p. 62.; « Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie », *Études littéraires africaines*, 2007, n° 24, p. 22.

<sup>3</sup> *Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972, p. 65.

<sup>4</sup> *Et la terre coule*, Paris, Arfuyen, 2006, p. 11.

<sup>5</sup> « Textes sur des photographies », *Diaspora. Terres natales de l'exil*, Paris, La Martinière, 2003, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 104.

au lecteur. Si nous expliquons à la manière de la théorie du langage, le lecteur en tant que *je-ici-maintenant* a réénoncé le sourire de la photographie. Cette interprétation nous permet de répondre à la proposition énigmatique : « le rire est à l'énoncé, le sourire surtout à l'énonciation ». Le sourire mène donc à l'utopie du sens<sup>1</sup>.

### 1.3 La culmination poétique-politique dans la métaphore apposition

Nous avons jusqu'ici analysé l'énonciation prophétique dans les essais de Meschonnic sur Hugo. Elle exige d'écouter une chose inconnue qui n'a pas encore de sens ou de donner une place, à savoir, ce qui n'a pas encore de place. Nous avons aussi vu la notion de sourire comme développement, mais il reste encore à étudier « la métaphore apposition » qui occupe également une place majeure dans l'article sur Hugo.

Le concept de la métaphore apposition est utilisé avant 1970, ce qui diffère du cas de la notion de sourire. Cela veut dire qu'il existe une transformation de la notion par la rencontre de la linguistique. Dans les années 1960, la métaphore apposition a été nommée « métaphore éclair », avec pour but d'accentuer un aspect de l'instantanéité de la foudre, tandis que le terme apposition souligne un aspect de la juxtaposition. Une étude précédente affirme que les deux concepts sont identiques et que le terme « éclair » est simplement remplacé par le terme linguistique. Nous montrerons, pour notre part, que chaque terme avait un point de vue différent, et que c'est la raison pour laquelle Meschonnic a changé les deux formules dans le même livre selon le contexte.

Il semble que la métaphore apposition, dans la mesure où elle crée une vision avec la juxtaposition des deux mots, approcherait de la fameuse formule de Lautréamont dont les surréalistes ont fait un principe de la beauté : la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie. notre critique ne s'efforce pas de « surréaliser » les deux mots, mais de faire le lien avec le monde réel. Le but de sa métaphore est « la réalité qui n'existe pas encore ici », loin de faire de la métaphore une imagination irréelle, purement littéraire. C'est ainsi que la poétique meschonnicienne a ouvert la voie de la politique à partir de la poétique.

L'étude présente débute par une vue d'ensemble des deux termes de « métaphore éclair » et de « métaphore apposition » qui cohabitent chez Meschonnic, en se référant à des études précédentes. Nous essayerons ensuite de détailler chaque spécificité, puis enfin de les distinguer.

---

<sup>1</sup> Nous traiterons de l'utopie après la troisième partie.

### 1.3.1 Problème de la métaphore « éclair »

L'examen de la métaphore apposition dans l'étude sur la poétique-politique est nécessaire du fait que le poète affirme que « *Châtiments* est le sommet de Hugo, dans l'écriture poétique-politique et dans la métaphore apposition, qui sont chez lui indissociables »<sup>1</sup>. En effet, la métaphore apposition occupe une place importante non seulement dans *Châtiments* de Hugo, mais aussi dans la pensée meschonnicienne, car l'apposition métaphore, produisant un nouveau rapport entre les deux mots, nous laisse évoquer fortement une chose qui n'est jamais imaginée comme la prophétie. Elle s'attache non seulement à sa réflexion sur Hugo, mais aussi à la traduction de la Bible en hébreu aussi bien que sa poésie<sup>2</sup> puisqu'elle pose la question de la syntaxe.

Nous cernerons tout d'abord la définition de la métaphore apposition telle que Meschonnic l'entend :

La métaphore apposition est la juxtaposition *immédiate* de deux noms de classe logique différente pour former un seul syntagme : « le dogue Liberté » le « bœuf Peuple »<sup>3</sup>.

Nous n'avons pu déterminer exactement où Meschonnic a trouvé cette dénomination. Nous nous doutons que la notion vient du formalisme russe, surtout de la théorie de Mac Hammond<sup>4</sup>, car Meschonnic l'a cité dans *Pour la poétique I* et a remarqué la fonction métaphorique de l'apposition : « l'apposition tend à devenir métaphore »<sup>5</sup>.

S'agissant du concept de métaphore apposition, Meschonnic l'a déjà évoqué dans un article publié en 1962, « La poésie dans *Les Misérables* », en montrant un vers de la métaphore apposition « Dieu, œil foudre ». Le critique appelait cela « métaphore éclair »<sup>6</sup>. Myriam Roman, spécialiste de Victor Hugo, a bien remarqué le progrès des deux termes :

Henri Meschonnic, enfin, a nommé « métaphore éclair » puis « métaphore apposition », la

---

<sup>1</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>2</sup> On pourrait trouver l'apposition métaphore partout dans sa poésie. Le titre de *Dédicaces proverbes* est un exemple. Marlena Braester a déjà fait remarque de l'apposition dans sa poésie. Par exemple, *Nous le passage* est une poésie de « la synthèse de divers nous avec leurs appositions ». Pourtant, il faudrait distinguer cette apposition avec « l'apposition métaphore », car l'apposition de nous comme « nous l'histoire », « nous la transparence » n'a pas de fonction métaphore. Il semble que c'est plutôt une paraphrase. On pourrait retrouver l'apposition métaphore dans ce poème : « c'est tous les jours que je toi », « une langue oiseau », « d'un temps monde », etc... Cf. « Entretien avec Jacques Ancet (II). Question de poésie IV », *op. cit.*, p. 65. ; M. BRAESTER, « A contre-syntaxe. La poésie d'Henri Meschonnic », *Poesie et Art*, 2004, n° 6, p. 114.

<sup>3</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>4</sup> M. HAMMOND, « Poetic syntax », *Poetics. Petyka.*, Varsovie, Panstwowe Wydawnictwo-Naukowe, 1961, p. 475-483.

<sup>5</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> « La poésie dans *Les Misérables* », *Europe*, février-mars 1962, n° 394-395, p. 69.

figure suivant laquelle Hugo juxtapose deux substantifs sans trait d'union : [...]. La « métaphore apposition » juxtapose les deux termes en les amalgamant l'un à l'autre. Elle place indifféremment l'imageant après (« l'écueil pyramide », « l'homme idée »...) ou avant l'imagé (le « hérisson coquillage »). Aux rapports de hiérarchisation syntaxique que marqueraient l'adjectif ou le recours à une préposition, elle substitue l'« éclair » d'une égalité, l'intuition d'une superposition fantastique de deux notions en apparence distinctes<sup>1</sup>.

Il est indiscutable que Meschonnic a changé la dénomination de la métaphore éclair en métaphore apposition à l'égard de la fréquence des mots. En effet, contrairement à la métaphore éclair, la métaphore apposition avait été utilisée après les années 1980<sup>2</sup>. De plus, la métaphore éclair est supprimée dans l'édition de 1977. Le terme est remplacé par « l'écriture limite de la vision »<sup>3</sup>.

La métaphore éclair serait-elle un terme provisoire jusqu'à l'apparition de la notion linguistique vers les années 1970 ? Cette expression subsistait en effet dans un article d'Écrire *Hugo*. Nous avons retrouvé le terme « métaphore-éclair » avec trait d'union dans un chapitre sur *Les Chants du crépuscule*, et il n'était pas utilisé dans la première version qui a été publiée en 1967. Cela veut dire que Meschonnic a révisé cet article entre 1967 et 1977, date de publication de *Écrire Hugo*, car il a finalement jugé que l'expression serait plus pertinente dans ce contexte que la « métaphore apposition ». On trouve par ailleurs dans le même livre une autre expression, « apposition hugolienne »<sup>4</sup>, qui n'est pas modifiée depuis son premier article de 1967. Le vers qu'il a cité — « cette cité momie » — est effectivement presque même de l'apposition métaphore. En résumé, les trois expressions de la même notion cohabitent en un livre. Compte tenu de la différence de valeur dans chaque texte, elles devraient être distinguées.

### 1.3.2 L'« éclair » comme l'instant, l'« apposition » comme le continu

Avant que la « métaphore-éclair » soit rectifiée, l'« image-éclair » était exprimée dans la présentation de *Les chants du crépuscule*<sup>5</sup>. Dans son article, Meschonnic évoque un vers — « La

---

<sup>1</sup> M. ROMAN, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », n° 25, 1999, p. 724.

<sup>2</sup> Une seule fois, la métaphore éclair apparaît en 1995 ; mais c'est une republication de « La poésie dans *Les Misérables* ». Meschonnic ne corrige pas des textes du premier. Cf. « La poésie dans *Les Misérables* (reprise) », dans G. ROSA (dir.), *Victor Hugo. « Les Misérables »*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », n° 5, 1995, p. 63-83, p. 75.

<sup>3</sup> *Écrire Hugo (II). Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977, p. 109.

<sup>4</sup> « Présentation. *Les feuilles d'automne* (Première édition. Novembre 1831) », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.4, p. 489.

<sup>5</sup> « Présentation. *Les chants du crépuscule* (Première édition. Octobre 1835) », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.5, p. 382.

cloche! écho du ciel placé près de la terre» — qui a une apposition entre la « cloche » et « écho du ciel », bien qu'il ne dise pas que la « cloche » fonctionne comme l'apposition, mais comme le symbole :

La *cloche* est le symbole qui rassemble en un objet-personnage, au bout d'une symbolisation toute sensorielle (à la progression lente, l'inverse d'une image-éclair, — c'est que le cheminement même de l'image par comparaisons juxtaposées, par filtres successifs, fait partie de la constitution du symbole, [...]) les éléments, la voix, les bruits, l'écho, qui sont l'existence orale du poète.<sup>1</sup>

Meschonnic introduit un point de vue du décalage de temps dans la figure qui échappe au cas de l'apposition métaphore, car l'apposition cloche-écho devient une métaphore plus lente qu'« une image-éclair » ou qu'« une métaphore-éclair »<sup>2</sup>. En effet, le vers « Dieu, l'œil foudre », considéré comme « métaphore éclair », évoque une image avec rapidité. L'éclair représente ainsi une instantanéité et implique aussi une immédiateté. Celle-ci nous permet alors de postuler la temporalité dans la métaphore apposition puisqu'elle est, selon Meschonnic, la juxtaposition « immédiate » de deux noms. En mettant l'accent sur l'aspect de juxtaposition, elle relève toutefois d'une « position » spatiale, contrairement à la métaphore éclair du point de vue de l'espace-temps. Comme Myriam Roman l'a exprimé, il existe une distinction entre l'« intuition » à la « superposition ». C'est pourquoi chaque terme pourrait convenir : tout dépend de l'aspect recherché<sup>3</sup>.

Il reste à délimiter la place de la métaphore (le symbole) cloche-écho qui est contre l'image-éclair ou de la métaphore-éclair. À l'inverse de l'instantanéité, la cloche-écho sonnerait avec le retardement. Dans la poésie *Chant du crépuscule*, la sonnerie de la cloche résonne avec l'âme du poète, et Meschonnic parle de ainsi « cloche-poète »<sup>4</sup>. Nous pourrions appeler cela « une métaphore-résonance »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *EHI, op. cit.*, p. 100.

<sup>3</sup> Il faudrait bien sûr tenir compte de la possibilité que Meschonnic ait laissé passer un remaniement. Nous voudrions malgré tout lire plutôt ce que les textes eux-mêmes expriment pour soutenir l'« actualisation » du texte par l'auteur comme disait aussi un compte-rendu de Claude Gély. Cf. C. GÉLY, « Henri Meschonnic. Écrire Hugo », *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 21, p. 245-246.

<sup>4</sup> « O.C. V », *op. cit.*, p. 382.

<sup>5</sup> Serge Martin juxtapose, à juste titre, « une fulgurance et une résonance » pour expliquer ce « qui ne peut agir qu'à l'insu et dans les intermittences de l'écoute » Cf. S. MARTIN, *Voix et relation, op. cit.*, p. 245-246.



### 1.3.3 Réalisation-démétaphorisation

Nous avons montré que la métaphore éclair n'était plus un vieux concept avant d'être dressée par la terminologie linguistique. Elle est différente de la métaphore apposition dans «La poésie politique dans *Châtiments*» quand elle est mise en rapport avec la métaphore «cloche-écho», avec une relation entre l'instantanéité et le retardement. La question suivante se pose alors : comment différencier la métaphore apposition de la métaphore éclair ?

La portée de l'une serait plus vaste que l'autre, car Meschonnic évoque la différence de valeur dans chaque œuvre, notamment dans *Châtiments* et *Contemplations*<sup>1</sup>. Dans la limite de notre étude, nous ne pouvons pas ni généraliser le sens ou l'effet de l'apposition métaphore chez Victor Hugo, ni parler de son rôle majeur dans la théorie de la littérature. Nous voudrions pour notre part montrer que l'apposition métaphore se caractérise par un autre point de vue que celui de l'instantanéité ou l'immédiateté de la métaphore éclair.

La métaphore apposition, tout en se distinguant de la métaphore éclair, se définit généralement comme ce qui a la capacité de «réaliser» la métaphore. Meschonnic appelle cela «antimétaphore»<sup>2</sup>, proche d'autres expressions comme «démétaphorisation»<sup>3</sup> ou «surmétaphore»<sup>4</sup>. La démétaphorisation, produite par le mouvement du corps dans le langage dont nous traiterons au chapitre 6[Voir *infra*, p. 249.]. Elle «réalise dans le langage la contradiction extralinguistique»<sup>5</sup>, comme «le “porc Sénat ouillant l'ordure du grouin” représente vraiment un porc»<sup>6</sup>. Cela nous montre que, par l'intermédiaire de la métaphore, la figure s'engage indirectement dans le réel politique. C'est pourquoi elle est «un trait essentiel du caractère poétique et politique»<sup>7</sup>.

L'antimétaphore, la réalisation de la métaphore, est un caractère important qui constitue la métaphore apposition. Même dans *Contemplations*, elle tient le rôle principal, bien que ce livre se différencie de *Châtiments* par sa valeur. Elle réalisera la métaphore en opérant une «conversion antimétaphorique»<sup>8</sup>. De plus, l'antimétaphore se retrouve dans des proverbes :

Un proverbe, même s'il fait ou contient une métaphore, est aussi une antimétaphore,

---

<sup>1</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 274. «Ce qui n'a de sens et de valeur que dans le système *Châtiments* ou, différemment, dans le système des *Contemplations*, demeure ensuite comme rhétorique dans l'écriture .»

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 274.

en ce qu'il dit un concret tel qu'il est dit. Il fait à la fois le dire et le montrer (dire le non-dit), la généralisation et l'exemple particulier.

En cela que le proverbe a une double signification, sa fonction serait égale à celle de la métaphore apposition : l'antimétaphore *dit* à la lettre un concret ou un réel par la métaphore. Or, il semble que la dernière phrase, « à la fois le dire et le montrer », viendrait de la pensée de Wittgenstein. Meschonnic a déjà utilisé cette formule en 1970, ainsi dans *Tractatus* : « il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se *montre*, il est l'élément mystique » et dans *Philosophische Bemerkungen* : « car ce qui appartient à l'essence du monde ne se laisse justement pas *dire* »<sup>1</sup>.

Il existe deux points que nous devrions prendre en considération au moment de réfléchir à la réalisation de la métaphore apposition. Premièrement, l'apposition métaphore ne se réfère pas directement au monde réel, elle n'est pas une simple paraphrase de la réalité ; deuxièmement, elle n'invente pas un monde « fantastique » ou « surréal » qui n'existera jamais. Ce n'est plus la réalisation, mais une « surréalisation ». Dans le premier, il s'agit d'une confusion avec la métaphore rhétorique qui tend à considérer des mots comme un substitut des choses. Comme dirait Meschonnic, la métaphore « garde les deux termes en interaction, non en substitution l'un de l'autre »<sup>2</sup>.

Pour mieux expliquer le rapport entre la métaphore et le réel dans le premier point, nous prendrons l'exemple d'un vers métaphorique de Hugo que Meschonnic a souvent cité dans ses œuvres<sup>3</sup> : « Nous nous envolerons des branches de la nuit »<sup>4</sup>. Ce n'est pas une métaphore apposition, mais nous avons déjà vu dans le cas du proverbe que le problème de l'antimétaphore comme la réalisation de la métaphore est généralisé quand il s'agit du rapport au concret, au monde réel. Par rapport à la tradition rhétorique, on pourrait croire que cela signifie que l'aube se lève et que nous partons. Par contre, la poétique ne réduit jamais à un sens, mais elle prend pour « une forme du

---

<sup>1</sup> « Pour connaître une parole écriture », *La Nouvelle Revue Française*, avril 1970, n° 208, p. 580.

<sup>2</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>3</sup> « La poésie avant l'exil », dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol.7, p. LXIV. ; « Hugo nulle part », *Europe*, mars 1985, « Victor Hugo », n° 671, p. 15. ; « Notes, brièvement, autour du langage et autour du réel », *Cahiers de praxématique*, 1990, « Le langage et le réel », n° 15, p. 148. ; « Casser la figure », *Théorie Littérature Enseignement*, automne 1991, 9, « figuralité et cognition », p. 74. ; « Entretien avec Arnaud Bernadet. La poétique tout contre la rhétorique », *op. cit.* ; *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 33, 41.

<sup>4</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1970, vol.14, p. 964. Nous citons ici un poème entier : « Oh ! que quelqu'un nous parle ! oh ! que quelqu'un nous dise / Que nous ne sommes point à jamais dans la bise / Et dans l'âtre ouragan, et dans l'obscurité ! / Qu'un jour nous sortirons de ce vent irrité ! / Qu'on verra, cieux profonds, subitement éclore / Un éblouissement d'aube et de météore, / Et qu'alors frissonnants, comme un essaim qui fuit, / Nous nous envolerons des branches de la nuit !. »

réel visionnée par le poème»<sup>1</sup>, là où la rhétorique pour «irréel du langage»<sup>2</sup>. La réalisation de la métaphore est donc une réalité visionnée par le poème, qui n'est plus irréalité : c'est un point de vue du poème et un nouveau rapport au monde réel.

Le deuxième point tend d'un autre côté à perdre contact avec le monde réel, quoique sa métaphore invente une figure qui n'est plus une substitution des choses. Par exemple, Meschonnic trouve «un indice de l'antimétaphore»<sup>3</sup> dans *Feuilles d'automne*, où une notation du «réel» comme «croire voir» («Puis voilà qu'on croit voir», «L'œil croit voir jusqu'au ciel monter, monter toujours») nous invite à lire littéralement et à donner pour réel. Cette métaphore se rapprocherait de la «surréalisation» plutôt que de la «réalisation» :

Les métaphores de Hugo sont préparées par des indices de réalité antimétaphoriques, — ce qui assure le triomphe de la métaphore, mais comme s'il s'agissait d'une chose vue, alors qu'elle est «visionnée». La *réalisation* (c'est-à-dire l'usage réaliste, au sens médiéval, métaphysique, du langage), le passage de la rhétorique au référentiel, est une *surréalisation*.<sup>4</sup>

La surréalisation risque de s'éloigner de la politique. C'est pourquoi Meschonnic n'exploite jamais ce terme pour expliquer l'apposition métaphore dans «Poétique politique dans *Châtiments*». Quand l'antimétaphore se représente dans le réel comme «indice», il y a donc moins de rapport entre la poétique-politique par rapport à l'apposition métaphore dans *Châtiments* qui se tiennent l'acte de langage métaphorisé et l'action politique. Selon la formule de Meschonnic, cette surréalisation est un travail «sur la narrativité de la poésie»<sup>5</sup> et «n'a rien à faire de la métaphore apposition»<sup>6</sup>.

Nous essayerons maintenant de définir l'apposition métaphore comme l'antimétaphore en considérant les deux points. C'est une invention du nouveau rapport avec le monde réel. L'apposition métaphore, dans *Châtiments*, donne une vision, c'est-à-dire un réel historique aux lecteurs qui ne le sauraient pas ou qui feraient semblant de le savoir. L'antimétaphore, tout en refusant de retourner au réel lui-même et de viser au surréel, fait voir ce que l'on n'a pas vu jusqu'aujourd'hui. Nous voudrions suggérer ici par analogie la notion de «sui-référentiel, sui-constitutif» dont l'énoncé se

<sup>1</sup> «Notes, brièvement, autour du langage et autour du réel», *op. cit.*, p. 148.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Présentation. *Les Orientales*», dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.3, p. 363.

<sup>4</sup> «O.C. VII», *op. cit.*, p. LXIV.

<sup>5</sup> «Table ronde avec Alex Derczansky, Olivier Mougins, Paul Thibaud. Poétique et politique», *op. cit.*, p. 260.

<sup>6</sup> *Ibid.*

réfère à une réalité qu'il *constitue* lui-même. Elle fonctionne justement comme «sui-référentiel, sui-constitutif».



## Chapitre 2

# La prophétie et le «*shifter*» : la poétique de la sentence chez Nerval

La section précédente s'est attachée à la notion d'énonciation prophétique. Nous traiterons dans cette section de la « poésie de sentences », qui figure un oracle fatidique et aphoristique et qui s'énonce brièvement, par rapport à la notion de « discours » propre à Meschonnic.

Nous essayerons de situer dans la poétique meschonnicienne la notion de sentence, qui n'est pas encore bien examinée dans les études précédentes. Elle a été introduite à partir de l'article de 1958 sur Gérard de Nerval, qui précède celui sur le discours de Benveniste en 1970 et réapparaît à plusieurs reprises dans son œuvre jusqu'aux années 2000.

Si l'on considère la sentence oraculaire, le discours meschonnicien pourrait se caractériser d'une autre manière que celui de Benveniste. Pour cela, il faudrait prendre garde au terme « oracle » pour ne pas tomber dans le mysticisme. L'« oracle » chez Meschonnic n'est pas au sens général comme l'annonciation par Dieu. Pour le poète-critique, il ne s'agit pas de la parole de Dieu, mais du « je » en tant qu'impersonnel dans l'acte du discours. L'oracle comme impersonnel est équivalent à « une notion du proverbe comme activité de discours »<sup>1</sup>. Le proverbe ne va pas vers la sagesse des nations que le poète prend pour « ânerie »<sup>2</sup>, mais vers sa propre vie. Autrement dit, il appartient à celui qui prononce la parole puisqu'il n'a pas de sens sans chaque situation où le sujet parlant se trouve. Meschonnic l'a appelée «*shifter*», « embrayeur », « opérateur du glissement », et « je-ici-maintenant », un point que nous traiterons plus tard.

---

<sup>1</sup> « Les proverbes, acte de discours », *Revue des Sciences Humaines*, 1976, n° 163, p. 421.

<sup>2</sup> « Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV », *Prétexte*, hiver 1996–1997, n° 12, p. 64.

La conjonction entre l'« oracle » et le « discours » n'a rien à voir avec le mysticisme ou l'occultisme. La poétique de sentences se situe dans un terrain qui neutralise l'opposition entre obscurité ésotérique et clarté rationaliste. Selon lui, la phrase sentencieuse dans un poème a l'air autant difficile que lucide, et elle dépasse la dichotomie entre la difficulté et la facilité puisqu'elle est hors du règne de la *compréhension*. Meschonnic reprendra ultérieurement cette formule qui vient de la pensée de Humboldt : « toute compréhension est toujours en même temps une incompréhension »<sup>1</sup>.

Pour étudier la notion d'oracle dans le discours, il faudrait mettre en lumière son premier article écrit en 1958. Nous donnerons dans un premier temps une vue d'ensemble de cet article, en nous référant aux études nervaliennes qui le mentionnent. Nous essayerons dans un deuxième temps de situer la place de Nerval chez Meschonnic, en répertoriant tous les textes qui mentionnent le poète au XIX<sup>e</sup> siècle.

Après avoir constaté la portée de l'article sur Nerval, nous examinerons le rapport entre le discours et la sentence. Quand cette relation se prolongera dans les études sur Hugo et sur Éluard, la notion de sentence avoisinera celle de proverbe comme discours, ou de parabole comme « *shifter* », que Meschonnic trouve dans l'œuvre de Franz Kafka. La sentence rejoint la linguistique et aboutit finalement au concept qui balaie l'opposition conventionnelle comme l'obscur-clair, le difficile-facile.

La présente section se terminera par l'étude comparative de la notion de discours, de « *shifter* », avec d'autres penseurs : Barthes, Krauss et Agamben. Ce travail nous amènera à souligner la spécificité de la notion meschonnicienne.

## **2.1 Un autre point de vue de la notion de « discours » chez Meschonnic à partir de l'article sur Nerval**

Nous supposons que Meschonnic a trouvé son propre discours comme « sentence » à travers la lecture de Nerval en 1958. À partir de là, il a forgé le concept de sentence dans un « discours » propre qui peut se distinguer du discours de Benveniste que Meschonnic découvrira plus tard. Benveniste, lui, ne regarde pas l'aspect oraculaire dans le discours. Il a défini cette notion comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer

---

<sup>1</sup> « Penser Humboldt aujourd'hui », *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 1995, p. 19.

l'autre en quelque manière»<sup>1</sup>, tandis que le critique de Nerval s'intéresse à l'effet de l'énonciation.

Notre intérêt s'est plus particulièrement porté sur ce moyen d'«influencer l'autre» dont il s'agit dans la sentence du discours. Le discours oraculaire reprendra dans sa poétique dans les années 1980. Lorsque Meschonnic parle dans ses œuvres de l'inséparabilité entre la difficulté et la facilité ou entre la clarté et l'obscurité, nous retrouvons à plusieurs reprises le nom des *Chimères*. En montrant ce recueil de poèmes de Nerval, il explique que le sens du poème reste difficile, même s'il est facile à comprendre, syntaxiquement ou métriquement. Plus la syntaxe est facile et simple, plus le discours est hermétique.

Avant d'examiner la notion de discours comme sentence dans son article sur Nerval, nous tenterons tout d'abord d'observer la situation de Nerval dans son œuvre en nous appuyant sur les études nervaliennes. Grâce à l'appui d'un des textes jugeant l'article de Meschonnic, nous pourrions mieux considérer sa contribution. Après avoir constaté le discours-sentence, nous vérifierons si cette conception subsiste après les années 1980.

### 2.1.1 L'article sur Nerval de Meschonnic aux yeux des études nervaliennes

Meschonnic commence sa carrière de critique par la publication de l'article sur André de la Vigne dans *Les Lettres françaises*, le 26 septembre 1957. Le nom de Gérard de Nerval y est déjà mentionné par le poète dont le goût des mots est proche du poème de La Vigne<sup>2</sup>. Cela permet de constater qu'il s'intéresse déjà à la poésie nervalienne<sup>3</sup>.

Le 22 mai 1958, il rédige un article dans la même revue : «Sur un texte inconnu de Nerval». Ce texte, qui a été négligé par les études nervaliennes et même meschonnicciennes, présente un poème satirique attribué à Gérard de Nerval «pour son cent cinquantième»<sup>4</sup>. Ce texte n'est malheureusement pas accepté par les études nervaliennes d'aujourd'hui. Selon Michel Brix, spécialiste de Nerval, il «repose sur une erreur» puisque cette chanson a été signée comme «le petit Gigaut»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, op. cit., p. 242.

<sup>2</sup> «André de la Vigne. Poète français du quinzième siècle», *Les Lettres françaises*, 26 septembre 1957, p. 9. «Ailleurs, ses vers ont des inflexions qui nous «rappellent» Nerval ou Péguy (...). Retrouver chez lui le goût des mots de Nerval, le tour de certains vers d'Ève ne me semble pas un jeu de comparaisons vaines : (...).»

<sup>3</sup> En répondant librement la question «De quels poètes vous rapprochez-vous?», il énumère des poètes comme Nerval ainsi que Guillevic, Apollinaire, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Leopardi, et Dante. Cf. M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, op. cit., p. 314.

<sup>4</sup> «Sur un texte inconnu de Nerval», *Les Lettres françaises*, 22 mai 1958, p. 1.

<sup>5</sup> M. BRIX, *Nerval journaliste, 1826-1851. Problématique. Méthodes d'attribution*, Presses Universitaires de Namur, 1986, p. 370. Dans son livre en 1986, Brix affirme sur la chanson *Boutade d'un républicain*, publiée dans le numéro



Étant donné que Meschonnic a discuté sur la base non de la poésie de Gérard de Nerval, mais de «père Gérard», auteur de couplets politiques, il serait difficile d'admettre la validité de cet article entier. Toutefois, il conserve un intérêt si on le lit tout au long de son intérêt, c'est-à-dire, l'intention stratégique pour la démythification du poète des *Chimères*, il méritera de relire ce texte dans les études meschonnicciennes. Lorsque Meschonnic dit que « dans cette poésie engagée, certains ne reconnaissent plus l'auteur des *Chimères* ; je les soupçonne d'avoir de leur poète l'idée étroite qu'avait de Molière un Boileau », on dirait qu'il chatouille l'adversaire qui réduit l'auteur des *Chimères* en homme mystique. Cette condamnation apparaît aussi dans le début de l'article publié en septembre 1958. Il dit : « Laissons le “héros mythique”, le poète mystique dont on nous obsède »<sup>1</sup>. Nous pourrions dire par là qu'il souhaite montrer une inséparabilité entre *Chimères* et les œuvres précédentes, en soulignant le côté politique chez Nerval<sup>2</sup>.

Le deuxième texte paraît dans la revue *Europe* quatre mois plus tard : « Essai sur la poétique de Nerval », son premier long essai, publié avec la biographie intitulée « Chronologie de la vie et des œuvres », et repris en 1972 et 1973 avec quelques modifications. Dans la dernière version, il affirme que cet essai est écrit « contre les privilèges variables et déjà désuets d'une recherche du *sens* »<sup>3</sup> et que cette actualité démontre le « rapport entre vivre et écrire qu'on ne peut encore que tenter de théoriser »<sup>4</sup>.

L'inséparabilité de la vie du poète avec son écriture est la première chose que nous remarquons dans son article. Le refus d'un isolement du poète, « l'auteur de *Chimères* », se retrouve à plusieurs reprises<sup>5</sup> et subsiste jusque dans un entretien en 2006 :

J'imagine que les sonnets des « Chimères » de Nerval, ne sont pas séparables de ses

---

du 18 novembre 1848 : « Mais l'attribution de ce texte, proposé par Henri Meschonnic, repose sur une erreur : *Boutade d'un républicain* n'est pas anonyme, mais signé « Par le petit Gigaut ». Or, Émile Gigault de La Bédollière collaborait régulièrement au recueil ; il se trouve être l'auteur de la plupart des chansons et poèmes satiriques signés que publie la *Revue*. Il ne faut probablement pas chercher plus loin l'auteur de la chanson du 18 novembre. Sans doute Henri Meschonnic s'est-il laissé guider par la confusion — répandue en 1958 — entre Nerval et le « Père Gérard », compositeur de couplets sur les députés, en juillet 1830 ». Après le livre de Brix, Michel Carle prend cette chanson pour « attribution incertaine ». Mais, cette attribution probablement inexacte par Meschonnic en 1958 est encore employée dans d'autres livres hors études nervaliennes, comme Fridériki Tabaki-Iona ou Philippe Darriulat. Comme notre thèse n'a pas l'objet de discuter la fixation de l'attribution dans ce domaine, il nous faudrait attendre la réaction sur ce point par des chercheurs nervaliens. Cf. M. CARLE, *Du citoyen à l'artiste. Gérard de Nerval et ses premiers écrits*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 212. ; F. TABAKI-IONA, *Chants de liberté en 1848*, L'Harmattan, 2001, p. 168. ; P. DARRIULAT, *La muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2019.

<sup>1</sup> « Essai sur la poétique de Nerval », *Europe*, septembre 1958, n° 353, p. 10.

<sup>2</sup> Ce que nous avons déjà montré dans la section précédente sur Hugo.

<sup>3</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 154-155. ; *CR*, *op. cit.*, p. 333-334. ; *EP*, *op. cit.*, p. 233.

poésies de 1830 [...]. Autrement dit, le pouvoir d'écrire, c'est d'une certaine façon, la préparation même du « Vivre ».<sup>1</sup>

Dans l'article de 1958, il affirme qu'il existe une consistance de « vivre-écrire » chez Nerval et prouve que ce poète des *Chimères* n'est pas né de mysticisme comme Swedenborg<sup>2</sup>, mais de sa jeunesse. Dans cet entretien, il s'agit probablement de ses poésies dédiées à Victor Hugo comme *Le Peuple* et *Les Doctrinaires*. Cette dernière est qualifiée par Meschonnic de naissance de la « technique de la disjonction »<sup>3</sup>, scission des mots comme dans *Le Peuple* — « Elle, ameutant en vain ses rouges bataillons » — et qui se retrouve dans *Les Chimères* : « La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance... »<sup>4</sup> ou « Malheur, papillons que j'aime »<sup>5</sup>.

L'année 1830 constitue un repère essentiel pour le poète du romantisme, pour une autre raison : c'est en 1830 qu'est publié l'essai sur *Les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle* qui, selon notre critique, a un effet primordial sur le futur poète des *Chimères*. En remarquant le nom de Du Bartas ou la sentence ronsardienne dans ce dernier recueil de poésies, Meschonnic conclut que « c'est de là en grande partie qu'il prendra sa manière »<sup>6</sup>.

Le recueil de poèmes *Les Chimères* n'est pas séparable de la jeunesse du poète. Pour constater si cette proposition reste encore actuelle dans le champ des études nervaliennes, nous avons consulté toutes les études majeures nervaliennes ayant mentionné le poète au XX<sup>e</sup> siècle. Cette enquête révèle que son nom est mentionné en tout lieu, y compris dans les dernières recherches, comme l'œuvre complète de Classique Garnier publiée en 2011. Nous évoquerons un seul exemple<sup>7</sup> : une description de la « Bibliothèque de Pléiade » par Claude Pichois. Ce dernier accorde de la valeur au poète qui « a cherché à mettre en lumière l'influence des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle sur la poésie

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Ratimir Pavlovic », *La pensée créative et scientifique contemporaine*, Colomars, Éditions Melis, 2006, vol.2, p. 150-151.

<sup>2</sup> « Essai sur la poétique de Nerval », *op. cit.*, p. 11. « Le poète des *Chimères* n'est pas né de Swedenborg. »

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>7</sup> Voici une liste bibliographique qui mentionne l'article sur Nerval de Meschonnic : J. GUILLAUME, « *Les chimères* » de Nerval, Bruxelles, Belgique, Palais des Académies, 1966. ; J. GENINASCA, *Analyse structurale des « Chimères » de Nerval*, Neuchâtel, Baconnière, 1971. ; S. KURT, *Pour une poétique des Chimères de nerval*, Archives des lettres modernes édition., Paris, Archives des lettres modernes, 1981. ; G. CHAMARAT-MALANDAIN, *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, José Corti, 1986. ; A. GUYAUX (dir.), *Nerval. Actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*, Paris, France, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. ; G. CHAMARAT-MALANDAIN, « Les arabesques de l'ironie nervalienne », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint Germain en Laye. Actes du colloque. 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort du poète*, Saint-Germain-en-Laye, Hybride, 2005, p. 175-186. ; S. GLATIGNY, *Gérard de Nerval. Mythe et lyrisme dans l'œuvre*, Paris, 2008.

nervalienne»<sup>1</sup>.

Aux yeux des études nervaliennes, il semble y avoir unanimité à admettre que l'article de Meschonnic a démontré la continuité des œuvres de jeunesse aux *Chimères*. S'inscrivent donc dans *Les Chimères* aussi bien le jeune Nerval en tant que poète, qui a écrit des poèmes sur Napoléon, que le traducteur du *Faust* de Goethe en Allemagne, et le journaliste qui a publié un choix d'œuvres poétiques du XVI<sup>e</sup>, parmi lesquelles celles de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, etc.

La publication d'anthologie des poètes en XVI<sup>e</sup> siècle semble avoir influencé son dernier recueil de poèmes, car on trouve un effet de Ronsard dans *Les Chimères* :

Henri Meschonnic remarque que « le rôle de la "sentence" dans *Les Chimères* rappelle les "vers-oracles" de Ronsard », et il note : « [Gérard] a donc "ronsardisé" jusque dans *Les Chimères* ». La remarque est on ne peut plus exacte.<sup>2</sup>

Michel Carle cite ici les mots meschonnicciens comme « sentence » et « vers-oracles » pour expliquer l'effet de Ronsard. Il faut donc se demander ce qu'on entend par ce mot « sentence ». Selon le dictionnaire *Le Robert*, il signifie une « courte phrase dogmatique d'un style littéraire » qui « s'emploie en rhétorique au sens de "phrase, période", d'où "maxime" ». Plus loin, Alain Rey ajoute qu'« avec la valeur de "maxime", le mot s'emploie dans la locution ne parler que par sentences (1680) "affecter de parler gravement et par lieux communs" ». La « sentence » qu'il utilise dans son article est apparemment le formulaire ou l'aphorisme, mais cela diffère de la définition du dictionnaire puisque la sentence pour le poète est liée avec l'oracle. Nous tenterons par la suite de délimiter cette notion par rapport à la poétique meschonnicienne.

### 2.1.2 Discours et *Discours* : les deux mots conflictuels

Nerval admirait les *Discours* de Ronsard, c'est-à-dire une poésie de sentences qui est aussi un usage formulaire des mots comme la définition du dictionnaire. Mais la différence se situe dans le fait que la « sentence » dans *Les Chimères* prend « l'allure fatidique des oracles »<sup>3</sup> en fixant « la vision sur le caractère définitif des choses »<sup>4</sup> avec l'article défini. Le caractère définitif de la

<sup>1</sup> G. DE NERVAL, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, vol.1, p. 1957.

<sup>2</sup> M. CARLE, *Du citoyen à l'artiste*, op. cit., p. 205.

<sup>3</sup> « Essai sur la poétique de Nerval », op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> *Ibid.*

sentence force à « transformer le passé en prophétie ». Il appelle donc cela un « vers-oracle ». Ici, la « sentence » signifie plus qu'une sorte d'assertion ou d'affirmation puisque cette sentence, qui vient en droite ligne de Ronsard, est une paraphrase de « discours ».

La « poésie des sentences », c'est le discours. Or, ce discours n'a en apparence aucun rapport avec la notion linguistique connue par Émile Benveniste. Il est peu probable que le poète, en 1958, ait lu des articles de ce linguiste car, comme révèle l'entretien avec Serge Martin, il ne connaissait quasiment pas la théorie de Benveniste dans *Pour la poésie*<sup>1</sup>. Nous nous contenterons donc de dire que ce « discours » désigne tout simplement le titre d'une œuvre de Ronsard, c'est-à-dire *Discours des misères de ce temps*.

Les *discours* en italique ne signifient dans cette circonstance qu'un titre de la poésie, à première vue. Mais Nerval avait donné un autre sens au « discours », tout en faisant évidemment référence à Ronsard. À vrai dire, le discours dont Nerval parle et le titre des *Discours* de Ronsard sont deux choses bien différentes, car Nerval a commis une certaine confusion dans son anthologie. Cela est maintenant attesté par les récentes recherches nervaliennes, et si l'on tient compte de ce fait, on devra reconsidérer ces « discours » en tant que « poésie de sentence ». Avant d'aller plus loin, il faut constater comment Nerval a pris le contresens de *Discours* de Ronsard, selon une description du *Dictionnaire Nerval* édité par Michel Brix et Claude Pichois :

Et ses rares tentatives d'émancipation, d'ailleurs, ne lui réussissent que très médiocrement : il [...] se méprend sur le sens de *Discours*, recueille une « Églogue » parmi les « Odes » de Ronsard et enfin manifeste une totale méconnaissance de la chronologie des œuvres de l'auteur des Amours.<sup>2</sup>

Certes, Nerval se méprend sur le sens des *Discours*, mais on pourrait également dire qu'il a inventé lui-même son « discours ». Ce que Nerval prend pour « discours », ce sont tous les alexandrins à rime plate chez Ronsard, et l'on dirait qu'il a conféré au discours une allure éloquente et oratoire. C'est ce que Dagmar Wieser a remarqué :

Écrites en alexandrins à rimes plates, elles ont la forme d'un vers de théâtre. Conçues à la « deuxième personne », elles relèvent du régime énonciatif du « discours » au sens qu'Émile Ben-

<sup>1</sup> « Entretien avec Serge Martin. “partant de Benveniste” en 1970 ... et en 2009 », dans S. MARTIN (dir.), *Émile Benveniste. Pour vivre langage*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, 2009, p. 108. La première mention sur Benveniste était en 1966. Voir : « Les problèmes de la traduction », *op. cit.*, p. 218.

<sup>2</sup> C. PICHOS, M. BRIX, J. BONY, et H. MIZUNO, *Dictionnaire Nerval*, Tusson, France, Du Lérot, 2006, p. 110.

veniste confère à ce terme : c'est le régime « déictique » caractéristique entre autres de l'espace scénique. Lecteur infidèle, Nerval tend à infléchir le langage oratoire de Ronsard vers une forme de langage dramatique<sup>1</sup>.

Wieser essaye ici d'établir une connexion entre le discours de Nerval et celui de Benveniste. L'oratoire comme apostrophe devient la forme théâtrale qui consiste en la relation entre je et tu car le je ne commence pas à parler sans présupposer le tu comme interlocuteur. Cette lecture aventureuse pourrait être accueillie dans l'étude meschonnicienne, car il est naturel qu'il existe une relation entre *je* et *tu* comme discours.

Notre tenterons de nous attacher à la notion de discours dans l'essai de notre critique en nous appuyant sur l'article de Wieser. Voilà que le discours est *plus qu'un titre du livre* puisque Nerval y a donné un autre sens qui ressemble à celui de Benveniste. À quoi s'ajoute l'interprétation de Meschonnic : il prend le discours pour « poésie de sentences », le discours comme sentence, le discours comme vers-oracle. Nous pourrions dire qu'il a fait du « discours » une notion bien à lui.

Comme nous l'avons noté précédemment, nous n'avons aucune intention de renverser le discours meschonnicien qui vient de Benveniste en abusant de celui de Nerval. Quand le critique utilise ce mot, il ne cite jamais la phrase de Benveniste, ni Ronsard, ni Nerval, sauf dans cet article sur Nerval. Nous entendons par là que nous pourrions trouver un autre point de vue de sa théorie du langage en partant de cette notion de discours qui vient de la lecture de la poésie. Autrement dit, le discours comme sentence pourrait mettre en lumière la notion de discours propre à Meschonnic.

Pour terminer cette analyse, nous citerons un seul exemple, afin de penser à une autre conception de la notion de discours. Juste après la critique contre le rythme ornemental ou stylistique pour insister sur le primat de rythme, Meschonnic a fait état de l'opinion de Marcel Granet dans la note de *Critique du rythme* :

Le génie des sentences et le génie des rythmes n'ont point pour objet d'orner et de diversifier le discours. Tous deux se confondent toujours avec une puissance d'inspiration elle-même indistincte d'un savoir traditionnel.<sup>2</sup>

L'analyse suivante révélera une pensée du langage chez Meschonnic qui s'enracine de la lecture de la poésie nervalienne.

---

<sup>1</sup> D. WIESER, *Nerval. Une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Suisse, Droz, 2004, p. 256-257.

<sup>2</sup> CR, *op. cit.*, p. 650.

### 2.1.3 Nerval, l'obscur ? L'hermétisme non comme obscurité, mais effacement de la différence entre le clair et l'obscur

Nous avons examiné les premiers essais critiques de Meschonnic et montré que par la lecture de Nerval, il a trouvé son propre discours comme « sentence », et que celui-ci a été développé à partir de la notion nervalienne, indépendamment de celui de Benveniste. Il est certain qu'il y a un dénominateur commun entre le discours de Nerval et celui du linguiste, comme l'affirme Wieser : la forme théâtrale entre « je » et « tu ». Le discours comme sentence, pour Meschonnic, prend un tout autre aspect. C'est une sorte de fatalité, de prophétie et d'oracle.

On tournerait l'aspect prophétique de sentence dans le livre *Pour la poétique III* tout entier. Dans la suite de l'article sur Nerval, notre essayiste traite de la poésie d'Apollinaire, qui a déclaré que « l'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques »<sup>1</sup>. Il ne faudrait pas prendre le mot « prophétie » dans un sens religieux, parce que, selon le poète, elle « est l'audition, une relation de communication telle que le récepteur se réalise dans le message, qui est le signifiant de son désir et de sa culpabilité »<sup>2</sup>. La prophétie est une écoute, un rapport des sujets.

La sentence comme prophétie a aussi un rôle de langage proverbial. Dans l'article sur Éluard, on retrouve la « sentence » dans la forme nominale chez le poète surréaliste qui a le travail des proverbes<sup>3</sup>. Le langage d'aphorismes et de proverbes « est une écriture subjective et critique qui vise l'impersonnel »<sup>4</sup>. Meschonnic affirmait ainsi dans un article de 1976, en citant la phrase de Nietzsche : « L'aphorisme, la sentence, où je suis comme le premier de nos maîtres allemands, sont les formes de l'« éternité » ; mon ambition est de dire en dix phrases ce que n'importe quel autre dit en un livre, — ce que n'importe quel autre ne dit pas en un livre »<sup>5</sup>. La force du proverbe, c'est son « anonymat »<sup>6</sup> qui « est venu de si loin »<sup>7</sup>. C'est pourquoi il disait que « le proverbe est un lieu ambigu »<sup>8</sup> et évoquait un « exemple d'une classe d'opérateurs de glissement »<sup>9</sup>, à savoir le « *shifter* » que nous analyserons plus loin.

---

<sup>1</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 950.

<sup>2</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 221. « Poésie du nom, de la dépendance et de la possession vécues comme existence, comme un être qui est nom, intemporel ou plutôt permanent, — cela fait un langage proche de la sentence, et formulaire. Un langage d'aphorismes, qui a connu le travail des proverbes. »

<sup>4</sup> « Les proverbes, acte de discours », *op. cit.*, p. 429.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 430. Meschonnic prend cette citation par K. Besser

<sup>6</sup> « Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV », *op. cit.*, p. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> « Sémiotique et poétique, partant de Benveniste », *op. cit.*, p. 135.

<sup>9</sup> *Ibid.*

À la différence d'Éluard ou d'Apollinaire, il n'écrit plus d'article sur Nerval après la publication de *Pour la poétique III*. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ne s'y intéresse plus, car il fait souvent mention de ce poète du XIX<sup>e</sup> siècle. Après *Pour la poétique III*, il ne cesse de le mentionner avec d'autres écrivains ou artistes. Cela nous montre que des poètes alimentent la réflexion de Meschonnic : figure de la flânerie avec Apollinaire et Benjamin<sup>1</sup> ; la phrase « Je suis l'autre » par rapport à celle de Rimbaud « Je est un autre »<sup>2</sup> ; le rôle dans l'académisme opposé à Victor Hugo<sup>3</sup> ; la traduction en allemand chez deux Guillevic et Nerval<sup>4</sup> ; la folie comme Gogol, Nietzsche et Artaud<sup>5</sup> ; et d'autres comme Lucrèce, Laforgue<sup>6</sup>, Proust<sup>7</sup>, Desnos<sup>8</sup>, Bertrand<sup>9</sup>.

Nous prendrons un cas particulier que la poésie de Nerval l'a poussé à nourrir en réflexion. On sait que Meschonnic a montré une opposition philologique de *lectio facillior* et *lectio difficilior* pour protéger la poésie dite difficile. Dans la « Scève dans la modernité », en 1987, le poète affirme explicitement qu'« il n'y a pas une poésie difficile et une poésie facile »<sup>10</sup>. La poésie n'est pas difficile parce que ce n'est qu'un mode de signifier, mais c'est le signe, c'est-à-dire la théorie générale du langage, qui a pour effet de rendre difficile. Seul le signe fait face à l'épreuve de ce qui passe pour difficile :

Or on sait que plus la poésie est hermétique, plus sa syntaxe, et sa métrique, sont simples, linéaires. Dans Scève, comme dans les Chimères de Nerval, et dans tout ce qui passe pour difficile, l'épreuve de la poésie est donc celle du signe.<sup>11</sup>

Il juxtapose ici le nom de Nerval et de Scève en raison de ses textes considérés comme difficiles. La simplicité de la poésie hermétique fait la difficulté. La même logique se retrouve dans *La Rime*

<sup>1</sup> « La nature dans la voix », *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Mansempuy, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 21.

<sup>2</sup> « Avec Guillevic », *Europe*, juin-juillet 1984, n° 663-663, p. 171. ; « Le poème, l'éthique et l'histoire », *op. cit.*, p. 102.

<sup>3</sup> « Victor Hugo, les Hébreux et les Juifs », *L'Information juive*, février 1985, p. 286. ; « Paul Éluard aujourd'hui », *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 345.

<sup>4</sup> « Guillevic traducteur », *Sud*, 1987, « Guillevic, les chemins du poème », Hors-série, p. 44-46.

<sup>5</sup> « Êtes-vous fou ? », *La Licorne*, 1993, p. 61.

<sup>6</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>7</sup> *LH*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>8</sup> « Le partout et le nulle part de la poésie », dans M. CONSTANTINI et dans I. DERRAULT-HARRIS (dir.), *Sémiotique, Phénoméologie, Discours*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 210. ; « Problèmes de la poésie française contemporaine », *Conférence à l'École normale supérieure*, Paris, rue d'Ulm, 2002, p. 11.

<sup>9</sup> « Ponctuation », dans M. JARRETY (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 621.

<sup>10</sup> « Scève dans la modernité », dans F. CHARPENTIER et dans S. PERRIER (dir.), *Lire Maurice Scève*, Paris, Université Paris VII, coll. « Cahiers textuel 34/44 », n° 3, 1987, p. 135.

<sup>11</sup> *Ibid.*

et la vie. Meschonnic applique cette formule au poème de William Blake (« *Tiger, tiger, burning bright / In the forest of the night* ») et la rapproche de la poésie de Nerval :

Il a été remarqué depuis longtemps que plus le sens échappe au sens, plus le discours est hermétique, les oracles, ou *Les Chimères*, de Nerval, plus la syntaxe est linéaire, facile, simple. Et dans *Les Chimères* aussi la métrique, sans effet, sans enjambement. C'est un rythme du sens. Plus un discours du sens est difficile, plus sa syntaxe est simple.<sup>1</sup>

L'hermétisme ne signifie pas le mysticisme obscur. Rappelons que Meschonnic refuse dans son premier article de 1958 l'ésotérisme dont l'origine provient des Mythes, de l'illuminisme ou des Tarots. Il ne définit pas l'obscur, mais pense plutôt que l'ésotérisme dans *Les Chimères* est « la neutralisation de la différence entre le clair et l'obscur »<sup>2</sup>. Il dit la même chose à d'autres moments : « Peut-être l'hermétisme est-il la neutralisation de toute différence entre le clair et l'obscur. C'est ce qu'on observe pour Maurice Scève, les *Chimères* de Nerval, certains poèmes d'Yvan Goll ou de Trakl »<sup>3</sup>. Il fait entendre le silence, et quelque chose qu'on entend sans savoir qu'on l'entend<sup>4</sup>. Dans un article sur Paul Celan, Meschonnic explique ce dépassement de l'opposition entre clarté et obscurité en évoquant l'hermétisme de Nerval. Le poète roumain, comme l'auteur des *Chimères*, a inventé une autre clarté que celle du sens des mots : c'est « une clarté de la souffrance qui transfigure le regard »<sup>5</sup>. « Tout poème est hermétique » à condition qu'il contienne le silence particulier qui est dans la tête, dans le corps, et qui demeure dans les mots et finalement reste dans « l'écoute après les mots »<sup>6</sup>. Le silence hermétique, pour Meschonnic, désigne donc un état avant que l'on juge difficile ou facile dans le domaine du signe.

La sentence oraculaire s'approche par-là de ce silence hermétique. En simplifiant la grammaire, rectifiant le mot, elle se laisse suggérer le sens. Selon *Le rythme et la lumière* en 2000, « le sens vient [...] après »<sup>7</sup> l'émission de l'oracle parce que l'oracle lui-même ne produit pas le sens, mais le *rythme*. Ce point est expliqué grâce à la citation d'un fragment de Héraclite 93 — « ὁ ἄναξ

<sup>1</sup> *RV, op. cit.*, p. 87-88.

<sup>2</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », dans O. ROSENTHAL (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque de Rennes, 17-18 juin 1996*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 225.

<sup>3</sup> « Du silence à la parole et le silence dans la parole », *Sources. Revue de la Maison de la Poésie*, février 1996, « Poésie et oralité. Du silence à la parole », n° 16, p. 28.

<sup>4</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », *op. cit.*, p. 225.

<sup>5</sup> « On célèbre Celan », *Le Nouveau commerce*, automne-hiver 1996, n° 100, p. 78.

<sup>6</sup> « Le poème commence quand on ne peut plus parler », *Skené. Rivista di letteratura francese e italiana contemporanea*, décembre 2015, « Henri Meschonnic en dialogue », n° 6, p. 19.

<sup>7</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages, op. cit.*, p. 63.



οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει» qu'il traduit : « Le maître de qui est l'oracle celui de Delphes ni ne dit ne cache, mais donne des signes »<sup>1</sup> ; alors que Benveniste traduit par : « il ne dit, ni ne cache, mais il signifie »<sup>2</sup>. Meschonnic préfère transformer dans son contexte le mot « » (signes) en « » (rythmes) qui signifie « l'organisation de ce qui est dans le temps, dans le mouvant »<sup>3</sup>. Dans l'oracle de Delphes, il n'y a pas de sens des mots, mais « le sens de la parabole »<sup>4</sup>, le sens du sens « qui se dépasse lui-même »<sup>5</sup>, et « qui va ailleurs »<sup>6</sup>. Comme l'oracle, la sentence se situe dans l'horizon sans critère, elle ne s'adapte jamais à l'opposition catégorique entre le clair et l'obscur.

## 2.2 Kafka ou le rythme de la parabole : la parabole comme « shifter »

Nous avons examiné jusqu'ici comment la lecture de Nerval a influencé la théorie de Meschonnic après les années 1980 et montré qu'elle a abouti à la critique de la notion d'« hermétisme », qui ne signifie pas l'obscur mais l'état primitif dans des poèmes, avant d'entrer dans l'opposition sémiotique entre la clarté et l'obscurité.

Nous avons suggéré dans l'article précédent que la sentence s'approchait non seulement du proverbe mais aussi de la parabole. La sentence oraculaire se définit comme un rythme, non pas comme un sens, mais aussi comme la parabole. Or, cette proposition a été déjà formulée en 1969 : « la parabole est un rythme »<sup>7</sup>. La notion de parabole a été examinée pour la première fois dans un article sur Kafka intitulé « La parabole ou Kafka ».

Si nous nous arrêtons sur le sommaire de *Pour la poésie III*, nous remarquons une bizarrerie dans la position de Kafka, qui semble manquer la liaison avec d'autres « poètes français » comme Nerval, Baudelaire, Apollinaire, Spire et Éluard. Nous pourrions considérer que cet article occupe une place moins importante, en raison d'un plus faible nombre de pages. Isolé par la langue nationale, le nom de Kafka demeure mineur dans ce recueil. Il est néanmoins évident qu'il n'a jamais rassemblé ses études dans la perspective des « poètes français » ou des « poètes majeurs », car Kafka a déjà été lié avec l'article précédent sur Apollinaire<sup>8</sup> paru trois ans avant l'article sur

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>3</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> « La parabole ou Kafka », *op. cit.*, p. 7.

<sup>8</sup> « Apollinaire illuminé au milieu d'ombres », *Europe*, novembre-décembre 1966, n° 451-452, p. 150, 155, 160.

Kafka. Comme cet article est préparé en rapport avec des essais antécédents, il faudrait donc situer la position de Kafka chez Meschonnic. Il s'agirait non seulement de l'œuvre de Kafka, mais aussi du concept de la « parabole » qui reste entourée d'un certain brouillard.

Nous tenterons ici d'analyser et clarifier le rapport entre la parabole et le rythme dans l'article sur Kafka. En suivant la trace du continu de la sentence de Nerval à la parabole de Kafka, nous révélerons que la poésie de la sentence est, pour Meschonnic, une des variations de la notion de discours, de proverbe et de parabole.

### 2.2.1 La parabole et le phoque : la définition de ce qui échappe à la définition

L'article sur Kafka paru pour la première fois dans la revue *Commerce* en 1969 est pour Meschonnic une « suite de notes anciennes »<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'il n'explique pas clairement ce qu'est la parabole chez Kafka. Il ne fait pas mention ni analyse des œuvres comme il le faisait dans un autre article sur la traduction de Kafka<sup>2</sup>. Contrairement à cette obscurité de la notion de parabole, nous trouvons une définition de la parabole avec le verbe « être », comme « la parabole est un exercice spirituel »<sup>3</sup>, « la parabole est le grand détour de la littérature en ce siècle »<sup>4</sup>, « la parabole est un rythme »<sup>5</sup>, « la parabole est la figure, la forme, de l'aliénation »<sup>6</sup>, « Le réel y devient distant. Dans cette distance est la parabole »<sup>7</sup>, « La parabole est ainsi une forme-sens, et une forme-histoire qui domine notre temps »<sup>8</sup>, « la parabole est lecture »<sup>9</sup>. Ce verbe copulatif ne sert pas à expliquer ce qu'est la parabole. Il se laisse peut-être montrer ce qu'est la parabole de Kafka en indiquant simplement des traits kafkaïens comme « au gardien de la Loi »<sup>10</sup>, « terrier »<sup>11</sup> ou « château »<sup>12</sup>.

La difficulté de cet essai se caractérisera autrement par des propositions paradoxales. Elle est « refus autant que don »<sup>13</sup> et « la révélation aussi est une énigme »<sup>14</sup>. En ce sens, il est raisonnable

---

<sup>1</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup> « La femme cachée dans le texte de Kafka », *Texte*, 1985, « Traduction/textualité. Text/Translatibility », n° 4, p. 83-98.

<sup>3</sup> « La parabole ou Kafka », *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

qu'Alexis Nouss prenne la parabole dont parle Meschonnic pour ce qui « est à la fois “forme du vivre” et distante par rapport au réel »<sup>1</sup>. C'est dans cette position inconsistante qu'existe la parabole. C'est ce qui déborde la définition.

La notion de parabole se concrétise au fur et à mesure. Disant qu'elle est la parole, dans l'article de 1969, il s'intéresse seulement à l'étymologie de la parabole. La parabole et la parole ont une même racine grecque<sup>2</sup>. Avec cette étymologie, il nous montre que la parabole est une particularité extrême du langage :

Et la parabole est bien, par son étymologie (parole) allusion à ceci que, sans qu'on le sache, le langage est sans cesse parabole. Il dit autre chose que ce qu'il dit. La parabole ne fait que pousser cette propriété à sa limite.<sup>3</sup>

Avant cette citation, il évoque une anecdote racontée par Soulages. Dans un film autour de *Nanouk l'Esquimau*<sup>4</sup>, les gens savent qu'ils sont filmés, mais un phoque ne sait pas qu'on le filme. C'est par là que Soulages confirme qu'« il faut qu'il y ait toujours un phoque dans une œuvre d'art »<sup>5</sup>. Notre critique rapproche cette histoire de la parabole. Comme le phoque n'a rien à voir avec ce que le film veut raconter, il existe quelque chose d'autre que ce que l'histoire veut raconter en apparence.

Il s'agit, pour être bref, de ce qui « échappe à la volonté »<sup>6</sup>, à l'intention de l'auteur. Cela ne signifie pourtant pas que nous nous trouvons hors du sujet. Pour Meschonnic, le phoque dans l'anecdote de Soulages « joue le rôle du sujet »<sup>7</sup> parce que le sujet n'est pas au spectacle comme le phoque ne le savait pas, et « n'assiste pas à lui-même, en faisant le beau »<sup>8</sup>.

Si nous nous rendons compte de ce trait caractéristique, nous pouvons mieux comprendre son premier article sur Kafka. La parabole a été « le grand détour »<sup>9</sup>, et ses mots sont « une fuite »<sup>10</sup>. Sa représentation apparente « se change en signe incompréhensible »<sup>11</sup> et la littérature ne peut pas

---

<sup>1</sup> A. NOUSS, « Vor dem Gesetz. La porte du traduire », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, 1992, vol. 5, n° 2, p. 239.

<sup>2</sup> « Les proverbes, acte de discours », *op. cit.*, p. 428. Il indique aussi la parabole juive : la parole et le proverbe qui viennent du même mot hébreu *masal* ou *machal*.

<sup>3</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>4</sup> Il désigne probablement le même titre du film documentaire de Robert Flaherty en 1922.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> « La parabole ou Kafka », *op. cit.*, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10.

se faire par « ceux qui ont l'intention de la faire »<sup>1</sup>. À l'extérieur de l'intention de l'auteur, le texte se cache jusqu'à ce que le lecteur le trouve — comme le phoque dans le film documentaire de *Nanouk* que Soulages a vu. C'est pourquoi « la parabole est lecture »<sup>2</sup>.

### 2.2.2 L'inachèvement comme infini ou la poétique de l'« échec »

L'examen précédent nous indique que la chose échappée à l'auteur est une des composantes nécessaires de l'art. En comprenant l'extériorité, la parabole réalise la littérature. Pour circonscrire cette proposition, nous essayerons de préciser d'autres caractères qui particularisent la parabole : l'« inachèvement » et l'« échec ».

Ces caractères se retrouvent dans le rapport entre la vie et le dire. Dans l'article sur Kafka, Meschonnic imagine qu'une fable place le dire et le vivre sur le même plan. Elle est irréductiblement indépendante du récit autobiographique parce qu'elle s'apprête à devenir elle-même en cours. Selon notre critique, la parabole n'implique pas des fables typiques comme celle de La Fontaine ou d'Ésope, car il dit que « seul Kafka n'a pas eu besoin du pilotis des fables anciennes »<sup>3</sup>. Inspirée des récits créés par quelqu'un, l'allégorie ou le fabuleux est un symbole récurrent. Contrairement à ses contemporains, Kafka a « vécu la fable comme forme pure du dire »<sup>4</sup>. Autrement dit, il ne détachait jamais le dire de la vie. Le motif mutuel entre le dire et le vivre, sur lequel Meschonnic insiste invariablement, touche aux fondements mêmes de sa poétique :

Peut-être que la difficulté de la poésie est là. Elle dénude la réciprocité du dire et du vivre, sans le symbolisme de la fiction, sans l'espace-corps du théâtre. [...] Ce n'est plus, bien sûr, le récit des hauts faits, des héros. C'est peut-être aujourd'hui [...] l'écoute, à travers les ruptures, de mes continuités.<sup>5</sup>

Il s'ensuit que la fable vécue par Kafka devient inachevée parce qu'elle joint « d'une manière unique le sens de la vie et le sens des figures »<sup>6</sup>. Meschonnic associe ici sa vie à celle de Moïse qui ne put entrer en Canaan, mais la perspective de l'inachèvement n'est plus d'un récit biblique. Voilà le deuxième caractère de la parabole qui suit le premier : c'est l'« inachèvement ». La parabole ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *EP, op. cit.*, p. 202.

<sup>6</sup> « La parabole ou Kafka », *op. cit.*, p. 9.

s'accomplit pas dans la mesure où le lecteur trouve son sens. Elle prend un aspect inachevé. Comme Meschonnic le considère, l'écrivain (ou l'artiste) écrit sa vie avant de l'accomplir. L'inachèvement de cette vie détermine une des conditions de la production de la littérature. Nous examinerons donc la notion d'« inachèvement » dans la parabole pour fixer d'un autre point de vue la chose qui déborde l'intention dans la parabole.

La notion d'inachèvement chez Meschonnic est marquée par deux points principaux : l'un relève du rythmique, c'est-à-dire ce qui coupe le mot, le vers, la ligne ; et l'autre représente un « échec » en tant qu'inaccomplissement. Le rythme de l'inachevé est détaillé dans le chapitre « Espace du rythme » dans *Critique du rythme*. Il constate, par rapport au contexte du point de suspension, un effet de l'inachèvement dans les poèmes. En analysant la poésie de Paul Louis Rossi, de Jude Stéfán et de Michel Deguy, il estime que l'inachevé chez ces poètes sert de démarcatif de fin de ligne pour arrêter un mot dont la suite manque. Après *Zones* d'Apollinaire, les poètes cherchaient donc d'autres marques d'interruption, afin de remplacer la ponctuation. Ainsi le poème de Jude Stéfán peut-il finir par un mot inaccompli :

ne me parlez plus de l'amer cy-<sup>1</sup>

Le dernier mot interrompu suggère beaucoup de figurations qui débutent par *cy-* (cygne, cyclamen, cyprès, cylindre...). Or, cinq ans plus tard, le poète retrouvera d'autres inachèvements forts approchant de ce poème :

Mer, un serain de son nayf soubrire M'entreclouit le poursuyvre du cy.<sup>2</sup>

Bien qu'il ne le compare pas à celui de Stéfán, ce vers se caractérise aussi par la discontinuation qui coupe en deux le mot merci. Le mot de tête « Mer » comporte un sens inaccompli qui peut devenir un salut combiné avec le dernier mot « cy », et tout à fait autre que la scène marine. Le vers de Scève signifie que « le langage est au bord du cri »<sup>3</sup>. Ce cri interrompu ouvre un autre passage de la poésie qui était toujours interrompu avec le jeu de mots de « poésie ». Quand il dit que « la poésie est toujours interrompue »<sup>4</sup>, il ne cesse de rappeler la « parabole »<sup>5</sup> d'Éluard : « Au milieu du

<sup>1</sup> *CR, op. cit.*, p. 327.

<sup>2</sup> « Scève dans la modernité », *op. cit.*, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *CR, op. cit.*, p. 504.

<sup>5</sup> *Ibid.*

mot «poésie» un homme se gratte et ronchonne»<sup>1</sup>. Il montre des exemples de l'interruption du mot «poésie» : *Peau-Asie* de Vitrac, *P'oasis* de Desnons et *Po&sie* chez Deguy, que l'on pourrait y insérer. Il conclut que «le début sans majuscule et en retrait, la fin sans point final, et même sur une virgule finale» figurent «l'infini». Ceci impliquerait la grande part de la poésie de Meschonnic qui a éliminé le début sans majuscule : l'interruption ouvre une voie de l'infini.

L'échec est un autre aspect de la notion d'inachèvement, mais cette idée est plutôt générale que particulière à Meschonnic. L'échec de Kafka est ce qui annule l'échec. Cette proposition est fondamentale, comme le dit Maurice Blanchot : «L'homme de l'exil est obligé de se faire de l'erreur un moyen de vérité et de ce qui le trompe indéfiniment la possibilité ultime de saisir l'infini»<sup>2</sup>. C'est Walter Benjamin qui a pour la première fois remarqué l'importance de l'échec chez Kafka : «Pour faire droit à la figure de Kafka dans toute sa pureté et dans sa beauté spécifique, on ne doit jamais perdre de vue ceci que c'est la figure de quelqu'un qui a échoué [...]. Rien de plus étrange que la ferveur avec laquelle Kafka a souligné son échec»<sup>3</sup>. Pour Meschonnic aussi, l'échec n'est une défaite qu'en apparence. Il considère l'échec comme «une poétique de l'inaccessible du sens»<sup>4</sup>. Quand il écrit dans l'article «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», publié en 1986, que «l'échec devient aussitôt une allégorie de la littérature»<sup>5</sup>, en réponse à la phrase de Benjamin «l'échec est sa tentative de grand style pour faire de la littérature un enseignement»<sup>6</sup>, on dirait qu'il ne change pas sa position de 1969, car il avait alors déjà remarqué que «l'œuvre de Kafka est inachevée [...] parce qu'elle est la littérature élevée à sa propre fable»<sup>7</sup>.

Avec l'échec étudié par Benjamin ou par Blanchot, nous distinguons qu'il déploie l'échec kafkaïen comme inachevé jusqu'à remonter à la question du langage : «Le langage tout entier est une métaphore en train de s'accomplir, et pourtant arrêtée»<sup>8</sup>. Le langage peut souvent essayer l'échec de communication quand l'émetteur n'a pas de bon destinataire. Aux yeux de ce poète, tirer de lui des morales de l'échec est «la fausseté défigurée»<sup>9</sup> car sa morale devrait être plutôt «mystérieuse comme son histoire»<sup>10</sup> et faire changer dans le langage le familier «en signe incom-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 78.

<sup>3</sup> W. BENJAMIN, *Correspondance*, traduit par Guy PETITDEMANGE, Paris, Aubier, 1979, vol.2, p. 251-252. Meschonnic prendra cette citation dans un article sur Walter Benjamin en 1986.

<sup>4</sup> «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», *op. cit.*, p. 721.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> «La parabole ou Kafka», *op. cit.*, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

préhensible»<sup>1</sup>. Le langage est aussi suspendu jusqu'à ce que l'interlocuteur le reçoive et le réponde. C'est ainsi que de ce trait de l'inachevé se développera la notion linguistique de «*shifter*», que nous traiterons en suivant.

### 2.2.3 La notion de «*shifter*» est-elle linguistique ou poétique ?

Nous observerons la notion de «*shifter*» propre à Meschonnic à partir de son premier usage et examinerons le caractère de cette notion propre à Meschonnic. Sa spécificité réside dans l'expérience du vécu dans l'histoire. Il induit ce caractère de la lecture des poètes. Nous montrerons ainsi qu'il avait déjà une intuition de la notion de «*shifter*» en lisant la poésie d'Apollinaire.

La parabole implique l'interlocuteur comme lecteur qui est aussi inconstant puisque chaque lecteur lit le texte à sa manière. Il change donc à chaque situation. C'est là qu'elle s'approche de la notion linguistique du «*shifter*», définie comme le «vécu individuel»<sup>2</sup>. Meschonnic l'a examinée théoriquement dans *Pour la poétique II*, bien qu'il ne l'ait jamais utilisée dans *Pour la poétique III*. Ce concept vient affirmativement des linguistes comme Jespersen, Jakobson et Benveniste, mais quand il la prend pour «vécu individuel», il le doit à Gilles-Gaston Granger, philosophe français. Le «*shifter*» appelé «l'opérateur du glissement»<sup>3</sup> ou «embrayeur»<sup>4</sup> et la parabole se combinerait sous l'aspect du glissement-éloignement, selon l'épigraphe de Giacometti placée au début de *Pour la poétique III* : «Et on continue, sachant que, plus on approche de la "chose", plus elle s'éloigne»<sup>5</sup>.

Nous étudierons d'abord l'appellation du «*shifter*», puisque sa définition n'est pas figée entre les linguistes, comme Julie le Leblanc le montre : «egocentric particulars» (Russell), «indexical symbols» (Peirce), «*shifter* ou embrayeurs» (Jespersen, Jakobson, Greimas et d'autres), «indicateurs» (Benveniste, Collot), «dénomination absolue» (Bally), «deixis anaphorique/deixis indiciaire» (Todorov), «référence relative» (Lyons), «opérateurs d'individualisation» (Pariente), «désignateurs» (Corblin) et d'autres<sup>6</sup>. De nombreuses appellations nous enseignent que cette notion est polysémique et donc insaisissable. Pour délimiter l'objet de l'étude, nous n'interrogerons pas ce problème linguistique, et utiliserons dorénavant le mot «*shifter*», sauf cas particulier.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *PPIII, op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> J. LEBLANC, «La linguistique de l'énonciation et le concept de déictique», *Linguistica*, décembre 1991, vol. 31, n° 1, p. 31.

L'usage de «*shifter*» de Meschonnic est-il le même que d'autres ? Pendant les années 1960 et 1970, plusieurs critiques ont essayé d'appliquer au domaine littéraire des concepts empruntés à la linguistique, par exemple le «*signe*» de Saussure, le «*discours*» de Benveniste et le «*fonction*» de Jakobson. Nous suivons la trajectoire de l'usage de la notion linguistique de «*shifter*» chez Meschonnic. Il a cité premièrement cette notion dans l'article de 1969 intitulé «*Pour la poétique*»<sup>1</sup> paru dans *Langue française* sans la référence. Mais dans le livre du même titre de cet article qui paraîtra en 1970, il renvoie à Roman Jakobson<sup>2</sup> au cours de la critique du texte de Jean Cohen. Il ne s'agit pas encore du discours de Benveniste, mais il affirme aussi que des textes tout entier «*sont des "embrayeurs", des "je-maintenant"*» et se réinvestissent chaque fois dans un lecteur<sup>3</sup>. Cette proposition se développera dans l'article sur Benveniste, où il dit qu'«*un texte est un opérateur de glissement*»<sup>4</sup> et que c'est ce «*je-ici-maintenant*» qui réalise la subjectivité dans le discours<sup>5</sup>. À travers la lecture de Benveniste, Meschonnic était convaincu que le «*shifter*» soulignait la spécificité du *je* dans le poème. Dans la lettre à Michel Deguy, il proposera une formule : «*Le poème est un je-ici-maintenant*»<sup>6</sup>.

De Jakobson à Benveniste, il forge la notion de «*shifter*» mêlée à celle de *je-ici-maintenant*. Il ne se contente pourtant pas de leur définition linguistique. C'est ainsi qu'il déclare une extension de cette notion dans *Pour la poétique II* :

C'est pourquoi on a tenté d'étendre à la notion de texte tout entier la notion d'embrayeur, *shifter* — «*mot dont le sens varie avec la situation*» pour Jespersen, «*dont le sens renvoie au sens du message lui-même*» pour Benveniste et R. Jakobson. On prend le texte comme un *je-ici-maintenant*, on propose de dire opérateur de glissement. De fait qu'une telle notion renvoie à un «*vécu individuel*», comme dit Granger, il y a «*plus de modèles possibles, au sens du logicien*»<sup>7</sup>.

En s'appuyant sur la formule de Granger, il déclare que le «*shifter*» comme «*opérateur de glissement*»<sup>8</sup> s'étend «*à la notion de texte tout entier*»<sup>9</sup>, là où le «*shifter*» au sens général linguistique

<sup>1</sup> «*Pour la poétique, suivi de Propositions pour un glossaire*», *Langue française*, 1969, n° 3, p. 19.

<sup>2</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>4</sup> «*Sémiotique et poétique, partant de Benveniste*», *op. cit.*, p. 132.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> «*Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique*», *Po&sie*, 1977, n° 1, p. 87.

<sup>7</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 31-32. Ce mot «*l'opérateur de glissement*» apparaît seize fois dans ce livre (p. 25, 31, 37, 38, 62, 66, 181, 184, 208, 224, 255, 286, 289, 293, 306, 337.).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*



signale une opération qui change le sens dans chaque situation, chaque personne, en disant «je», «ici», «aujourd'hui». Il accorde par ailleurs son attention au niveau du lecteur, car pour lui, le «*shifter*» se définit comme «indéfiniment porteur du rapport avec un lecteur toujours nouveau, malgré le vieillissement de la langue»<sup>1</sup>.

Nous pouvons ainsi dire que la différence avec le terme linguistique est qu'il a souligné que ce concept linguistique est inséparable de la vie comme expérience d'un lecteur.

La notion de «*shifter*» dans la poétique meschonnicienne est désormais appliquée aux autres concepts comme la prophétie, l'impersonnel et la modernité, dont les deux premiers sont déjà examinés dans le chapitre précédent. Dans son texte sur la traduction de *Ovadia*, il pense que «la poétique de la prophétie»<sup>2</sup> a le «pouvoir d'opérateur de glissement»<sup>3</sup>; quant à l'impersonnel, il le rejette comme absence pure en estimant qu'il «n'est pas un sujet zéro», mais «une construction du je-ici-maintenant qui étend à une unité discursive plus grande que le mot et que la phrase la propriété linguistique du *je* opérateur de glissement»<sup>4</sup>. La modernité est «elle-même, un *shift*, un glissement»<sup>5</sup>. Il dit plus clairement : «La modernité est un opérateur de glissement. Une forme-sujet»<sup>6</sup>.

Puisque cette notion a un rapport avec le concept prophétique, comme nous l'avons déjà évoqué dans le dernier chapitre, il est bien naturel qu'elle noue de même une relation avec les pensées des poètes. Nous examinerons les deux cas du «*shifter*» chez les poètes Victor Hugo et Guillaume Apollinaire. Le premier exemple porte sur l'article de 1979 intitulé «Ce que Hugo dit de la langue». Quand Meschonnic prend la phrase de Hugo «Chacun trouve son moi dans le moi du poète», il est convaincu que Hugo a l'intuition du je-ici-maintenant comme opérateur de glissement<sup>7</sup>. Pour désigner théoriquement le moi dans le moi, il nomme cette activité «trans-personne» qui «porte que tout sujet vaut un autre sujet»<sup>8</sup>.

Le deuxième concerne le poème «La Chanson du Mal-Aimé» d'Apollinaire. Il s'agit des vers «Avec celle que j'ai perdue / L'année dernière en Allemagne / Et que je ne reverrai plus»<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>2</sup> «Ovadia. Introduction», *Esprit*, septembre 1982, n° 9, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> «Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique», *op. cit.*, p. 90.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>6</sup> «Pour sortir du post-moderne», *Le dialogue avec l'oeuvre. Art et critique*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. «Essais», 1995, p. 60.

<sup>7</sup> «Ce que Hugo dit de la langue», *Romantisme*, 1979, 25-26, «Conscience de la langue», p. 70.

<sup>8</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 678.

<sup>9</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 48.

Meschonnic ne cesse de citer ces vers pour expliquer la différence entre la fonction de *je* et celle de moi. Il admet qu'il est vrai biographiquement, c'est-à-dire, un amour déçu d'Apollinaire pour Annie, mais «l'activité poétique n'a rien à voir avec la vérité biographique»<sup>1</sup> puisqu'elle est éloignée de l'auteur lui-même. Quand Meschonnic dit qu'«un poème est du donné non donné»<sup>2</sup>, rappelons que la parabole est définie comme «refus autant que don»<sup>3</sup>. Dans la préface de *Dédicaces proverbes*, il renvoie à ce poème qui est un «*shifter*» :

Ainsi «il y a autre ans» n'est pas biographique. Mais, comme signalait le tambour du bataillon ou s'inscrivait Apollinaire «l'année dernière en Allemagne», c'est un donné non donné, opérateur de glissement, poétiquement nécessaire à l'écriture et à la lecture. Dire constitue le vivre. Il ne se substitue pas au vivre.<sup>4</sup>

Dans *Pour la poétique II*, l'énonciateur de cette chanson est considéré comme «impersonnel»<sup>5</sup>. Il la cite même vers les années 1990.

Il est important de noter que ces vers sont déjà employés avant qu'il n'utilise la notion de «*shifter*». Dans l'article sur Apollinaire de 1966, notre critique remarque que c'est «une poésie qui se situe dans l'histoire»<sup>6</sup> et que sa poésie «donne une confiance et en fait le bien de tous»<sup>7</sup>. Le souvenir biographique d'Apollinaire est devenu le bien commun à travers la création de la poésie, et c'est cette communauté de biens qui est devenue le «*shifter*» comme «je-ici-maintenant», parce que «l'année dernière» comme embrayeur est à la fois biographique pour Apollinaire et universelle pour nous. Il devient «le bien de tous» même si nous n'avons pas. Il est hors de question si l'on a rencontré avec son amoureux il y a un an, mais ces vers nous montrent, comme le proverbe, qu'il n'y aura pas de reprise de rencontre.

Nous pourrions ainsi dire que Meschonnic a déjà une intuition à travers la lecture d'Apollinaire avant de rencontrer la notion linguistique. La notion de «*shifter*» est découverte par la lecture du poème d'Apollinaire.

---

<sup>1</sup> «Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique», *op. cit.*, p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «La parabole ou Kafka», *op. cit.*, p. 10.

<sup>4</sup> *Dédicaces proverbes*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>6</sup> «Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», *op. cit.*, p. 143.

<sup>7</sup> *Ibid.*

### 2.3 Discours intérieur, discours extérieur : essai de comparaison avec Barthes, Krauss et Agamben

En plus de Meschonnic, beaucoup de critiques adoptent ce concept dans les années 1960-70, comme Barthes, Krauss et Lacan. D'autres penseurs mentionnent ce terme comme Deleuze, Jameson et Agamben. La compréhension du «*shifter*» varie selon les critiques, et nous circonscrivons tout d'abord les contours du concept chez Meschonnic en comparant ceux donnés par Barthes, Krauss et Agamben. Cette étude comparative nous permettra d'en extraire une idée propre à Meschonnic.

Le cas du «*shifter*» que nous examinerons dans cet article représente bien son attitude critique. Il a introduit dans le «*shifter*» un concept du «vivre» comme expérience pour chaque circonstance en abandonnant un caractère structural de la linguistique. Pour préciser la conceptualisation du «*shifter*» chez Meschonnic, nous la comparerons avec celles qu'opèrent d'autres critiques.

Se référant peu à Benveniste, mais plutôt à Jakobson, les deux critiques susmentionnés ne sortent pas de la pensée structuraliste. Meschonnic, sur le modèle de Benveniste, suppose une instance du discours où un sujet reste «ici-maintenant» puisque s'il n'y a pas de langage, il n'y a pas de sujet. Mais il y a aussi le sujet qui n'entre pas dans l'opération communicative qu'introduit le «*shifter*», c'est-à-dire le sujet avant de dire «je» que l'on va voir plus loin dans le cas d'Agamben. Aussi, à partir du même linguiste, Benveniste, son interprétation du «*shifter*» s'oriente aux antipodes de celle de Meschonnic. Comment envisager un tel sujet hors du langage quand il est à la base de la pensée de Meschonnic ? Autour de cette question, examinons le «*shifter*» chez Meschonnic.

Après avoir mené cette étude comparative, nous considérerons que le «*shifter*» chez Meschonnic offre une conceptualisation très proche de celle de la parabole car les deux notions se partagent la problématique du vécu : la distance entre le sujet du texte et le vécu réel. Nous ne traiterons pas directement ce problème dans notre travail, mais nous examinerons le fonctionnement de parabole-shifter à travers son essai intitulé «Le masque, Parabole du visage», et nous tenterons de l'assimiler au processus de désubjectivation sur lequel Agamben s'appuie.

### 2.3.1 Barthes : la parabole comme utopie

Nous nous intéresserons dans un premier temps au cas de Barthes, en prenant comme exemple son article intitulé « *shifter* comme utopie » dans *Roland Barthes par Roland Barthes* publié en 1975. À partir de l'étude de Jakobson, il montre le fonctionnement du « *shifter* » qui peut rendre floue la relation entre une substance et un référent.

Il reçoit une carte lointaine d'un ami : « Lundi. Je rentre demain. Jean-Louis. » [...] il s'émerveille de découvrir dans un énoncé aussi simple la trace des opérateurs doubles, analysé par Jakobson. Car si Jean-Louis sait parfaitement qui il est et quel jour il écrit, son message, parvenu jusqu'à moi, est tout à fait incertain : quel lundi ? Quel Jean-Louis ? [...] Imagine-t-on la liberté et si l'on peut dire la fluidité amoureuse d'une collectivité qui ne parlerait que par prénoms et par shifters [...] et où le flou de la différence [...] serait la valeur la plus précieuse de la langue ?<sup>1</sup>

Rejetant une détermination par la demande de la société, le « *shifter* » n'a pas de place, c'est pourquoi il est l'utopie. Le flou et l'incertitude sont la spécificité du « *shifter* » chez Barthes, mais Meschonnic, qui se fonde sur la théorie de Granger, n'admet plus une telle ambiguïté parce qu'« un embrayeur ne saurait en effet fonctionner comme symbole abstrait pur et simple puisque ce à quoi il renvoie — ce message — est nécessairement un vécu individuel »<sup>2</sup>. Citant la théorie de Granger, notre critique affirme avec lui qu'« il n'y a plus de modèles possibles »<sup>3</sup>.

### 2.3.2 Rosalind Krauss : l'absence du sujet comme utopie ?

La théorie est inconciliable avec celle de Rosalind Krauss, pour une même raison que nous traiterons ensuite. Krauss, en précurseur qui adopte le « *shifter* » dans le domaine de la critique d'art dans son essai « Notes on the index » de 1977, explique avec la notion de « *shifter* » l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée « Tu m' » [R. KRAUSS,<sup>4</sup> p. 70-71. « *Lest we miss the point, Duchamp places a realistically painted hand at the center of the work, a hand that is pointing, its index finger enacting the process of establishing the connection between the linguistic shifter\* 'this...' and its referent. Given the role of the indexical sign within this particular painting, its title should not surprise us. Tu m' is simply 'you'/'me' – the two personal pronouns which, in being shifters, are*

<sup>1</sup> R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 168-169.

<sup>2</sup> G. GRANGER, « Langue et systèmes formels », *Langages*, 1971, n° 21, p. 71-87.

<sup>3</sup> *PPIII*, op. cit., p. 32.

<sup>4</sup> « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, 1977, vol. 3, p. 68-81

themselves a species of index. »]. *Ce qui est important ici, c'est que Rosalind Krauss met l'accent sur le «vide» dans le « shifter\*» : «Il[=le shifter] est un signe qui est intrinsèquement “vide”, sa signification est fonction de cette seule instance, garantie par la présence existentielle de cet objet»<sup>1</sup>.*

Ce «vide», à ce que prétend Benveniste (mais ne traite jamais de Jakobson), est rempli par un locuteur. Krauss considère le «vide» comme un dénominateur commun entre tous les arts des années 1980 s'inspirant de ce statut du «vide» sans compter le remplissage. Le modèle vide ne juge aucun sujet spécifique.

Dans les deux cas, il s'agit d'une structure qui consiste en une substance et un référent. Ils mettent en relief le «*shifter*» comme remplaçable alors que Meschonnic insiste sur l'aspect d'un événement irréversible chaque fois dans le fonctionnement du «*shifter*», dans le sens où la subjectivité engage la vie humaine. Meschonnic emprunte la phrase de «vécu individuel» à Granger<sup>2</sup>, mais le «vécu» de Meschonnic est plus significatif que celui de Granger.

### 2.3.3 D'Agamben à Meschonnic : silence, masque, parabole

Nous examinerons dans un deuxième temps le cas de Giorgio Agamben pour entreprendre une question philosophique : peut-on parler de/à l'extérieur de langage ? Dans ses livres, ce qui reste d'Auschwitz et la langue et la mort, ce philosophe traite le «*shifter*» en consultant les articles de Jakobson et de Benveniste. Il prend le «*shifter*» pour ce qui approprie la langue à l'individu, et retrouve dans son fonctionnement un double travail à la fois de «subjectivation» et de «déssubjectivation».

À y bien regarder, le passage de la langue au discours est un acte paradoxal, qui suppose à la fois une subjectivation et une déssubjectivation. D'une part, l'individu psychosomatique doit s'abolir intégralement et se désobjectiver en tant qu'individu réel pour devenir le sujet de l'énonciation et s'identifier par le pur *shifter* «je», privé de toute substantialité et de tout contenu qui ne soit la référence nue à l'instance du discours. [...] Le sujet de l'énonciation est intégralement fait de discours et par le discours, mais, pour cette raison même, ne peut rien dire en lui, ne peut parler.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 78. «It[=*shifter*] is a sign which is inherently «empty», its signification a function of only this one instance, guaranteed by the existential presence of just this object.»

<sup>2</sup> *PPIII, op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. Archive et le témoin*, Paris, Rivages, 1999, p. 126.

Le sujet en tant que « cogito » cartésien énonce le « je » après avoir pensé quelque chose en lui-même, soit conscient, soit inconscient. Mais quand le sujet parle le « je », ce « je » se lie tout de suite au « tu », c'est-à-dire que le « je » comme sujet ne peut pas redevenir le sujet du « je » lui-même avant de l'énoncer. Agamben fait la remarque que les témoins d'Auschwitz sont devant un problème de subjectivation, autrement dit une impossibilité de parler par l'expérience indicible. Il est remarquable par ce qu'il suppose l'existence du sujet hors du discours.

Cela est tout à fait contraire au point de vue de Meschonnic, qui pense que le « *shifter* » « ne se réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle »<sup>1</sup>. Nous pouvons trouver ici une opposition entre l'interprétation du « *shifter* » de Meschonnic et celle d'Agamben comme l'impossibilité de parler du sujet lui-même, puisque le premier ne suppose jamais l'« extérieur à celui qui parle » dans le « *shifter* ». Le « *shifter* » comme texte est toujours « dans l'intersubjectivité » et son extérieur est hors de question. Pour Meschonnic, il est important qu'il y ait toujours un sujet réel quand on parle de la relation entre « je » et « tu ».

Mais il ne néglige naïvement pas de tels extérieurs, comme Agamben le dit. Ce poète croyait qu'il n'est possible de la comprendre qu'à travers le langage lui-même. On pourrait revenir à la proposition familière de Wittgenstein. « C'est le silence de *Tr.*, 7 : "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire" qui est "l'élément mystique" »<sup>2</sup>. Il faudrait penser que l'extérieur comme inconnu apparaît toujours dans le langage, sinon nous tomberions dans le mysticisme. Il est vrai qu'il existe le « sujet psychosomatique » avant la désobjectivation dont le sujet de l'énonciation dans le « *shifter* » ne peut pas parler, mais ce sujet comme l'inexprimable, selon Meschonnic et Wittgenstein, — « se montre » — avec corps et âme, est exclu du langage, du côté du silence »<sup>3</sup>. Le sujet auquel Agamben s'attache n'est pas dans le domaine du « parler », mais « montrer ». Pour Meschonnic, cette notion de « montrer », tenant une place importante, se prolonge vers sa théorie poétique.

Meschonnic suggère le sujet psychosomatique comme indicible hors du *shifter*, avec le masque qui « montre ce qu'on ne voit pas »<sup>4</sup>. Le masque « n'a pas la parole »<sup>5</sup> car « c'est le porteur du masque qui parle »<sup>6</sup>, autrement dit le « visage ». Mais le masque « montre que nous parlons sans savoir tout ce que nous disons »<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> « La modernité au pluriel », *La Traversière*, 1988, « Poésie et modernités », n° 6, p. 33.

<sup>2</sup> « Sur Wittgenstein, philosophie du langage et poésie », *Cahiers du Chemin*, 1973, n° 17, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>4</sup> « Le masque, parabole du visage », *Bleecker Street. Abordages*, octobre 2004, n° 1-2, p. 11 ; repris dans « Le masque, parabole du visage (reprise) », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 38-44.

<sup>5</sup> « Le masque, parabole du visage », *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

On entend souvent que le masque s'est servi pour cacher le visage dans une opposition traditionnelle : le masque trompeur, le visage essentiel. On veut — le cas typique est le bal masqué — savoir le visage dans le masque et on croit qu'il y a une vérité, une authenticité et une « substantialité ». Il faudrait arracher ce masque traditionnel pour s'approcher du masque meschonnicien.

Pour Meschonnic, le masque ne peut rien parler, ni dire, mais paradoxalement, « le masque raconte une histoire, et je sais que je ne sais pas la lire »<sup>1</sup>. Or, le « je » est le « *shifter* » et le sujet dans une énonciation. Nous pouvons donc dire que le masque transgresse les bornes de la connaissance dans le « *shifter* ». Si nous appliquons cette logique à ce que dit Agamben, le masque serait substitué à « l'individu psychosomatique » avant de devenir le « je » initié à la relation du « *shifter* », et l'histoire serait substituée au témoignage. Ceci a pour corollaire que le masque se trouve à l'extérieur de la relation du « *shifter* ».

Néanmoins, il est vrai que le chemin de l'individu au « *shifter* », en passant par la désubjektivation, est plus proche de l'analogie traditionnelle du masque, car le masque cache le sujet psychosomatique, « enfance », et plutôt essentiel pour Agamben. De l'autre côté, Meschonnic trouve un autre fonctionnement dans le masque. « Cacher, c'est montrer »<sup>2</sup>. Tout en cachant et montrant le soi-même avant de devenir le « je », le masque, qui restait à l'extérieur dans le cas d'Agamben, revient à l'intérieur du langage. Notre recherche ne vise pas à juger cette opposition entre extériorité et intériorité, et nous nous bornerons à noter la compréhension du « *shifter* » par Meschonnic.

Il reste la question de son titre : « Le masque, parabole du visage ». Dans quel contexte utilise-t-il ce mot « parabole » ? Comme nous l'avons déjà vu, le masque a une affinité avec le « *shifter* », mais il en parle peu, sauf quand il juxtapose deux termes par une apposition, dans le livre *Critique du rythme* : « Ce sont des opérateurs de glissement, des paraboles du rythme et du sujet »<sup>3</sup>.

Nous avons effectué cette étude comparative comme un travail préparatoire pour passer du « *shifter* » à la parabole. Le « *shifter* » chez Meschonnic ne relève pas d'une place vide, ni d'une relation d'incertitude entre une substance et un référent, ni non plus de l'extérieur de la parole, mais il postule toujours le sujet comme vécu individuel devenant trans-subjectif. En conclusion, nous dirons donc que la tâche de la lecture critique consiste à chercher dans un texte le « *shifter* » qui apparaît à chaque instant. L'étude comparative sur le « *shifter* » nous a permis d'éclairer cette notion chez Meschonnic, sur le plan du vivre en même temps que sur le plan du dire. Il faudra

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> *CR, op. cit.*, p. 709.

continuer plus avant les travaux pour conclure que la parabole et le «*shifter*» se situent aussi dans la même dimension.





## Chapitre 3

# La force du langage dans la prophétie : le nominalisme, l'*energeia*, le système

La prophétie ne se limite pas à la vie personnelle. Elle n'est pas séparable du rapport au monde extérieur, c'est-à-dire histoire, société, loi.

La notion de prophétie chez Hugo est déjà définie dans la première section. Nous examinerons dans cette section des aspects de la prophétie à travers ses essais sur la lecture d'autres poètes : Blok, Mandelstam, Shelley.

### 3.1 L'écoute de l'histoire collective : l'auto-prophétie d'Alexandre Blok

#### 3.1.1 L'oreille attentive au politique : l'absence du russe dans la poésie française au XX<sup>e</sup> siècle

Vers les années 1990, Meschonnic évoque une « absence du russe dans la poésie française ». Il a trouvé dans *La Rime et la vie* qu'il n'y avait pas de problème éthique dans la poésie française contemporaine depuis les années 1960, là où la poésie russe ne l'avait pas ignoré. Il dit dans l'article autour de la notion de point de vue que la poésie russe peut répondre à « l'exigence de l'éthique pour penser le problème de la littérature qui se marque depuis Alexandre Blok jusqu'à Czeslaw Milosz »<sup>1</sup>, contrairement à la poésie française.

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Hidetaka Ishida. Le geste du pornographique (en japonais) », *Représentations*, 1992, p. 26.

C'est ce que, emblématiquement, dans *La Rime et la Vie<sup>sic</sup>*, j'ai appelé une absence du russe, ou du slave, dans la poésie française contemporaine. À partir de la postulation éthique chez Alexandre Blok, Marina Tsvetaïeva, mais aussi Gombrowicz — la « haine des poètes » et de « l'attitude religieuse » — et Czeslaw Milosz<sup>1</sup>.

Aux yeux de Meschonnic, cette corrélation entre l'éthique et la poétique « est un leitmotiv de la poésie russe, d'Alexandre Blok à Marina Tsvetaïeva »<sup>2</sup>. Cette problématique est-elle pour beaucoup dans « Le tournant éthique » vers les années 1990, qu'Antoine Compagnon constate ? Selon lui, il « a eu lieu dans les études littéraires au cours des années 1990. Le “sujet”, aux deux sens du terme, s'était absenté de ces études depuis les années 1960 ou 1970 »<sup>3</sup>. Bien qu'il existe la relative absence de débat, par rapport aux États-Unis, sur les rapports entre l'éthique et le littéraire en France<sup>4</sup>, cette mode est en dehors de notre sujet, mais il faudrait souligner que son intérêt à la relation entre l'éthique et le littéraire n'est qu'un feu follet, car il a déjà dit en 1966 : « une esthétique est toujours aussi une éthique »<sup>5</sup>.

Concernant cette absence du russe, nous pouvons constater que Meschonnic situe toujours Alexandre Blok comme un précurseur qui établit en russe un rapport entre l'éthique et la poétique. Quel est le caractère de ce poète dans cette généalogie éthique ? Pour répondre à cette question, nous suivrons tout d'abord toutes les mentions sur Blok chez Meschonnic. Même si peu d'études touchent à cette relation, il mentionne sans cesse Blok dans plusieurs textes, et cela mérite d'être analysé<sup>6</sup>.

Le nom du poète russe apparaît pour la première fois dans l'article de 1962 autour des lettres de jeunesse d'Éluard, qui a traduit le poème en russe avec Gala. Il pense qu'Éluard a un lien direct avec la littérature russe, par Gala. Mais Meschonnic ne laisse pas réfléchir sur ce poète russe, même s'il précise dans son article de 1979, « Le poème est bleu comme une orange », comment le jeune poète surréaliste a rencontré la poésie de Blok en consultant *Lettres de jeunesse* publié en 1962.

---

<sup>1</sup> PR, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>3</sup> A. COMPAGNON, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France. Cours et travaux*, 1 décembre 2008, n° 108, p. 724.

<sup>4</sup> L. ALTES, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, 1999, vol. 31, n° 3, p. 40.

<sup>5</sup> « Éluard, poète classique », *Europe*, juillet-août 1962, n° 403-404, p. 141.

<sup>6</sup> Il a déjà connu vers 1950-1960 ce poète selon l'archive de l'IMEC (368MCN/90/5). Voir : « Notes sur Apollinaire, le Surréalisme, Villon, la poétique, la littérature », IMEC, 368MCN/90/1-368MCN/90/5, 1957-1967.

La deuxième mention se trouve dans l'article sur la poésie de Victor Hugo. Meschonnic essaie sans cesse de situer les poèmes politiques de Hugo, comme *Châtiments*, dans la même filiation que *Douze* de Blok et *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné<sup>1</sup>. L'important est qu'il n'admire pas les poèmes engagés ignorant la poétique qui exploite une œuvre dans des buts politiques — il l'appellera «engagement politique direct»<sup>2</sup> — mais la coïncidence d'une poésie et d'une politique avec la méditation poétique. C'est pourquoi il juxtapose Hugo et Blok dans le point de vue de la politique du rythme : «Le Hugo de *Souvenir de la nuit du 4*, ou Alexandre Blok dans *Les Douze*. C'est la politique du rythme»<sup>3</sup>.

Ce qui distingue le poème politique direct et indirect en passant par la méditation poétique, c'est que le dernier possède une «oreille attentive» pour écouter le «bruit sourd que font les révolutions»<sup>4</sup>, comme dirait Victor Hugo. Il est indéniable que cette prescience a pour le poète du romantisme tendance à accueillir un certain occultisme là où, pour lui, montre un seul fait que l'intuition du poète comme subjectivité est inséparable avec la collectivité. Il n'est pas question de savoir si la prescience du poète est vraie ou fausse, mais il invente un nouveau rapport avec le monde par l'intermédiaire de cette anticipation.

Une question se pose donc ici : quel est rapport avec le monde de la prophétie annoncée par le poète? Autrement dit, comment établir le rapport entre les mots (la prophétie) et les choses (le monde) dans la poésie? Cette question relève de celle du «sacré» que Meschonnic a lancée. Le sacré est un fusionnel imaginaire entre les mots et les choses. Il prend l'exemple de *Genèse*. Dans ce livre, il existe un fusionnel entre le cosmique, l'animal et l'humain, comme le serpent qui peut parler à Ève avec un langage commun entre les deux. Nous reviendrons sur ce point lors de l'analyse du rapport mystique chez Blok.

### 3.1.2 La prophétie et le sacré : Blok et Guillevic

Après Hugo, Meschonnic se concentre sur le caractère sacré d'Alexandre Blok. Dans *Critique du rythme*, il remarque qu'il a mis en rapport le tremblement de terre avec la Révolution russe : «Pour Alexandre Blok, le tremblement de terre de Messine en 1908 était le signal de la fin d'un monde que la Révolution russe venait pour accomplir»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> «O.C. III», *op. cit.*, p. 354.

<sup>2</sup> «Avec Guillevic», *op. cit.*, p. 175.

<sup>3</sup> «Politique du rythme», *Levant. Cahiers de l'espace méditerranéen*, 1990, n° 3, p. 110.

<sup>4</sup> «O.C. III», *op. cit.*, p. 354.

<sup>5</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 489.

Meschonnic dit qu'«un des problèmes politiques de la poétique est alors le rapport de la poésie à la révolution de 1917»<sup>1</sup>. En réalité, cette relation est bien sûr invérifiable, mais pour Blok, l'attente apocalyptique de la fin du monde causée par la force naturelle (*stixija*) prépare une révolution. Meschonnic trouve ce raisonnement dans sa poésie *Douze* en interprétant la dernière partie comme l'apparition de «Jésus-Christ». C'est ainsi que le poète russe «a fait à la révolution un accueil christologique»<sup>2</sup>.

Ainsi l'écoute de Blok invente-t-elle le sacré entre le séisme et la révolution dans sa poésie<sup>3</sup>. L'intuition de Blok ne peut pas se séparer de l'annonce de la fin du monde, car c'est une «métaphore commune à cette époque» qui se démétaphoriserait dans l'histoire<sup>4</sup>. Meschonnic attire l'attention sur la différence entre «auto-prophétie» de Blok et prophétie «au sens des prédictions de Nostradamus», car la première concerne «sa propre écoute» :

Il me paraît qu'il n'y a vraiment pouvoir d'écrire qu'à partir du moment où il y a auto-prophétie, l'auto-prophétie en question pouvant très bien être une prophétie tout court, non pas du tout, bien sûr, au sens des prédictions de Nostradamus, mais au sens où un poète comme Alexandre Blokh<sup>sic</sup>, avec de toutes autres métaphores, mettait en rapport la capacité d'écoute du poète avec tous les éléments, autant du social et de l'historique que du cosmique, plaçant, par exemple, sur le même plan, ou dans une continuité intérieure, liée à sa propre écoute, le tremblement de terre de Messine de 1908 et la révolution russe de 1917.<sup>5</sup>

Le sacré de Blok se caractérise par cette capacité d'écoute. Mais il ne faudrait pas considérer celui-ci comme un prophète occulte, même s'il a sa propre oreille, et invente sa propre écoute. Ce poète russe invente son propre sacré par rapport au monde extérieur. Pour expliquer cela avec la notion de sacré dans la poésie, il serait utile de reprendre en compte l'article sur Guillevic. Dans cet article, il distingue l'idéologue du poète, car L'idéologue se sert du sacré alors que le poète le transforme<sup>6</sup>. Il distingue le sacré lui-même et la croyance au sacré car «même la poésie qui dit le mythe cosmique, et qui croit au sacré, qui se croit dedans, n'est pas du côté du sacré si elle est créatrice de valeurs,

<sup>1</sup> «Table ronde avec Jacques Folch-Ribas, Fernand Ouellette, Salah Stétié, Robert Duncan. Première séance plénière», *Liberté*, juillet-août 1980, vol. 22, n° 4, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Le partout et le nulle part de la poésie», *op. cit.*, p. 207.

<sup>4</sup> *CR, op. cit.*, p. 97.

<sup>5</sup> «Entretien avec Ratimir Pavlovic», *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>6</sup> «Avec Guillevic», *op. cit.*, p. 170.

de subjectivité»<sup>1</sup>.

Le sacré identifié à la poésie risque de susciter la sacralisation et l'adoration de la poésie sans critique, par conséquent il faut les distinguer. Sinon, cela devient ce que Gombrowicz appelle «l'attitude religieuse»<sup>2</sup> et il n'y a plus d'invention. C'est pourquoi Meschonnic critique sévèrement l'identification de la poésie et du sacré, comme Heidegger le faisait dans son «opération Hölderlin»<sup>3</sup>. Heidegger les assimilait en disant : «Ce que le poète doit penser, n'est-ce pas justement le Sacré, qui est au-dessus des hommes et des dieux ?»<sup>4</sup> Pourtant, il est paradoxal de constater que Meschonnic prend le parti de Guillevic, dont la position est semblable : «Le rôle du poète, il me semble, est de donner à vivre le sacré. À la limite, poésie et sacré se confondent»<sup>5</sup>. La différence entre les deux est que le poète de Carnac a mis en place «quelque garde-fou rationaliste»<sup>6</sup>. Sa poésie ne vise pas à s'identifier au sacré, mais à l'inventer, car «le sacré est toujours à réinventer»<sup>7</sup>.

Bien qu'il soit probable que la poésie se dit le sacré, Meschonnic ne permet jamais de les confondre. Puisque le sacré doit être à réinventer, Blok a dû écrire son poème et a essayé de chercher son propre rythme.

Il existe une expression d'Alexandre Blok, le poète russe symboliste, qui dit qu'un écrivain passe sa vie à essayer de reconnaître, c'est-à-dire inventer son propre rythme<sup>8</sup>.

La connaissance de *son* rythme est primordiale dans la théorie du rythme chez Meschonnic, puisque l'on retrouve cette citation à plusieurs reprises dans son œuvre<sup>9</sup>. Pour Blok, le rythme d'un écrivain est la tension de «l'oreille intérieure», l'écoute d'«une musique lointaine» et d'une musique de «l'orchestre mondial de l'âme populaire»<sup>10</sup>. Cette musique du monde implique le sacré comme inséparabilité entre les mots et les choses, c'est-à-dire entre l'écoute du poète et le social. Si ce rapport entre les mots et les choses semble être une sorte de prophétie, il n'est pas important de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>2</sup> «Le défi du langage à l'Université», *L'Université au défi de la culture. Actes des Assises culturelles de l'Université de Toulouse-le-Mirail*, Toulouse, ADDOCC Midi-Pyrénées, 1991, p. 86.

<sup>3</sup> *LH*, *op. cit.*, p. 354.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> «Avec Guillevic», *op. cit.*, p. 169.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>8</sup> «Entendre pour dire», dans M. LE BOUFFANT (dir.), *Les Actes de la villette. Littérature contemporaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 45. Voir aussi : *PR*, *op. cit.*, p. 462.

<sup>9</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 96. ; *RV*, *op. cit.*, p. 237. ; «Entendre pour dire», *op. cit.*, p. 45. ; «La poésie c'est la prose», dans E. NOGACKI (dir.), *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. «Lez Valenciennes», n° 17, 1994, p. 15. ; «On célèbre Celan», *op. cit.*, p. 84. ; «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 347. ; *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>10</sup> «Musiquer la poésie, c'est signer le signe (reprise)», *Cratère*, 1986, «Rapports à la modernité», n° 10, p. 27.

craindre que ses pressentiments se soient vérifiés ou non, comme la prédication de Nostradamus :

D'où la nécessité de l'écoute poétique, celle d'Alexandre Blok aux séismes de l'histoire, et du langage aussi. L'erreur ne pardonne pas aux sourds, mais qui a la preuve, sur le coup?<sup>1</sup>

Comme le poète transforme le sacré « pour le donner comme une part renouvelée de notre rapport au monde »<sup>2</sup>, il est important de savoir s'il a réussi à « réinventer » le sacré dans l'histoire où il vit. Ce n'est pas par hasard que la réinvention de Dieu dans la poésie est exercée par ces deux poètes, Guillevic et Blok. Le premier, marqué par l'expression célèbre « se vivre Dieu » qui est devenue le titre d'un article<sup>3</sup>, définit Dieu-poète comme « tous ceux qui font une genèse »<sup>4</sup>, alors que le second, selon Marina Tsvétaïeva, dit à Anna Akhmatova qu'« elle écrit des vers comme si un homme la regarde, et il faut les écrire comme si Dieu te voit »<sup>5</sup>. Tsvétaïeva ajoute un commentaire sur ce propos : « Mais qu'est-ce qui en nous alors tiendra — et qui d'entre nous ? »<sup>6</sup> Les poètes du XX<sup>e</sup> siècle savent bien que l'on vit dans un monde sans Dieu. Meschonnic explique cette situation avec des exemples de formule publicitaire. Dans un entretien avec la revue *Medias l'Hebdo*, il dit :

La poésie traditionnelle rime parce que c'est un monde avec Dieu. Au Moyen Âge, la poésie était en rimes, car elle imitait la belle unité du monde. [...] Au XX<sup>e</sup> siècle, à partir du moment où Dieu n'existe pas, la poésie est devenue dissonante. La publicité suppose un monde complètement harmonieux. Une unité entre le produit et le mot. [...] Dieu, c'est le produit.<sup>7</sup>

Afin de montrer que le sacré est bien répandu dans la vie quotidienne, Meschonnic prend pour exemple la publicité d'un produit : « L'essentiel est dans Lactel »<sup>8</sup>. Beaucoup d'exemples sont présentés dans ses autres articles : celui de Roquefort — « le plaisir est plus fort » — en rimant avec

<sup>1</sup> « Langage, histoire, une même théorie (I) », *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1977, n° 296, p. 90.

<sup>2</sup> « Avec Guillevic », *op. cit.*, p. 170.

<sup>3</sup> « "Se vivre" Dieu. Le sacré chez Guillevic », *Mots et images de Guillevic*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 187-190.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire », *Protée*, hiver 1990, vol. 18, n° 1, p. 9. Une autre variation se trouve dans *PR* : « Akhmatova écrit des vers comme si un homme a les yeux sur elle, mais il faut les écrire comme si Dieu te regarde » ; cf. *PR, op. cit.*, p. 462-463.

<sup>6</sup> *PR, op. cit.*, p. 463.

<sup>7</sup> « Entretien avec Catherine Schroeder. Le meilleur slogan se dispense de ponctuation », *Medias l'Hebdo*, 16 février 1990, n° 308, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibid.*

[fō R], de Leroy Merlin - «et vos envies prennent vie»<sup>1</sup>. Il appelle cela une «rime auditive» qui établit l'harmonie par le son, tandis qu'une autre rime, appelée «rime visuelle», produit l'harmonie par la visualisation. Par exemple, quand une femme mange un yaourt dans une publicité, le commentateur dira : «mangez le yaourt vous serez belle comme elle»<sup>2</sup>. C'est ainsi que le sacré exige le microcosme qui est en harmonie avec le macrocosme.

Il ne peut plus s'identifier à la poésie moderne dont l'harmonie est déjà perdue. Le sacré est plutôt une matière, une «condition de la pensée poétique»<sup>3</sup>, et «la disparition infinissable du sacré est tout autant une autre matière et condition de forme de vie comme formes de langage»<sup>4</sup>. Quand Tsvétaïeva se demande qui tiendra en nous dans le monde sans Dieu, Meschonnic ne peut pas répondre à cette question : «La poésie n'est peut-être que ce qui se tient devant cette question, qui tient devant cette question, sans réponse»<sup>5</sup>. Le seul moyen est de passer sa vie à le chercher, comme Blok disait.

### **3.1.3 L'écoute de l'histoire. Le nominalisme comme humanité : Mandelstam, Zola, Montaigne**

La prophétie d'Alexandre se caractérise par la fusion entre le mot et les choses. La portée du rapport va jusqu'à celui entre le mot et l'histoire, l'individu et le social. Nous décrivons ici l'itinéraire de l'individu à la collectivité dans la poétique meschonnicienne. Meschonnic commence toujours à penser à partir d'un individu, un poème et une pratique — appelé «nominalisme» dans son terme, et critique sans cesse la pensée qui part d'un groupe, une poésie comme genre, et une théorie — du côté du «réalisme».

Sa réflexion sur l'individu s'attache à la pensée propre des poètes et des écrivains, car il cite à plusieurs reprises des textes de Mandelstam, Zola et Montaigne, quand il s'agit du rapport entre l'individu et la collectivité. Ce poète russe pourrait être aussi qualifié de «prophète» en raison de la prédiction de la future URSS dans son essai «L'État et le rythme», en 1920. Sur ce point, il le prend pour «Cassandre»<sup>6</sup> : personne qui prédit, dans la mythologie grecque, des catastrophes, sans être écoutée. Cela ne signifie pas qu'il a réellement la puissance divinatrice, mais il connaît tout

<sup>1</sup> «Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous», *op. cit.*, p. 324. Dans un texte originel, la dernière citation était celle d'Évian au lieu de Leroy Merlin. Il l'a mis avec le point d'interrogation.

<sup>2</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>3</sup> «Une pensée poétique», *Serta. Revista iberrománica de poesía y pensamiento poético*, 1996, n° 1, p. 249.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>6</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 94.; *PR*, *op. cit.*, p. 109.



simplement le danger de l'État sans individus en disant «collectivisme sans collectivité»<sup>1</sup>. Quand un individu est en jeu, le social est en jeu<sup>2</sup>, c'est la croyance de Meschonnic.

Nous montrerons que le lien entre l'individu et le social dans la pensée meschonnicienne s'alimente à la source des pensées des poètes (ou des écrivains). Meschonnic fait la généalogie du nominaliste, avec la citation célèbre de Montaigne — «Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition»<sup>3</sup> —, l'affaire Dreyfus avec «J'accuse» de Zola, et l'annonce par Mandelstam. Pour Meschonnic, le sujet autant que le social se réalise dans le même individu. C'est ce qu'il faut distinguer entre la notion d'individu de Meschonnic et celle de la sociologie en général.

Nous traiterons tout d'abord de la poétique-politique chez Mandelstam, qui a l'intuition théorique de la dialectique du sujet et du social<sup>4</sup>. Le nom de Mandelstam est cité si souvent dans l'œuvre meschonnicienne quand il s'agit de la poésie, comme : «dans la poésie, c'est toujours la guerre»<sup>5</sup>, ou le poème qui est «la bouteille à la mer»<sup>6</sup>. La première mention apparaît en 1980; dans un article intitulé «L'enjeu de la théorie du rythme», il mentionne la réflexion sur le vers<sup>7</sup>, et par ailleurs cite la variation de «Dans la poésie, c'est toujours la guerre» en remplaçant «dans la poésie» par «dans le langage»<sup>8</sup>. Il faut attendre la publication de *Critique du rythme* en 1982 pour entrer dans la discussion sur la collectivité. Il cite ici : «Menace de rester avec le collectivisme sans collectivité»<sup>9</sup>. Pour une analyse en détail, nous citerons des paragraphes traités par Meschonnic.

En organisant la société, en l'élevant du chaos à la construction d'un être organique, nous sommes enclins à oublier que la personne doit être organisée avant tout. Un homme amorphe, sans forme, une personne non organisée est le plus grand ennemi de la société. Au fond, toute notre éducation, comme la comprend notre jeune État en la figure du Commissariat du Peuple à l'Éducation, est l'organisation de la personne. L'éducation sociale prépare la synthèse de l'homme et de la société dans la collectivité. La collectivité n'est pas encore. Elle doit naître. Le collectivisme est venu avant la collectivité. Et si l'éducation sociale ne lui vient pas à l'aide, le danger nous menace

---

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 94.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie», *op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup> CR, *op. cit.*, p. 647.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> «Écrire et la rencontre des générations», *Documents*, 1982, vol. 1, n° 82, p. 107.

<sup>7</sup> «L'enjeu de la théorie du rythme», *La Nouvelle Revue Française*, juillet-août 1980, n° 330-331, p. 121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>9</sup> CR, *op. cit.*, p. 94.

de rester avec le collectivisme sans collectivité.<sup>1</sup>

Il interroge peu les «exercices rythmiques» lancés par Jacques-Dalcroze. Il constate qu'ils étaient «en vogue dans les années vingt»<sup>2</sup> et que «Clandel s'y intéressait en France»<sup>3</sup>. Il souligne ici que le poète russe distingue la masse de la collectivité : «Ce qui suppose qu'il n'y a de collectivité que s'il y a des individus»<sup>4</sup>. Avec Mandelstam, il distingue aussi la collectivité de la masse qu'il considère «comme une illusion bourgeoise»<sup>5</sup>. Il signale également la comparaison des deux révolutions dans l'essai de 1920, à savoir la Renaissance italienne et la révolution russe. La première est faite «au nom de l'individu» là où la seconde est réalisée «au nom de la collectivité»<sup>6</sup>. Les deux révolutions partagent la même racine d'un point de vue humaniste, car la révolution russe «nous rend l'homme lui-même, l'homme en mouvement [...] l'homme rythmique, expressif»<sup>7</sup>. Nous reviendrons à la notion d'humanité chez Meschonnic.

Après *Critique du rythme*, «le collectivisme sans collectivité» dans «L'État et le rythme» devient une des devises de Meschonnic. Il s'agit toujours des individus comme il dit dans de toutes parts : «il mettait en garde contre un collectivisme sans collectivité, si on ne prenait pas garde à l'individu»<sup>8</sup> ; «si on oublie l'individu, on aura “le collectivisme sans collectivité”»<sup>9</sup>. Dans *Éthique et politique du traduire*, il attache le problème des individus à la lutte entre le nominalisme et le réalisme : «le problème évoqué par Mandelstam est celui du conflit permanent entre le réalisme des essences, des essentialisations, et le nominalisme des individus, des œuvres»<sup>10</sup>.

Ce n'est pas la première fois qu'il utilise la formule entre le nominalisme et le réalisme. Elle apparaît premièrement dans *Pour la poétique I*<sup>11</sup> et dans l'article «Pour connaître une parole

---

<sup>1</sup> EPT, *op. cit.*, p. 179. Voir aussi : O. MANDELSTAM, *The complete critical prose and letters*, Ardis, 1979, p. 109. «While organizing society, while raising it from chaos to the harmonious order of organic existence, we tend to forget that what must be organized first of all is the individual. The greatest enemy of society is the amorphous person, the unorganized individual. Our entire educational system, as it is understood by our young government led by the People's Commissariat of Education, consists essentially in the organization of the individual. Social education paves the way for the synthesis of man and society in the collective. The collective does not yet exist. It must still be born. Collectivism appeared before the collective, and if social education does not come to its aid we shall be in danger of collectivism without the collective.»

<sup>2</sup> CR, *op. cit.*, p. 647.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> PR, *op. cit.*, p. 145.

<sup>7</sup> CR, *op. cit.*, p. 647.

<sup>8</sup> «Portait de Horkheimer en philosophe bourgeois de l'histoire», dans H. MESCHONNIC (dir.), *Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, séminaire de poétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 18.

<sup>9</sup> «Poésie, le devoir de lucidité», *Faire part*, novembre 1989, «Bernard Noël», n° 13-14, p. 218.

<sup>10</sup> EPT, *op. cit.*, p. 179.

<sup>11</sup> PPI, *op. cit.*, p. 48.

écriture»<sup>1</sup>, également publié en avril 1970, repris dans *Pour la poétique II*. Il ne faut pourtant pas confondre ce terme avec le nominalisme, et cela ne signifie pas qu'il existe une inférence à partir d'un mot, comme dirait Roland Barthes<sup>2</sup>. Pour Meschonnic, le nominalisme que Barthes définit est du côté du «réalisme» dans le métalangage parce que ces mots «sont qu'une forme de conscience»<sup>3</sup>. Autrement dit, le réalisme suppose une réalité comme individu concret qui prononce les mots si l'on rend compte du sujet de l'analyse. À ce que Meschonnic dit, le réalisme «croyait que les mots étaient des choses, ou qu'ils y touchaient, et les choses ne sont que des mots»<sup>4</sup>.

Contrairement au réalisme, le nominalisme meschonnicien se définit comme «attribution au virtuel d'un statut de forme de conscience»<sup>5</sup>. Le nominaliste, «c'est [...] situer le statut des universaux de la littérature»<sup>6</sup>. Une autre formule se trouve dans *La Rime et la vie* : «un nominalisme : le sens de l'individu dans le langage et dans l'art»<sup>7</sup>. Bien que la notion de «nominalisme» ne soit pas constante dans son œuvre entière<sup>8</sup>, il vise à «l'universel du nominalisme»<sup>9</sup> jusqu'à la dernière de sa vie. De ce qui précède, on pourrait comprendre que le nominalisme part des activités langagières personnelles et est orienté vers l'universel.

Or, dans un article intitulé «Humanité, c'est de penser libre» publié en 2005, Meschonnic estime que l'affaire Dreyfus incarne aussi ce nominalisme : «du point de vue nominaliste, un seul individu est la forme entière de l'humaine condition. C'est le statut nominaliste de la personne qui prédominait mondialement pour la défense du seul capitaine Dreyfus»<sup>10</sup>.

La personne qui a dénoncé l'affaire Dreyfus, dont il est question ici, n'est autre qu'Émile Zola. Selon Meschonnic, la défense de Dreyfus par Zola dans «J'accuse» est un cas symbolique démontrant que la protection d'un individu profite à l'ensemble de l'humanité. Il considère le dia-

---

<sup>1</sup> «Pour connaître une parole écriture», *op. cit.*, p. 573. Ici, il emprunte ce terme à Étienne Gilson.

<sup>2</sup> R. BARTHES, «Linguistique et littérature», *Langages*, 1968, n° 12, p. 7. «D'un autre côté, développer l'analyse à partir d'un mot (tel celui de *Poésie*, ou celui de *Récit*) comporte un risque de nominalisme : la définition du genre.»

<sup>3</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> «Rythme, discours, subjectivité», *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 22.

<sup>5</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>7</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 354.

<sup>8</sup> Par exemple, dans *Pour la poétique II*, cette notion se sert au sens plus négatif; de même, *Des mots et des mondes* avait une autre valeur. Il est probable que l'opposition entre le nominalisme et le réalisme de *Pour la poétique* avait plusieurs différences avec celle de ses derniers livres. À ce que raconte Meschonnic dans un entretien avec Marcella Leopizzi, il a développé le réalisme et le nominalisme dans son livre *Heidegger ou le national essentialisme*. Dans cette étude, s'agissant de la pensée nominaliste liée à l'humanité dans la dernière de sa vie, nous ne traiterons pas de la trajectoire des sens du mot. Cf. M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>9</sup> *Heidegger ou le national-essentialisme*, Paris, Laurence Teper, 2007, p. 67.

<sup>10</sup> «L'humanité, c'est de penser libre», *Qu'est-ce que l'humanité? Actes du Colloque organisé par la Bibliothèque de Toulouse 8-17 mars 2004*, Toulouse, Bibliothèque de Toulouse, 2005, p. 7.

gramme de cet individu (Dreyfus) à l'universel (l'être humain tout entier) comme un nominalisme. Au contraire, il considère les anti-Dreyfus, qui jugent les individus sur la base du régime existant, comme une position réaliste. Il dit que ce qui émerge de ce conflit est «une parabole de la résistance comme universel de l'éthique, de la pensée et de l'art tout ensemble»<sup>1</sup>.

La pensée de Montaigne influence probablement la façon dont Meschonnic est perçu par Zola. Comme mentionné dans la citation «la forme entière de l'humaine condition», que nous avons reprise, il emprunte cette phrase au Livre III des *Essais* de Montaigne, et aime le citer à plusieurs reprises dans ses ouvrages<sup>2</sup>. Dans une conversation, il relie l'épisode de l'affaire Dreyfus à la pensée de l'humanité entière à Montaigne.

Si l'on regarde l'affaire Dreyfus : l'armée accusait un petit capitaine juif d'être un traître [...]. À ce propos je me souviens d'une phrase de Montaigne d'après laquelle lutter pour un homme c'est lutter pour l'humanité entière, car «chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition». Cette histoire est typiquement nominaliste : ce capitaine est un petit individu qui porte en lui-même la forme entière de l'humaine condition. Comme chaque fois qu'on lutte pour une personne.<sup>3</sup>

L'important ici est le mot «petit» dans «un petit individu». Comme chaque individu dans la société, le poème est également une très petite unité dans l'art, la littérature, et la société dans son ensemble. Selon l'expression d'ouverture de *Modernité Modernité*, c'est «le point le plus faible de la chaîne qui tient l'art, la littérature, la société ensemble»<sup>4</sup>.

Ainsi, le point commun avec la prophétie de Mandelstam est que Zola et Montaigne proviennent des remarques d'un individu (qui sont subtiles et facilement négligées), et qui impliquent l'ensemble de la société et de l'humanité.

---

<sup>1</sup> «Être Hugo aujourd'hui, ou l'invention de pensée comme arme. Les intellectuels et l'exil», *op. cit.*, p. 684.

<sup>2</sup> «Jacques Éladan, *Choc ou dialogue des cultures* (éd. Auteurs du Monde, 2007)», *Europe*, juin-juillet 2007, n° 938-939, p. 359.; «Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie», *op. cit.*, p. 8.; *HNE*, *op. cit.*, p. 14 et 84.; *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, coll. «Hourvari», 2009, p. 79. Meschonnic a dû trouver cette phrase de Montaigne citée par Jacques Éladan, car l'expression n'est pas trouvée antérieure à la note de lecture de Jacques Éladan de 2007.

<sup>3</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>4</sup> *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 9.

## 3.2 La prophétie, l'*energeia*, la force dans le langage

### 3.2.1 La rime qui vise à la correspondance du monde : la prophétie de Shelley

Nous avons jusqu'ici vu que la prophétie du poète était une notion commençant par l'individu et englobant toute la société. La poésie ne se termine pas dans un seul monde fermé, mais se dirige plutôt vers un tout inachevé, et rejette la totalité existante. En ce sens, la poésie forme un nouvel ordre. Mais comme nous l'avons vu, l'impossibilité de cet ordre est destinée à la perte de la rime. Comment pourrait-on créer une nouvelle harmonie dans cette ère de la poésie discordante ? Henri Meschonnic aborde souvent ces questions avec Percy Bysshe Shelley. Nous commencerons par conséquent par suivre l'évolution de la façon dont il lit Shelley, puis nous examinerons le concept prophétie de Shelley par rapport à sa poésie.

Selon les archives de l'IMEC montre qu'en décembre 1953, Meschonnic a lu le poème de Shelley, «Ode au Vent d'Ouest (*Ode to the west Wind*)»<sup>1</sup> et a laissé sa note de lecture. Il parcourt d'autres écrivains britanniques tels que Shakespeare, Keats, Pope, Wordsworth, Coleridge, Byron, Tennyson, Browning et Kipling. C'est pourquoi, en 1962, il aurait pu relier immédiatement le vers d'Éluard «Et le printemps est dans l'hiver» à celui de Shelley «Ô, vent, Si vient l'hiver, le printemps peut-il être loin ? (*O, wind, if winter comes, can spring be far behind?*)»<sup>2</sup>.

La mention concernant *La Défense de la poésie* existe depuis *Critique du rythme* en 1982. La discussion ici peut être organisée en trois parties principales. La première est le problème de la poésie et de la volonté, la seconde est l'harmonie et l'ordre que la poésie crée, et la dernière est la nouvelle définition de la poésie qui invalide la distinction entre poésie et prose. Dans des travaux ultérieurs, la compréhension de Shelley par Meschonnic est à peu près complète, en référence à ces trois points. En citant la phrase «tout grand poète innove par rapport à la tradition»<sup>3</sup>, Meschonnic apprend l'importance des innovations contre la tradition. L'innovation du vers neutralise le conflit entre la prose et le vers. Il conclut par conséquent que «certains philosophes, certains historiens sont poètes»<sup>4</sup>, affirmant, sur la base de Shelley, que la versification n'est pas une condition nécessaire de la poésie.

Il est à noter que Meschonnic n'a pas critiqué le désir d'harmonie de Shelley ici, mais s'est

---

<sup>1</sup> «Poètes anglais. Devoir, cours», IMEC, 368MCN/140/2, 1952.

<sup>2</sup> «Éluard, poète classique», *op. cit.*, p. 138.

<sup>3</sup> *CR, op. cit.*, p. 400.

<sup>4</sup> *Ibid.*

concentré uniquement sur l'innovation traditionnelle : « Rimer, trahir le monde » dans *La Rime et la vie*. Meschonnic affirme que ce poète romantique est « la poésie reproduit l'Univers commun dont nous sommes des parties et des sujets de perception »<sup>1</sup> avec un regard froid sur ce qu'il pense naïvement. Il montre « le sens de la métrique »<sup>2</sup>. Comme le dit Shelley, « les poètes sont les législateurs non reconnus du monde »<sup>3</sup> était une époque révolue et il n'y a pas de fin à l'image d'un poète législateur, comme le dit Shelley presque impossible. Les contemporains de Victor Hugo ont également dit : « Dieu a fait le monde en vers »<sup>4</sup>. Mais Meschonnic ne fait pas confiance au monde dans lequel une réponse de la métrique est garantie, car cela ne peut être qu'une « une idolâtrie de l'imitation du cosmos »<sup>5</sup>.

Nous ne devons pas considérer la compréhension de Shelley par Meschonnic comme négative. En effet, il montre des signes de changement intentionnel du statut du poète en tant que créateur de l'ordre et du droit dans *Défense de la poésie*. Cela peut être compris dans la déclaration suivante, issue d'une conversation avec Serge Martin : « Ce qui est aussi une remarque forte que faisait Shelley dans sa *Défense de la poésie*, que le plus grand poète ne peut pas vouloir ou décider quoi que ce soit pour que le poème soit poème »<sup>6</sup>.

Ceci est basé sur la partie suivante de Shelley *Défense de la poésie*, également citée dans *Critique du rythme* : « Un homme ne peut pas dire “je vais composer de la poésie”. Le plus grand poète même ne peut pas le dire ; car l'esprit dans la création est comme un charbon terni qu'une influence invisible, comme un vent inconstant, éveille à un brillant transitoire »<sup>7</sup>. Il note que la création de poésie par le poète est en dehors de sa volonté. Si un poète produit un poème en dehors de sa conscience, l'harmonie et les règles qu'il compose doivent également être en dehors du poète. Par conséquent, faire un poème basé sur des règles prosodiques connues, telles que la rime, est nécessairement intentionnel. En ce sens, la production de la poésie est devenue un rejet de la loi métrique qui est déjà connue. Nous développerons cette question de rejet dans la prochaine partie.

Il critique l'utilisation de l'harmonie connue, sans nier l'harmonie elle-même. Aucune nou-

---

<sup>1</sup> *RV, op. cit.*, p. 187.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> P.B. SHELLEY, *Œuvres poétiques complètes de Shelley*, traduit par Félix RABBE, E. Giraud, 1887, vol.3, p. 405.

<sup>4</sup> « La poésie c'est la prose », *op. cit.*, p. 18.

<sup>5</sup> Henri Meschonnic suggère souvent que le cosmos est un synonyme de beauté en grec ancien. Voir : *UJ, op. cit.*, p. 420. ; « Entretien avec François Zabbal. Hugo vu par Henri Meschonnic », *Qantara*, été 2002, n° 44, p. 31-34, p. 33. ; « Problèmes de la poésie française contemporaine », *op. cit.*, p. 10.

<sup>6</sup> « Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie) », *Le Français aujourd'hui*, mars 2002, vol. 3, n° 138, p. 127.

<sup>7</sup> *CR, op. cit.*, p. 101.

velle beauté ne peut être créée en utilisant l'harmonie de la métrique, et aucune nouvelle règle ne peut être établie. Le poète est législateur sans même se connaître. L'apparition d'un prophète ou d'un législateur surgissant dans l'inconnu est une compréhension de la poésie de Shelley par Meschonnic. Quand Shelley dit que « les poètes [...] se sont appelés, dans les premiers âges du monde, législateurs ou prophètes »<sup>1</sup>, Meschonnic répond, selon la théorie de Péguy, que « tout grand poète en est le prophète »<sup>2</sup>, comme nous le verrons dans le suivant.

### 3.2.2 *Energieia* dans la prophétie : Charles Péguy

La position de Shelley en tant que prophète n'est pas complètement niée par Meschonnic. C'est par là que se pose la question : que le poète doit viser, au lieu d'établir l'harmonie et l'ordre ? La clé de cette question réside dans la théorie de Péguy.

Il est remarquable de constater que, dans l'article sur Péguy, Meschonnic dit que la prophétie contient ce que Humboldt appelle *energeia*<sup>3</sup>. Il utilise le concept *energeia* depuis les années 1970, mais ce terme apparaît en relation avec la théorie linguistique avec Hegel et Chomsky<sup>4</sup> hors du sujet de la prophétie. Dans *Signe et le poème* en 1975, nous ne pouvons non plus trouver le lien avec le concept de la prophétie, quand il déclare que « Humboldt élabore la notion d'énergie-activité-travail de la langue »<sup>5</sup>. C'est dans une critique du livre d'André Frénaud en 1985 que l'avantage de l'*energeia* sur l'*ergon* apparaît clairement. Il essaie de relier la mention de Frénaud « l'œuvre d'art apparaît [...] comme une machine énergétique »<sup>6</sup> avec le concept d'*energeia*. En 1987, dans son article intitulé « le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement », il reprend cette formulation : « Mode potentiel mais qui a toute la force de l'*energeia* contre l'*ergon* »<sup>7</sup>. L'*energeia* dont il s'agit ici est selon lui une activité, une « puissance du langage »<sup>8</sup>, à savoir l'« activité du langage »<sup>9</sup>. L'opposition de l'*energeia-ergon* est encore renforcée : dans *Des mots et des mondes*, ce schéma est appliqué à la confrontation entre la langue et le discours : « Ce qu'on saisit de la

<sup>1</sup> P.B. SHELLEY, *O.C. III, op. cit.*, p. 364.

<sup>2</sup> « Péguy oralité et rythme », *op. cit.*, p. 449.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « Théorie du langage, théorie politique, une seule stratégie (Humboldt, Saussure selon Chomsky) », *Études littéraires*, décembre 1976, vol. 9, n° 3, p. 495.

<sup>5</sup> *SP, op. cit.*, p. 125.

<sup>6</sup> « Mots en forme de stèle. Note sur André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art* (éd. Adrien Maeght, 1985) », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 septembre 1986, n° 469, p. 12.

<sup>7</sup> « Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement », dans R. LAUFER (dir.), *Le Texte en mouvement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1987, p. 33.

<sup>8</sup> *RV, op. cit.*, p. 290.

<sup>9</sup> « Si notre marche dans le langage est une chute depuis l'origine ou si on y va en trébuchant », dans J. TRABANT (dir.), *Origins of Language*, Budapest, Collegium Budapest, coll. « Workshop Series », n° 2, 1996, p. 133.

langue est *ergon*, produit. Le discours est *energeia*. Activité»<sup>1</sup>. Dans l'article «Energie-energeia», publié dans *Recherches Poïétiques*, nous pouvons trouver un indice évident que ce concept doit être placé dans sa propre poétique :

L'*energeia* demande du rythme, elle demande le sens du rythme comme sens de l'inconnu. [...] En quoi la réflexion sur la modernité ne peut être qu'inachevable, ce qui demande de l'énergie, contre l'effet simpliste qui croit, par le post-, avoir démodé le moderne.<sup>2</sup>

Ce concept de Humboldt, qui correspond au mouvement ou à l'activité d'une œuvre d'art, conflue avec le concept d'actualité dans sa théorie de la modernité, et est utilisé à plusieurs reprises par la suite. Cependant, c'est à partir de l'article de Péguy, en 2002, que cette notion est discutée par rapport à celle de prophétie :

Péguy, inventeur de sa propre oralité, de sa propre aventure poétique, est ainsi un prophète du poème, un prophète du langage. [...] Elle[=la prophétie] est, comme dit Humboldt, *energeiaet pasergon*, une activité, non produit. Car elle agit encore et encore. En quoi elle participe du fonctionnement même de la modernité.<sup>3</sup>

Lorsque Meschonnic révèle un pressentiment d'avenir pour l'*energeia* dans son article sur Humboldt de 2004 — «je me dis que peut-être l'*energeia*, c'est d'avoir plus de futur que de présent»<sup>4</sup> —, c'est presque conforme à la déclaration de Shelley ci-dessous :

Il voit le futur dans le présent, et ses pensées sont les germes de la fleur et du fruit des temps à venir. Je ne veux pas dire que les poètes sont prophètes dans le sens vulgaire du mot, ou qu'ils peuvent prévoir la forme des événements à venir aussi sûrement qu'ils en connaissent d'avance l'esprit»<sup>5</sup>

Cependant, ce qui distingue Meschonnic de Shelley, c'est qu'il comprend le futur contenu dans l'*energeia* par rapport au présent, puisqu'il considère que l'avenir est dans des présents : «Qu'est-ce que l'avenir, sinon d'être comblé de présents»<sup>6</sup>. Les formes plurielles des «présents»

<sup>1</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>2</sup> «Energie-energeia», *Recherches Poïétiques*, summer-1996, n° 4, p. 8.

<sup>3</sup> «Péguy oralité et rythme», *op. cit.*, p. 449.

<sup>4</sup> «Humboldt, plus d'avenir que de passé», *Kodikas/Code*, 2004, vol. 27, n° 1-2, p. 128.

<sup>5</sup> P.B. SHELLEY, *O.C. III*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>6</sup> «Humboldt, plus d'avenir que de passé», *op. cit.*, p. 128.



indiquent le présent du passé, du futur et du présent. Selon l'expression de Lucie Bourassa, il s'agit de « triple présent »<sup>1</sup>. Autant que nous puissions trouver, ce triple présent est apparu dans une série d'articles sur Groethuysen à la fin des années 1970<sup>2</sup>. En comprenant cette réflexion sur la temporalité, nous pouvons voir pourquoi l'*energeia* participe au problème de la modernité. Meschonnic déclare ainsi qu'« elle participe du fonctionnement même de la modernité ». Nous reviendrons plus en détail sur ce point au chapitre 7<sup>3</sup>. Ici, nous voudrions examiner comment cette activité est appréhendée par rapport à la notion de prophétie.

Dans *Traité du rythme*, Henri Meschonnic et Gérard Dessons définissent l'*energeia* comme « l'activité d'un langage qui se montre et se réalise dans la rythmique »<sup>4</sup>, et ils retrouvent cette activité dans les poèmes d'Agrippa d'Aubigné et de Maurice Scève. Quant à l'article autour de Péguy, Meschonnic affirme que les noms avec le suffixe *-ment* créent sa propre oralité, par exemple « repensement », « retrouvement », « besognement », « départagement »<sup>5</sup>. C'est un « resurgement » ou un « jaillissement » en terme pégyuien qui caractérise la répétition propre à Péguy, comme celle de « et », et du même vers. Comme le dit Jérôme Roger, Meschonnic a ajouté une valeur poétique à ceux qui ont l'aspect péjoratif comme la répétition redondante<sup>6</sup>, et découvert « l'oralité de Péguy, moins saisissable en termes d'*ergon* que d'*energeia* »<sup>7</sup>. Il existe une oralité quand le poète invente une nouvelle valeur en parlant avec sa propre langue.

Meschonnic a traité des répétitions chez Péguy avant d'utiliser les concepts d'oralité et de l'*energeia*.<sup>8</sup> Par exemple, il continue d'utiliser les mots de Péguy « quand c'est toujours la même chose, c'est toujours la même chose » depuis un entretien de 1985 jusqu'à celui avec Anne Mounic en 2008. Cette phrase est énoncée lorsque Péguy soutient des répétitions des phrases dans « J'accuse » de Zola, dans le cadre de l'affaire Dreyfus. Il affirme qu'elles ne sont pas des « répétitions artificielles » parce que tout doit être également accusé. Il semble être plutôt artificiel si on les paraphrase dans un autre mot conformément à la règle de la langue française. C'est ainsi que Charles

---

<sup>1</sup> L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup> « La vie pour le sens, Groethuysen (III) », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1978, n° 300, p. 89. Voir aussi : « Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique », *op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup> Voir *supra*, p. 265.

<sup>4</sup> *Traité du rythme (rééd)*, En collaboration avec Gérard Dessons., Paris, Armand Colin, 2008, p. 174-175.

<sup>5</sup> « Péguy oralité et rythme », *op. cit.*, p. 445.

<sup>6</sup> J. ROGER, « Meschonnic vers Péguy. Une dette de reconnaissance ? », *op. cit.*, p. 151. : « Meschonnic transforme ainsi en valeur poétique ce que d'autres, des sourds, affectent d'un coefficient péjoratif en parlant de « litanie », de « répétition », etc. »

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Meschonnic a cité Péguy à l'époque de son article de 1957 sur André de la Vigne. Plus avant, on trouvera une épigraphe du poème de Péguy dans son récit de voyage de 1950. Cf. « André de la Vigne. Poète français du quinzième siècle », *op. cit.*, p. 9. ; « En Grande-Bretagne. Mœurs », BnF, GE EE-7942 (598), 1950.

Péguy dit que « dire toujours la même chose, quand c'est toujours la même chose »<sup>1</sup>. C'est pourquoi Meschonnic affirme qu'« il y a répétition parce que c'est un texte oral »<sup>2</sup>. La répétition du même mot est quelque chose qui ne peut être exprimé que par lui-même et est essentiellement inéchangeable. L'organisation du mouvement de la parole, et non la répétition formelle, est la reprise du poème de Péguy.

À la lumière de ce qui précède, l'*energeia* est une oralité, autrement dit l'une des « forces » inhérentes aux prosodies personnelles et au rythme du poète. Cela n'existe pas encore, mais s'il y a une réalisation du pouvoir potentiel de l'émergence, elle peut être une réalisation de la prophétie. Nous pourrions dire que c'est la puissance des mots qui persiste dans un monde sans Dieu et en harmonie. La « force » dans cette activité du langage est l'un des problèmes que Meschonnic abordera plus tard.

### 3.2.3 La force dans le langage

Meschonnic publie un article intitulé « La force dans le langage » en 2000. Selon les Archives de l'IMEC, il l'a rédigé entre le 27 décembre 1998 et le 10 janvier 1999<sup>3</sup>. D'après cet article, la force consiste à une énergie pour résister. « Penser cette force, c'est penser contre »<sup>4</sup> le signe, la sémiotique, la discontinuité comme rupture. Il ne s'agit pas de penser en dehors du signe (le poète parle de « nietzschéisme littéraire »<sup>5</sup>), mais de montrer les limites du signe par la critique. Nous traiterons de ces idées de contre et de la conception de refus dans la troisième partie. Ici, nous montrerons que le terme « force du langage » est utilisé depuis les premiers articles sur Hugo, et nous suivrons la transition de la notion de force chez Meschonnic en comparant la puissance du mot *Nomen numen* avec le *vis verborum* de Cicero.

Comme nous l'avons montré jusqu'à présent, la force comme activité, comme *energeia*, a un caractère prophétique. La force elle-même n'est pas une sorte d'effet, mais a un sens ou un effet après le jet de la force. Notre cite la théorie des actes de parole d'Austin comme exemple de ce qui réduit le mot « force » lui-même à une intention. Par exemple, un énoncé comme « il fait froid »

---

<sup>1</sup> C. PÉGUY, *Œuvres complètes de Charles Péguy. 1873-1914. Œuvres de Prose*, Paris, La Nouvelle revue française, 1917, p. 111.

<sup>2</sup> « Entretien avec Frédérique Chambe. Rencontre avec Henri Meschonnic », *Les Cahiers de Poésie-Rencontre*, septembre 1985, n° 14-15, p. 33.

<sup>3</sup> « La force dans le langage », IMEC, 368MCN/64/2, 1998-1999.

<sup>4</sup> « La force dans le langage », dans J.-L. CHISS et dans G. DESSONS (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

comprend l'intention de «demander à l'interlocuteur de fermer la fenêtre». Meschonnic prend également comme exemple les images d'une belle femme mangeant un yaourt, qui impliquent que «manger du yaourt est bon pour la beauté». Il pense que ces exemples appartiennent à la dimension de l'«effet de nature»<sup>1</sup> ou l'effet de sens. Autrement dit, c'est «une force de persuasion [...] par analogie»<sup>2</sup>, qui se distingue de la notion de force définie par Meschonnic, car tandis que la puissance de tels mots incorpore déjà les conséquences évoquées telles qu'elles sont connues au cours du discours, la force meschonnicienne est une force critique pour réfléchir à ce qui n'est pas encore là.

C'est pourquoi Meschonnic distingue la force du sens. Ceci s'explique par le fait que la traduction française de *vis verbi* ou *vis verborum* de Cicéron «vis» a traditionnellement été traduite par «sens des mots» au lieu de «force des mots». Cette citation de Cicéron est répétée plusieurs fois, comme le remarque Jean-Pierre Richard<sup>3</sup>. La première apparition a lieu, à notre connaissance, dans l'article «Alors la traduction chantera» publié en 1987 (plus tard incluse dans *Poétique du traduire*, en 1999). Meschonnic cite ici un passage de Cicéron et le traduit : «*nec converti ut interpretes, sed ut orator, sententiis iisdem<sup>sic</sup> et earum formis, tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi(V)*» («et je ne les ai pas tournés comme un traducteur, mais comme un orateur, avec les mêmes phrases, et avec leurs formes, autant qu'avec leurs figures, avec des mots adaptés à notre habitude ; en quoi ce n'est pas le mot pour le mot que j'ai trouvé nécessaire de rendre, mais c'est tout le caractère des mots et leur force que j'ai conservés»)<sup>4</sup>. Nous nous concentrerons sur la dernière «leur[=des mots] force (verborum vimque)». Selon Meschonnic, le dictionnaire de Gaffiot et les latinistes des Belles-Lettres traduisent la «force» par «le sens du mot, des mots»<sup>5</sup>, là où Henri Bornecque, en 1921, traduit par «le ton et la valeur»<sup>6</sup>. Certes, Cicéron ne dicte pas une traduction littérale mot à mot, mais cela ne veut pas dire qu'il est partisan de la traduction du «sens». Il ne met pas ici l'accent sur les mots comme des choses interchangeables et immuables, mais sur le fait qu'il y a une activité qui oscille constamment. Le sens du mot est un sens immuable dans le dictionnaire, vérité. Il dit ainsi : «La force étant autre chose que la vérité»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> J.-P. RICHARD, «L'épreuve du rythme : le «poème» d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit?», *Palimpsestes. Revue de traduction*, 15 octobre 2010, n° 23, p. 3.

<sup>4</sup> «Alors la traduction chantera», *Noir sur blanc*, automne 1986, n° 2, p. 78-79.

<sup>5</sup> «La force dans le langage», *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> M. BALLARD, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires Septentrion, 2007, p. 40.

<sup>7</sup> «La force dans le langage», *op. cit.*, p. 11.

Jean-Pierre Richard note la force de Meschonnic. En se référant à la *Critique du rythme*, il déclare « quoi qu'il en soit, le point de vue de la force et celui du sens ne font qu'un »<sup>1</sup>, et il souligne que la force et le sens sont les mêmes. Certes, Meschonnic dit dans *Critique du rythme* : « Le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation ». Nous pouvons remarquer qu'il existe une ambiguïté du « sens ». Concrètement, « le sens du langage » que Meschonnic emprunte à Humboldt, et le sens lexical qui se trouve dans le dictionnaire, n'auraient pas la même valeur.

Mais cette identification serait une erreur qui vient du fait que Richard pense au mot « sens » en lui-même. Meschonnic critique « sens lexical » et « sens des mots », mais « sens » lui-même ne fait pas l'objet de critiques. En fait, dans un article sur le sens du langage, il affirme explicitement que « ce n'est pas le sens des mots. C'est le sens de la force dans le langage »<sup>2</sup>. La force et le sens des mots sont clairement distingués. Nous ne pouvons donc pas identifier le sens et la force. Richard confond le sens et la force parce qu'il les oppose, mais dans ce cas, il est plus approprié de penser que le mot « sens lexical » (ou « sens des mots ») est en conflit avec le mot « force ».

Le mot qui possède une force est lié à la personne qui l'écrit. Tel est « un continu d'un corps à son langage »<sup>3</sup>, souligné par Meschonnic. Les mots sont liés au corps et à la voix. En se référant à la théorie d'Aristote, il dit qu'ils sont des choses dans la voix : « Les “mots” sont plutôt ce qu'Aristote disait dans son *Peri Hermeneias* : *ta en tê phonê*, “les choses qui sont dans la voix”. Et ce n'est pas ce que nous appelons *des mots*, qui peuvent se ranger dans un dictionnaire »<sup>4</sup>. Meschonnic commence à citer cette remarque d'Aristote vers les années 1980, à savoir dans *Critique du rythme* et dans *Nature dans la voix*<sup>5</sup>. Les discussions sur la voix et le corps seront examinées dans les chapitres 6 et 7.

Le remplacement de *vis verbi* ou *vis verborum* de Cicéron par « sens du mot » ou « sens des mots » est erroné à deux regards. D'une part, le sens du mot est perçu comme une vérité définitive dans le dictionnaire. Le mot latin *vis* doit être traduit comme une force fluide et dynamique, non pas immuable. D'autre part, le mot peut également être interprété comme un mot mort dans le

---

<sup>1</sup> J.-P. RICHARD, « L'épreuve du rythme », *op. cit.*, p. 3. Richard semble avoir égaré la source d'Henri Meschonnic dans cet article. Le passage « Rythmique sémantique du continu » est considéré comme provenant de la page 127 de *Éthique et politique du traduire* et non de la référence « Le sens du langage, non le sens des mots » ci-dessus. De même, le passage « activité continuée d'un texte » n'a pas été trouvé sur la page que Richard indiquait, mais la page 127 de *EPT*.

<sup>2</sup> « Le sens du langage », dans M. LEDERER (dir.), *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Cahiers Champollion », n° 10, 2006, p. 127.

<sup>3</sup> « La force dans le langage », *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 293 ; « NV », *op. cit.*, p. 48.

dictionnaire. Il appartient à la voix humaine qui le parle. La force n'est donc pas dans le mot, mais dans les choses qui sont dans la voix. Il va sans dire que cela n'indique nullement une supériorité du langage parlé sur le langage écrit<sup>1</sup>.

Ici, nous avons souligné la distinction entre la force et le sens du dictionnaire afin de comprendre la force des mots comme une chose inconnue qui se réalisera dans le futur. Cette force se distingue également du pouvoir, qui agit comme une intention, comme la théorie des actes de parole. La dernière chose à distinguer est la distinction avec la force de la dénomination adamique, dans laquelle les mots sont réalisés et matérialisés. C'est l'idée de privilégier la force du nom, qui se résume dans le dicton latin «*Nomen Numen*». Or, les premiers articles de Meschonnic ont lié le terme «force du langage» à cette force du nom dans l'article de Hugo.

C'est la force de conception, la gravité du ton qui rendent ce son que l'on reconnaît déjà comme celui de la maturité de Hugo. [...] Il a dès les *Odes et Ballades* le sens du pouvoir créateur des mots : *Nomen aut numen* met-il en épigraphe à *Son Nom* en 1823, et trente ans après, deux pièces des *Contemplations* développeront cette confiance, ni naïve ni passive, maniement maîtrisé des mots, bien éloignée des manies solipsistes de certains qui conçoivent aujourd'hui le langage comme un obstacle à la communication. Hugo est une force du langage, d'où la conception «réaliste» qu'il en a, au sens médiéval du terme.<sup>2</sup>

Ici, «réaliste» doit être considéré comme n'ayant rien à voir avec le conflit de «nominalisme-réaliste» évoqué plus haut. Certes, l'idée de la force des mots, des choses qui sont dans la voix, pourrait être réaliste dans la mesure où les choses précèdent leurs noms. Mais, un an plus tard, Meschonnic déclare explicitement : «La poétique ne peut pas être réaliste (c'est-à-dire substantialiste) mais nominaliste : qu'elle ne peut partir que du langage poétique *d'un créateur*»<sup>3</sup>. Le conflit nominalisme-réalisme, comme discuté dans le chapitre sur Mandelstam, s'articule autour d'un conflit entre un individu qui parle et la collectivité en tant que système linguistique, plutôt qu'un conflit entre les mots et les choses.

---

<sup>1</sup> S. MARTIN, *Voix et relation*, *op. cit.*, p. 233-234. «Mais la voix n'est pas entre un corps et un texte, un signifié et un signifiant, pas plus qu'elle est l'origine du corps ou du langage ; elle est un fonctionnement du langage qui est celui qui met le plus de corps dans le langage, le plus de souffle dans la parole.»

<sup>2</sup> «O.C. III», *op. cit.*, p. 438-439.

<sup>3</sup> «Problème du langage poétique de Hugo», *La Nouvelle Critique*, novembre 1968, «Linguistique et littérature», p. 134.

L'expression «la force du langage» mentionnée dans l'article sur Hugo n'est pas la même que celle de «la force dans le langage» dans l'article écrit en 2000. La première est un pouvoir de dénomination, et «la force du nom créatrice du monde»<sup>1</sup>. Meschonnic a un point de vue similaire sur les *Châtiments* de Hugo : «Le texte fait et dit *nomen numen*. Il procède comme une nouvelle genèse»<sup>2</sup>. Aussi, en 1970, dans *Pour la poétique*, lorsque Yves Bonnefoy considère la présence du mot «comme un dieu, actif, doué de pouvoirs», il reconnaît qu'«il est vrai, *nomen égale numen*»<sup>3</sup>. Cependant, Meschonnic craint que de telles idées de puissance du nom ou du langage ne conduisent à la sacralisation :

Dans *le pouvoir du langage*, toutes les mystiques du *nomen numen* se sont toujours jouées. Elles vont vers «la sacralisation de la littérature, et de l'écrivain»<sup>4</sup>.

La force du mot, comme le Verbe théologique, appartient au sacré. Dans un monde primitif où les humains et les animaux sont fusionnels, «la voix est le plus ancien poème, parce qu'elle est puissance de parole, de dire»<sup>5</sup>. Cependant, comme nous l'avons vu, de tels sacrés n'existent actuellement que dans les publicités.

Dans une époque où l'harmonie et l'ordre du sacré ne peuvent être créés, Meschonnic cherche une nouvelle possibilité de la force comme *energeia* au lieu de la force comme sacré. Il s'agit d'un pouvoir prophétique inconnu, ouvert à l'avenir potentiel. Son pouvoir n'est rien d'autre que le pouvoir d'un seul discours humain, non pas pour restaurer ce qui était dans le passé — à savoir le sacré —, mais pour penser à ce qui n'existe pas encore et refuser les ordres existants.

### 3.3 La prophétie dans le système : la pensée déductive de Meschonnic

Il a donc été démontré que la pensée d'inconnu de Meschonnic avait les propriétés de la prophétie, de l'*energeia* et du pouvoir. Nous examinerons par la suite la forme de la pensée de cette idée. Selon lui, il est basé sur des méthodologies deductives. Cependant, comme on le verra plus loin, la définition de la «pensée déductive» propre à Meschonnic est bien loin de celle de la déduction au sens général. Sa pensée est similaire à celle de linguistes tels que Saussure et Benveniste,

<sup>1</sup> «Le signe et l'écriture dans le sacré», *Cahiers du Chemin*, octobre 1974, n° 22, p. 113.

<sup>2</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>3</sup> «Pour la poétique, suivi de Propositions pour un glossaire», *op. cit.*, p. 29.

<sup>4</sup> *Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008, p. 129.

<sup>5</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 295.

et de scientifiques tels que Le Verrier, et contraste en même temps avec le descriptivisme linguistique structuraliste. Meschonnic souligne pourtant que les linguistes et les scientifiques n'ont pas pu appliquer une telle pensée a priori à la littérature et à l'art. La déduction poétique qu'il vise est axée sur une hypothèse des éléments inconnus. C'est « l'essai » en supposant l'inconnu, et en ce sens la déduction est une pensée prospective et prophétique.

Nous considérerons la pensée déductive méschonnic, puis démontrerons que cette pensée déductive est une manière expérimentale de penser (« l'essai ») pour trouver « l'inconnu ». Comme nous ne pouvons pas appeler cette façon de penser « déduction » en termes logiques stricts, nous remarquerons que ce terme « déduction » révèle une ambiguïté chez Meschonnic.

### 3.3.1 De la linguistique déductive à la poétique déductive

Selon Georges Politzer, la déduction est définie comme « raisonnement qui, à partir d'une proposition ou d'un fait, en énonce les conséquences qui en découlent ou encore qui se fait du général au particulier »<sup>1</sup>. La question qui se pose immédiatement est la possible incompatibilité avec la position nominaliste qui privilégie l'individu comme particulier. On dirait que ce raisonnement du général à l'individu exprime une pensée partant d'un modèle ou d'une structure qui inquiète Mandelstam — autrement dit, exprime une position réaliste. En tenant compte de la conclusion, le système axiome, qui est la prémisse de la déduction au sens général, est synonyme de « système » dans le cas de Meschonnic, et le système se distingue d'un modèle ou d'une structure du point de vue de l'inconnu.

Nous verrons ce que Meschonnic pense de la déduction de la citation suivante : « Je suis obligé de penser que la pensée est nécessairement déductive. Elle est sans cesse à la découverte d'elle-même et de sa propre cohérence »<sup>2</sup>. Il convient de noter ici que Meschonnic utilise l'expression passive « obligé de penser ». Car à certains égards, il est même critique de la méthode formelle du raisonnement déductif, comme nous le verrons.

Les penseurs qui valorisent Meschonnic utilisent souvent la pensée déductive. La pensée de Spinoza, que Meschonnic apprécie beaucoup, possède le « caractère déductif »<sup>3</sup>. Saussure et Benveniste « ont tous les deux requis que cette science fût *déductive*. Un point de vue descriptif ne peut

<sup>1</sup> G. POLITZER, *Principes élémentaires de philosophie ; préface de Maurice Le Goas*, Editions Sociales, 1946, p. 252.

<sup>2</sup> « Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible », *Nu(e)*, septembre 2002, n° 21, p. 9.

<sup>3</sup> « Poétique de la pensée. Le latin de Spinoza », *Et le génie des langues ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2000, p. 137-138.

que professionnaliser et étriquer l'étude en restreignant la langue aux structures de la langue»<sup>1</sup>. Saussure estime que le structuralisme tombe dans un langage descriptif, alors qu'il a une «systématicité toute déductive». Comme le note Sandrine Laraburu-Bedouret, la poétique de Meschonnic soutient les déductions linguistiques de Saussure et de Benveniste<sup>2</sup>, ainsi que celle de Humboldt : «La pensée de Humboldt [...] implique une relation déductive, par *interaction*»<sup>3</sup>.

La linguistique déductive est toujours contredite par la linguistique descriptive<sup>4</sup>. Le mode de pensée déductive appartient à «reconnaissance», «tenue d'un ensemble», «théorie critique», et «théorie d'ensemble» tandis que le descriptivisme appartient à «méconnaissance», «non-tenue d'un tel ensemble», «théorie traditionnelle» appartenant à «méconnaissance», «non-tenue d'un tel ensemble», et «théorie traditionnelle»<sup>5</sup>.

Cependant, ce n'est pas parce que Meschonnic critique le structuralisme du descriptivisme qu'il est le même penseur déductif que Saussure, Benveniste et Spinoza. Certes, il évalue la linguistique déductive comme face au système du langage et du social, «mais dans la limite où le linguiste reste linguiste, il n'a pas les concepts pour penser les relations de la langue à la littérature, à la culture»<sup>6</sup>. Son attention sur le terme «déduction» peut être enracinée dans le souci d'affaiblir les relations avec la littérature, la culture et l'art.

### 3.3.2 La notion d'«essai» dans la pensée déductive

«On entend sans savoir qu'on l'entend», comme le dit souvent Meschonnic ; on ne peut toujours pas décrire tout ce qu'on comprend complètement. Il se trouvera après coup ou ne se trouvera jamais. En ce moment, il est incertain, voilé, et incomplètement. Lorsqu'on s'efforce de l'écrire du mieux qu'on peut, l'écriture devient vague. Il n'y a pas d'écriture parfaite, au sens de l'achèvement. En revanche, l'essai comme genre littéraire ne requiert pas cette complétude, car c'est toujours «inachèvement», à ce que dit Sophie Feller<sup>7</sup>. Bien sûr, l'inachèvement ne veut pas dire qu'il nous permette d'écrire l'essai d'une façon où on ne comprend rien. Par définition, l'essai est toujours dans le passage vers le «comprendre» ou l'«entendre».

---

<sup>1</sup> DLF, *op. cit.*, p. 292.

<sup>2</sup> S. LARRABURU-BÉDOURET, «De la pratique à la théorie. Une pensée du continu», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 86.

<sup>3</sup> «Humboldt, plus d'avenir que de passé», *op. cit.*, p. 124.

<sup>4</sup> «Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend», *op. cit.*, p. 232.

<sup>5</sup> «La poétique comme critique du langage dans les sciences humaines», *Equinoxe. Revue des sciences humaines*, printemps 1999, «Penser les sciences humaines», n° 21, p. 99.

<sup>6</sup> «Ce que la clarté empêche de voir. À propos de la langue française», *op. cit.*, p. 56.

<sup>7</sup> S. FELLER, «Quand y a-t-il essai ?», *Acta Fabula*, 8 octobre 2018, vol. 19, n° 9.



L'essai est une manière d'écriture qui se trouve entre le comprendre et le non-comprendre. Nous pourrions dire «en train de comprendre». Il cherche une compréhension, bien que l'on ne puisse pas réellement atteindre la compréhension parfaite puisqu'elle est infinie. Mais pour comprendre ce passage, il est possible d'émettre une hypothèse nouvelle : la découverte est cachée dans l'inachèvement. L'essai pourrait postuler ce qui n'existe pas encore, c'est-à-dire une proposition pour l'«invention de la pensée». L'essai nous invite alors à chercher cette invention dans l'inachèvement comme infini.

Henri Meschonnic pense que la manière de cette quête doit être «déductive», et sa poétique est aussi fondée sur cette pensée déductive. Pour démontrer cela, notre étude débute par la mention de l'essai dans un article intitulé «Le langage chez Adorno ou Presque comme dans la musique» qui porte sur T. W. Adorno, en l'opposant avec la conception de l'essai appuyé sur la pensée déductive. Sa définition de la déduction ou du déductif n'est pas simple, car elle est différente de celle du domaine de la logique. Mais comme il affirme que le «sujet du poème» qu'il a inventé est un résultat de la pensée déductive, il convient de savoir ce qu'il pense de la notion de déduction.

À première vue, la plupart des réflexions sur l'essai sont moins significatives, car la notion d'«essai» chez lui n'est qu'un des genres littéraires. C'est la raison pour laquelle il ne distingue toujours pas l'essai des autres genres littéraires comme le roman, le théâtre et la poésie. Mais l'essai, pour Meschonnic, n'est pas simplement une question de genre littéraire, mais celle de la pensée de la méthode «logique». En effet, il évoque un court moment cette pensée lorsqu'Adorno formule l'essai sans la méthode déductive. Nous délimiterons l'étude sur ce point.

Dans l'article «L'essai comme forme», Adorno interprète l'essai «comme une objection aux quatre règles que le Discours de la méthode de Descartes établit aux débuts de la science occidentale moderne et de sa théorie»<sup>1</sup>, c'est-à-dire la règle de l'évidence, de l'analyse, de la synthèse et du dénombrement. Il semble que cette formulation soit claire et convaincante, parce que l'essai au sens plus général est dégagé de ces règles ; l'essai ne nous demande jamais ni la clarté, ni l'ordre comme des textes scientifiques. Adorno affirme ainsi que «l'ordre sans faille des concepts n'est pas identique à l'étant, l'essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive»<sup>2</sup> et que «l'essai ne doit pas faire comme s'il avait déduit l'objet, comme s'il n'y avait plus rien à en dire»<sup>3</sup>. Nous constatons que, pour Adorno, l'essai est une forme qui se révolte contre la pensée occidentale

---

<sup>1</sup> T.W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, traduit par Sybille MULLER, Paris, Flammarion, coll. «Champs essais», 1984, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

depuis Platon, et que la formule qu'Adorno donne — «méthodiquement non méthodique»<sup>1</sup> — vérifie que l'essai s'est posé comme l'antithèse de la méthode cartésienne.

L'essai ne se soumet à aucune règle. Jean Starobinski le définit ainsi : «L'essai est le genre littéraire le plus libre qui soit»<sup>2</sup>. En relevant la phrase d'Adorno «l'essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive», Meschonnic propose un commentaire très suggestif et curieux :

En rejetant la quatrième règle de Descartes, des «dénombrements si entiers» qu'on ne puisse «rien omettre», Adorno oppose l'infini du sens à la totalité, montrant la solidarité entre identité et totalité. L'essai est relié au fragment comme un mode non déductif. Non sans quelque caricature du déductif, comme si déduire ferait qu'il n'y aurait «plus rien à dire». De Le Verrier à Saussure, l'invention est déductive<sup>3</sup>

Le déductif est une méthode de l'invention là où Adorno le considère comme une fin de la parole : une fois qu'on déduit une conclusion, il n'y a plus rien à dire. L'essayiste doit donc continuer (ou faire semblant ?) de parler infiniment pour être l'essai lui-même. Ici, nous trouvons une «caricature» de l'impossibilité de se rapprocher de la conclusion dans l'essai.

Il est possible que cette caricature tienne pour beaucoup à la pensée dualiste propre à Adorno. Dans cet article, nous retrouvons beaucoup d'oppositions dichotomiques, comme la totalité et l'infini, le déductif et le non-déductif, l'achèvement et le fragment. C'est pourquoi Meschonnic constate qu'Adorno demeure dans la théorie traditionnelle, alors même que sa pensée veut échapper à la méthode traditionnelle cartésienne. Il a décidé d'écrire l'article sur Adorno pour critiquer sa phrase fameuse «il est barbare et impossible d'écrire de la poésie après Auschwitz». Il affirme qu'Adorno met la poésie directement dans la culture, c'est-à-dire le non-barbare. Là encore, on voit la dichotomie chez Adorno. Ce philosophe donne à la poésie une situation qui est exactement une situation culturelle sans théorie du langage. Meschonnic conclut que dans la philosophie d'Adorno, il n'y a qu'un rapport culturel à la littérature et un rapport culturel au langage. Selon la théorie d'Adorno, la notion d'essai doit être anti-cartésienne, et par là elle est anti-déductive. Contrairement au philosophe, notre critique insiste sur le fait qu'en l'absence de déductif, il ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> J. STAROBINSKI, «Peut-on définir l'essai?», *Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. «Pour un temps», 1985, p. 185-196.

<sup>3</sup> «Le langage chez Adorno ou Presque comme dans la musique», *Revue des Sciences Humaines*, janvier 1993, «Adorno», n° 229, p. 87.

peut y avoir d'«invention de pensée». Si on amplifie cette idée, l'essai sans inventer la pensée ne peut pas être l'essai. Il pense que l'essai comprend «l'invention de pensée», et c'est ce qu'il a appelé le «poème». La citation ci-dessous nous montre bien la position de l'essai dans la poétique meschonnicienne :

Où je mets tous les genres littéraires — théâtre, roman, essai, tout ce qui est invention de pensée — dans ce que j'appelle le poème, la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage. Le rapport maximal entre le corps et le langage, entre le langage et la vie.<sup>1</sup>

Si nous admettons qu'il existe une «invention de pensée» dans l'essai, pourquoi cette invention advient-elle par la pensée déductive? La dernière ligne «De Le Verrier à Saussure, l'invention est déductive» n'est pas facile à comprendre, même en se reportant au contexte de l'article. Est-ce que c'est la réfutation? Ou le commentaire tout simple? Il n'ajoute aucune explication détaillée de cette phrase, ni explique pourquoi l'«invention est déductive». Pour répondre à ces questions, il faudrait tout d'abord voir dans quel sens il utilise le mot «déductif», et nous ferons appel pour cela à d'autres références de Meschonnic. Ayant délimité le «déductif» au sens meschonnicien, il deviendra possible de penser la notion d'essai par rapport à la pensée déductive.

Dans son œuvre de 1957 jusqu'à la fin de sa vie, on trouve plusieurs textes sur l'invention par la pensée déductive. Par exemple, son recueil *Le Signe et le poème*, publié en 1975, offre peut-être la première mention sur la pensée déductive de Ferdinand de Saussure. Selon lui, la prédominance empirique de la parole chez Saussure, qui n'est pas l'exécution orale mais la partie «individuelle» du langage, donne lieu à des «sciences particulières», autant «déductives qu'historiques»<sup>2</sup>. Dans un entretien en 2000, il réitère l'exemple de Saussure avec celui de Le Verrier.

Saussure est quelqu'un qui invente la notion de «système» qui n'existe pas dans tout le XIX<sup>e</sup> siècle. [...] quand il a eu vingt ans il a écrit un mémoire qui est génial sur les voyelles de l'indo-européen (où il voyait sur toutes les langues indo-européennes anciennes et vivantes qu'il manquait un [a] long et il a dit «il faut postuler ce [a] long» ... et, trente ans plus tard on découvre le hittite et là on trouve le [a] long que Saussure

<sup>1</sup> «Ouverture. Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité», *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 13.

<sup>2</sup> *SP, op. cit.*, p. 213.

avait imaginé) — c'est du même ordre que quand l'astronome Le Verrier d'après ses calculs, dit « il y a une planète, il faut qu'il y ait une planète » et après on découvre que c'est Neptune.<sup>1</sup>

La découverte de Saussure, selon Meschonnic, est le résultat de sa pensée déductive. Pourquoi ? Ferdinand de Saussure, dans *Le Mémoire sur le système primitif des voyelles indo-européennes* daté de 1879, paru en fait en décembre 1878, a postulé comme hypothèse le [a] long dans les langues indo-européennes anciennes. Cette voyelle n'est pas encore trouvée, mais il l'a postulée à travers la pensée déductive, et finalement, après trente ans, ce [a] long est découvert, et cette découverte vérifie l'hypothèse de Saussure. L'autre exemple montre que l'astronome Le Verrier a découvert la planète Neptune par le calcul. Ces exemples ne sont pas donnés afin de justifier la méthode scientifique déductive et les quatre règles cartésiennes. Ce qui est important ici, c'est que chacun suppose une chose qui n'existe pas encore, c'est-à-dire l'inconnu dans le langage. Meschonnic ne cesse de citer la phrase d'Aristote sur la définition de la poétique : ce qui « se trouve ne pas avoir de nom jusqu'à maintenant » (anônumos tungkhanei ousa mekhri tau nun)<sup>2</sup>. En somme, la pensée déductive est un mode de penser pour chercher l'inconnu.

Dans la logique, ce raisonnement ressemble à celui de l'abduction, car le raisonnement d'abduction « postule » aussi des causes à partir de la chose observée. En effet, d'un certain point de vue, la méthode de la découverte de Neptune par Le Verrier peut être considérée comme « l'abduction » parce qu'il postule l'existence de Neptune à partir de l'observation des irrégularités dans l'orbite d'Uranus. Si cela est vrai, faudrait-il dire que la notion de « déductif » chez Meschonnic est une sorte d'abduction ? Ou doit-elle se différencier de celle des sciences en général ? Notre étude n'est pas suffisante pour répondre à cette question, mais il faut mettre l'accent sur le raisonnement déductif propre à Meschonnic qui a un rapport à la notion de système. Il écrit successivement :

La pensée du système contient aussi la nécessité d'une méthode déductive — c'était déjà celle du Mémoire de 1879 de Saussure fortement en opposition avec la linguistique descriptive du structuralisme<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Diógenes Céspedes », dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 144-145.

<sup>2</sup> *PR*, op. cit., p. 178.

<sup>3</sup> « Pas de pensée du poème, pas de pensée du langage », *Littérature et Sciences Humaines. Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 203-204.

Dès 1878, c'est le système qu'il découvre, à partir de, mais aussi contre la philologie historique pointilliste.<sup>1</sup>

C'est pourquoi il avait inventé la notion de système. Pour combler une absence dans la pensée de ce qu'est une langue<sup>2</sup>.

L'important ici est que Meschonnic combine en un seul moment théorique les deux découvertes de Saussure : celle de système et celle de [a] long dans la voyelle du hittite. En d'autres termes, Saussure a inventé le système en supposant le [a] long dans les langues indo-européennes anciennes. De plus grâce à cette invention-conceptualisation de la notion de système, la voyelle se retrouve finalement dans ce système : combler l'absence, c'est retrouver l'interaction dans le système. Nous voyons désormais pourquoi la pensée déductive est nécessaire pour l'invention de pensée, et nous comprenons qu'elle se distingue du raisonnement de l'abduction. Parce que le système serait une proposition comme prémisse, il exige de penser avec la déduction pour combler l'absence. Ce qui est différent avec la déduction au sens général, cette prémisse comme système est « imprédictible, comme tout ce qui est histoire »<sup>3</sup>. Ce raisonnement déductif est réciproque. Il invente et s'invente.

La pensée déductive ne vise pas à découvrir la structure, mais à chercher le système qui est historique, alors que la notion de structure est a-historique, parce qu'elle ne permet pas de penser l'historicité. Contrairement à la structure, le système se caractérise par l'enchaînement ou la relation réciproque. Pour cette raison, si j'ose dire, Saussure n'intitule pas son mémoire « la structure primitive des voyelles », mais « le système primitif des voyelles ». Même si son mémoire « s'égare maintes fois dans le dédale » comme l'« essai » — au sens de la tentative et de l'expérimentation — il y a la nécessité de chercher et inventer le [a] long en même temps que le système<sup>4</sup>.

Cette pensée déductive est non seulement propre à Saussure, mais aussi à Meschonnic lui-même. Dans un entretien avec Gérard Dessons, Meschonnic avoue : « je suis obligé de penser que

---

<sup>1</sup> « Rythme, système du sujet », *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1980, n° 334, p. 112.

<sup>2</sup> *UJ*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>3</sup> « Rythme, système du sujet », *op. cit.*, p. 106.

<sup>4</sup> Benveniste a fait remarquer aussi sur ce point. En citant une phrase du mémoire de Saussure « la recherche de données élémentaires, sans lesquelles tout flotte, tout est arbitraire et incertitude », il affirme que « ces dernières lignes pourraient servir d'épigraphe à son œuvre entière », et « elles contiennent le programme de sa recherche future, elles présagent son orientation et son but. Jusqu'au bout de sa vie, [...] il va à la recherche des "données élémentaires" qui constituent le langage [...] ». Bien que Meschonnic ne mentionne pas cette remarque de Benveniste, il n'est pas difficile d'imaginer la possibilité que le poète ait lu ce texte de Benveniste et qu'il s'en soit inspiré par son admiration pour Saussure. Voir : F. DE SAUSSURE, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipsick, B. G. Teubner, 1879, p. 1. ; É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, *op. cit.*, p. 33-34.

la pensée est nécessairement déductive» et «j'ai été obligé de penser le sujet du poème»<sup>1</sup>. Le sujet du poème, c'est-à-dire, «est sujet celui par qui un autre est sujet»<sup>2</sup> est justement le résultat de la recherche avec la pensée déductive. Un autre entretien avec Arnaud Bernadet est encore plus explicite. Meschonnic dit qu'il est obligé de postuler un sujet du poème exactement comme Saussure :

Le sujet de la langue, le sujet du discours... Aucun de ces sujets n'est ce que j'appelle le sujet du poème. Je suis obligé de postuler un sujet du poème exactement comme Saussure, dans son *Mémoire* de 1879, postulait un élément absent des langues indo-européennes connues alors, c'est-à-dire un / a / long. On trouve le / a / long quand on découvre le hittite vers 1910. Mon / a / long, c'est le sujet du poème.<sup>3</sup>

Comme nous l'avons montré, Saussure postule le [a] long par la pensée déductive. Pour Meschonnic, le [a] long est le sujet du poème ; il postule le sujet du poème à travers le dénombrement de la douzaine de sujets, c'est-à-dire le sujet philosophique, psychologique, de la connaissance des autres, de la domination des autres, de la connaissance des choses et de la domination des choses, du bonheur, du droit, de l'histoire, de la langue, du discours, et freudien. Cette invention du sujet du poème est nécessaire pour penser la poétique, l'éthique et la politique. Si tous les sujets n'étaient pas comptés et examinés, le sujet du poème ne se trouverait pas dans ce système de sujets «comme Saussure».

Nous pouvons désormais mieux saisir le sens de la phrase énigmatique de Meschonnic dans son article sur Adorno : «De Le Verrier à Saussure, l'invention est déductive». Inventer, c'est postuler, postuler les données élémentaires qui se trouvent dans le système. Selon lui, s'il n'y a pas de recherche du système, il n'y a pas invention de pensée. Comme sa manière de penser est fondamentalement déductive, il est obligé de contester l'essai «non-déductif», ainsi qu'Adorno le formulait.

À travers cet examen, nous pourrions postuler un autre point de vue de la notion d'essai qui ne se réduit pas à l'opposition traditionnelle entre la pensée cartésienne et non cartésienne, comme Adorno le faisait. Compte tenu de la notion de système, on trouve une méthode déductive dans l'essai. En ce sens, l'essai ne correspond pas à la définition comme «méthodiquement non

<sup>1</sup> «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie)», *op. cit.*, p. 122.

<sup>3</sup> «Entretien avec Arnaud Bernadet. La poétique tout contre la rhétorique», *op. cit.*

méthodique», mais pas plus aux règles de la méthode cartésienne. Il est certain que la forme d'essai est plus libre et anarchique, mais son texte est bien organisé comme système qui est historique et imprévisible. Autrement dit, l'essai est libre dans la mesure où l'on y suppose l'inconnu, à savoir ce qui ne se trouve pas jusqu'à maintenant. L'essai présuppose par conséquent le système, et l'essai comme système trouvera, par l'intermédiaire de la pensée déductive, son propre inconnu, ce qui est « sans nom jusqu'à maintenant », selon la formule d'Aristote. Ce n'est pas pour dire qu'il n'y a « plus rien à dire », mais pour continuer et pour inventer la pensée. Dans ce sens, l'essai serait un sens de l'avenir.

### 3.3.3 La déduction poétique qui comprend des éléments inconnus

À travers son œuvre entière, le sens du terme « déductif » ou « déduction » varie dans chaque situation. Cela signifie qu'il est difficile de délimiter la notion de « déductif » propre à Meschonnic. Dans cette étude, nous ne retenons qu'un seul aspect de sa propre déduction poétique.

L'ambiguïté du raisonnement déductif se retrouve également tout au long de son œuvre. Le point le plus important est observé dans *Critique du rythme*. D'une part, il affirme clairement que « mon travail est à la fois hypothétique et déductif »<sup>1</sup>, mais d'autre part il critique la métrique comme déductive qui retombe dans le normatif, sous la forme d'un juridisme<sup>2</sup>. Elle est aussi appelée « application déductible de règles »<sup>3</sup>, et il conclut qu'elle « ne peut être que soit normative, soit déductive »<sup>4</sup>. De même, lorsque Meschonnic évalue l'anthropologie de Boase comme sa propre anthropologie historique du langage, elle est clairement censée se situer à l'autre pôle de la poétique meschonnicienne, en supposant qu'elle se situe « contre les entreprises déductives chercheuses de lois générales »<sup>5</sup>.

Il semble qu'il y ait deux pensées déductives distinctes chez Meschonnic. L'attitude déductiviste qu'il critique est une sorte d'attitude réductionniste. La métrique, ayant un modèle préétabli, et y appliquant un poème qui n'est qu'une historicité d'individu, rend le poème plus facile à comprendre et en même temps le prive de son caractère unique. Cette logique déductive est exactement contraire à ce que Meschonnic soutiendrait, mais la polysémie du terme « déductif » et la différence de sens selon les domaines (mathématiques, physiques, logiques, etc.) provoquent de telles

---

<sup>1</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 529.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 568-569.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48.

contradictions.

Nous donnerons un exemple de malentendu fondé sur la différence de définition de la déduction. Meschonnic démontre la pensée déductive de Saussure en affirmant que la méthodologie de René Girard n'est pas déductive, même s'il prétend lui-même être déductif.

Girard se croit scientifique parce qu'il la présente comme une théorie déductive. Mais il lui manque une vérification objective. Il la remplace par une généralisation qu'il obtient de la manière que j'ai montré[e]. En réalité, Girard a procédé par induction. [...] On ne peut pas déduire, à partir de la théorie de Girard, des éléments inconnus, comme la voyelle du hittite à partir du *Mémoire* de Saussure, ou Neptune à partir des calculs de Le Verrier. Son pouvoir de découvert est nul, à proportion inverse de son ambition.<sup>1</sup>

La pensée déductive est ici utilisée comme étant presque similaire au sens de normatif. La métrique appliquée aux poèmes en partant du modèle global serait donc plus proche de cette idée déductive-normative. Elle est normative et fidèle à la règle, et considérée comme ayant peu d'inspiration, comme l'intuition ou la création. Meschonnic attire l'attention lorsque la métrique, basée sur une méthodologie scientifique, tombe dans un « déductivisme »<sup>2</sup> qui ne parvient pas à capter le rythme. La pensée déductive qu'il considère est celle qui combine « éléments inconnus ». Elle doit partir d'un « système » comme inconnu pour des hommes.

Ainsi, adopter la pensée déductive poétique et mettre l'accent sur l'inconnu (c'est-à-dire l'attitude à écouter ce qui n'a pas encore été entendu) ne sont pas deux actions incompatibles, car la découverte du sujet du poème par la pensée déductive commence par l'inférence à partir de la prémisse d'un système comme inconnu, à savoir un poème<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Mensonge scientifique et vague romanesque », *La Nouvelle revue française*, octobre 1979, n° 321, p. 125.

<sup>2</sup> *EP, op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> Une telle pensée heuristique pourrait résonner avec le passage suivant d'Albert Einstein : « Mais cette conception ne représente pas tout le processus réel. Elle passe sous silence le rôle important que l'intuition et la pensée déductive joue dans l'évolution de la science exacte. Les progrès théoriques ne sont plus réalisés simplement par un travail de classement. Le chercheur, poussé par les faits de l'expérience, développe plutôt un système de pensées qui, Nous appelons un système de pensées une théorie ». Voir : A. EINSTEIN, *La relativité. Théorie de la relativité restreinte et générale. La relativité et le problème de l'espace*, traduit par Maurice SOLOVINE, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 173-174.





## **Deuxième partie**

**Écoute du silence : écouter « ce qu'on ne  
sait pas qu'on entend »**



L'objectif de cette partie est d'examiner sous des angles divers un des modes de l'inconnu dans la poésie : le silence. La notion d'inconnu chez Meschonnic est ce qui apparaît comme un silence dans une représentation de la voix, à savoir une œuvre poétique. Dans la présente partie, nous révélerons un état de « l'écoute du silence » qui est fondamental dans la poétique de l'inconnu de Meschonnic pour révéler la place qu'occupe la notion de silence dans sa théorie. Ce qui sera révélé ici, ce sont trois perspectives importantes du « silence » qui permettent de relever des points de détail négligés et oubliés dans des lectures ordinaires : le geste dans le texte ; le sujet de la lecture (le lecteur en activité) ; l'élément du poème plus petit qu'un mot comme la consonne, la lettre, la ponctuation. Meschonnic a continué à écouter ces subtilités dans ses essais autour de Mallarmé, Celan, Claudel et d'autres. Il a rejeté les lecteurs savants qui ne peuvent pas les entendre comme étant des « sourds »<sup>1</sup>. Cet effacement des éléments qui doivent être entendus serait particulièrement un problème dans la traduction, mais il en va de même pour la lecture du poème.

L'incapacité des lecteurs dits « sourds » — selon le terme de Meschonnic — à entendre ces éléments n'est pas due à leur manque de compréhension de la lecture ou à leur négligence, mais au biais causé par une trop grande attention portée à un aspect des poèmes : le sens des mots, ses représentations et ses images. L'interprétation sémiotique est le plus grand facteur induisant une telle surdité : dans une lecture qui met l'accent sur le signe comme le sens lexical des mots, de nombreux éléments sont tronqués ou rapportés à un traitement *décoratif*. Par exemple, la ponctuation, l'alinéa, la répétition des phonèmes et du même accent, entre autres, sont tous des aspects qui sont placés en position secondaire pour l'interprétation du sens ; ce qui est encore plus vrai pour les textes autres que la poésie. De plus, si l'on veut une interprétation plus scientifique à travers une analyse plus objective, la subjectivité du lecteur devrait également être éliminée. Cependant, ces éléments exclus sont en réalité « ce qui dit quelque chose ». La poétique de l'écoute chez Meschonnic est une théorie née de l'acte de ramasser des éléments considérés comme peu productifs, si ce n'est inutiles, dans de telles interprétations sémiotiques et d'écouter la voix du poème qui s'y trouve.

Il se pourrait que certains disent que l'« écoute du silence » dont nous traiterons dans cette partie est une pratique contradictoire. En effet, si le silence devait être pris de manière dichotomique, il serait défini comme une absence de mots, ou de son, opposée à sa présence, mais il est inaudible puisqu'il est inexistant. Sur un plan spirituel ou mystique, une telle pratique d'écoute de l'absence ou du néant pourrait être possible, mais on est obligé de constater que la poétique mes-

---

<sup>1</sup> « Oralité, clarté de Mallarmé », *Europe*, janvier-février 1998, n° 825-826, p. 9.

chonnicienne n'a rien à voir avec cette sorte de vacuité, ni avec une pratique méditative orientée vers le vide. Une caractéristique de sa poétique est, au contraire, qu'elle ne considère pas le silence comme un état d'absence de son. On peut donc classer ici deux types de silences : le premier est un *silence idéaliste qui présuppose une absence pure*, et le second est *ce qui est considéré perpétuellement comme un silence par les lecteurs qui n'ont pas la capacité d'entendre*. C'est cette dernière qui est en cause dans la poétique de l'inconnu chez Meschonnic.

Le «silence n'est pas l'absence de langage»<sup>1</sup>, cette proposition de Meschonnic motivera la conceptualisation qui traverse la présente partie de notre thèse. Ainsi, le silence, pour le poète, ne serait pas strictement un mutisme. Lorsque le silence comme *ce qui manque au lecteur* est entendu, il ne sera plus appelé «silence», mais «rythme». Le silence du premier, c'est-à-dire le silence idéaliste associé à des mots tels que «non-dit», «impossibilité» et «absence du langage», est une dimension métaphysique, où l'argument de notre poète-critique ne se déploie pas. Il est plutôt intéressé par le domaine où se déroule un dialogue langagier avec un lecteur.

---

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 304.

## Chapitre 4

# Mallarmé : le théâtre du silence dans le langage

On ne peut guère contester que, dans l'œuvre critique de Meschonnic, les trois principaux essais au sujet de Mallarmé sont « Mallarmé au-delà du silence »<sup>1</sup> (dans *Écris sur le livre*, 1986), « Oralité, clarté de Mallarmé » (dans revue *Europe*, 1998), et « Libérez Mallarmé » (dans *Magazine littéraire*, 1998). L'attitude de Meschonnic, dans les années qui suivirent la rédaction de ces textes, se montra de plus en plus critique à l'égard des lectures « poétisées » de Mallarmé par ses contemporains, résultant de ce qu'il appelle un « effet Mallarmé ». Meschonnic accuse certains commentateurs d'« autosacraliser » Mallarmé, et « d'accroître son obscurité »<sup>2</sup>, comme le résume Maria de Jesus Cabral en employant les mots de notre critique. Nous n'entrerons pas dans les arguments polémiques, mais nous voudrions seulement attirer l'attention sur le fait que l'on ne peut pas réduire ses critiques à de simples attaques contre ses contemporains. Nous proposerons qu'elles soient reprises comme autant de tentatives cherchant à écouter la voix dans la poésie de Mallarmé. L'hypothèse serait qu'on ne peut pas évaluer la poésie de Mallarmé sans écouter son rythme, et sans cette pratique d'écoute, sa voix vive restera inaudible et absente. La critique radicale de Meschonnic était, en résumé, due à l'importance décisive qu'il accordait à la pratique d'écoute de la « voix » de Mallarmé que beaucoup, selon lui, n'avaient pas faite. Il serait difficile de comprendre le véritable sens de sa critique en oubliant ce point.

---

<sup>1</sup> Selon le numéro de catalogue 368MCN/60/1 dans les archives de l'IMEC, il a été rédigé entre le 1<sup>er</sup> novembre 1985 et le 29 novembre 1985. Voir : « Mallarmé au-delà du silence », IMEC, 368MCN/60/1, 1985.

<sup>2</sup> M. de J. CABRAL, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 16.

Vu sous cet angle, notre intérêt porte moins sur la justesse de sa critique que sur l'acte d'écouter la voix qu'il essayait d'entendre. Comment a-t-il tenté d'entendre la voix du poème de Mallarmé? Pour répondre à cette question, nous relisons son argumentation sur Mallarmé. Ce qui ressort de cette relecture, c'est que *la voix dans la poésie de Mallarmé se manifeste par l'intermédiaire du geste comme silence*. Autrement dit, le critique n'essaie pas d'écouter la voix physique du poète, mais le « corps-langage » qui se produit entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture. Dans sa lecture elle-même, en reprenant l'énonciation triviale du « oui » de Mallarmé, Meschonnic écoute les gestes que le « je » fait quand il parle au « tu », et de là, il tire le dialogue qui naît de la relation du « je-tu ». Le dialogue, qui commence par cette parole ordinaire « oui », peut subvertir l'image sacralisée du jeune poète symboliste ainsi que Meschonnic caractérise ce qu'il appelle « la sublimation de Mallarmé »<sup>1</sup>. Dans la première section, nous situerons son essai sur Mallarmé en 1986 comme une tentative du soulignement de l'ordinaire et de la simplicité chez le poète au XIX<sup>e</sup> en rejetant l'image du poète mystifié.

Dans la deuxième section, nous examinerons l'analyse du rythme par Meschonnic en considérant qu'il avait une pratique d'écoute. Le critique, tout en analysant un poème de Mallarmé (« Ô si chère de loin ... »), se concentre sur le « oui » en tant que parole ordinaire. Il y fonde une « poétique du oui » chez Mallarmé en examinant le « oui » qui apparaît dans tous les autres textes du poète. Le résultat de son analyse sera aussi accueilli par les études mallarméennes avec Bertrand Marchal, dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé en deux tomes (Pléiades, 1998-2003) qu'il a éditées, qui résume ainsi son apport : « H. Meschonnic a fait de ce poème l'emblème d'une poétique de l'oralité et du oui »<sup>2</sup>.

Cependant, notre examen révèle que cette méthode d'analyse pose deux problèmes qui restent à résoudre : le premier est que le corpus auquel le critique a fait référence était une ancienne édition, de sorte que l'enquête sur le « oui » n'a pas été approfondie. Nous résoudrons ce problème par une étude plus approfondie sur l'utilisation de « oui » par Mallarmé, y compris dans ses *Vers de circonstance*, dans ses brouillons et ses lettres, tout en faisant référence à l'édition nouvelle de Bertrand Marchal. Un autre problème est que l'analyse elle-même n'est pas exhaustive, mais se focalise seulement sur certaines parties. En analysant le poème, Meschonnic semble souligner hâtivement le rythme du « oui » et passer à côté d'autres éléments rythmiques. Nous examinerons

---

<sup>1</sup> « Libérez Mallarmé », *Magazine littéraire*, septembre 1998, « Mallarmé, naissance de la modernité », n° 368, p. 64.

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol.1, p. 1214.

donc à nouveau sa « poétique du oui » en effectuant une analyse du rythme de tout ce qui s’y trouve. En fait, des analyses rythmiques du *Chant d’automne* de Baudelaire, du *Vendémiaire* d’Apollinaire et de la *Mémoire* de Rimbaud, qui ont été faites autrefois par lui, étaient amplement détaillées. En nous basant sur ces études, nous pensons qu’une analyse similaire peut être appliquée au sonnet de Mallarmé. Cet examen exhaustif nous permettra d’entendre un autre rythme qui n’a pas été entendu et renforce la théorie meschonnicienne concernant le dialogue de la poésie à partir du « oui ». Tel est le travail que nous aborderons dans la deuxième section.

Nous appuyant sur notre nouvelle analyse du rythme, dans la dernière section, nous précisons ce qu’on peut considérer comme « oralité » dans la poésie de Mallarmé et montrerons que celle-ci était à la base de la théorie du corps-langage chez Meschonnic dans ses dernières années. Des études antérieures ont compris l’oralité meschonnicienne comme une forme d’écriture ancrée dans la tradition littéraire des Rabelais, Joyce, et Proust<sup>1</sup>. Cependant, notre analyse renouvelée du poème de Mallarmé, qui suit l’analyse meschonnicienne, révélera que cette oralité était profondément liée à une physique du « geste ». Ainsi, nous situons son essai comme ce qui prépare l’évolution vers une « théâtralité de la voix » qui a été activement discutée depuis la fin des années 1990.

D’après les observations ci-dessus, nous pouvons démontrer que l’écoute du silence chez Mallarmé pratiquée par Meschonnic prend en compte un geste corporel à partir duquel « la voix et le silence sont indiscernables »<sup>2</sup>.

## 4.1 Le « Oui » comme oralité ordinaire de Mallarmé

Cette section propose une réflexion de base sur la notion de silence, qui est au centre de la discussion de Meschonnic sur Mallarmé. Avant toute chose, il faudrait comprendre que pour celui-là, le silence n’est pas une absence absolue, mais ce qui se place du côté du langage. Le silence est dans le langage, ce qui signifie qu’il est vu sur le plan du discours. Le discours, c’est-à-dire le dialogisme dans la relation du je-tu, signifie pour Meschonnic un acte éthique qui affirme l’autre. Il serait défini comme une pratique cherchant à écouter le silence comme la voix de l’autre. Ce qui lui permet de situer d’abord le « oui » de Mallarmé au point de départ de ce geste dialogique,

---

<sup>1</sup> A. CORDINGLEY, « L’oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 1 janvier 2014, n° 27, p. 47-60.

<sup>2</sup> « Du silence à la parole et le silence dans la parole », *op. cit.*, p. 21.



la pratique de l'écoute du silence. Il l'approfondit en décrivant l'expansion sonore du «oui» en prenant appui sur des paradigmes prosodiques comme «ébloui», «ouïr», «évanoui». Ainsi, le domaine du silence émerge progressivement comme une résonance, en prenant comme point de départ de l'énonciation ce «oui».

#### 4.1.1 Le silence infini et le silence relationnel

Avant d'entrer dans l'examen du silence de Mallarmé, nous classerons les idées de Meschonnic concernant le silence dans l'ensemble de ses écrits. Ceci permettra de situer plus facilement la notion de silence dans cet essai autour du poète XIX<sup>e</sup> siècle, écrit en 1986. La théorie du silence peut être examinée sous des angles très divers, mais les deux points fondamentaux suivants doivent être compris si nous résumons sa revendication dans son dernier essai intitulé «Le rythme du silence» (2010)<sup>1</sup>. Tout d'abord, l'affirmation forte que le silence n'est pas l'absence du langage, mais qu'il se trouve dans le langage, et ensuite la nécessité d'éviter une sacralisation excessive du silence. En réalité, ces deux orientations ne font qu'un en ce sens que la poétisation est un acte d'aliénation du poème. Le silence comme ultime du langage — «silence comme superlatif absolu de la parole»<sup>2</sup>) conduira à une absolutisation du silence qui en fait une idée inaccessible. Cet hermétisme du silence privilégie souvent le poème et par conséquent, il le tient à l'écart des lecteurs. Meschonnic, tout en s'y opposant, tente de rapprocher le poème du lecteur comme interlocuteur. Il dit ainsi : «Les œuvres, c'est ce mode spécifique du parler qui fait» et c'est «l'écrit en dialogique, indéfiniment, de *je en je*»<sup>3</sup>. En se rappelant la bouteille jetée à la mer d'un texte de Mandelstam, il considère le poème comme un dialogisme entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture<sup>4</sup>.

Il existe trois articles importants pour comprendre le silence inséparable avec le langage, mais tous n'ont pas été encore inclus dans ses recueils : «Du silence à la parole et le silence dans la parole» (1996), «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible» (2002), et «Le rythme du silence» (2010). Si le nombre des recherches traitant en détail du silence chez Meschonnic est inférieur à celui du rythme ou de la voix, ce serait peut-être parce que ces articles étaient plus difficiles à obtenir.

---

<sup>1</sup> «Le rythme du silence», dans C. KÖNIG et dans D. THOUARD (dir.), *La philologie au présent. Pour Jean Bollaek*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Cahiers de philologie», 2010, p. 265-270.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>3</sup> «Le rythme du silence», *op. cit.*

<sup>4</sup> *CR, op. cit.*, p. 454-456. Meschonnic, réfutant l'opposition établie par Mikhaïl Bakhtine, dans laquelle le roman est dialogique et la poésie est monologique, déclare que «Le dialogisme est de tout le langage.»

Dans un article publié en 1996, on peut lire l'idée de base impliquée dans sa notion de silence. Par exemple, dans la citation suivante, il prend la position que le silence absolu est indéfinissable :

Mais nous sommes si entourés de nous-mêmes que communément le silence est dit de toute absence de son, de toute absence de bruit. Ce qu'on ne peut pas nier. C'est le statut contrastif, relationnel, du silence, jusque dans sa plus grande extension. [...] Un silence infini nous échapperait par définition. Il échapperait à sa propre définition, s'il était l'absence de ce qui n'existerait pas.<sup>1</sup>

Un tel silence indéfinissable comme «silence infini» est une notion métaphysique basée sur l'exclusion des êtres humains dans et par le langage parce que, s'il y existe des hommes, il y devrait avoir «le silence, les silences des situations, des individus l'un pour l'autre»<sup>2</sup>. La poétique de Meschonnic est fondée sur un principe qui pense le silence en fonction de sa relation avec le langage inhérent à l'homme. En d'autres termes, *il suppose toujours un individu même dans une situation de silence*. On pourrait appeler cela le «silence relationnel» dans le sens où le silence est lié à celui qui parle ou ne parle pas. La preuve en est qu'il dit qu'il y a «une caractérologie des silences»<sup>3</sup>. En citant un épisode dans lequel Stanislavski a fait dire à un acteur le mot «ce soir» dans des dizaines d'intonations différentes, il affirme que même le silence a aussi de nombreuses expressions situationnelles<sup>4</sup>.

Meschonnic tente ici de saisir le silence et la parole dans la même dimension, parce que tous deux font partie de la question du «sujet du poème» comme le montre la citation suivante : «le sujet du poème, contrairement à cette essentialisation, est à la fois le problème poétique du silence et de la parole»<sup>5</sup>. Il est certain qu'il essayait de résoudre le conflit entre les deux dans ses écrits antérieurs à 1996, comme dans *Pour la poétique V*, en disant que «le silence fait partie du langage, il ne s'y oppose pas»<sup>6</sup>. Mais, dans cet article de 1996, il est organisé de manière plus concrète dans la perspective du «sujet du poème» comme la subjectivation maximale et intégrale

---

<sup>1</sup> «Du silence à la parole et le silence dans la parole», *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* Cet épisode a été repris dans plusieurs de ses textes. La première apparition a probablement été *Critique du rythme*. «Il s'agit du sens. Jakobson raconte qu'un acteur du théâtre de Stanilavski devait «tirer quarante messages différents de l'expression *Sevodnja večerom*»Ce soir«, en variant les nuances expressives». Plus que de «nuances expressives», il s'agit de variations de situations, donc de variations *complètes* du sens» (*CR, op. cit.*, p. 221-222.).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1978, p. 206.

d'un discours. Ce qui est remarquable, dans cette dimension, c'est l'accent mis sur le mot ordinaire dans la « poétique du silence » :

Une poétique du silence peut apparaître dans les mots les plus simples. Peut-être même elle les préfère. Des mots de tous les jours. Est un passage de la poésie ce qui réussit à tirer du langage dit ordinaire ce qu'il peut du sujet, à en faire le sujet du poème, selon le mouvement même de Baudelaire, quand il définissait la modernité : *tirer l'éternel du transitoire*, faisant de la *petite vie* une invention du sujet qui reste une invention pour chaque sujet.<sup>1</sup>

Le mot « oui » de Mallarmé, dont nous traiterons plus tard, appartient lui aussi au vocabulaire ordinaire. Il convient de noter que Meschonnic écrit ici « langage dit ordinaire », mais dans ce contexte, cette phrase est bien différente d'une autre conception du « langage ordinaire » située à l'antipode du « langage poétique » ; car l'opposition entre les deux n'est, selon lui, qu'une vieille dichotomie et ne sert à rien dans la lecture du poème. Pour lui, le « langage dit ordinaire », que l'on pense généralement donc comme « ordinaire » vs. « poétique », désigne en fait le langage en général.

Cependant, ce n'est pas parce que la poétique du silence apparaît en clair qu'il suffit de faire attention uniquement aux mots eux-mêmes. Le silence ne peut être entendu sans faire attention aux composantes du mot, et non aux unités du mot, parce que la plus petite unité du langage n'est pas un mot. Non seulement, la chose grammaticale dans le mot tel que les phonèmes, les morphèmes, et les graphèmes qui composent les mots, mais aussi le contexte entre les mots doivent être pris en compte comme la ponctuation, le blanc, et l'alinéa. Ce n'est qu'alors que « les éléments des mots deviennent la voix de son silence »<sup>2</sup>. Comme le silence est « une sémantique sérielle du continu à travers les mots »<sup>3</sup>, il est donc nécessaire d'observer les mots dits ordinaires de plus près encore.

On peut également trouver un lien avec le mot ordinaire dans son entretien de 2002. Meschonnic divise ici le silence en deux parties : l'un est « silence facile » et l'autre « silence difficile »<sup>4</sup>. Selon lui, cette distinction est inspirée par la *lectio faciliior* et *dificilior* dans la philologie<sup>5</sup>. Le premier est décrit comme étant « l'intention de silence »<sup>6</sup>, représentant le vide dans la poésie d'André

---

<sup>1</sup> « Du silence à la parole et le silence dans la parole », *op. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> « Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible », *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> Voir *supra*, p. 78.

<sup>6</sup> *Ibid.*

du Bouchet et Claude Royer-Journoud. Même s'il est «un très grand respect du silence»<sup>1</sup>, il se distingue du silence meschonnicien dans la mesure où le langage ou le discours n'est pas en cause. D'après la position de la théorie du langage, il ne peut y avoir de prédominance du langage sur le silence, et vice versa. Dans cette optique, nous devons comprendre le passage ci-dessous : «c'est de mettre le silence dans les mots»<sup>2</sup>. Cela signifie, en d'autres termes, que le silence ne doit pas être dissocié des mots.

Ce qui est remarquable, c'est que, dans cet entretien, Meschonnic essaie de considérer l'idée que le silence est dans le langage dans les termes du contraste «nommer et suggérer» de Mallarmé qui avait «tendance à penser que le silence est inclus dans le langage, au sens où Mallarmé oppose dans sa réponse à l'enquête littéraire de Jules Huret»<sup>3</sup>. Il va sans dire que cela désigne le célèbre entretien «Sur l'évolution littéraire» paru dans *L'écho de Paris* le 14 mars 1891 : «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve»<sup>4</sup>. Le «suggérer» est le fait pour le récepteur de lire les mots non prononcés (=silence) par l'émetteur. Le critique conclut donc que «le silence est dans le suggérer, donc il est dans le langage»<sup>5</sup>. On peut dire que le silence dans le «suggérer» est quelque chose de non dit, mais de perceptible.

Ce contraste «nommer/suggérer» est également évoqué dans son essai «Le rythme du silence» de 2010 :

Du silence comme superlatif absolu de la parole, on a vu se tirer une opposition culturelle entre la poésie et le langage ordinaire, qui frôle et manque une poétique du continu où le faire, le «suggérer», comme dit Mallarmé, échappe à l'idée reçue de l'indicible, effet du signe.<sup>6</sup>

Il ressort clairement de ce qui précède que l'acte de suggestion n'implique pas l'impossibilité de raconter, mais plutôt montre que l'on s'attend à ce que le destinataire réponde. Il est intéressant de noter ici que cela semble être à l'opposé de l'idée de Blanchot, qui considérait, dans «Le Mythe de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, vol.2, p. 700.

<sup>5</sup> «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> «Le rythme du silence», *op. cit.*, p. 269.

Mallarmé», «le silence comme la possibilité ultime de la parole»<sup>1</sup>. Nous nous contenterons dans notre présente étude d'évoquer un essai de Meschonnic à l'égard de Blanchot<sup>2</sup>. Plus on perçoit le silence de cette manière comme extraordinaire, plus le poème est conçu indépendamment du langage. Il en résultera que le silence est incapable d'être écouté comme une force du langage même à travers l'acte de suggérer.

Nous avons vu jusqu'ici que la notion de silence est inséparable du langage dans la poétique de Meschonnic. C'est parce qu'il savait que la mise du silence dans une position privilégiée, hors langage, reviendrait à dévaloriser le langage et la poésie elle-même. Cette attitude est clairement évidente dans un entretien avec Bernard Mazo en 2004. Lorsque ce dernier cite un passage de Mahmoud Darwish : «Le plus beau poème, c'est celui que je n'ai pas encore écrit», le critique exprime une certaine inquiétude. Il a pensé qu'il y a là une sorte d'attitude de la théologie négative, qui conduit à une dévaluation du poème, si la phrase n'est pas censée être «son plus beau poème était encore en avant de lui, et qu'il y allait»<sup>3</sup>, mais une expression d'attitude qui dit qu'il y a un poème idéal comme inatteignable. Meschonnic concluait sur ce point de cette manière : «Moi, je me contente d'aimer ce que Mallarmé a écrit»<sup>4</sup> plutôt que «le Mallarmé du livre impossible qu'il n'a pas écrit»<sup>5</sup>. La métaphysique en n'objectivant que le silence sans sujet du poème n'aurait pas de sens, du moins pour la poésie. Le silence dans la poésie est ce qui émerge dans la confrontation avec ce qui est écrit.

#### **4.1.2 Poétique du oui : le «oui» de Mallarmé comme oralité ordinaire**

Dans les trois textes autour du silence que nous avons relus, Meschonnic semble développer une conceptualisation de cette notion en s'appuyant sur ce qui a été discuté dans son essai, autour du silence chez Mallarmé, en 1986. Même s'il n'y fait pas explicitement référence, on pourrait supposer que sa lecture du poète Mallarmé a été à la base de sa discussion sur le silence des années plus tard. Cela se rapporte non seulement au fait que le silence est profondément lié à ce qu'il a appelé le «suggérer», mais aussi au fait que Mallarmé lui-même a tendance à être sacralisé, poétisé comme le cas exemplaire d'une poésie du silence. Nous examinerons tout d'abord de plus près cette dernière tendance afin de soulever un sujet du «geste» dont nous traiterons dans cette

---

<sup>1</sup> M. BLANCHOT, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 41.

<sup>2</sup> «Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage», *op. cit.*, p. 86-87, 112-113.

<sup>3</sup> «Entretien avec Bernard Mazo», *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

section. La critique de la sacralisation de Mallarmé est particulièrement accentuée dans l'article «Libérez Mallarmé» de 1998. Selon lui, «la sublimation de Mallarmé est sourde à la multiplicité des tons chez Mallarmé», sourde également «à l'oralité», «à son humour», et «à sa simplicité»<sup>1</sup>. Il propose, au contraire, de lire le poème «dans la gestuelle de sa pensée»<sup>2</sup>. Il est évident que la «gestuelle» dans l'écriture est physiquement représentée sous forme de silence. La gestualité sera mentionnée dans d'autres essais autour de Mallarmé et sera une clé importante pour comprendre le silence chez Meschonnic. Il écrit très précisément, dans ce sens, que «relire Mallarmé, sa prose réflexive, quel soulagement, après tant de gloses, parce que c'est, dans son jaillissement, sa gestuelle même, entendre l'intelligence, et ce mélange à lui d'humour et d'ironie»<sup>3</sup>, et que «la syntaxe de Mallarmé est une syntaxe orale. L'ordre des groupes y figure une gestuelle. Un rythme»<sup>4</sup>. La gestualité du poème de Mallarmé incarne une théâtralité du langage. Elle se manifeste dans l'écriture comme geste qui émane de la situation de silence.

Nous observerons donc ici un état du langage qui évoque un geste silencieux. Selon Meschonnic, le geste emblématique chez Mallarmé est contenu dans le «oui». Dans son essai de 1986, il examine ce «oui» sous différents angles, à partir des *Œuvres complètes* de Mallarmé éditées par Henri Mondor en 1945 comme corpus majeur. Il remarque que son «oui» n'est ni un «simple signe de l'affirmation»<sup>5</sup>, ni un «symétrique de non»<sup>6</sup>, mais un discours qui suppose un interlocuteur. La conclusion que le critique a trouvée au cours de l'étude sur le «oui» de Mallarmé est que «le oui est prononcé dans une relation de dialogue»<sup>7</sup>. Le «oui» dialogique n'est pas une vague déclaration adressée à chaque lecteur, mais une énonciation co-réalisée avec une personne qui peut partager le contexte supposé. En ce sens, le «oui» possède un caractère intime et complice. Pour expliquer ce caractère dans l'oeuvre de Mallarmé, Meschonnic prend un exemple de son style parlé où il a utilisé une expression, «Bruxelles, oui, je n'en dis pas plus», pour recréer le discours de son ami Villiers de l'Isle-Adam qui parle de Bruxelles. Ce «oui» avait la nuance d'un «avertissement gouaillier de *Vous n'avez qu'à vous bien tenir vous autres ici*»<sup>8</sup>, qu'il suggère à son interlocuteur par le mot «oui». Dans cette optique, il conclut que le «oui est un mot qui ramasse»<sup>9</sup>, et que «c'est le mot

---

<sup>1</sup> «Libérez Mallarmé», *op. cit.*, p. 64.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Oralité, clarté de Mallarmé», *op. cit.*, p. 5.

<sup>4</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *Écrits sur le Livre*, Paris, L'Éclat, 1986, p. 56.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>8</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. II*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>9</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 59.

de l'allusion. Il dit ainsi beaucoup de choses sans les dire»<sup>1</sup>.

La focalisation sur le «oui» chez Mallarmé ne serait pas une manière si particulière. En réalité, Meschonnic n'est pas le premier à se concentrer sur ce genre de «oui» mallarméen. Francis Ponge, dans ses notes de lecture écrites entre 1926 et 1928<sup>2</sup> évalue le «oui» de Mallarmé comme suit :

Malherbe, Corneille, Boileau voulaient plutôt dire «certainement». La poésie de Mallarmé revient à dire simplement «Oui». «Oui» à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire.<sup>3</sup>

Jacques Derrida, dans *Déplier Ponge*, à la lumière de cette discussion sur Ponge, a également mentionné le «oui» de Mallarmé<sup>4</sup>. En outre, Derrida avait traité du «oui» chez Joyce dans son livre *Ulysse gramophone*, un an avant l'essai «Mallarmé au-delà du silence» de Meschonnic. Ceci dit, il n'y a aucune preuve que ce dernier fasse réellement référence à ces arguments. Sans compter que cette discussion derridienne concernant le «oui» n'aurait quasiment rien à voir avec celle du geste ou de l'oralité qui constitue l'orientation critique de Meschonnic.

Après cet essai sur Mallarmé, Meschonnic s'intéresse également à l'énonciation du «oui» dans d'autres œuvres littéraires, mais il précise que leurs caractéristiques sont différentes pour chaque écrivain. Par exemple, lorsqu'il cite l'incipit de *La Vie Mode d'Emploi* de Georges Perec : «Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici», il nous rappelle qu'il y a ici un «fait rythmique», tout en notant que cette poétique du «oui» est «différente de celle de Mallarmé, chez qui "oui" est en relation de dialogue»<sup>5</sup>. Dans un autre cas, il affirme que le «oui» de Guillevic se distingue également de celui du poète symboliste. Meschonnic, dans un article de ses dernières années intitulé «Guillevic toujours présent», caractérise le «oui» de ce dernier pour «un mot d'acceptation et d'ouverture»<sup>6</sup>. Ici, n'est pas posée la question du geste dialogique ou du silence comme chez Mallarmé.

Ainsi, le «oui» de Mallarmé se distingue-t-il de celui qui fait le début d'une phrase et de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> M. ROBILLARD, «Ponge en la grotte mallarméenne», *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 1998, vol. 12, n° 1, p. 27.

<sup>3</sup> F. PONGE, *Œuvres complètes de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 182.

<sup>4</sup> J. DERRIDA, *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires Septentrion, 2005, p. 53-54.

<sup>5</sup> *Traité du rythme (rééd)*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>6</sup> «Guillevic toujours présent», *Nu(e)*, 2008, «Eugène Guillevic», n° 38, p. 21.

celui qui pose une simple affirmation. Il convient également de le particulariser par une affirmation fondamentale de l'autre, comme Derrida le proposait. Nous n'avons pas la moindre intention de nous plonger dans toute la philosophie derridienne, mais nous pensons que la poétique du «oui» meschonnicienne ne coïncide pas vraiment avec la philosophie du «oui archi-originaire»<sup>1</sup> de Derrida, qui a exploré l'origine de l'énonciation de cette affirmation et l'a située comme la «réponse de l'autre». Certes, à partir d'une telle hypothèse, il serait possible de considérer «oui» comme une réponse dans un monologue intérieur. En ce sens, l'idée de «oui» de Meschonnic et celle de Derrida seraient très proches. Toutefois, la différence décisive entre les deux est que l'un ne sépare jamais le «oui» de sa relation avec chaque œuvre écrite, là où l'autre l'isole de l'œuvre. En fait, la poétique du «oui» de Meschonnic s'est constituée à partir de sa propre analyse des expressions particulières dans l'œuvre poétique de Mallarmé, et son but n'était pas de la généraliser. Nous examinerons son analyse du poème plus en détail ultérieurement.

Pour Meschonnic, le «oui» de Mallarmé relève de l'«oralité» qui se définit comme un primat du rythme dans le discours. Mais, tous les «oui» dans les œuvres littéraires ne signifient pas l'oralité. Dans ce cas, seul le mot «oui» en tant qu'incorporation de la pensée mallarméenne du «suggérer» peut être particularisé. On peut dire que le mot «oui» suscitera une réponse de l'interlocuteur de l'autre côté du silence. En ce sens, le «oui» est à la fois une réponse de l'autre et une poétique du continu. En d'autres termes, le «oui» mallarméen est celui qui prend le relais d'une conversation et qui incite également à un dialogue à venir. Comme Mallarmé écrit lui-même que c'est «dans la conversation que nous étudions le langage»<sup>2</sup>, la conversation «ordinaire» devrait prendre une place décisive dans sa poésie également. Sur ce point, Meschonnic dira que le mystère dans la poésie «habite le commun»<sup>3</sup> et ainsi en serait-il aussi pour la conversation «ordinaire».

### 4.1.3 *Oui, ouïr, obéir* : acroamatique du langage

Nous avons constaté jusqu'ici que le silence dans l'essai de Meschonnic sur Mallarmé était lié à la gestualité du «oui». Nous verrons ici que ce «oui» est associé de manière prosodique à divers mots tout au long des œuvres poétiques du poète. Cela indiquera que la diffusion de la prosodie autour de ce «oui» est le cœur de la poétique du «oui» de Mallarmé.

---

<sup>1</sup> J. DERRIDA, *Psyché : inventions de l'autre*, Galilée, 1987, p. 649. «Supposons un premier oui, le oui archi-originaire qui avant tout engage, promet, acquiesce. D'une part, il est originellement, dans sa structure même, une réponse. Il est d'abord second, venant après une demande, une question ou un autre oui».

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 509.

<sup>3</sup> «Oralité, clarté de Mallarmé», *op. cit.*, p. 4.



Meschonnic remarque dans son essai que le «oui» prononcé par le poète surgit à proximité d'autre mot qui ont le même son [wi] : «Le sais-tu, **oui** ! pour moi voici des ans, voici / Toujours que ton sourire éblouissant prolonge»<sup>1</sup>, et « **Oui** seule qui du ciel évanoui retienne»<sup>2</sup>. De là, il a pointé une chaîne prosodique du son [i] dans le sonnet «Ô si chère de loin ...». La distribution de la prosodie du «oui» est très répandue chez Mallarmé outre le poème qu'il a analysé. Par exemple, «Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit»<sup>3</sup>, «Oui, tout prie ici-bas, car tout aime et tout vit!»<sup>4</sup>, et «Comme un rêve, fleurette, oui, ton sort, je l'envie!»<sup>5</sup>. Ainsi, le phonème [i] dans «oui» est utilisé comme une organisation prosodique des poèmes.

Le «oui» devient finalement un paradigme prosodique dans lequel les mots reprenant un même phonème sont interchangeable. Par exemple, comme l'a souligné Meschonnic, la combinaison du «oui» et du «ouïr» forme des «climats» spécifiques<sup>6</sup> à travers le silence. Il le trouvera dans un texte de Mallarmé : «en avant-dire à un concert de Reynaldo Hahn» où l'«ouïr» à l'«oui» passe le silence : «même si près du silence — oui, il en presse les authentiques lèvres»<sup>7</sup>. D'autres exemples peuvent également être illustrés : «Pour ouïr dans sa chair pleurer le diamant / Oui, sans ces crises de rosée et gentiment»<sup>8</sup>. Dans *Vers de circonstance*, le «oui» et le «ouïr» fonctionnent comme un paradigme presque interchangeable. Alors qu'il y a des vers avec «oui» : «Rue, oui, de Saint-Petersbourg 4»<sup>9</sup>, «Quarante-sept, rue oui Laffitte»<sup>10</sup>, il existe des vers comme «Rue, ouïs ! 22 Lavoisier»<sup>11</sup>. Ils ne semblent pas faire une grande différence, que ce soit au niveau du son ou du sens, car dans ces vers, le mot joue le rôle d'une «cheville».

Examinons de plus près la relation entre «oui» et «ouïs» dans *Vers de circonstance*. Meschonnic dit que dans cette poésie, «oui» n'a qu'un seul usage<sup>12</sup> comme «Oui ! Si déjà je me haus-sais»<sup>13</sup>, mais nos recherches dans la nouvelle édition de 1998 montreront que le résultat est en fait un peu plus comme cité ci-dessous.

<sup>1</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 67. Souligné par nous. Les parties soulignées dans toutes les citations suivantes sont par nous.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>6</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 59.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 56.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 243, 259.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>12</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 58.

<sup>13</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 358. Ce qui est intéressant, le dernier vers de ce poème commence par «Ça, j'ouïs.»

Et cours chez le docteur Robin  
Rue, oui, de Saint-Pétersbourg 4.<sup>1</sup>  
  
Quarante-sept, rue oui Laffitte  
Chez Mademoiselle Abbéma.<sup>2</sup>  
  
Tu peux, Faune, oui c'est l'air  
Le jouer à Whistler.<sup>3</sup>

Il y a une variation dans la deuxième citation, où le «et» et le «oui» ont été remplacés : «Chez Mademoiselle Abbéma / Rue et quarante-sept Laffitte»<sup>4</sup>. De là, il est probable que le «oui» a été utilisé comme une *cheville* pour ajuster le compte d'octosyllabe. Dans *Vers de circonstance*, l'accent mis sur le maintien de certaines formes contraintes (règle métrique telle que l'accord des rimes et le nombre des syllabes et l'inclusion de «Rue» ou «Boulevard» comme adresse du nom d'une personne) tend à produire un tel paradigme interchangeable. Par conséquent, Mallarmé a utilisé beaucoup de chevilles de différentes manières : «Reste donc rue, ohé ! Brongniart»<sup>5</sup>, «Rue, ô jeux ! de la Barouillère»<sup>6</sup>. De ce point de vue, on peut dire que la forme impérative de «ouïr» dans «Rue, ouïs ! 22 Lavoisier» est également employée comme cheville.

Le paradigme prosodique du «oui» ne se limite pas au mot «ouïr», mais est également lié au mot «obéi» de la même étymologie. Il dit en citant un poème en prose de Mallarmé : «oui fait écho à "obéi" — "Obéi pourtant, oui à ne voir que l'asphalte s'étaler net de pas"»<sup>7</sup>. Le lien étymologique entre obéir et ouïr rappelle une notion «acroamatique» dérivée du grec ancien, qui est employée par Meschonnic dans ses dernières années. Selon Jürgen Trabant, l'écoute et l'obéissance ont la même signification que l'«acroamatique» (ἀκροάομαι en grec)<sup>8</sup>. Meschonnic a cité ce terme «acroamatique» à plusieurs reprises depuis qu'il a écrit la préface du livre de Trabant en 1997<sup>9</sup>. L'acroamatique<sup>10</sup>, qui a été mentionné quelques années avant son décès, est également importante

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 243, 259.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>7</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 60.

<sup>8</sup> J. TRABANT, «Le moulin et la brebis. Notes historiques sur l'origine acroamatique du langage», *Revue d'études françaises*, 1998, n° 3, p. 34.

<sup>9</sup> *EPT*, *op. cit.*, p. 62. ; *Dans le bois de la langue*, *op. cit.*, p. 503. ; «Le rythme du silence», *op. cit.*, p. 265.

<sup>10</sup> Quand Meschonnic transforme cet adjectif en substantif, il dit parfois «un acroamatique» dans un nom masculin, et parfois «une acroamatique» dans un nom féminin. La dernière substantivation dénote en général un système d'étude tel que la poésie et la botanique.

pour considérer la poétique de l'écoute. Il suggère ce rapport en disant : « Si la voix est du sujet, du corps dans le langage, le silence est aussi du corps dans le langage. Tous deux impliquent une écoute, et le sens du langage suppose une acroamatique »<sup>1</sup>.

Il va sans dire que même si le « ouïr » et l'« obéir » ont linguistiquement la même racine, le « oui » et l'« obéir-ouïr » ne pourraient étymologiquement pas être liés. Mais, ces mots ont toutefois un point commun : ils exigent toujours l'autre afin d'accomplir l'action. Le sujet d'action écoute une parole prononcée par quelqu'un, obéit à l'ordre de quelqu'un, et répond « oui » à une question de quelqu'un. Trabant souligne que l'acte d'écoute est social, mais que l'énonciation du « oui » l'est aussi :

Les oreilles ne sont tendues que « vers les autres humains ». Les oreilles sont spécialisées pour écouter l'autre, elles ne servent pas à écouter le monde : l'oreille n'est pas un organe ob-jectif, mais un organe inter-subjectif. L'écoute est donc une activité éthique, sociale. [...] Nous avons déjà dit que « obéir » vient de « *ob-audire\** » « écouter envers » [...]. En termes linguistiques : les yeux sont les organes sémantiques, façonnant le monde, les oreilles sont les organes pragmatiques, concernant les relations sociales.<sup>2</sup>

Pour que le sujet dise « oui », l'autre est nécessaire, et tant « ouïr » que « obéir » sont des actions faites pour le bien de l'autre, des actions qui exigent l'autre. On voit ici que l'oralité du « oui » existe par rapport à l'autre par analogie avec son écho acroamatique « ouïr » et « obéir ». L'acte de répondre à l'autre inclut celui d'écouter a priori. Même s'il n'y a pas de bruit, il faut entendre la voix dans le poème : cette pensée aurait été, pour Meschonnic, à la base de la poétique acroamatique de l'écoute. Il n'a pas eu le temps en réalité d'affiner cette théorie. Par conséquent, même dans des études existantes comme Hürgen Trabant, Patrick Quillier et Lucie Bourassa<sup>3</sup>, la pensée de l'acroamatique au cadre de la recherche de Meschonnic a reçu peu d'attention. On peut dire que sa théorie inachevée de l'acroamatique, c'est-à-dire de l'écoute de l'autre et du silence, avait déjà commencé avec l'écoute du « oui » de Mallarmé. Elle concernera aussi une exploration du sens du langage de Humboldt (*Sprachsinn*) : « toute une acroamatique [...] C'est l'écriture, quand l'écriture est l'invention d'une historicité, c'est-à-dire d'une poétique. c'est cela, le sens du langage »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> « Le rythme du silence », *op. cit.*, p. 265.

<sup>2</sup> J. TRABANT, « Le moulin et la brebis. Notes historiques sur l'origine acroamatique du langage », *op. cit.*, p. 34.

<sup>3</sup> L. BOURASSA, « Articulation et rythme. Matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2010, n° 16, p. 185-206.

<sup>4</sup> EPT, *op. cit.*, p. 62.

Dans cette section, nous avons exposé, sur la base de l'énonciation du «oui», la notion de silence et de geste, et examiné en détail le paradigme prosodique dérivé de cette parole. La section suivante examinera plus particulièrement la lecture du «oui» dans le poème de Mallarmé entamée par Meschonnic.

## **4.2 L'analyse du rythme «amoureux» dans le sonnet «Ô si chère de loin ...»**

Dans cette section, nous procéderons à l'analyse du sonnet «Ô si chère de loin ...» dans lequel la prosodie du «oui» est explorée au mieux. Bertrand Marchal qualifie ce sonnet ainsi :

Ce sonnet où la figure de Méry oscille entre absence et présence, entre le blanc et le rose, le «baume rare» et le trésor prodigué, est daté par *PBM* de 1886. H. Meschonnic a fait de ce poème l'emblème d'une poétique de l'oralité et du oui.<sup>1</sup>

Cette «poétique de l'oralité et du oui» a déjà été examinée par nous dans la section précédente. Néanmoins, nous pensons que la seule analyse faite par Meschonnic n'est pas suffisamment convaincante pour considérer complètement ce poème comme une «poétique du oui». C'est parce qu'il n'a pas analysé les vers entiers, mais a seulement énuméré des sons similaires du [i] (sans la semi-voyelle [w]) dans le «oui» de ce sonnet. En d'autres termes, le critique a privilégié le «oui» de ce poème d'un seul point de vue phonique. Nous ne pouvons nous contenter de sa méthode d'analyse, car si le son [i] est moins important que d'autres phonèmes, il pourrait perdre son argument pertinent.

Pour rendre cet argument plus irréfutable, il faudrait examiner comment le «oui» a fonctionné tout au long du sonnet entier. C'est d'ailleurs ce que faisait Meschonnic lui-même dans son analyse de la poésie de Baudelaire, Rimbaud, et Apollinaire. Dans cette section, nous tenterons d'analyser la poésie de Mallarmé en prenant comme modèle ses analyses et le manuel qu'il a co-écrit *Traité du rythme*. Il en ressort une poétique du oui qui se dégage sous une forme plus claire, ce qui permettra de faire ressortir plus nettement une importance de la poétique du dialogisme dans la poésie de Mallarmé.

---

<sup>1</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 1214.

#### 4.2.1 La visualisation des zones où Meschonnic a effectué l'analyse

Meschonnic n'a pas fait une analyse approfondie de son argument concernant Mallarmé. Plus précisément, il se contente de faire ressortir la « poétique du oui » dans la poésie de Mallarmé, ce qui a entraîné une attention insuffisante à toute autre chose que le son [w]/[i]. En effet, il est probable qu'il y ait d'autres points sur lesquels se concentrer, et la prise en compte d'autres éléments sera primordiale pour rendre cette poétique plus sûre.

Nous exposerons tout d'abord l'analyse qu'il a faite dans son essai sur Mallarmé. Dans la figure ci-dessous, nous avons encadré les parties qu'il a effectivement citées et analysées.

Ô si chère de loin et proche et blanche, si  
Délicieusement toi, Méry, que je songe  
À quelque baume rare émané par mensonge  
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci

Le sais-tu, oui! pour moi voici des ans, voici  
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge  
La même rose avec son bel été qui plonge  
Dans autres fois et puis dans le futur aussi.

Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre  
Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre  
S'exalte en celui rien que chuchoté de sœur

N'était, très grand trésor et tête si petite,  
Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur  
Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite.

Sur un total de 115 mots, le critique a cité 20 mots. En supposant qu'il ait effectué une analyse qui ne portait que sur le « oui », cela signifie que le son du « oui » ([wi]) est entendu dans 17% de l'ensemble du poème. L'analyste dit que le « oui répandu dans tous les mots qui lui répondent, de

tous leurs *i*, continuité du signifiant, signifiant de la continuité»<sup>1</sup>). Mais, il faudrait une analyse plus approfondie puisqu'il s'est concentré uniquement sur le son [i].

Notre objectif dans l'étude qui suit est de compléter l'analyse de Meschonnic, afin que l'ensemble de sa poétique du oui soit révélé. Il va sans dire que l'insuffisance de l'analyse n'implique pas directement une rupture de sa logique, mais des observations plus poussées donneront plus de résultats. En fait, il y a d'autres mots dans ce sonnet qui tombent sous le phonème [w] de «oui» comme «moi», «fois», «parfois», et tant d'autres, qui sont encore ouverts à l'analyse. À travers tout ce travail, nous pourrions finalement esquisser avec Meschonnic «en contours de langage, un portrait, comme une échographie, de Mallarmé»<sup>2</sup>.

#### 4.2.2 Analyse du rythme pour chaque strophe

Nous avons analysé un total de 115 mots et comparé le pourcentage de [wi] parmi eux avec d'autres phonèmes. Les phonèmes de chaque poème sont énumérés selon la notation de l'API, mais il y a quelques points à noter : comme nous l'expliquerons plus tard, dans la lecture réelle, ils changent souvent en fonction du jugement du lecteur. Le nombre de phonèmes n'est donc pas un nombre exact, mais un nombre qui doit être considéré comme un guide ; à ce stade, nous ne traiterons pas des accents prosodiques et syntaxiques, des traits métriques comme la césure ; la continuité de la prosodie et l'accentuation seront abordées dans une autre analyse qui suit.

Ô si chère de loin et proche et blanche, si  
[o si ʃɛ RƏ də lwɛ̃ e pRƏ ʃe blɑ̃ ʃə, si]  
Délicieusement toi, Méry, que je songe  
[de li si jø zə mɑ̃ twa, me ri, kə ʒə sɔ̃ʒ]  
À chaque baume rare émané par mensonge  
[a ʃa kə bo mƏ RAR e ma ne paR mɑ̃ sɔ̃ʒ]  
Sur aucun bouquetier de cristal obscurci  
[syR o kœ̃ buk tje də kri stal ɔps kyr si]  
Le sais-tu, oui ! pour moi voici des ans, voici  
[lə se-ty, wi ! puR mwa vwa si de zɑ̃, vwa si]  
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge

<sup>1</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*

[tu ʒUR kə tɔ̃ su RIR e blu i sɑ̃ pRɔ̃ lɔ̃ʒ]

La même rose avec son bel été qui plonge

[la mɛ mə RO za vɛk sɔ̃ bɛl e te ki plɔ̃ʒ]

Dans autrefois et puis dans le futur aussi.

[dɑ̃ o tRɔ̃ fwa e pɥi dɑ̃ lə fy tyR o si.]

Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre

[mɔ̃ kœR ki dɑ̃ lə nɥi paR fwa ʃɛR ʃa sɑ̃ tɑ̃dR]

Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre

[u də kɛl dɛR nʒe mo ta pə le lə ply tɑ̃dR]

S'exalte en celui rien que chuchoté de sœur

[sɛg zal tɑ̃ sə lɥi rʒɛ kə sy ʃɔ̃ te də sœR]

N'était, très grand trésor et tête si petite,

[ne te, tRɛ gRɑ̃ tRɛ zɔ̃R e tɛ tə si pə tit,]

Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur

[kə ty mɑ̃ sɛ nʒə bjɛ̃ tu ty no tRɔ̃ du sœR]

Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite.

[tu ba paR lə be ze sœl dɑ̃ te ʃə vø dit]

voyelle			semi-voyelle/consonne				
[i]	[ɛ]/[ɛ̃]	[e]	[w]	[s]	[ʃ]	[t]	[R]
20	14	<b>25</b>	8	24	8	28	<b>32</b>

En comparant chaque voyelle, nous avons constaté que le son [e] est dominant et que le son suivant le plus courant est le [i]. Cependant, comme le son [ɛ̃] de la dernière syllabe du groupe peut être lu comme proche du phonème [e] dans la prononciation, le son [e] pourrait en fait être plus fréquent que l'on imagine. Il ressort de ce résultat que l'accent mis par Meschonnic sur le son [i] de « oui » semble impliquer un jugement légèrement arbitraire au vu du nombre total de phonèmes dans l'ensemble du poème.

Nous examinons ensuite le son [w] ainsi que les phonèmes autres que les voyelles que le critique n'a pas tenté d'analyser. Le nombre de consonnes, telles que les sons [s] et [t], est supérieur aux autres consonnes. 12 pour [p], 15 pour [k], 15 pour [d]). D'autre part, il y avait aussi un très grand nombre de 21 du son [l] et 32 du son R. Il ne serait pas juste de comparer la semi-voyelle avec

la consonne, mais la quantité de [w] semble relativement élevée (il n’y avait que cinq et trois sons [ɥ] et [j]). En ce qui concerne les consonnes, les parties coronales telles que la consonne alvéolaire comme [s] et [t] et la consonne palato-alvéolaire comme [ʃ] sont dominantes dans ce sonnet ; en comparaison, la consonne labiale comme [f] et [p], et la consonne dorsale comme [k] et [g] sont relativement peu utilisés. De cette analyse des consonnes, il ressort une certaine forme de la bouche dans ce poème, que Meschonnic a appelée « buccalité » vers les années 2000, que nous verrons dans la section suivante.

Bien que le tableau ci-dessus soit une mesure des phonèmes dans l’ensemble du sonnet, en réalité, toutes les consonnes n’y sont pas intégralement réparties. Pour un examen plus détaillé, il est nécessaire d’observer la répartition des sons par chaque strophe. Voici le tableau ci-dessous :

	voyelle			semi-voyelle/consonne				
	[i]	[ɛ]/[ɛ̃]	[e]	[w]	[s]	[ʃ]	[t]	[R]
Première strophe	6	3	7	2	9	3	3	9
Deuxième strophe	8	3	6	5	7	0	6	8
Troisième strophe	3	5	4	1	4	4	5	8
Quatrième strophe	3	3	8	0	4	1	14	7

Il y a quelques points d’observation à souligner : le premier sur lequel notre attention se porte est chaque répartition de [w]/[i]. Le [i] est concentré dans la première moitié ; en particulier, la deuxième strophe contenant le vers « Le sais-tu, Oui ! », présente des valeurs élevées pour le [i] et le [w]. Il serait donc nécessaire de que le « oui » est dominant dans la deuxième strophe et non dans le poème entier.

Nous nous focaliserons ensuite sur la distribution de chaque consonne : alors que le son [R] a le même nombre en moyenne (9, 8, 8, 7), le [s] et le [t] ont une variance. Il faut notamment tenir compte du nombre extrême du [t] dans la dernière strophe. Il est évident que la première moitié du sonnet a le ton principal de [s] alors que la deuxième change ce ton en [t]. Lorsque nous relirons ce poème dans son ensemble avec les deux consonnes [s] et [t], nous pouvons dire que non seulement « oui » dans le vers « Le sais-tu, Oui ! », mais aussi le [s] et le [t] dans le « sais-tu » jouent un rôle majeur dans le poème. Il convient également de noter que le [t] est impliqué par « tu », puisqu’il est inclus dans le dernier vers « tes cheveux dite ». Le rapport dialogique avec le « tu » évoqué par



le phonème sera examiné en détail dans la section suivante.

### 4.2.3 Analyse du rythme pour chaque vers

Nous avons jusqu'ici examiné la répartition des phonèmes dans chaque strophe, mais, à partir de là, nous examinerons la chaîne des phonèmes, c'est-à-dire la prosodie. Les résultats de l'analyse que nous venons de présenter fourniront des indices permettant d'examiner plus en détail des phonèmes de chaque vers. Cependant, comme la mesure réelle des nombres de sons a déjà donné des résultats presque significatifs lors de l'analyse susmentionnée, il ne semble pas y avoir beaucoup d'intérêt à continuer à être préoccupé par la quantité. Il ne s'agit donc pas ici de mesurer le nombre de phonèmes pour chaque vers, mais d'observer la relation entre des unités phonologiques et leur association.

Avant de présenter notre analyse recommencée du sonnet de Mallarmé, nous voudrions expliquer brièvement quelques notations spécifiques de la méthode d'analyse du rythme proposée par Meschonnic. La position de l'accentuation est un élément qui peut faire une grande différence selon l'interprétation du poème et la façon dont il est récité. Ici, nous n'avons pas couvert tous les accents (l'accent d'intensité, de hauteur, d'insistance etc.), mais nous avons limité notre analyse à trois accents (syntaxique, rythmique et prosodique) qui peuvent être décrits de manière relativement objective.

Tout d'abord, l'accentuation est indiquée par  $\cup$  et  $\_$ , comme dans le style habituel de la métrique. Les accents indécidables, dépendant du contexte, sont indiqués par le signe  $\cap$  conformément à la notation dans *Traité du rythme*<sup>1</sup>.

Comme ce poème est à forme fixe (un sonnet en alexandrin), la césure en sixième et la fin du vers en douzième viennent avec l'accent métrique ( $\_$ ). L'accent de la syntaxe est présent en même temps que l'accent métrique ci-dessus. Le premier est un accent mis en valeur dans le discours ordinaire, tandis que le dernier est un accent requis dans la versification du poème. La syllabe finale du groupe rythmique est marquée par l'accent syntaxique ( $\_$ ). Les deux sont les accents fondamentaux, auxquels s'ajoute un « accent prosodique », qui est attaché à une série de consonnes (ou voyelles) du même phonème comme suit :

---

<sup>1</sup> *Traité du rythme (rééd), op. cit., p. 134.*

1      2  
∪    ∪  
Le Tibre a sur ses bords<sup>1</sup>

Cette fois, nous nous sommes concentrés sur la succession complexe des accents syntaxiques, métriques, prosodiques comme accent syntaxique-métrique, syntaxique-prosodique, prosodique-métrique, etc., ceux qui sont appelés « contre-accent », lequel se définit comme « succession immédiate de deux positions marquées »<sup>2</sup> ; il existe huit combinaisons différentes au total (sauf l'accent métrique-métrique)<sup>3</sup>. Nous marquerons aussi ∪ au contre-accent de syntaxique-syntaxique et de métrique-prosodique ou de métrique-syntaxique.

La méthodologie de notre analyse est basée sur la théorie développée dans *Traité du rythme*. Cette théorie, un développement de l'analyse que Meschonnic a faite dans ses études analytiques sur Baudelaire, Rimbaud, et Apollinaire dans *Pour la poésie III et Critique du rythme*, nous aidera à rendre visible la séquence réelle des phonèmes qui apparaissent en relation avec l'accent. À chaque chaîne d'accents, le nombre augmente. Nous avons donné par chaque vers un commentaire qui explique la transition des accents.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98, 154. « Le nom de *contre-accent* repris de la terminologie d'Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (PUF). [...] Simplement, le phénomène accentuel du contre-accent témoigne de la pluralité interne de l'accentuation, puisqu'il invalide, comme critère distinctif du rythme, la *nature* des accents — qui peuvent être indifféremment positionnels, prosodiques, ou métriques — pour ne retenir que leur *fonction* rythmique. »

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 155. « Un neuvième type de contre-accent, métrique-métrique, est-il possible ? Il ne peut pas, en tout cas, se rencontrer à la césure d'un vers, puisque seul l'un des deux accents serait métrique. »

## 1. Première strophe

1. Ô si chere de loin | et proche et blanche, si

1. syn. → 2. [s] → 3. [ʃ]/syn. → 4. [R]

0. [s]/[ʃ] → 1. [l] → 2. [e] → 3. syn. → 4. [ʃ/e] → 5. [l] → 6. [ʃ] → 7. [[s]/mtr.]

2. Délicieusement toi, | Méry, que je songe

1. [ʒ] → 2. [ʒ]/mtr.

3. À quelque baume rare | émané par mensonge

1. [k] → 2. [k] → 3. syn. → 4. [m] → [R]/mtr.

1. [R] → 2. [m] → 3. mtr.

4. Sur aucun bouquetier | de cristal obscurci

0. [k] → 1. [k] → 2. [t]/mtr.

0. [s]/[k]/[t] → 1. [k]/[R] → 2. [s]/[t] → 3. [s] → 4. [k]/[R] → 5. [s]/mtr.

## 2. Deuxième strophe

5. Le sais-tu, oui ! pour moi | voici des ans, voici

1. syn. → 2. syn.

0. [s] → 1. [w]/mtr. → 2. [w] → 3. [s]

0. [s]/[v]/[w] → 1. syn. → 2. [v]/[w] → 3. [s]/mtr.

6. Toujours que ton sourire | éblouissant prolonge

0. [t]/[u] → 1. [t] → 2. [u] → 3. [R]

0. [s]/[R]/[ʒ] → 1. [s] → 2. [R] → 3. [ʒ]/mtr.

7. La même rose avec | son bel été qui plonge

1. [m] → 2. [m] → 3. syn.

0. [k]/[l] → 1. syn. → 2. [k] → 3. [l]/mtr.

8. Dans autrefois et puis | dans le futur aussi.

1. [d] → 2. [o] → 3. [t]/[R] → 4. [f]/syn.

0. [d] → mtr. → 2. [d]

0. [f]/[t]/[R] → 1. [f] → 2. [t]/[R] → 3. [o] → 4. mtr.

### 3. Troisième strophe

9. Mon cœur qui dans les nuits | parfois cherche à s'entendre

1. syn. → 2. [k]

1. [ʃ]/syn. → 2. [ʃ]

10. Ou de quel dernier mot | t'appeler le plus tendre

1. mtr. → 2. [t] → 3. [p] → 4. [l]/syn. → 5. [l] → 6. [p]/[l] → 7. [t]/mtr.

11. S'exalte en celui rien | que chuchoté de sœur

0. [s]/[l] → 1. [s] → 2. [l] → 3. mtr.

0. [t] → 1. [ʃ] → 2. [ʃ] → 3. [t]/syn.

#### 4. Quatrième strophe

12. N'était, très grand trésor | et tête si petite,

1. [t] → 2. [t]/[R] → 3. [R] → 4. [t]/[R] → 5. [R]/mtr.

1. [t]/syn. → 2. [t]

13. Que tu m'enseignes bien | toute une autre douceur

0. [t] → 1. syn. → 2. [n] → 3. mtr. → 4. [t] → 5. [t] → 6. [n] → 7. [t]

14. Tout bas par le baiser seul | dans tes cheveux dite.

0. [t]/[b] → 1. [l] → 2. [b] → 3. syn → 4. mtr.

1. syn. → 2. mtr.

Le résultat de cette analyse montre que, comme précédemment, les consonnes [s] et [t] présentent une signifiante significative parce qu'elles jouent un rôle majeur en reliant la chaîne des contre-accents dans chaque vers (v. 1, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14). Curieusement, à l'inverse, la consonne [R], qui occupait un grand nombre dans chaque vers, ne participe à la chaîne de la prosodie que de manière auxiliaire (v.1, 3, 4, 6, 8, 12). La chaîne peut également être rompue par l'intervention d'une autre consonne ou voyelle insignifiante, mais souvent la chaîne est rouverte. Cela s'expliquerait par le fait que le nombre total de consonnes communes dans le poème est élevé. En résumant ce qui précède, nous pouvons voir que ce sonnet est un poème très spécifique, composé d'un nombre limité de consonnes, mais avec chaque consonne y crée une chaîne rythmique.

Notre analyse du rythme est loin d'être parfaite, car elle contient encore une marge de réflexion méthodologique. Pour une analyse plus précise, il faudrait également tenir compte de l'attention particulière portée aux éléments métriques tels que la césure et la rime ou aux éléments linguistiques. Cependant, nous pouvons dire que la valeur phonétique du son [s] et du [t], qui a une fonction différente de celle du son [wi], pourrait être bien examinée. Comme notre thèse ne vise pas à ni déchiffrer la composition métrique chez Mallarmé, ni à chercher sa vision du langage, aucune autre analyse de sa poésie ne sera faite ici<sup>1</sup>.

Le résultat obtenu dans ces analyses nous permettra de renforcer dans une dernière étape la poétique du « oui » de Meschonnic en soulignant ce qui se dégage de la répétition obsessionnelle de la même consonne, la forme de la « bouche » propre à ce poème, à savoir la « buccalité » selon le terme meschonnicien. Dans la prochaine section, nous reviendrons sur sa poétique du oui, en nous focalisant sur la corporalité, le geste, et l'oralité comme buccalité.

---

<sup>1</sup> Faut-il rappeler ici l'idée sur [t] et [s] en anglais dont parlait Mallarmé dans *Mot anglais?* Voir : S. MALLARMÉ, *O.C. II, op. cit.*, p. 937-1100. Il dit par exemple que « S, seule, n'a presque pas d'autre sens que celui très net de placer, d'asseoir, ou, tout au contraire, de chercher » (p. 997.) et que la lettre T, « qui représente, entre toutes, l'arrêt (comme s, le jet indéfini), s'appuie à chaque voyelle et à chaque diphtongue, et admet, comme unique combinaison, celle que lui présente r » (p. 1003.). Même si Mallarmé avait dit que Tout le langage de la vie est Saxon (p. 1095.), il ne nous semble pas que cette affirmation puisse être réellement appliquée dans le système phonologique français, et cette application serait irréalisable. Dans tous les cas, cela dépasse de loin notre capacité à le vérifier, car il s'agit d'un domaine spécifique des études mallarméennes

### 4.3 Le dialogisme avec chuchotement : la voix par des gestes corporels

Cette section considère l'oralité de Mallarmé, révélée par l'analyse du rythme nouvellement appliquée, en relation avec la théorie du corps-langage chez Meschonnic, qui est profondément liée à l'écoute du silence.

Nous commençons par examiner le concept d'oralité chez Meschonnic par rapport au concept de « buccalité » pour mettre en évidence l'aspect corporel dans l'écriture. Ensuite, nous révélerons des gestes physiques dans la poésie de Mallarmé. Le chapitre se terminera par une réflexion sur la voix et l'affect dans l'écrit. Dans nos précédentes discussions sur le poète, nous avons examiné les deux aspects : le geste dialogique comme « oui », et la buccalité des sons [s] et [t]. Cette notion apparaît dans les textes de Meschonnic à partir de 2000, mais elle est déjà exprimée auparavant à travers le concept d'« oralité » et de « gestualité » dans son essai en 1986.

#### 4.3.1 Oralité, buccalité, le goût du rythme : « la pensée se fait dans la bouche »

À travers l'analyse de la section précédente, nous avons constaté qu'une voix spécifique émerge de la prosodie de certains phonèmes du poème de Mallarmé. Cette voix n'est pas la propre voix de l'auteur, mais celle qui apparaît dans l'écriture. Il fait une distinction claire entre l'activité de subjectivation et l'activité littéraire de l'auteur :

Cela suppose une poétique de la voix, c'est-à-dire une poétique du sujet du poème qui n'est évidemment plus la confusion avec l'auteur mais le travail de reconnaissance sur l'activité de subjectivation. Qui n'est pas une psychologie de la subjectivité.<sup>1</sup>

L'essai autour de Jean Tardieu, publié en 2003, est peut-être l'un des écrits de Meschonnic qui présente le mieux sa « poétique de la voix », bien qu'elle ne soit pas encore connue. Il refuse de prendre la voix comme « métaphore de l'originalité »<sup>2</sup> ou « l'élément vocal qu'on oppose banalement à l'écrit »<sup>3</sup>, « marqueur de récit »<sup>4</sup>. Selon lui, la voix est « une permanence du vivre »<sup>5</sup>, c'est-

<sup>1</sup> « La voix-poème comme intime extérieur », *op. cit.*, p. 63.

<sup>2</sup> « Jean Tardieu, le noir de la voix », dans M.-L. LENTENGRE (dir.), *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Collection Surfaces », 2003, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 91.



à-dire une voix qui reste même après la mort de l'auteur, selon les mots de Tardieu, «rien ne reste après lui qu'une voix, sans personne»<sup>1</sup>. Cela conduit au constat que la voix et la continuité de la vie sont presque identiques.

L'écoute de la voix dans le poème ne se fait pas avec l'oreille, mais par la bouche. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Meschonnic en soulignant le fait que «la voix montre que c'est par la bouche qu'on entend le mieux»<sup>2</sup>. La voix est dans un espace transitionnel, de la bouche du locuteur à la bouche du lecteur, de l'énonciation à la ré-énonciation. L'acte de lire doit être prononcé par soi-même, qu'on lise réellement à voix haute ou en silence. C'est alors que la figure de la bouche est remise en question. Nous avons noté dans notre analyse précédente que les sons [s], [ʃ], et [t] sont au centre du poème de Mallarmé, d'où surgit une certaine forme de bouche, ce que l'on appelle «buccalité».

On sait que l'utilisation par Meschonnic du lien «affect-concept» dans sa poétique est sans doute le résultat de son étude de Spinoza ; personne ne contestera le résumé ci-dessous donné par André Grenn : «Pour Meschonnic, il faut suivre Spinoza dans sa défense d'une pensée de l'affect-concept. Meschonnic veut rétablir la poésie du langage par la référence au rythme»<sup>3</sup>. Laurent Mourey, dans sa thèse sur la réception de Mallarmé dans la deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle a déjà vu que la relation entre le corps et le sujet est commune à Meschonnic et Mallarmé, et note que le premier sous-tend la pensée de Spinoza en disant : «il est ainsi patent qu'une certaine historicité du rapport du corps et du sujet passe par Mallarmé et par Meschonnic, avec l'importance qu'a eu chez ce dernier la conception de Spinoza, pour une relation de l'affect et du concept»<sup>4</sup>.

La question se pose de savoir pourquoi la notion de buccalité est apparue un peu plus tard, alors que Meschonnic s'occupait depuis ses débuts de la relation entre le langage et le corps. Curieusement, comme le dit Meschonnic lui-même, «une oralité, je dirais même une buccalité»<sup>5</sup>, la buccalité ne semble pas faire une grande différence avec l'oralité. Si celle-ci est déjà utilisée depuis la fin des années 1970, l'autre ne l'est que depuis 2005. Cela tient au fait que la notion d'oralité a connu un léger glissement de sens depuis les années 1970, et que le champ concerné par ce terme s'est légèrement déplacé. Les études existantes ont en partie mis en évidence le changement dans l'usage de l'oralité au cours des années 1980 et 1990. Par conséquent, la notion de buccalité à partir

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>2</sup> *EPT*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>3</sup> A. GRENN, *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Méconnaissance et reconnaissance de l'inconscient*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 277.

<sup>4</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, *op. cit.*, p. 710.

<sup>5</sup> *HNE*, *op. cit.*, p. 26.

des années 2000 peut également être considérée comme l'une des formes de développement de la précédente notion d'oralité.

Nous examinerons la notion de buccalité en la comparant avec celle d'oralité, mais avant cela, il faudrait d'abord faire une distinction claire entre l'oralité et le parlé. En principe, dans la poétique meschonnicienne, le parlé est un «élément phonique oral et auditif», tandis que l'oral se positionne plus largement comme ce qui est «prononcé par la bouche»<sup>1</sup>. Lorsqu'il explique la différence entre les deux, il prend souvent comme exemple le contraste entre Proust et Céline. En rejetant l'opposition traditionnelle<sup>2</sup> diffusée par Henri Godard selon lequel Céline est «oral» et Proust appartient à l'«écrit», il considère Proust comme oral et Céline comme l'imitation du parlé, et pour le vérifier, il recommande de lire *À la recherche du temps perdu* à haute voix<sup>3</sup>. Ailleurs, il pense que les longues phrases de Proust sont une manifestation de l'oralité de Proust : «dans sa longue phrase, Proust a sa propre oralité, qui est la subjectivité de son rythme»<sup>4</sup>.

D'après les mentions faites jusqu'ici, il semble que l'oralité soit assez proche du «style». Comment distinguer sa revendication «l'oralité, c'est la littérature»<sup>5</sup> de la formule classique «le style c'est l'homme même»? En réponse à cette question, Anthony Cordingley souligne qu'il y a une transition de la pensée sur l'oralité chez Meschonnic comme suit :

*L'oralité* devient, en fin de compte, presque un synonyme de rythme [...] la partie poétique de l'*oralité* a toujours été une question de degré, mais après *Critique du rythme*, il radicalise l'orientation de sa théorie de l'*oralité* vers une littérature traditionnellement appréciée pour la technicité de son écriture.<sup>6</sup>

Comme l'auteur affirme, il serait indéniable que l'oralité chez Meschonnic est inséparable de la littérature. Toutefois, certaines réserves s'imposent ici, car, la portée de l'oralité sera développée non seulement dans la littérature traditionnelle, mais aussi dans la théorie du langage, et même dans une conception liée au corps-langage. Bien que beaucoup d'exemples que Meschonnic a pris étaient très «littéraires» (Proust, Rabelais, Kafka), il n'a pas réservé l'oralité à une littérature déterminée,

<sup>1</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *Encrages. Cahiers d'esthétique. Le corps est-il toujours à la mode?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 90.

<sup>2</sup> «Littérature et oralité», *Présence francophone*, 1988, n° 31, p. 18.

<sup>3</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 90.

<sup>4</sup> «D'une poétique du rythme à une politique du rythme», dans J. NEEFS et dans M.-C. ROPARS (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 223.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> A. CORDINGLEY, «L'oralité selon Henri Meschonnic», *op. cit.*, p. 57.

ou au genre littéraire opposé aux autres écritures. Si l'oralité ne se trouve que dans le genre littéraire, on ne pourrait plus expliquer pourquoi il a analysé l'oralité de Spinoza dans *Spinoza poème de la pensée*, ou, dans « Claudel et l'hieroglyphe ou la Ahité des Choses ». Il considérerait, entre autres, comme oralité la phrase d'Aristote « les choses qui sont dans la voix »<sup>1</sup>. De ce point de vue, on ne peut pas dire évidemment que les œuvres considérées par Meschonnic sont des œuvres « les plus littéraires » comme dit Cordingley<sup>2</sup>.

Ainsi, la critique de Cordingley selon laquelle « tous les exemples cités sont littéraires, voire fortement poétiques »<sup>3</sup> serait correcte en termes de tendance, mais les exemples pris par Meschonnic ne sont pas tous littéraires. Nous ne sommes pas sûrs de ce que signifie précisément cette expression « fortement poétiques » parce que Cordingley ne le précise pas, mais si elle appartient à un domaine esthétique ayant une valeur artistique, elle n'a probablement rien à voir avec la poétique telle que la conçoit Meschonnic<sup>4</sup>. Meschonnic unifie en fait tous les genres littéraires sous le nom de « poème », et sa définition est également très éloignée de la celle de la littérature traditionnelle :

Où je mets tous les genres littéraires — théâtre, roman, essai, tout ce qui est invention de pensée — dans ce que j'appelle le poème, la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage. Le rapport maximal entre le corps et le langage, entre le langage et la vie.<sup>5</sup>

Bien que le travail de Cordingley dépasse le cadre de notre étude dans la mesure où il concerne une réflexion sur la traduction, il révèle bien la transition, chez Meschonnic, de la définition de l'oralité de 1982 à 1999. Il ne traite de ses œuvres que jusqu'à *Poétique du traduire* en 1999, mais, au vu de notre intérêt, c'est la période de transition pendant laquelle l'oralité s'étend aux questions de corporalité, de buccalité et d'écoute. En même temps, c'est le moment où la formule « la pensée se fait dans la bouche » de Tristan Tzara<sup>6</sup> commence à être utilisée par Meschonnic, et où la relation entre la pensée et la bouche, et donc le corps, se met à être explorée.

---

<sup>1</sup> « Claudel et l'hieroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 103.

<sup>2</sup> A. CORDINGLEY, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>4</sup> Nous sommes tout à fait d'accord avec Cordingley pour dire que l'oralité de Meschonnic a un penchant littéraire, à condition que ces exemples ne soient pas « tout littéraires ». Cette affirmation confirme également notre hypothèse de « Meschonnic comme lecteur du poète », dont l'influence à travers les œuvres littéraires s'exprime même dans la théorie de l'oralité.

<sup>5</sup> « Ouverture. Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité », *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> « Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir », dans H. BÉHAR (dir.), *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997, vol.17, p. 299.

À la fin des années 1990, il est clair qu'il y a eu dans l'œuvre critique de Meschonnic un intérêt croissant pour les choses liées au corps en général, et cet intérêt n'a pas eu un impact négligeable sur son concept d'oralité. Il convient également de rappeler que l'article important sur le silence que nous avons déjà cité a été publié en 1996, et que Meschonnic y associait le corps aux interruptions de la parole, c'est-à-dire au silence, en disant que «le problème du rapport entre le langage et le corps commence quand on a cessé de parler»<sup>1</sup>. Comme il affirmait que «l'oralité au sens où je l'ai proposée consiste en un primat de l'écoute pour transformer toute la pensée du langage et le langage de la pensée»<sup>2</sup>, alors l'oralité se discutera par rapport au corps ou au silence, ainsi qu'à la pratique de l'écoute. D'autant que celle-ci est évidemment un acte corporel, lequel est également lié à la théâtralité<sup>3</sup>.

Il s'avère que vers les années 2000, l'oralité s'est développée à sa manière chez Meschonnic en se concentrant sur les aspects corporels comme la bouche. «La pensée se fait dans la bouche» quand la voix du poème est réénoncée par rapport au lecteur. Il est alors possible d'introduire une «pensée du silence» à travers la «physique»<sup>4</sup> de l'oralité-buccalité.

#### 4.3.2 Le geste dialogique et le balbutiement : de [j] de «chuchoté» à [t] de «toi»

La buccalité, présentée comme un développement de l'oralité, n'apparaît pas distinctement dans l'essai sur Mallarmé de Meschonnic parce que la discussion autour de la corporalité n'avait pas encore été prise dans toute sa dimension dans l'essai de 1986. Toutefois son analyse concerne clairement le corps en général par le moyen de la bouche. Il a déjà affirmé que la syntaxe orale de Mallarmé était une «figure une gestuelle»<sup>5</sup>, et a même condamné Thibaudet qui présupposait une hétérogénéité radicale entre la «pensée» et le «geste»<sup>6</sup>. De plus, comme nous l'avons déjà vu, le «oui-ouïr» s'associait avec un organe corporel de l'oreille et de la bouche, et formait un «geste dialogique». Rappelons ici que l'analyse du «oui» dans le sonnet de Mallarmé n'était pas seulement une approbation, mais une composante importante du dialogue du poème et que la prosodie des phonèmes fréquents révélée par notre analyse a également montré un aspect dialogique. Le

<sup>1</sup> «Entretien filmé par Jean-Paul Desgoutte. Le corps et le langage», *Groupe de Recherche Intermédia*, 1995.

<sup>2</sup> «La voix-poème comme intime extérieur», *op. cit.*, p. 66.

<sup>3</sup> «Théâtre Oracle. Introduction», *Théâtre/Public*, février 2008, «Théâtre Oracle : un cahier orchestré par Henri Meschonnic», n° 189, p. 4. «toute la corporalité du langage comme enjeu du sujet du poème.»

<sup>4</sup> *EPT, op. cit.*, p. 155. «La parabole de la corporalité du langage, de sa buccalité, qui est la physique même de son oralité : ce qu'on a en bouche.»

<sup>5</sup> «Mallarmé au-delà du silence», *op. cit.*, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 52.

geste corporel de la voix crée un interlocuteur et rend le poème plus dialogique.

Nous tenons à noter que ce poème comporte deux niveaux de dialogue : l'un est une relation entre « moi » et « Méry », et l'autre est une conversation en « moi-même » que nous pourrions appeler un « dialogue intérieur ». Cet échange n'est pas un monologue parce que, du point de vue du « je », la « sœur » est présente comme son partenaire de dialogue. Comme Meschonnic l'a fait remarquer contre Bakhtine, la poésie ne se limite pas au monologue<sup>1</sup>. Pour le mettre en contexte avec le sonnet de Mallarmé, il s'agit d'un dialogue avec une personne — « sœur » — à qui « mon cœur [...] cherche à s'entendre »<sup>2</sup>.

Le geste corporel de la voix crée un interlocuteur, et rend le poème plus dialogique. Les sons [s] et [ʃ] avaient convergé vers cette troisième strophe finale, « chuchoté de sœur », mais la réduction extrême de ces phonèmes dans la quatrième doit être considérée comme un changement du geste au point de vue de la buccalité. Exalté d'entendre le chuchotement de sa sœur, le « je » cherchait le mot pour « toi ». En d'autres termes, le « je » entrait dans une relation dialogique avec la sœur interne, afin d'être en dialogue avec le « tu ». Le changement du phonème principal dans la dernière strophe, qui passe des sons [s] et [ʃ] de la sœur au son [t] du « tu », pourrait être dû au fait que ce son est dirigé vers le « toi » : après le dialogue avec soi-même dans la troisième strophe, le dernier vers dépeint la représentation du baiser avec « toi », à savoir « Méry »<sup>3</sup>.

Jessica Wilker situe la répétition du son [ʃ] dans ce poème comme un « chuchotement », et analyse que le mouvement de la bouche, de « baiser » à la fin du vers, a remplacé la parole, de sorte que « chaque occurrence mimait une invocation au silence »<sup>4</sup>. En nous appuyant sur cette étude remarquable, nous voudrions y ajouter quelques considérations, notamment les sons [s] et [t]. Tout d'abord, Wilker se concentre sur la répétition de la chuintante et trouve une forme intermédiaire de « chuchotement » entre le silence et la parole, ce qui est « un degré entre le silence total et la parole proférée à haute voix »<sup>5</sup>. Ce murmure atteint son apogée dans la troisième strophe « chuchoté de sœur », mais Wilker pense que cette voix crée un « geste » autre que la parole : le geste du « baiser » exprimé dans « le baiser seul ». Comme le « chuchoté de sœur », qui contient non seulement le son [ʃ], mais aussi le son [s], appartient à un dialogue intérieur comme nous l'avons proposé, ce

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 447-457. Voir « Critique de monologue. »

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup> Dans notre analyse actuelle, il n'est pas question si on considère cette sœur comme la sœur de Mallarmé et « Méry » comme « toi » par rapport à son amante Méry Laurent.

<sup>4</sup> J. WILKER, « Symphonies en « ei » majeur : l'(im-)possible traduction des sonorités chez Rilke et Mallarmé », dans J. DÜNNE, dans M.J. SCHÄFER et dans M. SUCHET (dir.), *Les intraduisibles. Langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Archives contemporaines, 2013, p. 223-224.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 223.

vers est différent du dialogue destiné à Méry. Par ce dialogue interne, dans la dernière strophe, le son dominant [ʃ] passe au [t], permettant l'acte de parole du sujet d'énonciation comme « je » vers Méry comme « toi ». Il convient toutefois de noter que seul le [t] est prononcé, et que le [twa] n'est pas prononcé dans cette dernière strophe du sonnet. Cette interruption du son, qui pourrait être assimilée à un silence selon Wilker, pourrait être considérée comme une interruption de la parole par le baiser. Cependant, nous pensons qu'il y a ici une sorte de *balbutiement*.

Le « balbutiement », c'est-à-dire, le bégaiement peut ouvrir une possibilité de la buccalité dans la poésie. Alessandro de Francesco définit le bégaiement comme « la performance textuelle d'un sentiment versificatoire d'ordre pulsionnel, rythmique, irrégulier, complexe, inscrit dans le flux du réel »<sup>1</sup>. On dirait que, dans le sonnet de Mallarmé, les phonèmes [s]/[ʃ]/[t] appartiennent tous à la (palato-)alvéolaire, et leur répétition constante de la forme de la bouche semble essayer de prononcer un seul mot. Wilker et Meschonnic ont cité une phrase de Mallarmé concernant le bafouillage : « un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiples, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions »<sup>2</sup>. Wilker conclut par là que « si le poète fait sien ce balbutiement et le sublime en en faisant un procédé poétique, il lui permet [...] de retrouver ce temps perdu où la pensée était identique à la "vérité" »<sup>3</sup>. Ici aussi, nous retrouvons la proposition de Tzara : « la pensée se fait dans la bouche ».

Max Nordau a jadis désapprouvé Mallarmé et la poésie symboliste dans *Dégénérescence*, en rappelant le « balbutiement de ce faible d'esprit »<sup>4</sup>. Paradoxalement, le balbutiement de Mallarmé, qui était incompréhensible à Nordau, est en réalité son propre geste suggestif et son silence. Le silence est donc le point où commence le geste physique, et ce geste de la bouche crée de nouvelles expressions dans le sujet du poème. Serge Martin, dans son livre sur Ghérasim Luca, qualifie cette sorte de geste de la bouche de « théâtre de bouche » en reprenant le titre d'un livre de Ghérasim Luca<sup>5</sup>. On pourrait probablement, concernant la buccalité de Mallarmé, reprendre dans le passage suivant où Martin parle de Luca.

Avec Luca, c'est à l'invention d'un corps, d'une voix qui passe par nous, auditeurs-lecteurs, que nous assistons, ou plutôt auquel nous participons. Alors le rire qui peut

<sup>1</sup> A. DE FRANCESCO, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 2013, p. 421.

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. II, op. cit.*, p. 233.

<sup>3</sup> J. WILKER, « Symphonies en « ei » majeur : l'(im-)possible traduction des sonorités chez Rilke et Mallarmé », *op. cit.*, p. 224.

<sup>4</sup> M. NORDAU, *Dégénérescence*, traduit par Auguste DIETRICH, 1894, vol.1, p. 206.

<sup>5</sup> S. MARTIN, *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2018, p. 159.

nous prendre devient le rire homérique d'une théorie du langage qui fait de ce texte un théâtre de bouche, un exercice spirituel pour corps-langage.<sup>1</sup>

On ne doit pas considérer la répétition et l'accent mis sur certains phonèmes dans la poésie comme un reflet de l'imitation physique de l'auteur, mais toujours comme un acte théâtral de la relation entre l'énonciateur et le récepteur.

Le mouvement de la bouche est à la fois affectif et intellectuel, ce qui est un « affect-concept », comme l'appelle Meschonnic. Le balbutiement dans le poème de Mallarmé n'est pas seulement une répétition inutile de sons, mais il s'agit d'un mouvement corporel, d'un « affect de la langue » comme le nomme Gilles Deleuze<sup>2</sup>, en même temps que s'incorpore une seule pensée. Nous aimerions terminer ce chapitre en situant ce mouvement à la lumière de l'idée de « l'affect-concept » chez Meschonnic.

### 4.3.3 La voix, l'affect et le concept

On sait que l'utilisation par Meschonnic du lien « affect-concept » dans sa poétique est sans doute le résultat de son étude de Spinoza ; personne ne contestera le résumé ci-dessous donné par André Grenn : « Pour Meschonnic, il faut suivre Spinoza dans sa défense d'une pensée de l'affect-concept. Meschonnic veut rétablir la poésie du langage par la référence au rythme »<sup>3</sup>. Laurent Mourey, dans sa thèse sur la réception de Mallarmé dans la deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle a déjà vu que la relation entre le corps et le sujet est commune à Meschonnic et Mallarmé, et note que le premier sous-tend la pensée de Spinoza : « il est ainsi patent qu'une certaine historicité du rapport du corps et du sujet passe par Mallarmé et par Meschonnic, avec l'importance qu'a eue chez ce dernier la conception de Spinoza, pour une relation de l'affect et du concept »<sup>4</sup>.

Cette idée d'affect-concept devient en effet un thème fréquent après son étude sur Spinoza<sup>5</sup>. Il est certain que le mot « affect » lui-même est employé depuis son début comme dans l'article sur Nerval<sup>6</sup>, mais plus tard apparaîtra une nouvelle notion de l'affect indissociable de la pensée. Ses articles autour de Spinoza se publieront à partir de 2000 : « Poétique de la pensée. Le latin de Spi-

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>2</sup> G. DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 139.

<sup>3</sup> A. GRENN, *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>4</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, *op. cit.*, p. 710.

<sup>5</sup> Sans oublier cette liaison expliquée d'une autre manière par Deleuze-Guattari. Voir : G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 154-188.

<sup>6</sup> « Essai sur la poétique de Nerval », *op. cit.*, p. 24.

noza»<sup>1</sup> en 2000 ; «Entendre Spinoza, c'est Dieu dans le langage, sous la surdité des philosophes»<sup>2</sup> et *Spinoza poème de la pensée*<sup>3</sup> en 2002. Cependant, plus précisément, ce n'est qu'à partir de 1997-1998 lorsque les articles «Le théatre dans la voix» et «Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend» ont été publiés qu'il a commencé à s'occuper de cette question<sup>4</sup>. Meschonnic a témoigné dans une conversation en 1997 avec Jacques Ancet qu'il avait récemment découvert ce concept d'affect de Spinoza :

Ce que j'ai compris il y a peu de temps, en faisant un travail sur Spinoza, c'est justement que c'est là où il y a le maximum d'affect, ou plutôt là où l'affect a envahi la pensée, l'écriture, qu'il y a le plus d'invention de la pensée, de l'écriture.<sup>5</sup>

Nous verrons ici comment la notion d'affect s'est formée théoriquement. Dans «Th atre dans la voix», publié dans *La Licorne* en 1997, nous pouvons observer un nouveau développement sur cette notion. Lorsque Meschonnic affirme, dans un passage intitulé «la voix l'affect, le sens», que les trois concepts ci-dessus sont indissociables, nous observons en germe la conception d'affect-concept, bien que ce rapport n'apparaisse pas explicitement. Meschonnic fait référence tout d'abord à la définition du terme «affect» tirée du *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis qui dit que l'affect n'est «pas nécessairement lié à la représentation» ; il constate ensuite que cette idée dualiste est intégrée dans des arguments psychanalytiques tels que ceux d'Antoine Porot et de Julia Kristeva. Pour lui, contrairement à cette définition, l'affect n'est jamais ce qui est séparé du langage, des représentations ou du sens. Sur la base de sa conviction empirique selon laquelle l'affect est inclus dans le langage, il conclut que «la vie intellectuelle est incompréhensible, impossible même, sans l'affect»<sup>6</sup>. L'affect ne s'oppose plus au concept. Il est peut-être mieux de le dire ainsi : «l'affect est tel qu'il neutralise l'opposition»<sup>7</sup>.

En toute certitude, nous noterons ici que la limite de la psychanalyse que Meschonnic critiquait n'est rien d'autre que la critique du dualisme caractéristique de la psychanalyse freudienne

---

<sup>1</sup> «Poétique de la pensée. Le latin de Spinoza», *op. cit.*

<sup>2</sup> «Entendre Spinoza, c'est Dieu dans le langage, sous la surdité des philosophes», *L'Infini*, printemps 2002, né 78, p. 84-100.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Selon les archives de l'IMEC (368MCN/51/1 - 368MCN/54/2), *Spinoza, poème de la pensée* semble avoir été préparé entre 1996 et 2002. En effet, avant 1996, le conflit de concept d'affect n'a pas été trouvé. Voir : «Spinoza, poème de la pensée», IMEC, 368MCN/51/1-368MCN/54/2, 1996-2002.

<sup>5</sup> «Entretien avec Jacques Ancet (II). Question de poésie IV», *op. cit.*, p. 74.

<sup>6</sup> «Le théatre dans la voix», *La Licorne*, 1997, «Penser la voix», né 41, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 41.



ou lacanienne. Son attitude à l'égard de la psychanalyse sera examinée en détail au chapitre 6, et, sa poétique aurait en réalité une affinité avec des idées psychanalytiques telles que celles de Winnicott, Bion, et Grenn; Meschonnic lui-même a utilisé vers les années 1970-1980, l'expression «trans-narcicissime» de Grenn dans le même sens que «trans-subjectivisme»<sup>1</sup>. Nous ne l'aborderons pas en détail ici, mais l'inséparabilité de l'affect et de la représentation est aussi examinée par Grenn lui-même, à travers une relecture de Freud<sup>2</sup>. Ainsi, il est naturel que le psychanalyste pense que d'autres analystes devraient être convaincus de l'inséparabilité de l'affect et de la pensée revendiquée par Meschonnic, comme cité ci-dessous.

Meschonnic, par ses idées et ses écrits, a fini par s'imposer pour nombre de psychanalystes comme la référence qu'ils attendaient. Il nous apporte plus qu'une compréhension accrue : les éléments d'un nouveau modèle de pensée. Ce n'est pas nous qui le contesterions lorsque enfin nous avons trouvé le philosophe d'une pensée-affect solidement entrelacée à la tradition de la pensée-concept. Non qu'il s'agisse de remplacer l'une par l'autre, mais de défendre l'idée de leur rapport : avers et revers.<sup>3</sup>

La voix qui crée le lien entre l'affect et le concept produira une force du sens. Nous ne discuterons pas de cette notion de «force» en détail en renvoyant au chapitre 3<sup>4</sup>, nous nous contenterons ici de donner quelques citations à l'appui de ce rapport entre affect et force dans le langage : «C'est l'inséparation de l'affect et du concept qui fait la force et l'invention du sens»<sup>5</sup>; «le rythme comme organisation du mouvement de la parole, qui est le continu de l'affect au concept, le continu du corps-langage, du poème étendu à l'infini du langage»<sup>6</sup>; «La force, c'est le continu double entre une langue et l'invention d'une pensée dans cette langue, entre le maximum d'affect dans la pensée et l'invention de cette pensée»<sup>7</sup>. Il semble ne faire aucun doute que de telles affirmations sont rendues possibles chez Meschonnic après son étude de Spinoza.

Il est vrai que la conceptualisation de l'affect-concept est venue par la lecture de Spinoza, mais on pourrait dire que cette idée avait déjà été préparée dans sa lecture de Mallarmé de 1986, car Meschonnic avait l'intuition à cette époque-là que la sensation et le geste sont inséparables de

<sup>1</sup> «Propositions pour une poétique de la traduction», *Langages*, décembre 1972, n° 28, p. 52.; *CR, op. cit.*, p. 342.

<sup>2</sup> A. GRENN, *Narcissisme de vie Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1983.

<sup>3</sup> A. GRENN, *Du Signe au Discours, op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 97

<sup>5</sup> *EPT, op. cit.*, p. 55.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>7</sup> «La force dans le langage», *op. cit.*, p. 9.

la pensée même s'il n'utilise pas le mot « affect ». Il estime que la pensée est égale à la « sensation par sensation »<sup>1</sup> parce qu'elle inclut un temps subjectif qui apparaît dans l'écriture sous forme de syntaxe (ou prosodie) de « sa propre temporalité »<sup>2</sup>. Ici, il comprend la pensée non pas comme une chose objective et absolue, mais comme une chose qui naît en relation avec le sujet. De plus, l'affirmation selon laquelle celui qui pense n'est pas un sujet pensant (*cogito*) mais un *corps* (« Alors qu'il y a une physique du langage : on a la pensée de son corps-histoire autant qu'un corps qui pense »<sup>3</sup>) permettra également une approche à venir autour de la relation entre l'affect et la pensée dans sa théorie. Un peu plus loin, Meschonnic appelle cette liaison de l'affect et de la pensée, dans la poésie de Mallarmé, « syntaxe affective pure »<sup>4</sup>, empruntant les mots de Jacques Schérer. Ainsi, on peut dire qu'il avait déjà eu l'intuition de l'idée de l'affect-concept en explorant la pensée-poème de Mallarmé.

Même si l'idée de l'affect-concept est dérivée de Spinoza philosophe, cela ne signifie pas que nous ne renoncerons pas ici notre hypothèse que *Meschonnic a formé sa théorie en lisant de la poésie*. Pour justifier cela, il suffira de constater que sa lecture à la manière poétique était déterminante dans la découverte des passages sur l'affect de Spinoza, c'est-à-dire qu'il la déduit d'une analyse du rythme du texte de ce philosophe ; notre supposition dépend de la lecture poétique du texte par Meschonnic, et non de sa position en tant que poète ou philosophe.

Retraçons plus en détail sa lecture poétique. Lorsque Meschonnic traduit un paragraphe de Spinoza en latin « *sed etiam ad animi affectus exprimendum, quos inter loquendum vel voce, vel vultu indicare solemus* »<sup>5</sup> par « exprimer les affects de l'âme qu'en parlant, par la voix ou le visage, nous indiquons d'habitude »<sup>6</sup>, il se concentre davantage sur la chaîne prosodique du phonème [v], que sur le sens du mot : il souligne « cet effet prosodique qui lie la *voix* au *visage* par la quadruple initiale identique, *vel voce vel vultu* »<sup>7</sup>. Il introduit ici une méthode d'analyse du rythme dans son écriture du philosophe. La relation entre la voix et le visage, sous-tendue par une prosodie du [v], sera utilisée par le meschonnic comme une métaphore de l'indivisibilité de l'affect et de la représentation : « C'est parce qu'il y a, métaphoriquement parlant, du visage dans la voix [...] que le théâtre apporte son expérience pour ne pas séparer l'affect et la représentation »<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> « Mallarmé au-delà du silence », *op. cit.*, p. 56.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>5</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », *op. cit.*, p. 230.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> « Le théâtre dans la voix », *op. cit.*, p. 40.

Il ne serait donc pas nécessairement incohérent d'inclure Spinoza dans notre hypothèse que la poétique de Meschonnic est formée par sa lecture du poème dans la mesure où il lit «poétiquement» le texte philosophique. En effet, il demande de «lire poétiquement un poème, comme Maurice Merleau-Ponty voulait qu'on lise phénoménologiquement la phénoménologie»<sup>1</sup>. «Lire poétiquement» ne signifie pas lire en s'appuyant sur la littérature traditionnelle ; il s'agit d'un état qui consiste à considérer l'historicité de l'énonciation du texte à chaque fois, plutôt que de voir le texte écrit comme un signe remplaçable. C'est son regard analytique pour l'historicité du sujet de l'énonciation qui trouve le dialogique du «oui» de Mallarmé et la prosodie du «*vel voce vel vultu*» de Spinoza. Cette heuristique est au coeur de sa poétique quel que soit le genre, poétique ou philosophique. Elle nous incitera à écouter par la bouche les gestes silencieux perçus dans l'acte de lecture des textes au lieu d'écouter le son des représentations superficielles.

---

<sup>1</sup> «On célèbre Celan», *op. cit.*, p. 79.

## Chapitre 5

# Le « Je » de Celan : un silence-langage

L'essai d'Henri Meschonnic sur Paul Celan a déjà fait l'objet de recherches : les études sur l'acceptation de la traduction de Celan en France comprennent celles d'Evelyn Dueck<sup>1</sup> et de Dirk Weissmann<sup>2</sup>, et il existe déjà un article de Marko Pajević dans le cadre de l'étude meschonnicienne<sup>3</sup>. La question majeure traitée dans ces travaux est une critique de la traduction du groupe *L'Éphémère* comme André du Bouchet et d'autres, d'un point de vue historique ou de l'étude de réception. Le présent chapitre de notre thèse vise en revanche à éclairer la façon dont notre poète entendait lire Celan en relisant son essai du point de vue du « lecteur du poète ». Cela permettra de reconsidérer cette critique de Celan comme le processus de formation de la pensée de Meschonnic sur le silence.

Ainsi, nous ne chercherons pas à remettre en cause la validité de sa critique autour de Celan. Nous viserons plutôt, à travers sa critique, à faire ressortir les éléments qu'il a voulu mettre en avant dans la poésie de Celan. En d'autres termes, nous chercherons à montrer que Meschonnic a mis au jour une série d'images (silence, langage, eau, errance) à l'œuvre dans les poèmes de Paul Celan.

En quelque sorte, notre tentative sera de lire la critique de Meschonnic comme une « défense de la poésie » plutôt que comme une « attaque contre la traduction », comme l'ont fait de nombreuses études. Nous verrons ainsi que Meschonnic a tenté de défendre la manière dont il voulait lire Celan. Cette conception repose sur le fait qu'il a eu une impression personnelle du poète

---

<sup>1</sup> E. DUECK, *L'étranger intime. Les traductions françaises de l'œuvre de Paul Celan (1971-2010)*, Walter de Gruyter, 2014.

<sup>2</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 2003.

<sup>3</sup> M. PAJEVIĆ, « Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu ? », *op. cit.* ; M. PAJEVIĆ, *La poétique de Paul Celan. L'homme et le poème. Le travail du sens*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1999. ; M. PAJEVIĆ, « Le poème comme "écriture de vie" », *Europe*, 2001, n° 861-862, p. 151-165.

Paul Celan, comme le montre la citation suivante :

Moi, je n'en suis pas, je ne suis d'aucun clan et je ne suis pas celanien. J'ai beaucoup d'admiration pour l'œuvre de Paul Celan, et c'est plus qu'une admiration, c'est une sorte de proximité affective que suscite la lecture des poèmes de Celan, je pense pour n'importe quel lecteur, parce qu'il a une très forte charge émotionnelle effectivement. En même temps qu'il y a une invention et une réinvention exceptionnelle de la poésie.<sup>1</sup>

Si la « très forte charge émotionnelle » que lui et d'autres lecteurs peuvent percevoir a été « brisée » par la traduction, nous pourrions penser que cet article a été écrit en réponse. Compte tenu de ce propos, la question serait de clarifier quelles parties du poème de Paul Celan lui inspiraient des émotions fortes. Une telle évaluation des aspects positifs dans sa critique autour de la poésie celanienne nous amènera à transformer ces discussions dites « polémiques » pour en mesurer l'apport.

Compte tenu de cet objectif de recherche, nous commencerons par une relecture de son essai de 1972 autour de Celan en particulier. Cette enquête nous permettra de constater que notre poète portait toute son attention dans sa lecture du poème de ce poète germanophone sur une notion, le silence. En critiquant les idées reçues sur le silence de Celan rapporté à « l'indicible », à « l'impossibilité de parler », et à « la mort de la langue », et plus directement au silence qu'imposeraient les camps d'extermination juifs associés à l'histoire familiale de Celan, Meschonnic tente plutôt de donner une valeur positive au moment où le silence devient une voix. Une telle manière de penser le silence en relation avec la parole résonne jusqu'à son dernier travail sur le « rythme du silence ». Il dit ainsi : « L'écoute répond la voix, l'écoute répond le silence »<sup>2</sup>.

Nous considérerons tout d'abord la théorie du silence de Meschonnic dans l'essai de 1972 sous deux angles. Le premier permettra d'une part un examen de la transition « mutiste » de la relation dialogique du « je-tu » au non-personnel « il » et, d'autre part, l'observation de l'énonciation du « je » impersonnel dans le texte qui se trouve dans ce mutisme. Le second proposera une étude de la chaîne des « signifiants errants » qui part de l'image de l'eau et s'associe à la mort, au langage et au silence. Cette image suggère un lien avec la vie biographique de Celan (le fait qu'il soit mort de noyade le 20 avril 1970), mais montre en même temps que c'est ce qui est produit par le dialogue avec le sujet de la lecture du texte. Ce que nous montrerons à travers cette réflexion sur l'énonciation du « je » et sur l'image de l'eau, c'est la pluralité de l'histoire dans le texte. Autrement

<sup>1</sup> « Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité », *op. cit.*, p. 93.

<sup>2</sup> « Le rythme du silence », *op. cit.*, p. 270.

dit, nous ne pouvons pas lire ses poèmes sans séparer l'histoire biographique de Celan, celle du peuple juif et celle du lecteur lui-même, en l'occurrence Henri Meschonnic ou les traducteurs de Celan ; l'argument de Meschonnic est que la vie de Celan ne devrait pas être réduite à un seul pan d'histoire. Ainsi ne tente-t-il pas simplement de lire Celan en relation avec le judaïsme ou la vie biographique et essaie-t-il d'ouvrir son poème à tous les retours de vie.

À travers l'examen de ces deux théories du silence, nous tenterons enfin de préciser la poétique du silence dans la théorie du langage et du poème de Meschonnic. Pour lui, le silence est une « errance ». Comme il l'a remarqué, le silence dans la poésie de Celan est « l'errant dans l'écrit », non pas une chose qui ne va nulle part ou qui demeure sans aucun rapport avec le langage. Comme le lecteur fait aussi l'expérience de l'errance à travers l'acte de lire, le poème de Celan, tel que le conçoit Meschonnic, peut être décrit comme un lieu où deux errances se rencontrent, en silence.

Ce chapitre se concentre surtout sur l'essai de 1972, car c'est dans cet essai que le silence de Celan est le plus thématique. Cependant, nous pouvons aussi trouver le sujet du monosyllabe de Celan, un langage vers le silence, dans sa discussion de 1996 : « On célèbre Celan ». Comme ce thème concerne également l'expressionnisme et l'angoisse.

## 5.1 « Je (Ich) » de Celan

En situant l'essai de 1972 de Meschonnic sur Paul Celan, « On appelle cela traduire Celan » au centre de notre réflexion, nous relèverons dans cette section la notion de « silence » dans le texte comme système dans la poétique de Meschonnic. Le silence de Celan est caractérisé selon lui par une transition du rapport personnel comme « je-tu » au non-personnel comme « il ». Il existe une absence de l'humain, qui dans le poème de ce poète allemand suggère la « mort ». Cette mort, à ce qu'affirme Meschonnic, ne demeure pas éternellement dans ce non-personnel car c'est ce silence du mort qui crée à nouveau une relation avec le « je ». Nous pourrions trouver le « *Ich* » comme « je » en écoutant la répétition du signifiant « *-ich* » dans un poème.

Afin d'examiner ce concept de silence, nous proposerons trois considérations. Il faudra vérifier tout d'abord la transition de « je-tu » à « il » dans le poème celanien ; nous suivrons ensuite comment Meschonnic analyse le signifiant de « *Ich* » (=je) dans le poème de Paul Celan. Enfin, nous ferons une distinction entre l'historicité de ce « je » et celle de la biographie de l'auteur lui-même. Cette dernière distinction soulignera l'attitude discursive de Meschonnic sur Celan, libérée de tout

stéréotype du poète juif de l'après-Auschwitz.

### 5.1.1 Le passage du «je» au «il» : silence de la non-personne

Henri Meschonnic instaure une relation entre le «je» et le silence à travers une lecture de l'œuvre poétique de Paul Celan : le «il» hors de la relation interpersonnelle de «je-tu» peut être assimilé à l'inaccessible «Dieu passé» comme silence.

Une fois que l'on aurait lu son article autour de Celan, on trouvera le mot «silence» à plusieurs reprises. Nous commencerons cette réflexion à partir du calcul du mot, car même si la fréquence d'utilisation du mot elle-même ne prouve pas nécessairement que cette notion y soit importante, cela permettrait au moins d'indiquer une tendance. Il utilise le mot «silence» six fois dans tout son essai sur le poète germanophone ; si l'on inclut des citations, telles que celles par le traducteur, elles apparaissent seize fois en tout à la page 36<sup>1</sup> ; et si l'on ajoute d'autres mots liés au silence lorsque Meschonnic parle du silence, le nombre augmente. Par exemple, lorsqu'il parle du silence celanien, il choisit le mot «mutisme» trois fois et «indicible» deux fois.

Les expressions comme «silence» et «mutisme» sont utilisées à plusieurs reprises dans l'autre article sur Celan intitulé *On célèbre Celan* paru en 1996. Cet essai est toutefois davantage une critique des contemporains que le précédent, il serait difficile de trouver ici une formule comme *Meschonnic qui lit des poèmes de Celan* qui intéressent notre étude. On pourrait dire plutôt Meschonnic qui lit ses contemporains. Nous pouvons donc dire que l'intérêt pour le «silence» est davantage présente dans l'article de 1972.

Comme nous l'avons déjà confirmé dans le chapitre précédent, le silence pour Meschonnic se caractérise par le fait qu'il fait partie du langage. Il dit «le silence est déjà compris dans la parole»<sup>2</sup> et «le silence chez Celan fait partie du langage»<sup>3</sup>. Cela signifie que l'énonciation est refaite même lorsque celle du «je» disparaît dans la poésie celanienne. C'est ainsi qu'il dirait qu'il va vers le mutisme en se détachant des relations interpersonnelles entre le «je» et le «tu» dans la mesure où ce silence est «dans le langage»<sup>4</sup>. Même lorsque Celan imagine qu'il n'y a ni «je» ni «tu», dans *Entretien dans la montagne* («sans Je et sans Tu, seulement Lui, seulement Ça, comprends-tu, seulement Elle, et rien que cela»<sup>5</sup>), le «je» devient immédiatement un autre *je* :

<sup>1</sup> «On appelle cela traduire Celan», *Cahiers du Chemin*, janvier 1972, n° 14, p. 116-119, p. 124, p. 142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Si *Je*, qui n'est que langage, se laisse glisser volontairement dans le mutisme, c'est qu'un autre devient *je*, c'est le *ich* final de *Tournant du souffle* : «Eins und Unendlich, / vernichtet, / ichten. / Licht war. Rettung»<sup>1</sup>

Le «je» qui commence à parler dans le langage du silence est incarné par une autre forme (dans ce cas, une chaîne de phonèmes comme «*Ich*»). Nous discuterons plus tard de cette analyse, nous voudrions ici considérer ce qu'est un autre «je» dans la phrase «un autre devient *je*»<sup>2</sup>. Il pense qu'ici, «un autre je» se distingue du «grand Autre»<sup>3</sup> qui ressort de la citation suivante :

C'est une visée langagière qui annihile le *je* lui-même, par cette disparition du *je-tu*, par un passage du *je* au *il* qui n'est pas un autre mais le grand Autre, Dieu passé, d'où une prière-silence.<sup>4</sup>

On dirait qu'une prière à un Dieu passé comme «grand Autre» crée un silence. En d'autres termes, le silence qui résulte de la transmutation du «je» au «il» n'est rien d'autre que le silence produit par le «il» non-personnel, le Dieu absent, et les prières à ce Dieu.

Notre critique considère l'abandon de la relation du «je-tu» comme un motif majeur dans *Atemwende*. À titre d'illustration, il le découvrira dans le poème de Celan «*die helle / Hungerkerze im Mund* (la claire bougie de la faim dans la bouche)»<sup>5</sup>. Il souligne qu'il éteint la relation du «je-tu» en se faisant un «sanctuaire»<sup>6</sup> à travers l'image du mort-bougie dans sa propre bouche. Il se trouve que le «je-tu» disparaît et que sa bouche est «restée la non-personne»<sup>7</sup>. La «non-personne» dont il s'agit ici est probablement une référence à Benveniste, pour lequel elle «marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le “je” et le “tu”»<sup>8</sup>, bien que Meschonnic n'en fasse pas mention. Il compare ce qui est en dehors de cette relation personnelle, à l'intelligible «Dieu». Cependant, comme nous le verrons plus tard, il n'a pas simplement appliqué la théorie de la relation personnelle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Faut-il interpréter cela en termes de psychanalyse lacanienne ? Il est clair que le poète lisait Jacques Lacan dès 1972, en faisant référence à Lacan dans «La poétique l'histoire chez Bakhtine» de 1971. Depuis lors, le terme le «grand Autre» a été utilisé pour désigner un être transcendant tel que Dieu, la Loi, et le Père. Cf. «La poétique l'histoire chez Bakhtine», *Cahiers du Chemin*, janvier 1971, n° 11, p. 127-139, p. 130. ; *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 323-324. ; *EPT*, *op. cit.*, p. 159. ; *HNE*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 120.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, *op. cit.*, p. 231.



de Benveniste au poème de Celan, car ce «je» qui disparaît, et qui est devenu la non-personne comme «il», renaîtra dans les derniers poèmes de Celan.

### 5.1.2 Le signifiant de «*Ich*»

Nous aborderons ici une situation dans laquelle le «je (*Ich*)» est énoncé au niveau du signifiant dans un silence où l'on ne peut plus parler. La procédure est résumée comme suit : Meschonnic essaie de lire le signifiant «je» («*Ich*» en allemand) dans le poème de Paul Celan, qui passe de la relation du «je-tu» à la non-personne du «il». Il va sans dire qu'il ne s'agit pas d'un simple jeu de mots, mais d'une autre «voix» qui se fait entendre en l'absence de la relation personnelle «je-tu» : le «je comme texte». En fait, ce n'est pas la première fois que Meschonnic se concentre sur le «je» de cette façon dans son article. Avant même qu'il ne rencontre la théorie linguistique chez Benveniste, il utilisait déjà ce «je» résonnant tout au long du texte poétique dans ses essais autour de Nerval et d'Éluard. Le «je» ainsi trouvé n'est plus la possession de l'auteur ou de son texte seul, car il existe un autre «je» par le sujet de la lecture ; lire le «*Ich*» dans le poème de Celan n'est rien moins que l'acte de maintenir le dialogue du sujet de la lecture, le sujet de l'écoute.

Meschonnic pense que le «je» de Celan mène au «système du je» à travers le signifiant de «-*ich*». Nous clarifierons cette idée en l'examinant par rapport à sa critique du traducteur de *Strette*. Comme nous l'avons déjà montré, Meschonnic a trouvé dans la citation de la fin de *Atemwende* («Le tournant du souffle» dans sa traduction, et le «détour du monde» dans celle d'André du Bouchet) une chaîne prosodique de «*Ich*», «*Eins und Unendlich, / vernichtet, / ichten. / Licht war. Rettung*»<sup>1</sup>, alors que le traducteur de *Strette*, le traduisant par «Un et infini, anéanti, néantir. Lumière fut. Délivrance»<sup>2</sup>, a gardé l'écho de *-ichten* de «*vernichten-ichten*». Cependant, Meschonnic ne pouvait tolérer cette traduction, car elle élimine le sens du «*vernichten*» qui se lie fortement au «je». La divergence entre deux poètes-traducteurs français est ici la traduction du mot rare «*Ichten*». Pour Meschonnic, le «je» de «*Ichten*» ne peut pas être effacé ici, car le «je» joue un rôle particulier dans le poème entier. Il l'explique comme suit :

Il semble qu'on doive le prendre pour le prétérit d'un infinitif *ichen* qui est dans Grimm : «devenir je», «créer un je» — une genèse. De plus, *ichten* est entre *-nicht-* et *Licht*. Entre les deux, il participe des deux par son signifiant, — du néant et de la

<sup>1</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 120. Nous soulignons.

<sup>2</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

lumière. Il est *devenu je*, fondant en un, au bénéfice de Dieu, le *je* et le *il*.<sup>1</sup>

L'accent mis par le critique de la traduction sur un tel «je» a trait à la question d'une histoire entre le «je» et l'«extermination (*vernichten*)», comme nous le verrons plus loin.

La préservation du son de «anéanti, néantir» revient à effacer le «je» dans «*Ichen*» (verbe infinitif de «*Ichten*»). Le traducteur est obligé de prendre une décision radicale ici : le son ou la forme-sens comme «je». Nous comprenons alors que ce que Meschonnic appelle «signifiant» n'appartient pas simplement à la dimension sonore. Notre intérêt n'est pas d'établir la supériorité de la traduction, il est ailleurs. Ce dont nous voulons nous occuper ici, c'est que Meschonnic, tout en se référant à Grimm, exprime «*Ichen*» comme «devenir» et «créer» au lieu de «dire je» comme le définit le philologue allemand lui-même<sup>2</sup>. Pourquoi a-t-il effectué une telle relecture ? Parce qu'il voyait dans le poème de Celan une homologie entre «dire» et «créer», comme il l'exprime avec «une genèse»<sup>3</sup> qui fait allusion au début biblique de la *Genèse* : le rapport prosodique avec «*Licht*» comme lumière met l'accent sur l'acte de parole de Dieu dans la *Genèse* («Et Dieu a dit qu'il y ait la lumière»<sup>4</sup>). Le «je (*Ich*)» serait donc un Dieu entre «*nicht* (néant)» et «*Licht* (lumière)». Par ce discours divin ainsi que la création, le «il» non-personnel de Celan renaîtra d'une absence dans le «je» créé<sup>5</sup>. Ainsi, le mutisme de «je-tu» transformé en «il» dans la poésie de Celan se transforme en un autre «je», énoncé et créé.

Or, cette attention portée au «je» par Meschonnic n'a pas seulement été le point fort de l'article sur Celan. Son intérêt pour le pronom personnel s'est également manifesté dès la discussion sur Nerval en 1958. Dans sa critique de ce poète du XIX<sup>e</sup> siècle, il soutient que ce regard vers le pronom personnel dans la poésie est primordial pour comprendre l'architecture d'un recueil de poèmes. Par exemple, la fréquence du «je» dans le début des *Chimères* est dirigé vers un seul «toi», mais le «je» se tourne ensuite «vers la divinité et la troisième personne»<sup>6</sup>. Selon lui, «le “je” ne figure plus que pour se consacrer à la religion», et finalement «le *je* est absent». Ce qui

<sup>1</sup> *Ibid.* Celan dit lui-même qu'il a en fait pris ce mot *Ichten* à Grimm. Cf; O. CLASSE, *Encyclopedia of Literary Translation Into English. A-L*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, p. 247.

<sup>2</sup> J. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1877, p. 2032. Dire «je», «"ich" sagen, eine frage mit ich beantworten.»

<sup>3</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 120.

<sup>4</sup> «Au commencement», *L'Infini*, automne 2001, n° 76, p. 61.

<sup>5</sup> La fusion entre le «je» et le «il» serait-elle «on»? John Felstiner dit que le «je» et le «tu» font le «on», «man» en allemand. Comme l'argument de Felstiner se situe dans un contexte différent de la théorie de la personne de Benveniste ou de Meschonnic, aucune distinction n'est faite entre le «il» impersonnel et le «on» non-personnel non plus. Nous n'entrerons pas dans les détails ici de la question de savoir si le «man» en allemand se réfère à au «on» plutôt qu'au «il».

<sup>6</sup> «Essai sur la poétique de Nerval», *op. cit.*, p. 32.

différencie ce «je» de celui de Celan, dont nous venons de parler, c'est que dans *Les Chimères*, l'absence du «je» atteint une «extase»<sup>1</sup>, ce qui implique la libération de la «misère présente»<sup>2</sup>. Il conclut cette absence par ce qui suit :

L'isolement du *je* entre le silence des amis ingrats et le silence de Dieu. Le recueil finit sur le sonnet de l'impersonnel : le triomphe de l'univers, de l'être obscur sur la pensée.<sup>3</sup>

Le lien entre Nerval et Celan dans la poétique meschonnicienne se retrouve également dans l'article de 1996 autour de Celan : «Chez Nerval, ou chez Celan, c'est la réalisation poème d'une situation éthique. C'est une éthique du langage»<sup>4</sup>. En outre, il indique qu'une telle situation éthique du «je» peut être trouvée dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire<sup>5</sup>.

Elle est également abordée dans son essai sur Éluard, écrit deux ans avant celui sur Celan. Meschonnic y attire l'attention sur l'«écho consonantique» du «je», et il relève en particulier des paradigmes sonores tels que «orage», «neige», «rivages», «jours», «voyage», «images» et «visage»<sup>6</sup>. Comme il le dit, «le *je* traverse ses divers signifiants»<sup>7</sup>. Pour insister, ce «je» éluardien est différent de celui de Celan ou de Nerval. Cependant, nous pourrions constater, quoique la fonction du «je» dans chaque poème soit bien différente, que l'intérêt pour le «je» se retrouve dans ses réflexions sur plusieurs poètes. Aperçue de cette façon, sa discussion sur le «je (*Ich*)» de Celan semble avoir suivi un cours naturel des événements dans son esprit. Autrement dit, sa préférence pour la traduction de «je» comme «*Ichen*» par rapport à la traduction de «anéanti, néantir» de Du Bouchet n'est probablement pas non plus sans rapport avec ces tendances dans ses critiques.

Nous avons constaté, en nous référant aux articles autour de Nerval et d'Éluard, que l'analyse centrée sur le «je» de Meschonnic a été faite avant la rencontre avec la théorie linguistique de Benveniste. Nous reviendrons à présent sur l'examen du «je (*Ich*)» propre à Paul Celan. Le «je» de Celan dans *Atemwende* s'efface au début parce qu'il devient la non-personne du «il»; ensuite, la transformation en un autre «je» comme signifiant est patente. Ce que nous signalons particulièrement ici, c'est que cette deuxième énonciation du «je» est produite par un dialogue qui s'opère

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> «On célèbre Celan», *op. cit.*, p. 78.

<sup>5</sup> «Essai sur la poétique de Nerval», *op. cit.*, p. 32.

<sup>6</sup> «Prosodie et langage du couple dans *La Vie immédiate* d'Éluard», *Langue française*, 1970, n° 7, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*

entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture du poème.

La question de la lecture qui présuppose ce sujet de la lecture sera centrale dans l'examen qui suit. Nous précisons ici la notion de « dialogue » au moyen du « je » dans le poème-Celan pour Meschonnic. En traitant de l'impersonnalité dans l'écriture de Celan dans *Critique du rythme*, notre critique pose le problème du dialogisme du poème :

Le dialogisme du poème est à la fois une position du sujet de l'énonciation et du sujet de la lecture, tous deux mutuellement impliqués d'une manière que le poème invente, qui lui est propre.<sup>1</sup>

Ce dialogisme est également mentionné dans l'essai de Celan de 1996 : « Constamment *je et tu*, “dialogique” comme dit le discours de Brême »<sup>2</sup>. Ici est rappelé le passage de Mandelstam dans le célèbre discours de Brême de Celan en 1958 : « Le poème peut [...] être une bouteille à la mer, abandonnée à la croyance [...] qu'elle pourra quelque part et quelque jour être rejetée vers la terre, vers la terre du cœur peut-être »<sup>3</sup>. Le sujet de l'énonciation n'est pas l'auteur lui-même, mais le sujet dans la bouteille ; Meschonnic affirme que ce sujet est *reden*, le mot allemand pour discours, et préconise une distinction avec *sprachen* par opposition à Heidegger :

C'est le sens que je donne à l'opposition que développe Celan, dans l'« Entretien dans la Montagne », de 1959, entre *die Sprache*, *sprechen*, qui sont le fait de la nature, de la montagne, des objets inanimés (la canne, la pierre), et *reden\** qui n'est dit que des hommes entre eux. Et *Sprache*, la langue, *sprechen*, parler, sont du côté de Heidegger, de ses commentaires de Hölderlin, du langage des dieux, d'une tradition qui renvoie au destin grec et surtout à une philosophie qui met le sujet directement dans la langue et efface le discours. Mais *reden*, parler, au sens de converser, lié à *die Rede*, le discours, est du côté de Martin Buber — du dialogue, dont l'élément juif est un paradigme chez Celan.<sup>4</sup>

C'est sans aucun doute que ce dernier passage, « l'élément juif est un paradigme chez Celan », est lié à ce qu'il disait, « Celan est le juif »<sup>5</sup>, en 1972. C'est une expression qui, jusqu'à ce jour, a donné

<sup>1</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 456.

<sup>2</sup> « On célèbre Celan », *op. cit.*, p. 84.

<sup>3</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 455.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>5</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 120.

lieu à une idée fautive de lui en tant que judaïste, expression qui a de nombreuses connotations en d'autres termes. Elle est attribuée à une attitude ambivalente et complexe de Meschonnic vis-à-vis du judaïsme. Comme le dit Marko Pajević, l'opposition entre la tradition juive et la philosophie de Heidegger est évidente<sup>1</sup>. Dirk Weissmann a considéré cette rivalité comme «l'interprétation lévinassienne» tout en citant la référence de son propos dans une émission de France Culture : «C'est l'enjeu, en gros, de Buber contre Heidegger. Et il me semble que dans *L'Entretien dans la montagne*, Celan choisit le côté de Buber, le côté du dialogue»<sup>2</sup>. En effet, il indique dans la note de *Critique du rythme* que ce schéma vient de «De l'être à l'autre» d'Emmanuel Levinas<sup>3</sup>.

Ces questions relatives à la tradition juive dépassent de loin nos capacités. Il faudrait malgré tout distinguer strictement la poétique de Meschonnic de celle de Buber et de Lévinas sur un seul point : dans son cas, la relation dialogique du «je-tu» est toujours établie dans des œuvres poétiques concrètes, et non dans la métaphysique. C'est ainsi que Meschonnic le souligne lui-même, lorsqu'il fait la distinction entre sa poétique et la philosophie de Buber, en signalant que cette dernière est «hors du concret des textes et de l'histoire»<sup>4</sup>. Il est possible d'interpréter la relation du pronom personnel chez Celan d'une manière bubérienne, mais en fin de compte, Meschonnic accorde la plus grande importance à la situation concrète dans laquelle une telle relation se présente à travers la lecture de son œuvre poétique. Dans sa poétique, il n'est pas possible d'abstraire la relation du «je-tu» de la situation particulière dans une œuvre littéraire. C'est la raison d'être de sa poétique, le point où elle se distingue des autres idées philosophiques qui tendent à hypostasier la transcendance. Meschonnic précise, en outre, que «la philosophie du tutoiement, de Buber à Levinas, a fondu la théologie et l'impossibilité de l'athéisme, hypostasiant la "présence inaccessible de l'autre", l'extériorité irréductible, "l'étrangeté entre nous"»<sup>5</sup>.

Pour résumer les considérations qui précèdent, la lecture du signifiant de «*Ich*» dans le poème de Celan est une lecture d'un «je», ce qui fait signification pour Meschonnic. Ce «je» n'est pas celui de l'auteur ou du texte, mais celui entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture, de l'écoute, qui induit le dialogue. Bien qu'il y ait, derrière ce dialogue, une conception juive de la relation comme chez Martin Buber, Meschonnic lui-même souligne qu'il s'agit d'abord de l'expérience réelle de la lecture d'une œuvre poétique.

---

<sup>1</sup> M. PAJEVIĆ, «Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu?», *op. cit.*, p. 163. «Celan est donc dans la tradition juive du dialogique contre la sacralisation de Heidegger».

<sup>2</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>3</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 456.

<sup>4</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>5</sup> *PPV*, *op. cit.*, p. 84.

### 5.1.3 Le «Je» et le «moi» : l'histoire contre la biographie

Nous avons examiné jusqu'ici les deux niveaux de «je» découverts dans la lecture de Celan par Meschonnic. L'un est un «je-tu» lyrique qui se représente dans un texte poétique, l'autre est un «je comme système» qui inclut le sujet de la lecture et de l'écoute. Nous tenterons ici d'expliquer comment cette notion de «je» se distingue du «je» de l'auteur biographique de Celan. Sans faire cette distinction, son attention sur le «je» de Celan pourrait être considérée comme l'expression du «je» de Celan lui-même, ou de son «je» au nom du peuple juif. L'examen se déroulera en prenant comme point de départ certaines études celaniennes déjà évoquées afin de vérifier que le «je» ne peut être assimilé à une identité juive. Pour renforcer ce fait, nous nous référerons à la discussion de ouverte par Meschonnic autour de la dénomination «Shoah» pour l'extermination de Juifs d'Europe par les nazis. La distinction demande d'observer quelle est l'historicité inhérente au «je» : c'est une «vie» de plus que ce qui a été écrit dans la biographie. Elle est donc une «histoire» qui refuse d'être réduite à une identité raciale et religieuse et qui ne peut être fixée, c'est-à-dire une «histoire» vers l'«inconnu».

Quand Meschonnic dit «Celan est le juif», le «je» de son poème devrait-il aussi être pris dans le contexte de l'identité juive? Une étude remarquable qui se concentre sur le «je» comme lecture de Celan par Meschonnic est réalisée par Evelyn Dueck. Elle la présente ainsi :

Meschonnic définit l'écriture de Celan comme un passage du *je* au mutisme non pas de la non-signifiante, mais de l'identité juive après la Shoah.<sup>1</sup>

Nous avons déjà examiné la première partie de cette citation. La dernière partie, «identité juive», est cependant à l'étude. En effet, cette expression pourrait être interprétée comme une vue privilégiée de l'aspect biographique de Paul Celan. Sinon, cela contredirait ce que Meschonnic a affirmé par ailleurs : «La connaissance de la biographie de l'auteur est tout à fait secondaire»<sup>2</sup>.

De même, cette histoire du «je» ne peut être réduite à une histoire qui s'appelle la «Shoah». Dueck dit : «L'hermétisme de Celan est, selon Meschonnic, un témoignage direct de la Shoah»<sup>3</sup>, mais nous ne trouvons aucune référence directe à la Shoah ou à Auschwitz dans son article de 1972 ; il serait difficile de faire une telle affirmation sans que Meschonnic n'utilise une telle référence.

<sup>1</sup> E. DUECK, *L'étranger intime*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> «Entretien avec Diôgenes Céspedes», *op. cit.*, p. 141.

<sup>3</sup> E. DUECK, *L'étranger intime*, *op. cit.*, p. 85.

Pas une seule fois dans cet essai, Meschonnic ne fait le lien entre l'Holocauste ou l'identité juive et la poésie du poète germanophone. De plus, on sait bien qu'il a critiqué Claude Lanzmann en affirmant que le mot hébreu pour « Shoah » est un mot qui n'évoque pas littéralement le massacre. La question de l'usage du mot Shoah sera traitée plus en détail dans la troisième section.

Le «juif» dans la poétique meschonnicienne est polysémique et il serait hâtif d'appliquer son «juif» à une telle identité. Certes, cela ne veut pas dire que toutes les allusions de la Shoah que Dueck signale sont absentes; le poète, en critiquant l'ouverture de *Strette* traduite par Jean Daive, juge que la traduction de «*Verbracht*» en «Dé-/porté» n'évite pas une référence trop directe aux camps d'extermination et à la Shoah, même s'il dissocie ce mot typographiquement. En revanche, la traduction «Dévastés» proposée par Meschonnic lui-même<sup>1</sup> peut plutôt être comprise comme une allusion à la Shoah. Néanmoins, comme nous le verrons plus loin, l'histoire dont parle Meschonnic est également différente de ce que Dueck appelle la «biographie de l'auteur» ou «l'histoire européenne pour les poèmes» de Celan<sup>2</sup>. Il conviendrait de faire une distinction stricte entre l'histoire de la Shoah dans le monde et l'histoire à laquelle Meschonnic fait référence ici.

Il serait nécessaire de situer clairement le concept d'«histoire» chez Meschonnic, car cette histoire ne se réfère pas simplement aux événements qui ont eu lieu dans le passé. Quand il écrit, avec une tournure qui peut paraître obscure, que l'écriture de Celan vient de «son vivre le langage, son vivre l'histoire»<sup>3</sup>, il ne s'agit pas seulement de son vécu historique, mais aussi de son historicité radicale qui s'invente dans et par son langage. Autrement dit, l'histoire que Celan a vécue n'est pas tout ce qui est écrit dans sa biographie, mais tous les poèmes, tous les mots et tous les silences, qu'il a énoncés sont eux-mêmes une «histoire». Dans l'essai de 1972, Meschonnic utilise beaucoup l'expression «son histoire»<sup>4</sup>, pas «l'Histoire» pour tout le monde.

Il est certain que sa propre histoire relève de l'«Histoire» avec une majuscule, du moins n'est pas sans rapport avec elle – c'est le moins que l'on puisse dire. Nous ne considérerons ainsi pas qu'il a pensé que l'histoire de la tradition juive avait quelque chose à voir avec ce poète allemand. Cependant, la poésie de Celan inclut quelques parties de l'histoire qu'il ne connaissait pas et n'avait pas encore vécues au moment où il a écrit. C'est parce que, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, Meschonnic est convaincu que l'histoire est devenue une pro-

---

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 149.

<sup>2</sup> E. DUECK, *L'étranger intime*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>3</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 120, p. 121.

phétie de son langage : « Le langage prophétique est dans l’histoire »<sup>1</sup>. La prophétie orientée vers un avenir se situe dans l’histoire du passé, et elle fonctionne comme une activité (*energeia*<sup>2</sup>). Par ailleurs, du point de vue de la formalisation d’histoire, elle est la « parabole »<sup>3</sup> comme « *shifter* » dont nous avons parlé dans l’article autour de Kafka<sup>4</sup>. Ces deux traits liés à la notion d’histoire nous amènent au fait qu’il y aura toujours un « inconnu » dans l’histoire. Ainsi, l’expression « son vivre le langage, son vivre l’histoire », à laquelle se réfère l’essai de Meschonnic concernant le poète roumain de langue allemande, signifie que la vie de l’écrivain et l’histoire sont inscrites dans une œuvre, que cette vie-histoire devient une force, une activité qui agit sans cesse. Si nous ignorons ou sous-estimons cette force, cela conduit à une « déshistorisation »<sup>5</sup>. En résumé, pour Meschonnic, la traduction doit faire ressortir non seulement des faits historiques du texte poétique, mais aussi un langage prophétique dans l’histoire, à savoir la force d’inconnu du poème.

En réfléchissant à cette notion d’histoire propre dans la conception de Meschonnic, nous comprenons qu’il se préoccupe davantage de l’histoire de la vie avec l’inconnu que de l’histoire de la tradition juive, et qu’elle est écrite dans des textes poétiques plutôt que biographiques. En un mot, le concept d’histoire de la vie dans le poème ne peut être réduit à une seule histoire. À partir de l’histoire de la vie écrite dans son poème, l’expérience de l’extermination dite « Shoah » est mise en évidence dans la mesure où le texte celanien est lu dans le cadre de la relation continuée de l’histoire complexe : l’histoire sociale, l’histoire de sa vie personnelle, l’histoire des lecteurs et l’histoire de la culture à laquelle ils participent.

Cette notion d’histoire ne brandit ni « la mort de l’auteur », ni privilégie la biographie de l’auteur ; mais Meschonnic essaie de préserver ce lien entre l’auteur et son texte dans la continuité de l’histoire là où l’intertextualité éloignerait l’auteur et il ne s’agit que des textes donnés. Nous pourrions dire que Meschonnic ne s’occupe pas de la dualité de l’auteur et de l’œuvre, mais de la relation entre les deux. Il ne sépare donc pas la Shoah ou la tradition juive de Paul Celan, mais il ne privilégie pas non plus des événements biographiques. Ainsi, lorsque Dueck positionne le traducteur Jean-Pierre Lefebvre comme celui qui n’a pas considéré « Celan comme le “poète de la Shoah” » et qui n’a pas restreint « la lecture de ses poèmes aux éléments qui évoquent la tradition juive »<sup>6</sup>, il semble qu’Henri Meschonnic se situe également dans cette position. En effet, il est

---

<sup>1</sup> *PPIII, op. cit.*, p. 236.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 110.

<sup>3</sup> « La parabole ou Kafka », *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 80.

<sup>5</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 130.

<sup>6</sup> E. DUECK, *L'étranger intime, op. cit.*, p. 433.



évident que la signification du «juif» ne se limite pas à la «Shoah» quand il écrit ce qui suit :

Quant au jeu tout aussi mondain qui se livre sur le compte de Paul Celan, les uns l'heideggérianisant, les autres l'enjuivant, c'est pour moi un spectacle à vomir sans rapport avec l'œuvre de Celan.<sup>1</sup>

Certes, dans *Critique du rythme*, il a associé Buber et Celan par «l'élément juif», toutefois cela ne constitue pas un axe pour orienter la lecture du poème de manière à en extraire le sujet du massacre des Juifs. Il n'existe surtout pas une seule expression directe qui désigne l'Holocauste ou Auschwitz dans cet essai. Nous ne voulons pas dire qu'il s'agit d'une mauvaise lecture, au contraire, il existe un fait évident dans lequel chaque lecteur lit et associe de tels faits à partir de ses écrits. Autrement dit, il existe une projection de l'histoire du lecteur. Notre compréhension de l'histoire selon Meschonnic doit également impliquer nos histoires individuelles. L'histoire n'est donc pas toujours fixe, ne pouvant être réduite à un seul point d'origine ou à un seul événement historique.

Pour conclure, Meschonnic ne met pas l'accent sur l'identité juive elle-même, mais sur l'indissociabilité de l'histoire juive et de l'histoire propre à Celan. Et, si l'on considère le terme «identité juive» comme un sujet ethnique et collectif, il serait nécessaire de penser le «je» du poème — la relation entre Celan et le sujet de la lecture — comme un point de départ. Cette inséparabilité de la pensée du langage et de l'histoire est due à l'histoire qui se fait par l'intermédiaire du langage dans l'œuvre poétique. Le «je» de Celan a été changé en «il», mais à la fin, ce «je» est devenu un autre «je» comme système de texte, une histoire. Ce dernier «je» ne peut avoir aucune intervention «directe» dans l'histoire biographique du poète germanophone car son histoire est déjà écrite dans l'histoire du lecteur, et non dans celle de Celan.

## 5.2 La plongée du langage-silence dans l'«eau»

Nous avons montré dans la section précédente que l'analyse du «je» dans l'étude de Meschonnic concernant Celan ne concerne pas seulement la simple biographie, mais aussi l'historicité de l'ensemble du texte. Dans cette optique, nous analyserons l'image de l'eau qu'il observe dans l'œuvre de Celan, qui est également associée à sa mort biographique (la mort dans l'eau); nous

---

<sup>1</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie)», *op. cit.*, p. 150.

relierons cette analyse à l'historicité du « je » de lecteur (Meschonnic dans ce cas).

Nous examinerons dans cette section des réflexions de Meschonnic sur le silence sous un angle différent en analysant les images de l'eau qui apparaissent fréquemment dans son article autour de Celan. Nous commencerons par un examen textuel pour clarifier l'image de l'eau à laquelle il associe le silence et la mort dans l'œuvre celanienne. Ce qui est alors important, c'est le fait que Meschonnic lui-même n'ait jamais mentionné une seule fois le fait biographique de la mort, alors que les recherches précédentes ont lié l'image de l'eau à la noyade du poète. La mort biographique n'est que suggestive, et cela signifie que l'association avec l'histoire biographique de la mort de Celan ne peut être révélée que par l'intervention de l'historicité du sujet de la lecture. Cela démontre que l'image de l'eau, comme le « je » textuel, fonctionne comme un lien entre l'historicité de l'auteur et celle du lecteur.

Cette preuve étant établie, nous déterminerons également la portée de cette image propre à Meschonnic vue à travers l'ensemble de ses écrits. Nous effectuerons ce travail selon deux perspectives. L'une permet de dissocier l'approche de Meschonnic du thématisme bachelardien. Il nous faudra nous demander s'il s'agit d'un thématisme, car notre critique se concentre souvent sur l'image de l'eau et du feu dans ses études. Bachelard développe également sa réflexion sur l'image de l'eau, mais est-ce bien ce qu'il fait ici ? L'autre perspective aborde le motif de l'« errance » et de l'« errant » chez Meschonnic : il s'agit d'une marche sans fin, flottante, instable, et d'une inquiétude de la mort, inspirées certainement du « Juif errant » dans la poésie de Guillaume Apollinaire. Comme ce « Juif errant » est une notion primordiale dans l'analyse de la judaïté, la section actuelle constitue également une préparation à cette analyse.

### **5.2.1 Le rapport entre l'eau et le langage dans la poésie de Celan**

Nous avons constaté dans la section précédente que la notion d'histoire chez Meschonnic est bien différente de celle de la biographie de l'auteur. En les distinguant, la poésie de Celan que notre poète a analysée lui est nécessaire pour penser un « sujet du poème », plutôt qu'un simple « sujet biographique ». De même, cesser de s'identifier à la vie biographique nous impose de repenser la question de sa judaïté et sa pensée autour de Celan concernant les camps d'extermination. Il ne s'agit pour ainsi dire pas de question biographique de Celan, mais de celle qui apparaît à travers la lecture du sujet de la lecture, c'est-à-dire des lecteurs qui ont lu sa poésie. Nous essayerons de mettre cela dans le contexte du silence : le silence dans le poème de Celan est un terme qui n'est pas

énoncé, mais qui deviendra une voix par l'intermédiaire de la ré-énonciation du sujet de la lecture. Cela semble aller de soi car, en effet, lorsque nous abordons le silence dans la poésie de Celan, nous avons tendance à oublier la prise en compte du sujet de la lecture. Selon le contexte de sa critique, nous supposons que le sujet du traducteur n'est pas pris en compte. Quand nous considérons la lecture du sujet comme traducteur sous cet angle, nous comprenons pourquoi Meschonnic minimise les références directes aux camps de concentration dans son étude. C'est parce que la vie de Celan et sa créativité ne se réduisent pas à un seul événement comme la judaïcité ou l'expérience du camp.

D'après les faits que nous avons vus jusqu'ici, Meschonnic semble éviter le lien facile entre la poésie et la vie biographique, notamment l'expérience du camp et la condition de judéité, alors qu'il semble aussi y avoir un lien direct entre sa mort (la noyade) et l'image de l'eau dans le poème. Comme il le dit, « il s'est jeté dans le langage comme il s'est jeté à l'eau »<sup>1</sup> et il a « inscrit sa mort »<sup>2</sup> dans son langage. La question qui se pose ici est la suivante : quelle place occupe l'image de l'eau dans la poésie de Paul Celan ?

En premier lieu, celle-ci occupe une position biographiquement privilégiée. Selon Alexis Nouss, dans l'essai de Meschonnic, l'eau de Celan fonctionne comme un « thanathème » qui désignerait sa mort<sup>3</sup>. Son interprétation est que la mort de Celan, en se jetant dans la Seine en 1970, renforce l'image de l'eau. En effet, dans son article de 1972, Meschonnic suggère la cause de la mort lorsqu'il affirme que le mot « ertrunkener » devrait être traduit par « noyé » en respectant le « mot-valeur », au lieu de « englouti », traduction choisie par un autre traducteur<sup>4</sup>.

Si le « mot-valeur » relie sa poésie et sa vie, une lecture après-coup laisserait-elle entendre que Celan prophétisait sa propre mort dans son poème ? Cependant, ce n'est toujours qu'*après-coup* qu'on le sait, et au moment où l'on écrit des textes, l'avenir est toujours inconnu. La preuve en serait donc difficile, mais Meschonnic fait l'hypothèse que lorsqu'un écrivain émet sa parole, l'inquiétude d'un devenir vrai de sa parole l'inquiète. Aussi Meschonnic cite-t-il souvent comme un principe poétique la formule de Victor Hugo : « Les poètes ont peur de devenir prophètes ». Nous avons déjà évoqué ce point, ce n'était pas une prédiction, mais la capacité de penser à « ce qui n'est pas encore là ».

Il semble que nous serions contraints de penser de plus en plus au silence en relation avec la

---

<sup>1</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> A. Nouss, « Le *Pneuma* et le rythme (sur Paul Celan) », *op. cit.*, p. 220.

<sup>4</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 124-125.

mort de Celan puisque cette image peut également indiquer une corrélation avec le silence : « L'eau qui est homologue au langage est homologue au silence »<sup>1</sup>. Il faut toutefois noter que Meschonnic ne « parle » jamais une seule fois, même ici, de la cause de la mort de Celan. Lorsqu'il présente cette image de l'eau, elle reste suggestive. C'est le lecteur qui associe des expressions comme « jeté à l'eau », « plongé dans l'eau » et « noyé », à la mort biographique de Celan. En effet, une lecture plus approfondie du texte révèle que Meschonnic ne se préoccupe pas de sa vie biographique, mais de son langage, à savoir de l'eau dans sa poésie elle-même. C'est au sujet de la lecture de décider si l'eau dans le poème conduit réellement à sa mort.

Afin de prouver ce qui précède, reprenons *in extenso* le passage où Meschonnic évoque l'image de l'eau :

Le langage, chez Celan, est devenu le culte des morts, et il y a inscrit sa mort. Il s'est jeté dans le langage comme il s'est jeté à l'eau.<sup>2</sup>

Pour ceux qui connaissent les derniers jours de Paul Celan, il est clair que l'expression « sa mort » désigne clairement le suicide par noyade. Il convient pourtant de remarquer ici que Meschonnic lui-même ne l'a jamais dit directement. Il existe un autre « silence » propre à Meschonnic : c'est au lecteur de décider s'il doit ou non conclure que cette « eau » désigne un suicide dans la Seine. Nous ne voudrions pas insister sur le fait que cela doit être lu indépendamment des événements biographiques ni sur le fait qu'il essaye de le considérer sans aucun rapport avec l'histoire de l'auteur. Ce que nous soulignerons, c'est la situation dans laquelle le lecteur est jeté dans une relation entre la vie biographique et la vie textuelle (c'est-à-dire le sujet du poème) à travers le comparatif « comme », dans le passage « comme il s'est jeté à l'eau ». La force de cette allusion est expliquée à partir des années 1980 par une formulation proposée par Mallarmé distinguant « nommer » de « suggérer »<sup>3</sup>, mais elle n'est pas encore apparue dans cet essai autour de Celan.

Il existe encore une chose à remarquer en plus de la relation avec la vie biographique de Celan : une architecture contrastée entre la vie et la mort. Alors que le « jeter à l'eau » implique pour beaucoup de lecteurs la mort, le « jeter au langage » ouvre une voie à la vie dans cet essai, car dans le langage, le poète tente de « vivre sa mort »<sup>4</sup>. En se jetant au langage, « son langage et sa

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>3</sup> Voir, *supra*, p. 139.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

mort sont liés»<sup>1</sup>, puis Celan relie «*Ein Wort* (Un mot)» à «*eine Leiche* (un cadavre)», finalement «l'assimilation du langage à la mort est complète»<sup>2</sup>. Une fois cette identification établie, l'écriture «n'a cessé de vivre sa mort»<sup>3</sup>. Selon lui, Paul Celan se jette dans le «vivre-langage qu'est l'écriture» qui lui permet de vivre en écrivant sa mort.

Il convient ici d'expliquer des concepts spécifiques propres à Meschonnic tels que «vivre-langage» et «son vivre le langage» pour bien comprendre sa terminologie. Selon Arnaud Bernadet, cette phrase signifie «vivre par le langage», ainsi que «vivre comme langage»<sup>4</sup>. Cela pourrait être dans l'esprit d'une proposition, «le langage sert à vivre» de Benveniste, car il aime cette expression et il l'a déjà utilisée dans son article de 1970, «l'écriture sert aussi à vivre»<sup>5</sup>. Il estime que le langage est synonyme de communication, mais d'abord de vie. «Vivre» est défini par Benveniste comme une notion linguistique plutôt que philosophique ou poétique, qu'il précise ainsi : «Toutes les activités de parole, de pensée, d'action, tous les accomplissements individuels et collectifs qui sont liés à l'exercice du discours»<sup>6</sup>. Dans le cas de Meschonnic, nous pouvons probablement dire que le vivre-langage est envisagé comme un langage impliquée dans toutes les activités de l'individu à la société. Lorsque Celan se lance dans le langage, c'est pour s'impliquer dans cette activité. Pour prendre une expression de Bernadet, il est devenu «le sujet comme engagement»<sup>7</sup>. Ainsi, la poésie de la mort-silence de Celan, en dépassant l'auteur lui-même, vit dans son langage.

Nous essayerons ici d'approfondir cette image de l'eau. L'eau, liée avec le langage, a aussi à voir avec la mort et le silence. Lorsque l'eau se rapporte au décès qui rappelle la mort physique, un «lien entre l'écriture, le corps et la mort»<sup>8</sup> s'établit. On pourrait ainsi dire que le silence résulte, non seulement de la mort par l'eau, mais aussi du fait que l'on ne peut pas avoir de voix dans l'eau : «L'eau qui est homologue au langage est homologue au silence»<sup>9</sup>. Il faut noter ici que le silence ne signifie pas l'absence du langage. Au contraire, selon lui, «la plongée du langage dans l'eau, l'appel de l'eau constituent un langage-système»<sup>10</sup>. Comme le «langage-eau»<sup>11</sup> est une figure du langage à travers la mort et le silence, cela nous permet d'établir le lien continu des notions *eau-*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup> A. BERNADET, «Pour une "rhétorique profonde"», *POLART. Poétique et politique de l'art*, 30 décembre 2004, p. 21.

<sup>5</sup> «Sémiotique et poétique, partant de Benveniste», *op. cit.*, p. 125.

<sup>6</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>7</sup> A. BERNADET, «Pour une "rhétorique profonde"», *op. cit.*, p. 21.

<sup>8</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 124.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 132.

*langage-mort-silence.*

La vie dans le langage a ici acquis une nouvelle image. Cette écriture dans le langage-vie «se mêle à l'eau»<sup>1</sup> via des images telles que «flot»<sup>2</sup> et «palmures»<sup>3</sup> dans la poésie du poète né en Roumanie. Quand il dit «le silence chez Celan fait partie du langage, il ne va pas vers la mort, il en vient»<sup>4</sup>, cette fluidité du langage peut être liée à celle de l'eau. Nous évoquerons ce sujet un peu plus loin.

En résumé, nous avons établi la relation entre eau, langage, silence et mort. Nous avons attiré l'attention sur le lien direct entre l'eau et la mort de Celan d'un point de vue biographique sachant que Meschonnic a évité cette affirmation. Une telle référence biographique est secondaire, puisque c'est avant tout une question de langage. Le «langage-eau» doit donc entretenir un rapport avec l'œuvre poétique. Il est associé à la mort par l'eau (et au corps de la noyade) et peut en même temps être compris comme l'image d'une situation dans laquelle les mots ne peuvent être prononcés sous l'eau. L'aller-retour dans le langage représente ailleurs une image flottante ou errante qui ne reste pas au même lieu. Si le langage-eau est une errance, alors on dirait que Celan a vécu cette errance. C'est, selon nous, la véritable signification de la phrase «Celan est le juif, c'est-à-dire ici l'errant dans l'écrit». Nous étudierons cette notion d'errance plus loin.

### **5.2.2 Le thématisme bachelardien chez Meschonnic**

Nous avons vérifié que l'image de l'eau dans l'essai de Meschonnic autour de Celan était associée au silence, au langage et à la mort. Cette image est propre à Celan et incompatible avec l'image élémentaire qui apparaît dans des œuvres poétiques d'autres poètes. À cet égard, nous confirmerons ici que des images élémentaires analysées dans les critiques littéraires de Meschonnic prennent un aspect différent selon chaque poème. Nous prendrons ici comme exemple l'eau chez Rimbaud et Shakespeare et le feu chez Ingeborg Bachmann. En ce qui concerne l'image de l'élément, il convient de bien distinguer sa technique d'analyse de celle du thématisme, comme le faisait Gaston Bachelard. Certes, nous pourrions trouver plusieurs analyses d'éléments tels que le feu et l'eau qui apparaissent dans ses travaux critiques. Cependant, à en juger par cela, il serait hâtif d'affirmer que son analyse est une sorte de thématique puisque Meschonnic lui-même a reje-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118.

té la méthode thématique bachelardienne qui tend à réduire la poésie à une « chose élémentaire » qui n'est plus de l'ordre d'un langage, mais d'une nature. Comme il s'agit dans notre étude de cadrer le motif caractéristique de l'eau chez Celan, nous ne ferons pas une critique contre le thématisme en général ; nous nous contenterons de vérifier que des références aux éléments naturels dans la poétique meschonnicienne sont développées en nous axant sur chaque poème étudié par le critique.

L'analyse de l'image de l'eau chez Celan se limite à la lecture de sa poésie. Elle concerne également sa mort réalisée, mais elle se réduit pas à une seule lecture qui permettrait de lire tous les poèmes avec une formulation comme l'« eau = mort », comme le « complexe de Caron »<sup>1</sup>. Meschonnic n'a pas évoqué dans l'essai autour de Hugo l'image de l'eau s'agissant de Léopoldine, la fille de Hugo, morte de noyade, ni dans l'essai sur Nerval, qui est mort dans un égout, excepté le cas de la mort d'Ophélie de *Hamlet* dont nous traiterons ici. Néanmoins, son utilisation du motif de l'eau et de la mort réelle ne se borne qu'au rapport avec le langage de Celan.

La question qui se pose ici concerne ce qu'aurait pensé Henri Meschonnic d'une critique thématique de Bachelard. Il existe tout d'abord un axe positif et un axe négatif dans l'évaluation de notre poète sur Bachelard lui-même. Il est relativement favorable aux discussions autour du « préscientifique » ou de sa critique contre la connaissance existante. Voici un exemple :

Penser l'écriture, c'est *penser contre*. Comme écrit Bachelard, « on connaît *contre* une connaissance antérieure, en détruisant des connaissances mal faites ».<sup>2</sup>

Il est indéniable que Meschonnic, surtout dans les années 1970, a été beaucoup influencé par son attitude envers la « nouvelle science » dans *La Formation de l'esprit scientifique* qu'il cite d'ailleurs dans *Pour la poétique II*<sup>3</sup>. L'influence peut être mesurée à partir du sous-titre de *Pour la poétique II* : « Épistémologie de l'écriture ». La mention de Bachelard est également évoquée dans *Critique du rythme* en 1982 : « Tout ce qui est facile à enseigner est inexact »<sup>4</sup>.

Mais d'un autre côté, il a toujours été négatif sur le thématisme de Bachelard car, pour Meschonnic, celui-ci opérerait la « la confusion de la poésie avec l'imaginaire des éléments (Bachelard) »<sup>5</sup>. Et encore, pour Meschonnic, « l'œuvre de Bachelard sur la poétique des éléments, [qui]

<sup>1</sup> G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 89-180.

<sup>2</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>3</sup> *Ibid.* ; *PPII*, *op. cit.*, p. 33, 45, 71, 109, 131, 283.

<sup>4</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> « Poésie », *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de

met la poésie dans le catalogue des références à la nature»<sup>1</sup>. Enfin Meschonnic note dans une apposition : « le catalogue de l’imaginaire chez Bachelard — les éléments pris pour la poésie »<sup>2</sup>. Nous pouvons trouver une répudiation complète de Bachelard dans son article « Poésie, science » publié en 1994. Ce passage est supprimé quand l’essai est repris dans *Politique du rythme* en 1995 :

Quand j’étais jeune, j’étais évidemment fasciné par les livres de Bachelard sur la poésie, jusqu’au moment où j’ai compris que c’était complètement stérilisant parce que la poésie y était identifiée aux éléments, donc aux choses — et on retrouve là la poésie des choses... Mais c’est un clair de lune, ce que savait très bien Mallarmé, qui disait de la lune : « Elle est poétique, la garce... »<sup>3</sup>

Il est vrai que cette mention, « jeune », se réfère à une certaine période de sa vie. Cependant, dès 1970, il a déjà reconnu les limites théoriques des « quatre éléments » de Bachelard, qui fait un critère « fluctuant » avec des « vagues »<sup>4</sup>. En 1982, la théorie de Bachelard est carrément critiquée comme une phénoménologie des éléments, une métaphore des choses séparées du langage et de l’histoire de chaque poète<sup>5</sup>. Cela indique peut-être une période assez précoce quant à sa fascination pour Bachelard.

De même, il tente de prendre ses distances par rapport au thématisme de Jean-Pierre Richard. Aux yeux de Meschonnic, la critique thématique ne considère pas l’unité de l’image par rapport à l’ensemble d’une œuvre. L’utilisation d’une anthologie plutôt que d’un recueil entier de poèmes sera critiquée dans *Pour la poétique I*<sup>6</sup>. Pour Meschonnic, « le regroupement thématique » a tendance à faire obstacle au « développement historique de l’œuvre »<sup>7</sup>, et parfois il risque de tuer l’écrit<sup>8</sup>.

L’image de l’eau chez Celan est une matière à considérer dans sa poétique, et l’image des éléments que l’on possède doit être attribuée à la matière de chaque poète. Il est admis que Mes-

---

France, 1990, vol.2, p. 1971.

<sup>1</sup> « Le poème comme utopie », dans M. RIOT-SARCEY et dans T. BOUCHET (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002, p. 191.

<sup>2</sup> *CP*, op. cit., p. 30.

<sup>3</sup> « La poésie, la science », *Notes*, avril 1994, n° 5, p. 6.

<sup>4</sup> *PPI*, op. cit., p. 104.

<sup>5</sup> *CR*, op. cit., p. 18-19, p. 225-227. « Phénoménologie, psychologie, thématique des éléments, autant de voies où le langage et l’histoire n’ont plus entre eux que des rapports métaphoriques, où le rythme et le sens se rejoignent pour mieux se manquer. »

<sup>6</sup> *PPI*, op. cit., p. 136-137.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 144. « l’analyse formelle ou de la thématique (qui toutes deux tuent l’écrit) »



chonnick s'est intéressé à l'image élémentaire du poète, mais ce n'est pas l'eau générale qui est en jeu, mais l'eau qui est spécifique à chaque poème. Avec cette prémisse en tête, nous explorerons l'image de l'eau dans des études sur d'autres poètes par Meschonnic : Rimbaud, Shakespeare et Bachmann.

Dans un essai autour de Rimbaud paru en 1973, Meschonnic considère un premier vers dans *Mémoire*, « L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance », comme « élément avec l'eau »<sup>1</sup>. Dans le même ordre d'idées, dans un article sur *Hamlet*, il dit : « Tout le récit de la reine mêle Ophélie à l'élément liquide, eau déjà mêlée à l'eau par l'élément des larmes »<sup>2</sup>. Les deux traitent du thème de l'eau apparemment similaires, mais chacun a une valeur différente : dans le cas de Rimbaud, l'image de l'eau évoque une « motivation féminine culturelle »<sup>3</sup>, non pas associée à celle de la mort alors que, dans *Hamlet*, Ophélie se noie. L'image de la mort dans ce dernier cas est bien différente de celle de Celan car les images de l'eau dans *Hamlet*, telles que l'eau en larmes, la rivière et les sirènes, se résument toutes à une figure féminine nommée Ophélie<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas ici du langage de cette femme, comme chez Celan.

L'eau, dans les études sur Rimbaud et *Hamlet*, n'a pas la même valeur que dans celle de Celan. D'autre part, le rôle du « feu » dans l'article autour de Bachmann est assez semblable à celui de Celan, sauf que le sujet du silence n'apparaît pas ici. Le lien entre sa mort et l'écriture est également en cause, dans l'article intitulé « Par le poème vers la poétique. Avec Ingeborg Bachmann », publié dans la revue *Europe* en 2003.

Comme on peut lire la mort dans l'eau, dès et dans les poèmes de Paul Celan, les poèmes d'Ingeborg Bachmann disent un rapport à la mort des autres qui finit par devenir sa propre mort, par le feu, et qui fait sa vie-écriture. Écrire, pour elle, est lié à une disposition à écrire « ce qui était au commencement — bin ich / zu schreiben gewillt, was im Anfang war ! » (*Holz und Späne* — « Bois et copeaux »). Avec l'importance de ce passif du vouloir, *gewillt*.<sup>5</sup>

Le nom de Celan apparaît également ici, et une mort apparemment biographique est en question : un peu avant ce passage, il est fait mention de la mort accidentelle de Bachmann en 1973, due à

<sup>1</sup> « Le travail du langage dans "Mémoire" de Rimbaud », *Langages*, 1973, 8<sup>e</sup> année, n° 31, p. 105.

<sup>2</sup> *PT*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>3</sup> « Le travail du langage dans "Mémoire" de Rimbaud », *op. cit.*, p. 106.

<sup>4</sup> *PT*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>5</sup> « Par le poème, vers la poétique. Avec Ingeborg Bachmann », *Europe*, août-septembre 2003, n° 892-893, p. 145.

un incendie dans son appartement. Contrairement à son essai de 1972, notre poète parle ici d'une mort spécifique. Cependant, ici aussi, la biographie est considérée comme secondaire et l'accent est mis sur l'écriture, car elle est « au commencement (im Anfang) ».

La prophétie de la mort dans le poème de Bachmann, comme dans celui de Celan, est basée sur une lecture *ex post facto*. Notre critique aborde la relation entre le feu et Bachmann, en prenant quelques vers de cette poétesse, comme : « *Wenn ich befeuert bleib wie ich bin / und vom Feuer geliebt ...* — quand je reste faite au feu comme je suis / et aimée du feu »<sup>1</sup> et « *Ich seh den Salamander / durch jedes Feuer gehen.* — Je vois la salamandre / aller à travers chaque feu »<sup>2</sup>. Du passif de la phrase « aimée du feu », Meschonnic tente d'écouter « la voix d'un suicide continu »<sup>3</sup>. C'est « son auto-prophétie »<sup>4</sup>, où son éthique et sa poésie se sont mêlées. Le terme auto-prophétie désigne ici ce qui se définit comme « une découverte de soi », selon les propres termes de Meschonnic<sup>5</sup>. Par exemple, dans son essai autour de Benjamin Fondane, il écrit : « Auto-prophétie écrite par quelqu'un qui est déjà mort, avec une allusion forte au juif traqué et voué au massacre »<sup>6</sup>. Comme nous l'avons signalé dans la première partie, l'auto-prophétie n'est pas la même chose que la prédiction de l'avenir. La prophétie ne peut être révélée que l'après-coup dans la lecture. Rappelons ici que notre poète a dit : « L'après-coup est le grand prophète »<sup>7</sup>. C'est par rapport à cet après-coup qu'il déclare que le poème de Bachmann est une « invention-destruction de sa propre vie »<sup>8</sup>, qui est la « prophétie » que l'on trouvera dans le sujet de la lecture. Le feu de Bachmann, bien que moins mentionné que l'eau dans la discussion sur Celan, rappelle également la mort, mais il n'est pas associé à l'image du silence.

Nous avons observé que Meschonnic s'était concentré sur l'élément dans les œuvres poétiques de plusieurs poètes et observé et que chaque élément était une fonction au sein du système du langage propre à chaque poète : l'eau chez Rimbaud, Celan et Shakespeare a chaque fois une valeur différente. De surcroît, nous avons remarqué la valeur inhérente de l'eau-langage-mort-silence dans la poésie de Celan, qui est autre que la mort par le feu chez Bachmann ou l'allusion à la mort dans le camp de Fondane. Meschonnic lui-même n'a pas emprunté la méthode thématique bache-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>5</sup> « Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV », *op. cit.*, p. 65.

<sup>6</sup> « Benjamin Fondane, le retour du fantôme », dans P. BERAY et dans M. CARASSOU (dir.), *Le mal des fantômes*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 8.

<sup>7</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>8</sup> « Par le poème, vers la poétique. Avec Ingeborg Bachmann », *op. cit.*, p. 145.

lardienne qui consiste à appliquer dans chaque œuvre une phénoménologie de l'élément considéré. Bien que la poétique meschonnicienne se concentre aussi sur des éléments, il n'existe pas de méthode globale pour les analyser tous en même temps, car tous les éléments remplissent des fonctions différentes dans les différentes œuvres.

### 5.2.3 « Nous sommes tous le Juif errant d'Apollinaire » : l'errance de l'eau ou le juif errant

Nous avons montré que l'image de l'eau était spécifique à Celan dans la poétique meschonnicienne. Or, cette image projette un état de mélange avec le langage à travers des mots tels que « flot » et « palmure ». Ainsi, lorsque l'image de ce qui est flottant avec l'eau est associée à celle du langage, la dernière acquiert également un état flottant. L'expression « l'errant dans l'écrit »<sup>1</sup> apparaît à deux reprises dans l'essai de 1972. Cette notion d'« errant » a non seulement une portée particulière dans sa poétique, mais elle est aussi profondément liée au sujet du silence chez Paul Celan. Du point de vue de ce concept d'« errance », nous pouvons mieux saisir les relations des notions conjointes, eau-langage-mort-silence, qui ont en commun de ne pas avoir d'endroit sûr pour rester.

Nous chercherons ici à situer, dans la pensée sur l'« errance » et l'« errant », l'eau qui a un caractère de flottement dans le poème de Celan, comme le montre le mot « flot ». Si nous ne reconnaissons pas correctement cette notion, nous risquons de réduire la remarque suivante de Meschonnic à une question de judéité : « Celan est le juif<sup>sic</sup>, c'est-à-dire ici l'errant dans l'écrit »<sup>2</sup>. Comme nous le verrons sous peu, cet élément flottant peut être mis en évidence par rapport au « Juif errant » d'Apollinaire sous un autre angle que celui du judaïsme.

Il nous faudrait saisir ce concept à partir de l'ensemble de sa poétique, en reprenant les références à l'errance dans tous ses écrits. Cependant, pour autant que nous le sachions, Meschonnic n'a pas écrit de réflexion sur le motif de l'errance par rapport aux poèmes et ne l'aborde que partiellement à un sujet biblique comme *Jona et le signifiant errant*. Comme nous ne nous pencherons pas sur toutes les références possibles, nous limiterons ici le champ de notre enquête à la période précédant et suivant son article de 1972. Le premier article abordant le mieux la notion d'errance est probablement son essai autour de Guillaume Apollinaire, paru en 1966. Dans cet essai, le motif

---

<sup>1</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 120, 129.

<sup>2</sup> *Ibid.*

de l'errance est d'abord assimilé à Ulysse : «Ulysse est le héros de l'errance, le héros même du XX<sup>e</sup> siècle»<sup>1</sup>. Si notre poète s'est intéressé au «Juif errant» de Benjamin Fondane dans son *Ulysse* (1933), c'est sans doute parce qu'il croyait que ce sujet de l'errance était un thème qui courait tout au long du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. L'errance dans la poésie d'Apollinaire a néanmoins une valeur spécifique et ne peut pas facilement être comparée à celle de Celan car il était un «grand marcheur» :

C'est parce qu'il est un errant qu'il s'est tourné vers la kabbale, le terrain de l'errance, l'errance de l'esprit elle-même. [...] Quoiqu'il en soit, l'errance anime ses personnages. Lui-même était un grand marcheur. Il s'émerveille de retrouver ce trait en Nerval. Depuis *Le passant de Prague*, le Juif errant condamné à marcher, *L'Amphion faux messie*.<sup>3</sup>

Nous pouvons retrouver le motif du «Juif errant» également ailleurs : dans une note de lecture d'un livre d'André Schwarz-Bart, parue en 1960, note peu connue, il dit : «Tout le roman constitue un témoignage de l'amour pour la vie, qui est semblable au Juif errant d'Apollinaire, toujours renaissant»<sup>4</sup>. Meschonnic, en concluant sa critique de ce roman sur la saga autour de l'antisémitisme européen, cite la nouvelle d'Apollinaire intitulée «Le passant de Prague», sur une rencontre avec un Juif à Prague, qui est représenté comme un personnage marchant à travers plusieurs âges. Ce motif de la marche était un des favoris de Meschonnic. Nous énumérerons les occurrences suivantes : «Nous sommes tous le Juif errant d'Apollinaire, qui lisait en marchant»<sup>5</sup>, «comme le Juif errant d'Apollinaire, en marchant»<sup>6</sup> et «tout en marchant, comme le Juif errant d'Apollinaire»<sup>7</sup>. Il peut également être invoqué dans ses études autour des poètes comme Claude Vigée<sup>8</sup> et Benjamin Fondane<sup>9</sup>. Ce n'est peut-être pas par hasard que cette expression de «Juif errant» a tendance à se concentrer surtout dans les études autour des écrivains juifs.

Pour le poète d'*Alcools*, une telle errance est ambivalente. D'une part, c'est ce «qui rend heureux, une marche créatrice»<sup>10</sup>, d'autre part une marche instable, inquiétante et donc associée à

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>2</sup> «Benjamin Fondane, le retour du fantôme», *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> «Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», *op. cit.*, p. 156.

<sup>4</sup> «André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes* (éd. Seuil, 1959)», *Rappel. Journal d'amitié des militaires et anciens militaires de Rueil-Malmaison*, février 1960, n° 24, p. 4.

<sup>5</sup> «L'écriture de Derrida», *Les Cahiers du Chemin*, 1975, n° 24, p. 138.

<sup>6</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>7</sup> «Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit», *op. cit.*, p. 88.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> «Benjamin Fondane, le retour du fantôme», *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> «Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», *op. cit.*, p. 156.

une peur de la mort : «Le sentiment de l'errance est lié à l'angoisse de la mort.»<sup>1</sup> Dans l'axe de cette ambivalence, Meschonnic note l'immortalité de son Juif errant, c'est-à-dire qu'il considère ce personnage comme une tentative de lier la mort avec la marche à la vie. Faut-il attribuer cette l'immortalité à la figure de l'eau de Celan, qui était aussi associée à la mort? Bien que la valeur de la mort ne soit pas tout à fait égale, le point commun avec lequel il évoque l'errance, en se concentrant sur sa marche sans fin et en la reliant à la mort, est un indice pour considérer l'errance chez Celan. Dans la section suivante, nous examinerons en détail cette errance, conformément à la discussion que nous avons ouverte avec l'essai de 1972 sur Celan.

L'errance est un sujet qui a été mentionné par Meschonnic dès ses premières critiques littéraires, à partir de 1960, jusqu'à ses dernières années. Nous pourrions le résumer ainsi quant à son orientation fondamentale : le juif errant, c'est lire en marchant, là où il n'y a ni début ni fin. Notons que l'errant chez Apollinaire se superpose à l'image de la mort par son instabilité même. Bien qu'elle ne puisse pas être directement liée à l'image de l'eau de Paul Celan, celle-ci a une forte corrélation avec l'image de la mort par l'errance, car Celan a écrit son poème «en constant exil»<sup>2</sup> et «dans l'enracinement-déracinement»<sup>3</sup>. Sa poésie errait puisqu'il va vers la mort et qu'il en vient<sup>4</sup>. Une telle attitude errante peut se comparer à l'image de l'eau à travers sa nature flottante.

Nous avons ainsi établi une nouvelle relation entre l'image de l'eau et celle de la marche errante à partir de la poésie d'Apollinaire : la question du «Juif» a également été soulevée à nouveau. Nous examinerons cette image de la marche par rapport à la judéité dans la section suivante. Une fois ce lien révélé, nous aborderons la notion de marche-errance à partir des autres textes et surtout des œuvres poétiques de Meschonnic.

### **5.3 «Paul Celan est le juif» peut-il se réduire à un discours du judaïsme ?**

Nous avons exploré le concept de silence chez Celan à travers l'essai de 1972 de Meschonnic sous plusieurs angles. En conséquence, nous avons découvert que le silence de Celan était bien associé à l'eau, au langage et à la mort. Cette association constitue un système sémantique qui fonc-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>2</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 120.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>4</sup> *Ibid.*

tionne au sein de l'œuvre poétique. C'est dans ce système que sont énoncés le sujet biographique de Celan et le sujet de la lecture. Nous avons en outre trouvé un attribut de fluidité appelé « errant » dans l'image de l'eau-langage. Cet aspect flottant est également intégré au système dans le texte.

À la lumière de ce qui précède, nous reprendrons la phrase « Paul Celan est le juif », car il est nécessaire de se demander pourquoi notre poète a délibérément ajouté que ce « juif » était une paraphrase de « l'errant dans l'écrit ». Comme il a été souligné dans la section précédente que le lien entre le « juif » et l'« errant » pouvait être inspiré du « Juif errant » d'Apollinaire, le problème en jeu n'est pas le « juif » lui-même, mais la relation entre le « juif » et l'« errant ». Les études précédentes, ayant étudié le « juif » chez Meschonnic, ont ignoré cette partie de l'« errant ». Cependant, cet « errant » a été une source d'inspiration importante dans sa poétique entière, comme l'illustre son terme propre « le signifiant errant »<sup>1</sup>. Compte tenu de ce flottement de l'errant, la figure de « juif » aux multiples sens sera montrée sans être réduite à la seule question d'un collectif, ou du judaïsme.

Pour démontrer cela, il faut tout d'abord préciser comment a été traité le « juif » ou la « judéité » à partir de son essai de 1972 jusqu'aux dernières œuvres. Ce qui suit est un examen de sa position sur le « juif », en référence au débat sur la judéité de Meschonnic. Ce qui est révélé ici est le fait qu'il estime que le mot « juif » a un usage inhabituel : c'est une métaphore d'un être qui n'a pas de place particulière, d'un être qui est étranger et hors d'un espace spécifique. Une métaphore similaire se trouve dans le « juif » de la fameuse déclaration, « Tous les poètes sont des juifs », de Marina Tsvetaïeva, qui est traitée ici même au chapitre 8<sup>2</sup>. Après avoir révélé l'ensemble de la pensée de Meschonnic sur le « juif errant », nous concluons ce chapitre en rappelant qu'elle se retrouve également dans ses œuvres poétiques. Une lecture de l'errance de la marche dans le recueil de poésie *Combien de noms* (1999) nous permettra de situer l'« errance » dans la poétique de Meschonnic comme « récitatif par le silence ».

### 5.3.1 Le « juif », ce qui n'a pas de place

Discutant d'un système de texte poétique qui repose sur la série systématique de notions conjointes (silence, eau, langage, mort et errance) à partir de son essai de 1972, nous ne pouvons

---

<sup>1</sup> *JSE, op. cit.*, p. 114. « La survie errante du signifiant juif est paradoxale, comme il a tant été dit, mais tout comme la signifiante est paradoxale pour les concepts du signe et du sens grecs-chrétiens. Le Juif est le poème du signe. Le poème est le Juif du signe. C'est pourquoi, dans notre culture, tous deux sont une critique. Aussi incompréhensibles et rejetés l'un que l'autre » ; « Et le signifiant errant implique une anthropologie du rythme » (p. 131.).

<sup>2</sup> Voir *infra*, p. 293.

pas nous permettre de ne pas traiter la question du juif chez Henri Meschonnic. Notre étude n'a toutefois pas pour but de révéler sa judéité sur le plan des études de la judaïcité, ni de répliquer à la position de Weissmann qui prétend le considérer comme, par exemple, le « principal détracteur de *Strette* »<sup>1</sup> qui aurait « gardé de la rancune vis-à-vis des traducteurs et commentateurs français de Celan »<sup>2</sup>. C'est au-delà de nos capacités de vérifier la rancune de Meschonnic concernant l'échec du projet de traduction de Celan. Notre seul intérêt ici est d'explorer ce que signifie la phrase « l'errant dans l'écrit » dans son essai, car cela nous donnera un indice afin de déterminer comment Meschonnic a voulu lire la poésie celanienne.

La poésie de Celan qu'il voulait lire est exactement la lecture de Celan qu'il voulait défendre. Cela aurait été une motivation pour inciter à sa critique contre ceux qui le lisent différemment. La fréquence d'utilisation des expressions telles que « enlever »<sup>3</sup>, « disparaître »<sup>4</sup> et « supprimer »<sup>5</sup> dans son essai renforce l'impression que des éléments nécessaires ont été effacés pour lire la poésie de Celan. Ce qui a été perdu à ces occasions était forcément ce que Meschonnic jugeait indispensable. S'il existe une partie de la traduction de *Strette* qui a été gâchée, c'est celle qu'il a jugée la plus importante. Comme notre étude procède sous cet angle, la justification de sa critique à l'égard des traducteurs de *Strette* dépasse notre cadre. Si, dans la traduction de *Strette*, le « juif » comme « l'errant dans l'écrit » était « absent »<sup>6</sup>, nous devrions, au lieu d'examiner la validité de sa critique, nous demander pourquoi il avait besoin de cet élément dans la traduction. Sur la base de cette orientation, nous interviendrons, bien que de manière limitée, sur la question de la valeur de « juif » s'agissant de Celan.

Il a été souligné par de nombreux commentateurs que l'essai de Meschonnic autour de Celan était « polémique »<sup>7</sup> avec la citation, au début, de l'expression radicale « massacre de la poésie de Celan »<sup>8</sup>. Par cette formulation extrême et à partir des occurrences du terme désignatif que je souligne comme dans les syntagmes suivants : « Celan est le *juif* », « la traduction contribue à y rendre le son *juif* méconnaissable » et « tous les poètes sont *juifs* » de l'épigraphe, on peut considérer que le sens de sa critique a été grossièrement comprise<sup>9</sup> comme un essai qui portait sur la judéité

---

<sup>1</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie, op. cit.*, p. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 605.

<sup>3</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 136, 138, 146.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131, 132, 139.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 136, 139.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>7</sup> J.J.I. KOCH, « Translation as Poetics in the Works of André du Bouchet », *The Modern Language Review*, 2019, vol. 114, n° 1, p. 35-51. ; D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie, op. cit.*

<sup>8</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 115.

<sup>9</sup> E. DUECK, *L'étranger intime, op. cit.*, p. 176.

de Celan.

Tout cela n'a pourtant pas été retenu pour souligner le côté «juif» de Celan. Weissmann affirme que l'enjeu de la critique de Meschonnic réside dans «la judéité de Paul Celan»<sup>1</sup>. Cette affirmation s'appuie sur le passage «Celan est le juif», sans équivalent. Nous tenons à remarquer que Weissmann ne considère pas suffisamment la poursuite de cette phrase «c'est-à-dire ici l'errant dans l'écrit» : en séparant le «juif» de l'«errant», il réduit lui-même Celan au contexte du judaïsme. En effet, Meschonnic ne parle pas de la judéité de Celan, mais du «juif-errant». En remarquant que le juif a ici le sens de l'errant, nous pouvons penser au lien entre les deux. Une fois le juif et l'errant séparés, le «juif» avec sa valeur est perdu, et il se limite à la discussion sur le judaïsme. Le problème de l'argument de Weissmann semble être une généralisation hâtive qui exclut la connotation juif-errant dans l'essai d'Henri Meschonnic.

Une autre étude sur l'essai Meschonnic en termes de critique de l'«idéologie» est lancée par Wladimir Krysiński, qui fait remarquer que cette critique s'étend non seulement aux traducteurs tels que Du Bouchet, mais aussi à la critique de l'écriture de Blanchot et de la poétique de Mallarmé<sup>2</sup>. Cependant, cette poétique mallarméenne dont il est question ici n'est pas la propre poétique de Mallarmé, mais la poétique des «des post-mallarméens» qui ignore la syntaxe<sup>3</sup>.

Il est pertinent que sa critique de l'idéologie soit placée au cœur de cette critique. Meschonnic lui-même positionne effectivement cet essai comme tel :

Il s'agissait de montrer de la façon la plus concrète et la plus systématique, de façon politique et idéologique, que la traduction d'une poésie se faisait à partir d'un ensemble d'idées sur la poésie et sur l'acte de traduire que je remets en question.<sup>4</sup>

ou bien :

Quant à la traduction de Paul Celan par Du Bouchet, si je n'avais fait que lui faire des «reproches» je serais resté dans la mondanité admise, mais j'ai fait la démonstration systématique de son caractère idéologique, c'est-à-dire en quoi on a transformé la

<sup>1</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie, op. cit.*, p. 253.

<sup>2</sup> W. KRYSIŃSKI, «On appelle cela critiquer la traduction de Celan», *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, 2008, vol. 7, p. 241.

<sup>3</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 143. «Le paradoxe des post-mallarméens est de ne pas être des *syntaxiers*.»

<sup>4</sup> «Entretien avec Gérard-Julien Salvy. Ce qui s'appelle traduire», *La Gazette littéraire de Lausanne*, 2-3 juin 1973, p. I.



poésie en littérisation, ce qui en est la contre-façon. Alors on ne parle plus le même langage, on n'est plus du même monde, d'où la colère.<sup>1</sup>

Le dernier passage «on ne parle plus le même langage, on n'est plus du même monde, d'où la colère» est curieux car il suggère une autre idéologie que celle des traducteurs critiqués dans son essai. Meschonnic était très conscient du désaccord avec l'idéologie de la poétisation<sup>2</sup> dans la traduction de Du Bouchet *et alii*, et il a lu et traduit Celan pour sa part dans le même essai. Cela ne signifie-t-il pas qu'il existe une sorte d'idéologie chez Meschonnic? C'est ce que Krysiński fait remarquer : «L'analyse, l'explication et le jugement de Meschonnic s'appuient sur l'autorité institutionnelle et professionnelle qui organise sa démarche»<sup>3</sup>. Il est certain que le style perturbé par la terminologie et le phrasé meschonnicien peut donner à l'auteur une impression d'autorité idéologique «solidement fondée sur la théorie littéraire et la connaissance intime de la poésie française»<sup>4</sup>.

L'idéologie de Meschonnic est saisie sous un autre angle : entre les deux traducteurs-commentateurs, la différence idéologique sur ce qui définit l'«unité minimale» dans la traduction est mise en évidence au maximum. En d'autres termes, c'est une différence selon que l'objet à traduire est un rythme ou un mot. Comme le dit Meschonnic, dans la pratique des traducteurs de *Strette*, «le mot est l'unité linguistique»<sup>5</sup>. Cela peut être compris comme un prolongement de la discussion engagée par son livre de 1970 *Pour la poétique I* autour de la critique de Bonnefoy qui privilégie «le mot», non le rythme<sup>6</sup>. La traduction sur la base du mot implique un manque d'attention aux autres éléments comme la consonne, l'article, la littéralité, que Meschonnic a jugé indispensable pour écouter le poème de Paul Celan. Son objectif est donc de se décentrer des «mots-présences»<sup>7</sup> qui font une «poétisation». C'est là que réside la différence de valeurs, à savoir d'idéologie. Certes, Meschonnic propose d'entendre la notion d'«intraduisibilité de la poésie» comme étant romantique<sup>8</sup>, mais il ne semble pas prétendre que sa lecture, ou sa traduction, soit complète. Malgré tout,

---

<sup>1</sup> *PPV*, *op. cit.*, p. 415.

<sup>2</sup> «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 347. «J'appelle poétisation ce dont on sait ou croit savoir d'avance que c'est poétique, ce qui immédiatement en fait de la non-poésie.»

<sup>3</sup> W. KRYSIŃSKI, «On appelle cela critiquer la traduction de Celan», *op. cit.*, p. 244.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 143.

<sup>6</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 57-61.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>8</sup> «Entretien avec Gérard-Julien Salvy. Ce qui s'appelle traduire», *op. cit.*, p. I. «Je crois que mon attaque centre la traduction de Celan demande à être située dans un plan et dans une direction d'ensemble. Si l'on oppose traduire la prose à traduire la poésie, la plupart du temps on ne fait que reprendre une attitude datée historiquement qui est née avec le romantisme. C'est avec Coleridge, dans les années 1820, que naît cette idée que la poésie est intraduisible. De Chaucer

il ne semble pas non plus présenter sa propre idéologie dans sa traduction. Nous pouvons considérer la phrase «Celan est le juif» comme une lutte contre les traducteurs avec une certaine idéologie. Il nous faudrait pourtant une analyse plus poussée de l'idéologie de Meschonnic, plutôt que de celle des traducteurs de *Strette* comme Du Bouchet. Cela nous permettrait de mieux comprendre ce qu'il a le plus apprécié dans la poésie de Celan.

L'étude d'Evelyn Dueck considère «l'errant dans l'écrit» par rapport à l'aliénation du «pays natal»<sup>1</sup> et de «sa langue maternelle»<sup>2</sup>. Nous devrions y réfléchir un peu plus en détail. Selon Meschonnic, cet errant est effacé dans la traduction française *Strette*; pour lui, il ne reste que «la mort écrite»<sup>3</sup>, car «la séparation trois fois des poèmes d'un même ensemble produit un piétinement, une déshistorisation»<sup>4</sup>. Au contraire, l'errant serait du côté de la vie, ou du «vivant» parce que Meschonnic estime qu'un lien vivant est créé entre des poèmes en traduisant l'ensemble du recueil de poèmes en une seule unité, plutôt qu'en faisant une sélection intentionnelle de poèmes. Cela ne se limiterait toutefois pas à *Strette*, bien que cela soit un problème conçu par toute la composition de l'anthologie du livre. Meschonnic continue : «Ce livre, par sa construction, masque les rapports d'écriture qui faisaient la composition-sens de chaque livre de Celan, le passage de l'un à l'autre»<sup>5</sup>. L'anthologie avec l'intention «n'est pas là un désordre, c'est une composition-masque»<sup>6</sup> qui signifie que «l'errant dans l'écrit» entre des poèmes est masqué par un choix sélectif de poèmes. À cause de l'absence de cet errant, il conclut que «la forme-histoire qu'est un système textuel a été brouillée»<sup>7</sup>.

Cette critique est fondée sur l'opposition entre «système» et «structure» : si nous prenons le recueil de poèmes comme un «système», qui se définit comme organisation indissociable d'un ensemble et historicité<sup>8</sup>, chaque poème qu'il contient est assemblé dans un étant errant. Cependant, la manipulation délibérée de la structure des poèmes changerait en une structure avec intention.

---

à Diderot, on n'avait jamais eu l'idée que la poésie était difficile à traduire. Dante n'a jamais eu non plus une telle idée. C'est donc aujourd'hui à la fois une idée romantique et en même temps, comme toute notion plus métaphysique qu'historique, elle se prend pour un fait universel, abstrait. Comme une impossibilité en soi.»

<sup>1</sup> E. DUECK, *L'étranger intime*, op. cit., p. 85.

<sup>2</sup> Dueck interprète ce mot meschonnicien «terrain» comme «pays natal» en lisant probablement ce passage : «Celan est, dans son terrain, son langage (qui est indissociable de sa langue) en constant exil»; Henri Meschonnic ne mentionne pas du tout le lieu de naissance spécifique de Celan dans cet essai. C'est donc au lecteur qui décide comment interpréter ce «terrain». Voir *supra*.

<sup>3</sup> «On appelle cela traduire Celan», op. cit., p. 129.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. "Cette chose" qui empêche de poser d'autres questions», *Encrages. Cahiers d'esthétique 1999. Entre le corps et l'écrit*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 58.

Elle est « statique » au sens où notre poète dit que le langage celanien « est si morcelé dans *Strette*, qu'il apparaît statique »<sup>1</sup>. La traduction de *Strette* finit donc par créer un autre « livre » que celui de Celan : cela fait arrêter l'« errant » dans le poème de Celan. Contrairement à cette position de structure, Meschonnic semble avoir pris celle de système qui garderait cet « errant » puisque « la poésie est le plus fort système de liens »<sup>2</sup>. Il voit ainsi dans la poésie de Celan un être non-fixe et en mouvement. Lorsqu'il parle de son recueil de poèmes *Atemwende*, qu'il a traduit en *Tournant du souffle*, l'« écriture est ce qui vire et fait virer, tournant-changement, et transformateur ainsi de l'écriture elle-même, et du vivre »<sup>3</sup>. L'avantage du mouvement par rapport à la stabilité se retrouve aussi dans l'expression suivante : « Celan est un passage, un devenir sans cesse plus proche de lui-même »<sup>4</sup>.

Cette mobilité juxtaposée à une telle immobilité peut donner un sens du « juif » qui est une paraphrase de « l'errant dans l'écrit ». Ainsi le « juif », comme le texte en tant que système, est un être sans lieu fixe. Le « juif » dans cet essai ne désigne pas seulement un judaïsme racial, mais un être sans place particulière, un être étranger qui a été laissé hors d'un certain espace inhérent. Cette étrangeté doit se représenter dans la traduction puisque Celan s'est égaré en allemand. Meschonnic pense que le traducteur devrait traduire le poème de Celan en français, en tenant compte du contexte particulier dans lequel il écrit sa poésie en allemand. Dans son entretien de 2001, il déclare à propos des traductions de Du Bouchet et de Martine Broda : « Ce n'est pas un poème en français comme Celan fait des poèmes en allemand »<sup>5</sup>. La même situation avec Celan, c'est que l'on doit remplacer l'errant dans sa poésie en allemand par l'« errant » en français.

Il s'avère qu'il considère le « juif » comme l'élément « errant » et flottant dans le texte. Il va sans dire qu'une telle lecture conduit ultérieurement au débat autour de la judéité. La question du judaïsme dans son essai autour de Celan doit être étudiée par rapport à l'« errant dans l'écrit » en tant que système. Cela est nécessaire pour éviter la généralisation trop hâtive de sa propre pensée autour de la judéité. Dans le cas contraire, cette généralisation du « juif », comme nous le considérerons dans ce qui suit, conduit à certains problèmes pouvant ignorer l'individu vivant de l'être humain.

---

<sup>1</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 132.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>5</sup> « Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité », *op. cit.*, p. 97.

### 5.3.2 Un juif, des juifs, le Juif : le judaïsme au pluriel

Nous avons expliqué jusqu'ici l'inséparabilité de l'errant et du juif du point de vue du flottement sans lieu fixe. L'errant est une « utopie », en ce sens qu'il n'a pas de *topos* comme lieu d'origine ou d'assignation – cette discussion sur l'utopie comme non-lieu se fera dans notre troisième partie. Pour compléter la relation entre le juif et l'errant, nous examinerons maintenant la notion de « Juif » chez Meschonnic. Cependant, l'enquête de ce concept est par trop ambitieuse qu'elle risque d'aller bien au-delà du champ de notre étude ; la valeur du mot « Juif » a une ampleur considérable dans ses écrits, que même nous n'avons pas encore toute saisie. Nous nous contenterons donc de traiter ce « juif » en relation avec sa critique de la notion de « religieux ». Cette exploration nous montrera que la notion de « juif » n'a aucun rapport au « religieux », qui se définit comme « un ensemble de normes qui implique le théologico-politique »<sup>1</sup>, mais qu'il se révèle être quelque chose qui n'a pas sa place dans une société<sup>2</sup>.

Quel est le rapport entre son argument autour de Celan et le judaïsme ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de reconnaître avec justesse la valeur de son « juif ». Weissmann positionne Meschonnic comme celui « qui sépare Paul Celan d'un environnement non juif »<sup>3</sup>. Il cite sa seule phrase « Celan est le juif » comme preuve de cela. Pourtant, en fait, en lisant son essai tout au long, il est clair que le mot « juif » n'apparaît que dans un seul paragraphe<sup>4</sup> — hormis une annotation dans sa note et une épigraphe de Tsvétaïeva — et n'est en aucun cas le sujet central de cet essai. Il est vrai, comme le dit Weissmann, que son essai a contribué à la tendance de la « lecture juive » de Celan en France dans les années 1970<sup>5</sup>. Mais, comme nous avons déjà cité l'argumentation de Marko Pajević, l'objet principal de l'essai de Meschonnic n'est qu'une critique de la « poétisation » par les traducteurs de *Strette*, et surtout, la question du juif n'est qu'un des aspects si l'on considère l'ensemble du texte.

Nous n'avons bien sûr pas l'intention de séparer Meschonnic du judaïsme ni de banaliser le problème du judaïsme dans son œuvre. Nous voudrions plutôt souligner qu'il existe de multiples éléments juifs dans sa poétique qui ne peuvent être réduits au seul judaïsme religieux. Comme exemple de ce judaïsme pluriel, nous aimerions aborder la distinction faite par Meschonnic entre

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Pierre-Marc de Biasi. Le sacré, le divin et le religieux », *Le Magazine littéraire*, 2005, n° 448, p. 49.

<sup>2</sup> L'examen de l'épigraphe de Tsvétaïeva par Celan sera traité du chapitre 8. Voir *infra*, p. 305.

<sup>3</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>4</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 120.

<sup>5</sup> D. WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie*, *op. cit.*, p. 272.

«juif» et «Juif» et entre «le juif» et «les juifs». Cependant, cette distinction n'est pas toujours appliquée de manière générale dans l'ensemble de sa théorie, et lui-même n'en est apparemment pas toujours conscient. Nous nous contenterons ici de suggérer que cette distinction est toutefois à l'œuvre dans ses essais et ses poèmes.

La première différence est un indice pour distinguer les formules suivantes : «Celan est le juif» qu'il a énoncée dans les années 1970, et «“Celan” est le juif de la poésie»<sup>1</sup> qu'il a énoncée dans *La Rime et la vie* en 1989. Pajević note que Meschonnic a effectivement contribué à la réception de l'élément juif dans les années 1970, alors qu'il en est venu à critiquer l'«instrumentalisation» de Celan comme «le Juif de la poésie» dans les années 1990<sup>2</sup>. En effet, Meschonnic affirme qu'il y a deux effets «Celan» en France qu'il résume par le «motif heideggérien et le motif juif»<sup>3</sup>. Mais, étant donné qu'il dit aussi «Celan est le juif» dans les années 1970, ne serait-il pas juste de dire qu'il s'occupe lui-même du «motif juif»? Pajević estime que son attitude est cohérente car «la judéité n'a jamais été au centre de son travail avec Celan»<sup>4</sup>. Cette cohérence pourrait pour notre part se montrer à partir de la distinction nette entre «juif» et «Juif» en majuscule : la capitalisation du mot comme «“Celan” est le Juif de la poésie» par opposition à la phrase «Celan est le juif» en 1972. Ce «Juif» capitalisé est largement employé par Meschonnic dans le contexte de la critique de la poétisation de la judéité comme «la statue du Juif de l'écriture», «Juif de l'écriture»<sup>5</sup>. On le retrouve aussi dans l'article autour de Walter Benjamin, un penseur dont la judéité était surestimée en Europe :

L'actualité de Walter Benjamin est aussi l'actualité ambiguë du théologico-politique. Il en est une figure, tragique, en même temps qu'une figure du Juif, d'une certaine place du Juif dans le monde européen de son temps, et du nôtre. Une figure de l'instabilité du philosophique par la théologie.<sup>6</sup>

Le «Juif» en majuscule implique l'absence d'un être humain né et vivant comme un individu qui est juif. Sur ce point, Lucie Bourassa résume bien la pensée meschonnicienne autour de la majuscule dans le français : «La majuscule au substantif est un fait de langue, alors qu'en français, elle est de discours ; conserver en français les capitales des substantifs allemands les essentialise ou les

<sup>1</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>2</sup> M. PAJEVIĆ, «Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu?», *op. cit.*, p. 164.

<sup>3</sup> «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 352.

<sup>4</sup> M. PAJEVIĆ, «Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu?», *op. cit.*, p. 164.

<sup>5</sup> «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 353.

<sup>6</sup> «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», *op. cit.*, p. 709.

poétise»<sup>1</sup>. Cela peut être confirmé par un fait similaire dans son essai autour de Jean-Paul Sartre : quand il s'agit de l'absence de « la réalité du juif » dans *La Question juive* de Sartre, notre poète attire l'attention sur l'utilisation par Sartre de la lettre majuscule « Juif »<sup>2</sup>, car la « majusculation » risque de devenir « l'idolâtrie de la lettre »<sup>3</sup> en faisant d'un être « Juif » unique et de réduire chaque vie singulière à une seule race. L'utilisation des majuscules permet d'enclancher une lecture métaphysique, donc essentialiste, ou dans les termes de Meschonnic, « réaliste », c'est-à-dire qui pense l'individu à partir de l'ensemble. Il conviendrait donc de distinguer « Celan est le juif » du « Juif » comme abstrait. Le « juif » doit alors être considéré dans une série, « le poète est juif », « le poème est juif », et « le signifiant est le juif du signe », qui fait système pour offrir la valeur positionnelle « la plus vulnérable »<sup>4</sup>.

Le « juif » comme singulier et les « juifs » comme pluriel engageraient également des valeurs différentes : il s'agit d'une généralisation de l'individu par un article défini qui désigne un genre, c'est-à-dire « un certain emploi généralisateur du singulier »<sup>5</sup> comme « la femme » qui veut dire (toutes) les femmes. Selon lui, on le voit souvent dans le geste du racisme : quand on dit « la femme », il existe une tendance à mettre toutes les femmes dans la même condition avec l'article défini et singulier, bien que « les exemples sont en réalité en tout petit nombre »<sup>6</sup>. C'est aussi, précise Meschonnic, parler « les nègres » avec « le nègre » et « les Juifs » avec « le Juif »<sup>7</sup>. Cet usage de l'article qui désigne une espèce fait une généralisation, une essentialisation, tout comme la capitalisation avec la majuscule. Or, il est intéressant de noter que ce n'est pas « juif » qui est en cause ici, mais le « Juif ». La lettre majuscule dans « le Juif » avec l'article défini fait une essentialisation dans un double sens. Une telle position réaliste-essentialiste est inacceptable pour Meschonnic qui adopte celle du nominalisme<sup>8</sup>.

En généralisant le « juif » de Celan comme une judéité, nous risquons de tomber dans une position réaliste. Nous devrions au contraire considérer « le juif, c'est-à-dire ici l'errant dans l'écrit »<sup>9</sup> dans le cadre de la poésie de Celan. L'important ici est qu'il est juif « dans l'écrit », car il a fait une distinction claire entre son juif comme biographie et le juif dans la poésie. Nous pourrions dire la

---

<sup>1</sup> L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, op. cit., p. 121.

<sup>2</sup> « Sartre et la question juive », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 1984, « Etudes sartriennes I », n° 2, p. 128.

<sup>3</sup> « Dieu absent, Dieu présent dans le langage », *Qu'est-ce que Dieu ? Philosophie et théologie. Hommage à l'abbé Daniel Coppieters de Gibson 1929-1983*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, p. 359.

<sup>4</sup> *Dans le bois de la langue*, op. cit., p. 135.

<sup>5</sup> « On appelle cela traduire Celan », op. cit., p. 120.

<sup>6</sup> « L'humanité, c'est de penser libre », op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Voir *supra*, p. 103.

<sup>9</sup> « On appelle cela traduire Celan », op. cit., p. 120.

même chose de Celan en tant que juif et du juif dans l'écrit de Celan. Meschonnic évoque cette distinction, et ses conséquences, à son propos lors d'un entretien

Mais si c'est pour dire qu'historiquement et biographiquement je suis juif, au sens où j'ai une histoire, qui a été passée par l'expérience de l'antisémitisme entre disons 1940 et 1945, bien sûr, c'est un fait. Ce qui n'emporte pas nécessairement que l'alliance des deux mots *poète* et *juif* ait un sens, ou plusieurs sens, sinon une sensibilité qui est l'effet de cette histoire même.<sup>1</sup>

Il s'agit d'éviter d'essentialiser le nom «juif» en le mettant en majuscule ou en le traitant comme s'il était pluriel — «pluriel de comédie»<sup>2</sup> comme l'écrit Meschonnic. Dans cette enquête, nous n'avons pu trouver de passage où il a explicitement théorisé l'utilisation de lettres minuscules ou majuscules, au singulier ou au pluriel, pour le mot «juif». Pour autant que nous l'ayons observé, il n'était pas strictement cohérent dans sa distinction entre «juif» et «Juif». Il fallait procéder à une vérification supplémentaire, notamment en ce qui concerne la typographie et d'autres entretiens qui n'ont peut-être pas été édités par lui<sup>3</sup>.

Dans cette section, le «juif» unique de Celan était en cause à la lumière de son utilisation grammaticale. En conséquence, cela pourrait expliquer pourquoi «Celan est le juif» énoncé dans les années 1970 est différent du «Juif» avec majuscule : le juif est unique à l'écriture de Paul Celan, et il ne pourrait être réduit au judaïsme en général. Il est clair qu'au moins Meschonnic n'entre pas pour autant dans la discussion sur la judéité par cette utilisation limitée du «juif».

### 5.3.3 Le Juif errant dans le poème : une lecture de *Combien de noms* (1999)

Nous avons donné une perspective différente des principaux observateurs de l'interprétation judaïque du «juif» dans l'essai de 1972 autour de Celan en nous concentrant sur sa relation avec le «juif errant». Cette errance ou marche peut également être observée dans d'autres œuvres comme les articles autour d'Apollinaire et surtout dans la traduction de la Bible, *Jona et le signifiant errant*. L'expression «Nous sommes tous le Juif Errant d'Apollinaire, qui lisait en marchant» montre la corrélation entre l'errance et la lecture. C'est ce que montre également le poème de Meschonnic,

<sup>1</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie)», *op. cit.*, p. 125.

<sup>2</sup> «L'humanité, c'est de penser libre», *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> De nombreux commentateurs désignent souvent ses écrits *L'Utopie du Juif* comme *L'Utopie du juif*. Toutefois, sur la base de notre discussion, il semblerait que cette distinction doive être plus sensible.

car l'image de l'errant et donc de la marche dérivée du « Juif errant » peut être lue dans beaucoup de ses poèmes. Pour conclure cette section, nous voudrions examiner la relation entre sa « marche » et sa « lecture », entre ses propres poèmes et ses essais.

Nous voudrions aborder dans un recueil de poèmes le sujet de la « marche » qui est fréquente et a une valeur particulière. Dans *Combien de noms* publié en 1999, le sujet d'énonciation se promène dans une certaine stèle afin d'essayer de lire « les inscriptions » illisibles décrites dans « les pierres »<sup>1</sup>. Notre poète décrit le contenu de ce livre-poème sur la quatrième de couverture :

Ce livre est un récitatif sur des inscriptions et des moments indéchiffrables, qui font que celui qui les lit devient ce qui est lu, et celui qui a écrit devient ce qui est écrit. Mais la situation est banale. Le poème commence quand cette situation atteint le point où le banal lui-même écrit et il n'y a plus qu'à l'écouter et, dans l'étrange, y reconnaître sa voix.<sup>2</sup>

La transformation du sujet qui lit et du sujet qui est lu se fait dans la « marche ». Le poème suivant en est un exemple :

l'inscription que je lis n'a  
peut-être pas eu de commencement  
peut-être qu'elle n'a pas de fin  
chacun de nous porte une de ses  
lettres en lui qu'il ne connaît  
pas plus que lui-même il croit  
qu'il lit et l'inscription le  
prend pendant que je lis en  
marchant<sup>3</sup>

En raison de la répétition de « peut-être », nous ne pouvons rien dire avec certitude sur l'inscription. Nous ne pouvons pas identifier une date puisque nous ne connaissons ni le « commencement » ni la « fin ». Nous avons certainement « une de ses lettres », mais nous n'en rendons même pas compte.

---

<sup>1</sup> *Combien de noms*, Paris, L'Improviste, 1999, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 81.



Cela signifie que les lettres inscrites sont dans le sujet de la lecture, et nous ne les remarquons pas nous-mêmes. Finalement, l'inscription commence à nous prendre au fur et à mesure que nous marchons.

Il existe une inversion du sujet qui lit au sujet qui se lit. Une telle structure inversée du sujet (chacun de nous) et de l'objet (inscription) peut se retrouver intersubjectivement dans ce poème. En effet, lorsque Marcella Leopizzi demande au poète lui-même, celui-ci donne une interprétation similaire :

**L.** : Pourquoi vous écrivez : «chacun de nous [...] croit / qu'il lit et l'inscription le / prend pendant que je lis en / marchant»?

**M.** : C'est à partir d'une stèle réelle qui devient une stèle sans fin et par conséquent elle se déplace en nous ; chacun de nous porte une de ses lettres, chacun croit qu'il lit, mais l'inscription le prend. C'est l'envers du début qui se passe à la fin : avant c'est «l'inscription que je lis» puis c'est l'inscription qui «le prend», et donc on ne sait plus si on lit ou si on est le livre qui est lu.<sup>1</sup>

Ici nous voudrions constater la différence entre notre intérêt et celui de Leopizzi : alors que Leopizzi s'intéresse à l'auteur Henri Meschonnic lui-même, c'est-à-dire sa biographie par rapport à son œuvre, nous voulons davantage interroger tout le *rythme* du texte qu'il a écrit consciemment ou inconsciemment. En effet, dans la majeure partie de cet entretien, notre poète ne lui apprend que le contenu du poème et ne lui dit rien sur le rythme, la prosodie ou la signifiante. Un tel témoignage est utile pour examiner le poème sous différents angles, mais nous ne pouvons pas en tirer directement la signifiante. L'aspect du contenu du poème est une explication phénoménologique, et cette situation est très «banale», comme il l'admet lui-même.

Où donc devons-nous lire ce poème avec attention ? Il suffit d'écouter le rythme du récitatif sur cette inscription. En effet, l'inversion du sujet de la lecture et de l'objet de l'inscription peut être expliquée d'un point de vue rythmique, non phénoménologique. Ce qu'il convient de noter ici, c'est la répétition de [ã] dans «prend pendant que je lis **en** / marchant». Cette chaîne de voyelles, qui commence à partir du verbe «prendre» dans le sujet «inscription», produit un rythme, et ce rythme est lié à notre mouvement physique de la «marche» avec l'acte de lire («je lis en / marchant»). Nous pouvons également dire que le mot «marchant», situé au bout de la chaîne,

---

<sup>1</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix, op. cit.*, p. 263.

acquiert une force rythmique. C'est l'« inscription », un objet immobile et silencieux qui commence son mouvement par le « je » comme sujet de la lecture. Ainsi, le sujet de ce rythme n'est pas le « je », mais l'inscription par le « je ». En d'autres termes, c'est un mot qui parle à partir de la stèle qui était dans le silence. C'est un processus par lequel le sujet obtient une « voix » de l'objet pendant que le « je » marche en le lisant.

Comme le montre Serge Martin, la poésie *Combien de noms* pose « l'engagement du poème dans et par le mouvement », et ce mouvement est « une oralité vive “d'autre” à d'être »<sup>1</sup>. Il existe aussi d'autres poèmes dont les sujets représentent le mouvement et la transformation :

l'horloge du quartier juif à  
Prague  
ne marche plus à l'envers  
elle est arrêtée  
comme le vieux cimetière.<sup>2</sup>

Voici un passage qui rappelle « Passant de Prague » d'Apollinaire. En fait, dans l'entretien avec Leopizzi, il parle d'une horloge qui a cessé de fonctionner lors de sa visite à Prague en 1986<sup>3</sup>. L'horloge ici est différente de celle de *Zone* : « Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours / Et tu recules aussi dans ta vie lentement »<sup>4</sup> puisque la première s'est arrêtée sans reculer. Cela ne bouge plus « comme le vieux cimetière ». Nous savons que cette métaphore du vieux cimetière se réfère au lieu où se trouve alors l'« inscription »<sup>5</sup>. En d'autres termes, quand nous comparons l'immobilité de l'horloge au cimetière, nous pourrions aussi prendre l'inscription dans le cimetière comme une immobilité. Si nous retournons au poème précédent, qui commence par « l'inscription que je lis n'a ... », la seule chose qui bouge là, c'est le « je » qui la lit, et par ce « je » qui marche en lisant, l'inscription bougera (acquerra le verbe « prendre »). Nous pourrions dire en ce sens que le « je » marchera avec l'« inscription », car les deux sont dans un état indissociable

---

<sup>1</sup> S. MARTIN, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, op. cit., p. 196.

<sup>2</sup> *Combien de noms*, op. cit., p. 10.

<sup>3</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, op. cit., p. 256.

<sup>4</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 42.

<sup>5</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, op. cit., p. 255. « J'ai visité le cimetière juif de Prague qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle : c'est un endroit mystérieux, avec des dalles en désordre et un peu cassées avec des inscriptions en hébreu dont on ne comprend rien. Des impressions très fortes se dégagent de ce cimetière ; moi j'y ai réfléchi sur les inscriptions qu'il y a sur les pierres parce que, à la fois, on peut continuer de les lire et on ne sait plus les lire. C'est pourquoi je dis que ces inscriptions sur les stèles sont faites pour la mémoire, mais, en réalité, c'est l'oubli qui lit ces inscriptions ; tout cela fait ressentir le conflit très fort entre la mémoire et l'oubli. »

alors que le «je» appelle «tu» pour l'inscription<sup>1</sup>. C'est ainsi que «je marche avec toi»<sup>2</sup> et «nous avons marché ensemble / et cette marche qui double nos mouvements»<sup>3</sup>.

En lisant les images de la marche dans le recueil de poèmes, nous avons tenté de saisir la notion d'errance dans la poétique meschonnicienne comme *la voix par le silence*. Comme le dit notre poète, «la marche et l'écriture parce que les deux sont une façon d'inventer et d'aller on ne sait pas vers quoi»<sup>4</sup>. Cette marche qui cherche l'inconnu nous permet de suivre le rythme de Meschonnic. C'est-à-dire qu'il est donné par le fait que le «je» devient un sujet de la lecture, tout comme le «je» du silence dans la poésie de Celan.

Dans ce chapitre, la critique de l'essai de Paul Celan par Henri Meschonnic soulève un sujet particulier du «silence». Deux lectures s'entrecroisent dans son essai : «la lecture de la traduction de Celan (critique aux traducteurs de *Strette*)» et «la lecture de la poésie de Celan». En raison des critiques acerbes dans la première, la lecture du second a souvent été négligée par d'autres études. Cependant, à partir de cette dernière lecture, le silence-errant a eu un impact considérable sur sa poétique du silence : la théorie du silence, apparue dans cet essai autour de Celan en 1972, a été l'un des sujets de ses dernières années de recherche. Par exemple, lorsqu'il disait «le silence est dans le suggérer»<sup>5</sup>, au sens où Mallarmé opposait dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret en 1891 : «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve»<sup>6</sup>, il faudrait rappeler que le silence vise toujours l'énonciation vers un autre, un inconnu. Cela nous permettra de comprendre à quel point notre poète-essayiste accordait de l'importance au silence dans le langage.

---

<sup>1</sup> *Combien de noms*, *op. cit.*, p. 72. «mais je marche de lettre en lettre / je me déchiffre je me / compose de toi et du jour / où je te lis»

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>4</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>5</sup> «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. II*, *op. cit.*, p. 700.

## Chapitre 6

# Claudiel : vers l'écoute de l'élément minimal

Le présent chapitre traitera un des aspects du silence, à savoir, un blanc. Le blanc comme typographie occupe une place importante dans la poétique de Meschonnic notamment par rapport au blanc de sa traduction biblique qui désigne des accents rythmiques hébreux, mais il est également utilisé dans certaines œuvres poétiques. En approfondissant les réflexions de Meschonnic sur le blanc dans le texte, on peut constater qu'il a construit sa théorie sur la base des pensées des poètes modernistes comme Ezra Pound, Apollinaire et Reverdy. Entre autres, les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel ont eu une grande influence sur la théorie du blanc de Meschonnic. Mais, sans imiter le blanc claudélien, il l'a pris comme point de départ, et a finalement établi sa propre théorie du blanc appelée «minimalisme poétique»<sup>1</sup> : il a incorporé le blanc dans l'un des plus petits éléments du langage en le considérant non pas comme une disposition visuelle dans le texte, mais en relation avec le langage. Lorsque sa théorie du blanc sera lue à la lumière de la lecture de Claudel apparaîtra un nouveau sujet d'intérêt pour des éléments minimaux comme le cri, la consonne, la lettre, la ponctuation et d'autres.

Comme la notion de silence, Meschonnic considère également le blanc dans son inséparabilité d'avec langage, ainsi que nous l'avons déjà observé dans le chapitre autour de Mallarmé<sup>2</sup>. Il ne considère pas le vide comme un signe d'absence, mais comme l'un des éléments minuscules du langage. Cette poétique du minimal pose la question de l'«inconscient linguistique»<sup>3</sup> dans le

---

<sup>1</sup> « Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 117.

<sup>2</sup> Voir, *supra*, p. 133.

<sup>3</sup> « Entretien avec Claude Régy et Sébastien Derrey. Une même poétique », *Théâtre/Public*, juillet–octobre 1995, n°

texte, car la partie des éléments minimaux du poème relève souvent d'un domaine que l'écrivain n'avait même pas prévu, il s'agit donc du domaine de l'inconscient.

Ce chapitre comporte ainsi trois étapes à suivre. La première consiste à clarifier la théorie du blanc de Meschonnic par rapport à ses essais autour de la typographie dans la poésie de Claudel, puis à cerner certains aspects de la poétique du minimal dérivée de la lecture de Claudel. Nous aborderons enfin la question de l'« inconscient linguistique » dans cette poétique.

## 6.1 Oralité-visualité, la voix et l'hieroglyphe de Paul Claudel

Nous essaierons tout d'abord d'organiser les essais de Meschonnic consacrés à la discussion sur la typographie et sur la ponctuation. L'auteur ne cesse pas d'en parler à partir des années 1970, par exemple dans « Une page, un rythme »<sup>1</sup> ou dans « L'enjeu du langage dans la typographie »<sup>2</sup> (repris dans *Critique du rythme*), jusqu'aux années 2000 dans « Pour une poétique de la ponctuation »<sup>3</sup> et dans « La ponctuation, graphie du temps et de la voix »<sup>4</sup>. Par ailleurs, il a été chargé de rédiger la section « Ponctuation » de deux dictionnaires<sup>5</sup>. Comme l'indiquent nombreuses autres références à ce sujet, nous pouvons constater que l'intérêt de Meschonnic sur le blanc a été cohérent des années 1970 à 2000. Dans cette première section, nous examinerons particulièrement une opposition entre le « blanc rythmique » et le « blanc idéaliste » qu'il a établie. Ce schéma oppositionnel soulignera l'importance de considérer l'inséparabilité entre le blanc et l'activité du langage. Enfin, pour illustrer une pratique du blanc, nous observerons le blanc dans sa poésie.

Le blanc typographique de Meschonnic est largement connu par ses traductions de la Bible. Il serait incontestable que la visualisation typographique de l'oralité est « un élément essentiel »<sup>6</sup> pour sa traduction de la Bible. Selon Marie-Ève Benoteau-Alexandre, la filiation du blanc typographique de Paul Claudel à Henri Meschonnic est évidente<sup>7</sup> et celui-ci retrouve la conception du

---

124-125, p. 109.

<sup>1</sup> « Une page, un rythme », *Silex*, octobre 1977, n° 4, p. 124-128.

<sup>2</sup> « L'enjeu du langage dans la typographie », *Littérature*, octobre 1979, n° 35, p. 46-56.

<sup>3</sup> « Pour une poétique de la ponctuation », *Le Discours psychanalytique. Revue de l'Association Freudienne*, avril 1998, n° 18, p. 69-71.

<sup>4</sup> « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, 2000, « La ponctuation », n° 52, p. 289-293.

<sup>5</sup> « Ponctuation », dans B. DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol.3, p. 2934-2935.; « Ponctuation », *op. cit.*

<sup>6</sup> P. DE ROBERT, « Henri Meschonnic, Les Noms. Traduction de l'Exode, Paris, Desclée de Brouwer, 2003 », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 2004, vol. 84, n° 4, p. 500.

<sup>7</sup> M.-È. BENOTEAU-ALEXANDRE, « Typographie biblique et modernité poétique. Réflexions sur le blanc intralinéaire dans la poésie de Milosz, Claudel et Meschonnic », *Loxias*, 6 juin 2011, n° 33.

rythme en grande part chez Claudel, et « sa pratique même du blanc intralinéaire dans les traductions de la Bible renvoie à Claudel, mais au Claudel des *Cent phrases pour éventails* »<sup>1</sup>. Comme référence, vérifions en fait la similitude entre les deux blancs intralinéaires :

(*Cent phrases pour éventails* de Claudel)

Seule                    est  
 la                    assez fragile  
 rose                    pour exprimer  
                           l'Eternité<sup>2</sup>

(*Les Noms* de Meschonnic)

9 Et maintenant    voilà    le cri des fils d'Israël    est venu  
 vers moi  
                           Et aussi j'ai vu    le harcèlement    dont l'Égypte  
 ils les harcèlent<sup>3</sup>

Bien que visuellement similaires, les différences sont évidentes au niveau de chaque conception. Dans le cas de la traduction de Meschonnic, les blancs jouent le rôle des accents disjonctifs et conjonctifs en hébreu alors que la poésie de Claudel aurait, à ce que pensait Michel Truffet, une orientation éclectique orientale et mallarméenne<sup>4</sup>. Cependant, dans la préface de *Les Cinq Rouleaux*, Meschonnic s'est référé au nom de Claudel en disant que chaque hémistiche des versets dans la Bible « comporte au moins une pause importante, marquée par un blanc dans la ligne, procédé utilisé par Claudel »<sup>5</sup>. Cette phrase serait une preuve circonstancielle importante pour situer le blanc de Meschonnic dans la lignée de la poésie claudélienne.

Néanmoins, on ne pourrait pas exactement indiquer dans quelle mesure sa pratique de traduire s'inspire de la poétique de Paul Claudel. Dans une autre référence que Benoteau-Alexandre n'a pas citée, Meschonnic affirme qu'il se dégage de l'effet claudélien. Claire Placial a remarqué sur ce point que Meschonnic distingue dans *Un coup de Bible dans la philosophie* avec vigueur sa

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>2</sup> P. CLAUDEL, *Œuvre poétique de Paul Claudel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 706.

<sup>3</sup> *Les Noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 39.

<sup>4</sup> P. CLAUDEL, *Édition critique et commentée de « Cent phrases pour éventails » de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de recherches Jacques-Petit », n° 42, 1985, p. 19.

<sup>5</sup> « Ruth (introduction et traduction) », *Le Nouveau Commerce*, printemps-été 1966, n° 7, p. 132. ; *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 17.

pratique d'espaces d'avec celles de Mallarmé et de Claudel<sup>1</sup>. Cette distinction est indéniable, car, comme Meschonnic le disait lui-même, chaque valeur de hiérarchie du blanc est bien différente d'une œuvre à l'autre. Dans un entretien avec Bernard Vargaftig, notre traducteur nie l'imitation de Claudel, mais en même temps admet que le blanc meschonnicien se situe dans le courant de l'histoire de la typographie : « Des espacements codifiés pour transposer les accents disjonctifs de la Bible. Ce qui les différencie des blancs de Claudel, mais les situe dans cette histoire. Dans une poétique et une histoire de la typographie »<sup>2</sup>. Ainsi, Meschonnic n'a jamais tenté dès le début une imitation de la typographie de Claudel.

Le blanc de Meschonnic n'est pas sans rapport avec celui de Claudel, mais il ne lui est pas non plus identique. Cette relation ambivalente avec Claudel n'a pas été pleinement explorée dans les études existantes. Il est vrai que le blanc de Meschonnic ne peut pas être considéré comme une imitation de Claudel. Comme le souligne Claire Placial, au moment où il a inventé la notion de *te'amim*, il n'a plus utilisé le blanc typographique « dans le même esprit »<sup>3</sup> que Claudel. Surtout, Meschonnic lui-même est conscient de la différence par rapport au blanc de Claudel. Il nie clairement leur imitation lorsqu'il est interrogé sur le rapport avec la visualité rythmique de Mallarmé et de Claudel :

Mais ce n'est pas non plus un rapport imitatif au blanc du *Un coup de dés* de Mallarmé ou à celui de Claudel dans son théâtre, qui casse les mots en deux, et encore moins avec les blancs purement mimétiques d'André du Bouchet.<sup>4</sup>

On trouve un indice curieux dans cette mention sur le blanc claudélien. C'est qu'il ne montre que le seul exemple que de « son théâtre », et pas celui des *Cent phrases pour éventails*. En d'autres termes, on pourrait dire que Meschonnic ne nie pas ici le rapport au blanc des *Cent phrases pour éventails*. Observons les deux extraits de théâtre auxquelles il se réfère ici si nous en croyons l'article « L'enjeu du langage dans la typographie » repris dans *Critique du rythme*<sup>5</sup>. L'un est *Tête d'Or* :

ANGÈLE : Celle-là même que je te donnerai. Mais ap-

<sup>1</sup> C. PLACIAL, « Le goût de la Bible. Henri Meschonnic et la traduction des accents rythmiques hébreux », dans S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontres. Ouvrir les archives « Henri Meschonnic »*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétrás, coll. « Résonance générale. Essais pour la poétique », n° 6, 2013, p. 163-164.

<sup>2</sup> « Entretien avec Bernard Vargaftig et Michel Dion. L'original second », *Révolution*, juin 1982, n° 120, p. 60.

<sup>3</sup> C. PLACIAL, « Le goût de la Bible. Henri Meschonnic et la traduction des accents rythmiques hébreux », *op. cit.*, p. 164.

<sup>4</sup> « Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible », *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> « L'enjeu du langage dans la typographie », *op. cit.*, p. 48.

-pelle L-

-éon. Pourquoi ne parlent-ils pas ?<sup>1</sup>

L'autre est d'*Tête d'Or*, mais Meschonnic ne cite pas l'exemple.

Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v-

Ous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh ! cri-

-Ez de rage et ne le supportez pas plus longtemps !<sup>2</sup>

Meschonnic ne parle pas du blanc de *Cent phrases pour éventails* dans cet entretien, ou on pourrait plutôt dire qu'il distingue *Cent phrases pour éventail* des autres poèmes de Claudel. Une telle segmentation du mot n'est certainement pas retrouvée dans la traduction biblique de Meschonnic. En distinguant le blanc de Meschonnic avec celui de Claudel, il faudra se demander ce qu'il a incorporé dans sa propre poétique à travers sa lecture de ce recueil de poèmes. Comme nous l'observerons plus loin, *Cent phrases pour éventail* occupe une place importante dans la poétique de Meschonnic. Pour mieux comprendre le statut de Claudel dans sa poétique, il convient d'examiner comment il apprécie le blanc dans *Cent phrases pour éventails*. Les deux études précédentes, qui se sont focalisées sur la traduction de Meschonnic, n'expliquent pas dans l'ensemble comment Meschonnic a tenu compte de la pratique du blanc typographique claudélien et puis l'a développé. Il est certain, comme Benoteau-Alexandre l'affirmait, que le blanc claudélien pour Meschonnic est effectivement le même que celui des *Cent phrases pour éventails*, et pour cela, l'accent des poèmes serait incompatible avec la Bible qui a l'accent massorétique. À quoi s'ajoute, le fait que Claudel lui-même n'a pas lu la Bible en hébreu, ce qui renforce la différence entre les deux poètes. Mais, cela ne veut jamais dire que la poétique globale de Meschonnic n'a rien à voir avec la poétique du blanc de Claudel, car sa théorie du blanc n'a pas été pratiquée que dans sa traduction, mais aussi dans sa poésie dans *Légendaire chaque jour* ou *Voyageurs de la voix* et surtout dans ses critiques littéraires.

L'examen de la place de Claudel dans la poétique de Meschonnic nous révélera ce qui suit : la notion de blanc n'est pas limitée à sa traduction. C'est-à-dire que la lecture de *Cent phrases pour éventails* de Claudel alimente sa poétique entière. Pour vérifier cela, nous tenterons tout d'abord de

---

<sup>1</sup> P. CLAUDEL, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol.1, p. 180.

<sup>2</sup> *Ibid.*



suivre sa réflexion générale sur le blanc à partir de ses premières œuvres, puis nous examinerons sa lecture de *Cent phrases pour éventails* par rapport à sa théorie autour d'un article qui n'a pas encore été étudié dans les études précédentes : « Claudel et l'hieroglyphe ou la Ahité des Choses » (1994). Cet article nous permet de clarifier le rapport entre la théorie de l'écoute de Meschonnic et le blanc typographique de Claudel. Nous analyserons enfin le blanc de Meschonnic dans ses poèmes. Cet examen peut clarifier la notion de blanc meschonnicienne non seulement dans la traduction, mais surtout dans la poésie.

### 6.1.1 Le blanc rythmique contre le blanc idéaliste : la typographie de Nerval, de Hugo et de Mallarmé

Nous passerons tout d'abord en revue ses réflexions générales sur la ponctuation. Nous ferons ensuite remarquer que la pensée du blanc typographique chez Meschonnic était déjà nourrie dans la lecture des poètes — Victor Hugo et Gérard de Nerval —, avant la pratique de la traduction de la Bible. Un examen plus approfondi de sa lecture des deux poètes révélera que sa pensée est proche de celle dans la préface de *Un coup de dés* de Mallarmé.

Lorsque Meschonnic considère le blanc comme une sorte de ponctuation, il faudrait distinguer cette ponctuation du blanc des « signes de ponctuation » au sens général. Suivant la distinction faite par Michel Favriaud, elle n'est pas la « ponctuation noire », qui fait la mise en relief (caractère, taille, police, graisse), mais la « ponctuation blanche » qui représente l'accentuation ou la mise en page<sup>1</sup>. La ponctuation se définit, selon la formule de Meschonnic, comme un espacement qui lie des mots alors que les signes de ponctuation marquent une rupture :

Ce qui a certainement contribué à empêcher de voir la distinction entre ponctuation et signes de ponctuation est la sujétion même de la notion de ponctuation à l'étymologie latine du mot, *punctum*, trace de pointe en creux sur la tablette. Mais si l'on s'en détache pour observer que le mot en grec pour dire ce dont il s'agit est *diastizein*, chez Aristote (*Rhétorique* III, 5, 1407 b 11), on comprend que *diastizein* désigne l'intervalle et le lien, tous deux ensemble<sup>sic</sup>.<sup>2</sup>

Il y a le même rapport entre la ponctuation et les signes de ponctuation qu'entre « διαστίζω (*dias-*

<sup>1</sup> M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche -par la poésie contemporaine», *L'Information grammaticale*, 2004, vol. 102, n° 1, p. 18.

<sup>2</sup> « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *op. cit.*, p. 290.

tizein)» en grec et «punctum» en latin. Celui-ci porte l'indication d'une «trace écrite, piquée, gravée»<sup>1</sup> alors que le mot grec, emprunté au terme aristotélicien, est ce qui ménage la séparation et «un moyen très fort de lier»<sup>2</sup>. On peut paraphraser l'opposition entre ce qui est fixé et ce qui se lie, entre l'immobilité et le mouvement. Nous revenons plus loin sur ce caractère de ponctuation à la grecque pour comparer le blanc de Claudel et celui de Meschonnic. Bornons-nous à comprendre que la ponctuation de Meschonnic ne fonctionne pas au titre de signes comme la virgule, le point et le tiret, mais ce qui crée une continuité dans l'espace.

Ainsi, le blanc peut-il être considéré comme une sorte de ponctuation. Benoteau-Alexandre considère que le blanc comme ponctuation chez Meschonnic est l'une des pratiques de l'espace après *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Selon elle, les trois poètes comme Claudel, Meschonnic, et Milosz avaient «une ressource inédite dans la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle, que vient enrichir la modernité poétique née de Mallarmé»<sup>3</sup>. Il est vrai que la filiation de Mallarmé à Claudel est explicite. Meschonnic admet certainement le rôle fondateur de Mallarmé bien qu'il distingue clairement les deux du point de vue de la rythmique et qu'il critique l'imitation de «l'effet *Coup de dés*»<sup>4</sup>. Mais, si l'on borne l'étude sur la ponctuation au blanc créé par *Un coup de dés* de Mallarmé, risque-t-on de négliger la diversité de la rythmique dans la ponctuation? Au point de vue de la théorie de la ponctuation chez Meschonnic, on remarque que l'intérêt qu'il y porte se poursuit depuis sa réflexion sur la poésie à partir de l'année 1958.

L'intérêt de Meschonnic pour la ponctuation-blanc se trouvera premièrement dans ses essais sur Nerval et sur Hugo. Ces textes détermineront deux directions de sa poétique du blanc depuis les années 1970 : l'un est un sujet du «silence» et l'autre est une question de genre littéraire.

Dans l'article «Essai sur la poétique de Nerval» en 1958, Meschonnic retrouve dans la poésie nervalienne la «ponctuation de théâtre»<sup>5</sup> qui est à la fois «affective et rythmique»<sup>6</sup> dans la poésie de Nerval comme «Je suis le Ténébreux, — le Veuf —, l'Inconsolé», «Et — viens à moi, mon fils... et — n'attends pas LA NUIT!!!», et «Il appela le *Seul* — éveillé dans Solyme». Il attire également l'attention sur la ponctuation de double points (:) dans la poésie de Nerval comme «Artémis» et «Érythrée». Selon lui, l'emploi de ce signe n'assure ni une juxtaposition ni une

---

<sup>1</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>2</sup> «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> M.-È. BENOITEAU-ALEXANDRE, «Typographie biblique et modernité poétique», *op. cit.*

<sup>4</sup> «Le poème qui est poème doit transformer la pensée de la pensée», *op. cit.*, p. 159.; *CP*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>5</sup> «Essai sur la poétique de Nerval», *op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*

explication, mais ces deux points «ouvrent sur un silence»<sup>1</sup>. Le critique considère que le signe de ponctuation composé de deux points chez Nerval refuse une association logique, et il donne l'impression du silence et du suspendu. Il conclut que «Nerval a chargé jusqu'à l'inexprimable sa ponctuation et sa typographie»<sup>2</sup>. La ponctuation a été jugée ici importante pour reconnaître l'«inexprimable», c'est-à-dire le «silence» dans la poésie.

Bien qu'il a déjà reconnu dans son premier article le silence dans la ponctuation, il faudrait souligner que, à ce moment-là, ce silence a été pris pour le musical, non le rythmique. En analysant le vers du sonnet de «Érythrée» («MAHDEWA. Fais flotter tes voiles sur les eaux»<sup>3</sup>), Meschonnic y voit des «choses musicales»<sup>4</sup> dans la «ponctuation forte»<sup>5</sup> après «MAHDEWA» et l'absence de virgule après «tes voiles sur les eaux». Cette ponctuation nervalienne suscite l'effet «inexprimable»<sup>6</sup> à mesure que les mots deviennent «choses musicales». Mais, pourquoi son analyse se reporte-t-elle alors sur la musique? C'est parce qu'il considère que la ponctuation nervalienne est proche de la «partition» au sens où Mallarmé le disait dans la préface de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ici, Meschonnic utilise encore des termes musicaux alors qu'il dénoncera plus tard la musique de la poésie surtout dans *Critique du rythme*. C'est pourquoi sa conclusion est qu'il y a «dislocation au moment même où la mélodie est la plus belle»<sup>7</sup>.

Sa réflexion sur la ponctuation pratiquée par Nerval nous révélera le rapport important entre le blanc et le silence : autant dans la traduction que dans la critique littéraire, tout son blanc est inséparable du «silence». Dans la préface de 1970 à la traduction des *Cinq Rouleaux*, on observe qu'il envisage de retrouver le silence qu'invente le texte : «j'ai voulu recréer, par des blancs (dans une hiérarchie non arbitraire), recréer les silences du texte»<sup>8</sup>. Il serait possible qu'il ait eu à l'esprit la pensée du rapport entre le blanc et le silence inventée par la lecture de Nerval en écrivant cette préface.

Par ailleurs, l'article sur Hugo nous montre qu'il y a un état naissant de la notion de blanc typographique que l'on peut retrouver dans ses traductions bibliques. Dans «La poésie dans *Les*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> G. DE NERVAL, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, vol.3, p. 759.

<sup>4</sup> «Essai sur la poétique de Nerval», *op. cit.*, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 15. Cette phrase n'existe pas dans la première version en 1966. Dans cette version, Meschonnic cherche aussi à recréer le silence en visant «une traduction qui fût littérale jusqu'aux frissons et aux silences du texte, mais qui évitât les écueils de la littéralité» (p. 129).

*Misérables* » publié en 1962, l'auteur trouve le vers dans la prose chez Hugo. Il remarque que Hugo met entre des phrases strophiques «une phrase brève isolée par des blancs»<sup>1</sup>. Dans le premier chapitre du livre quinzième, il y a une seule phrase insérée après quelques lignes comme «Jean Valjean s'arrêta hagard»<sup>2</sup>, «Le miroir reflétait l'écriture»<sup>3</sup>, «C'était simple et foudroyant»<sup>4</sup>. Il n'affirme pas que ce fonctionnement vienne de la forme poétique hugolienne ou soit le fruit du hasard, mais cette insertion introduit en effet «un silence»<sup>5</sup> dans la prose. Comme le silence, produit par l'alinéa, a un effet poétique, il se demande enfin s'il y a des lieux «où se rencontrent prose et poésie, la prose poétique et le poème en prose»<sup>6</sup>. L'effet typographique pose ainsi la question de l'opposition traditionnelle entre la poésie et la prose, le vers et la prose. L'annulation du dualisme nous renvoie à la ponctuation qui marque les accents de la Bible dans «Pour une poétique de la ponctuation» :

Ce modèle[=modèle des accents disjonctifs-conjonctifs du verset biblique en hébreu] a l'intérêt de déstabiliser les catégories binaires communes (hellénistiques) du signe et du rythme. Pas de poésie à opposer à la prose.<sup>7</sup>

De même, dans la préface de sa première traduction, il l'appelle «une prose poétique»<sup>8</sup>. Ainsi la notion de blanc typographique et celle de silence typographique — qui se distingue fortement d'avec le silence musical dans le cas de Nerval — ou d'alinéa réalisent-elles une émancipation de l'écriture des codes génériques : le blanc est ce qui critique le genre littéraire traditionnel et qui transforme le rapport entre le vers et la prose.

Quand la question de la typographie se croise avec celle du genre, un rapport de Hugo à Claudel apparaît, car la dénonciation de l'opposition traditionnelle entre le vers et la prose se trouve aussi dans l'essai sur Claudel :

Et comme le poème, dans *Cent phrases pour éventails*, n'est ni le vers, ni la prose de fiction, il est dans la prosodie et le jeu du blanc. [...]

---

<sup>1</sup> «La poésie dans *Les Misérables*», *op. cit.*, p. 67.

<sup>2</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1969, vol.10, p. 809.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> «La poésie dans *Les Misérables*», *op. cit.*, p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> «Pour une poétique de la ponctuation», *op. cit.*, p. 70.

<sup>8</sup> *CR, op. cit.*, p. 57.

Claudiel met ainsi la poésie dans la prose, en la plaçant devant sa propre liberté.<sup>1</sup>

Ce rapport transformateur se poursuit donc de l'article sur Hugo à celui sur Claudel, en passant par la traduction de la Bible.

Nous avons constaté une succession des lectures de Nerval, Hugo, et Claudel dans la poétique de ponctuation de Meschonnic. Mais, il ne faut pas oublier ici le nom de l'auteur de *Un coup de dés*. La typographie nervalienne a renvoyé d'abord chez Meschonnic à la chose musicale ainsi qu'à la « partition » de Mallarmé. Nous pourrions nous demander si *Un coup de dés* était aussi en arrière-plan dans les réflexions de Meschonnic sur le blanc chez Hugo et Claudel. Bien que Meschonnic ne le mentionne pas, dans l'essai autour de Hugo, la question sur le genre peut se trouver dans *Un coup de dés* de Mallarmé. Dans « Observation » de *coup de dés*, Mallarmé dit que « la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose »<sup>2</sup>. La tentative tend finalement vers la musique : « leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert »<sup>3</sup>. Depuis Hugo ou Nerval, c'est-à-dire depuis le romantisme, la modernité littéraire européenne a remis en cause des genres classiques. Thierry Roger voit cette époque comme l'avènement de la « trans-généricité »<sup>4</sup> et *Un coup de dés* en participe aussi.

Les essais sur la typographie des deux poètes avant sa traduction biblique convergeraient vers la discussion ouverte par *Un coup de dés*. Ce qui est différent, toutefois, c'est que la question sur le genre pour Meschonnic ne participe en rien à la musique et qu'il ne considère guère le genre « comme la symphonie »<sup>5</sup>. La prose poétique se réunit sous l'influence du « rythme » plutôt que de la musique. C'est pourquoi Meschonnic accorde de l'importance au blanc typographique de Claudel qui « est rythmique, suspensif, oral »<sup>6</sup>.

### 6.1.2 De Claudel à Meschonnic : le blanc rythmique produit un sens

Nous avons examiné les premiers essais de Meschonnic sur Hugo et sur Nerval en nous focalisant sur la ponctuation et la typographie. Il en résulte que l'on trouvera une approche de la

---

<sup>1</sup> « Claudel et l'héroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 392.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> T. ROGER, « Sur le genre du Coup de dés », *Poétique*, 2009, n° 160, n° 4, p. 447.

<sup>5</sup> S. MALLARMÉ, *O.C. I, op. cit.*, p. 392.

<sup>6</sup> *CR, op. cit.*, p. 299.

pensée de Mallarmé dans *Un coup de dés*. Mais, quant à son texte sur Hugo, qui pose la question des frontières entre le vers et la prose, on pourrait croire qu'il s'oriente vers une chose «rythmique», et non pas «musicale» comme Mallarmé, dès lors que cette critique de l'opposition occidentale aurait fructifié le concept du rythme et de l'oral dans ses traductions bibliques ou ses essais sur Claudel. Notre travail actuel sera donc d'étudier ce qu'est le rythme dans le blanc. Ici, nous ne comparerons pas le blanc de Meschonnic avec celui de Claudel, mais deux pensées du blanc. Meschonnic affirme formellement que le blanc dans sa traduction biblique est différent de celui de Claudel. Comme nous l'avons déjà montré, il voulait souligner les accents disjonctifs-conjonctifs propres à l'historicité dans la Bible. En ce sens, étant donné que Meschonnic et Claudel, ou Mallarmé ont leur la propre historicité, cela n'est en rien utile de chercher un point commun entre les trois poètes. Il n'est pas pourtant inutile d'étudier la pensée du blanc de Meschonnic et de Claudel puisqu'ils ont partagé la même problématique quant au «rythme», lequel échappe à la distinction entre le vers et la prose. Nous observerons que les deux poètes utilisent le blanc soit dans la traduction soit dans le poème ou dans le théâtre à travers une pensée du blanc qui est à la fois irréprésentable et sémantique — ce qui produit une voix.

Nous examinerons donc la pensée autour de la notion de blanc au lieu de l'effet du blanc ou de son intention chez les deux poètes. Pour cela, il convient tout d'abord de constater l'idée du blanc chez Paul Claudel. Il existe quelques études qui nous permettent d'acquérir une vue d'ensemble de sa notion du blanc : le blanc, pour le poète, c'est comme «le vide qui est l'âme d'un canon»<sup>1</sup>, sous l'influence du taoïsme, qui ne se trouve pas chez Meschonnic. Nous analyserons ensuite la pensée du blanc de Meschonnic dans son œuvre entière. Les articles majeurs consacrés à la typographie et à la ponctuation sont successivement «L'enjeu du langage dans la typographie» (1979), deux articles des deux dictionnaires sur la ponctuation (1994, 2001), «Pour une poétique de la ponctuation» (1998), «La ponctuation, graphie du temps et de la voix» (2000), dont certains n'ont pas été recueillis<sup>2</sup>. En nous appuyant sur ces textes et en considérant la notion de «διαστήζω (*diastizein*)» que nous avons déjà examinée, nous proposerons que le blanc soit un «des éléments d'une signification»<sup>3</sup>, virtualité qui fait resurgir le texte. Nous synthétiserons enfin les essais de Meschonnic sur Claudel. En mettant en lumière l'«hiéroglyphe» comme «communication élémentaire» dans

<sup>1</sup> P. CLAUDEL, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, vol.1, p. 620.

<sup>2</sup> Il y a encore un article qui contient le mot «ponctuation» dans le titre : «Le meilleur slogan se dispense de ponctuation : entretien avec Catherine Schroeder» (1990), qui n'a pas aussi été recueilli. Cet entretien s'intéresse surtout à la rime dans la publicité.

<sup>3</sup> «Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La Fin de Satan*», dans B. DIDIER et dans J. NEEFS (dir.), *Hugo, de l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Manuscrits modernes», 1988, p. 183.

l'œuvre claudélienne, nous montrerons la poétique minimaliste-maximaliste de Meschonnic, qui n'a pas été remarquée par les études antérieures à la nôtre. C'est-à-dire que Meschonnic conçoit le blanc comme « minimalisme poétique » avec « l'écoute maximale ». Les aspects de ce minimalisme poétique seront détaillés dans une section suivante<sup>1</sup>.

Nous examinerons la notion de blanc de Paul Claudel, mais la définition exacte de cette notion sera hors du sujet de notre étude. Notre but est de clarifier l'idée de blanc de Meschonnic, et l'examen de la notion de blanc chez Claudel est nécessaire par rapport à celle-là. Nous nous contentons ici d'esquisser la notion de blanc en nous référant aux quelques études précédentes claudéliennes.

On peut constater une similitude entre les idées de Meschonnic et de Paul Claudel sur le blanc : ils ne considèrent pas tous deux le blanc ou le silence comme « absent » dont le cas de Meschonnic a été déjà examiné<sup>2</sup>. Claudel insiste sur la positivité du blanc et prend le blanc pour « le contraire de l'absence »<sup>3</sup>, ainsi qu'il l'écrit explicitement dans *La Philosophie du livre* : « ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la *page* est son domaine propre »<sup>4</sup>. Selon lui, le silence, et le blanc aussi, s'entendent « comme principe de continu au plan du prosodique et du syntaxique »<sup>5</sup>.

Michel Truffet, éditeur de l'édition originale japonaise de *Cents phrases pour éventails*, voit aussi que le poète conférait au blanc un caractère positif et non négatif. Le vide, c'est un « canon » comme « l'élément essentiel »<sup>6</sup>, expression tirée de *Jules ou l'homme-aux-deux-cravates* : « Si vous voulez mon avis, je vous dirais que les poèmes se font à peu près comme les canons. On prend un trou et on met quelque chose autour »<sup>7</sup>. Le sens se produit à partir du centre vide. Philippe Postel remarque que le poète considère le vide comme la notion positive pour ne pas concevoir le monde sans Dieu qui représente à ses yeux l'impasse depuis la poétique de Mallarmé, et comme un moyen poétique pour suggérer un sens qu'ont les mots que l'on ne peut pas traduire<sup>8</sup>.

Le vide ou le blanc de Claudel n'est donc pas isolé parmi d'autres éléments ; mais il occupe

---

<sup>1</sup> Voir *infra*, p. 238.}

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 135.}

<sup>3</sup> G. DESSONS, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La licorne*, 2000, « La ponctuation », n° 42, p. 238.

<sup>4</sup> P. CLAUDEL, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 76-77.

<sup>5</sup> G. DESSONS, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *op. cit.*, p. 238.

<sup>6</sup> P. CLAUDEL, *Édition critique et commentée de « Cent phrases pour éventails » de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> P. CLAUDEL, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 848.

<sup>8</sup> P. POSTEL, « Stèles mystérieuses, éventails mystiques », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, octobre 2003, n° 171, p. 28-29.

souvent une place importante dans son œuvre. Lionel Ray dirait que Paul Claudel a tenté de faire «chanter le papier blanc» afin qu'il donnât «sa propre couleur»<sup>1</sup>. On sait bien que le blanc joue un rôle particulier dans la peinture. Par exemple, Jean-François Lyotard, dans son essai sur Sam Francis remarque le privilège du blanc qui «recelait le secret des couleurs»<sup>2</sup>. Selon lui, le blanc est «l'innommé»<sup>3</sup> et l'on ne voit que ce qu'on nomme. Devant le blanc, on voit «Il y a»<sup>4</sup>, et «l'œil aveuglé s'avance dans le blanc»<sup>5</sup>. Nous comprendrons aussi que le blanc n'est pas l'absent pur, mais *le rien*. Il est patent que la conception du vide doit beaucoup aux principes du taoïsme comme le montrent Truffet et d'autres études claudéliennes<sup>6</sup> alors que Meschonnic ne mentionne jamais cette influence. Néanmoins, le blanc de Meschonnic est aussi une notion positive puisqu'il considère le blanc comme une ponctuation.

Ainsi, la notion de blanc chez Claudel a un dénominateur commun avec celle de silence dans la poétique de Meschonnic, en ce que le blanc n'est pas considéré comme une absence totale. Mais, ce qui est important est que Meschonnic avait, contrairement à Claudel, tendance à ne pas employer le mot «vide» et le mot «blanc» dans le même contexte. Celui-ci est conceptualisé dans les textes autour de la typographie ou de la ponctuation alors que Meschonnic emploie le «vide» très librement et lui attribue la valeur négative comme : «il y a un vide de la pensée du rythme en France»<sup>7</sup> et «la clarté française a été la surface de ce vide»<sup>8</sup>. Le mot «vide» est tantôt employé de pair avec le mot «plein», pour critiquer «le rythme au sens traditionnel de l'opposition duelle entre du plein et du vide»<sup>9</sup> parce que le dualisme entre le plein et le vide suppose «le plein-nature à côté du vide-convention»<sup>10</sup>, c'est-à-dire que l'on assimile le son qui manque de sens (le vide) à la nature (le plein) comme origine avec un désir mimétique, ou alors dans le sens de l'absence : «le rejet de l'essentialisme laisse un vide de la définition, de la valeur, et d'un rapport impensé entre la définition et la valeur»<sup>11</sup>. Bien qu'il emploie ce mot à plusieurs reprises dans son œuvre, il est

<sup>1</sup> L. RAY, «Du haïku aux *Cent phrases pour éventails de Paul Claudel*», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 2001, n° 164, p. 45.

<sup>2</sup> J.-F. LYOTARD, *Sam Francis. Leçon de Tenebres «like the paintings of a blind man»*, Bruxelles, Leuven University Press, 2010, n° 30. Ce n'est pas par hasard qu'il se réfère à la philosophie de Zen aussi bien que Claudel.

<sup>3</sup> H. PARRET, «Préface», *Sam Francis. Leçon de Tenebres «like the paintings of a blind man»*, Bruxelles, Leuven University Press, 2010, p. 10.

<sup>4</sup> J.-F. LYOTARD, *Sam Francis. Leçon de Tenebres «like the paintings of a blind man»*, *op. cit.*, n° 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*, n° 13.

<sup>6</sup> J. ZHU, «Un monde respiratoire crée par le noir et le blanc. Étude sur la pratique calligraphique de Paul Claudel dans *Cent phrases pour éventails*», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, août 2016, n° 219, p. 47-58, voir surtout p. 50.

<sup>7</sup> *EP*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> «Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie», *op. cit.*, p. 23.

<sup>10</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> «La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique», *op. cit.*, p. 113-114. ; *Pour sortir du postmoderne*, *op. cit.*, p. 153-154. Dans la première version, il a écrit : «laisse un vide de la définition, de la valeur, et d'un rapport



difficile d’y trouver l’empreinte taoïste comme chez Claudel, qui évoque « le vide comme principe de création »<sup>1</sup>.

Le blanc chez Meschonnic, contrairement au vide, se présente comme une notion typographique. Il se manifeste dans deux types distincts : le blanc rythmique et le blanc idéaliste qui recouvre l’opposition rythmique et non-rythmique. La première mention de cette distinction se trouve dans *Pour la poésie I* quand il parle du rythme comme « mouvement de la parole dans l’écriture » à partir de Gerard Manley Hopkins :

Je n’ai moi-même pas le moindre doute qu’en cherchant à consigner le mouvement de la parole dans l’écriture, on n’accomplirait un progrès considérable sur le plan de la notation [...] comme les Allemands, eux, le font d’une certaine manière avec leurs majuscules, et les Hébreux, plus nettement encore, avec leur accentuation. Et je suis convaincu que cela viendra.<sup>2</sup>

Meschonnic ajoute à ce propos : « La poésie moderne, depuis Apollinaire et Reverdy, a bien des réussites de cet ordre. Mais il faut, sous peine de contresens, distinguer sans doute un mouvement d’abord (sinon seulement) parole et rythme chez certains, d’un autre type de notation, intellectuel et non de l’ordre du sensible — “subdivisions prismatiques de l’Idée” »<sup>3</sup>. Le blanc claudélien, empruntant à la notion de Mallarmé, pourrait figurer dans « l’ordre du sensible » et non dans l’ordre de l’« intellectuel ».

Le rejet de la typographique idéaliste mallarméenne reparaît dans *Critique du rythme*. Dans la préface, il dit que la traduction veut recréer le « rythme de page qui n’est pas les “subdivisions prismatiques de l’Idée”, [...] mais plutôt ce que Gerard Manley Hopkins appelle “le mouvement de la parole dans l’écriture” »<sup>4</sup>. Meschonnic ne considère pas les subdivisions prismatiques comme le

---

impensé », et puis, enlevé la préposition « de » : « laisse un vide de la définition [...] et un rapport impensé ». Cette fois-ci, nous respectons le dernier.

<sup>1</sup> P. POSTEL, « Stèles mystérieuses, éventails mystiques », *op. cit.*, p. 18. Il faut souligner que notre travail, qui vise enfin à mettre en lumière le blanc meschonnicien, n’a aucune intention de déduire le blanc claudélien à la pensée taoïste puisque sa notion de vide n’est toujours pas constante dans chaque œuvre. Voir : J. HOURIEZ, *Paul Claudel rencontre l’Asie du tao*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », n° 32, 2016.

<sup>2</sup> PPI, *op. cit.*, p. 68-69. Dans l’édition originale, voir ; G.M. HOPKINS, *The Letters Of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1935, p. 265. « *it would be an immense advance in notation (so to call it) in writing as the record of speech, to distinguish the subject, verb, object, and in general to express the construction to the eye ; as is done already partly in punctuation by everybody, partly in capitals by the Germans, more fully in accentuation by the Hebrews* ».

<sup>3</sup> PPI, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>4</sup> CR, *op. cit.*, p. 15.

rythme : « elles ne sont pas orales. Plutôt qu'un poème total wagnérien, c'est un "poème critique" »<sup>1</sup>. La critique de l'Idée de Mallarmé lui fait enfin dire que « Mallarmé dérythme le blanc en ce sens qu'il dresse une construction antiphysique [...] »<sup>2</sup>.

Le blanc mallarméen est a-rythmique selon lui. Ce point de vue construit dans l'époque de *Critique du rythme* est partagé dans quelques études dont la plupart ne citent que ce livre. Pourtant, la relecture de Mallarmé l'a réconcilié avec la typographie mallarméenne. Il y retrouve en 2001 une pensée du rythme : « La pensée du rythme, chez Mallarmé, inclut la typographie des blancs »<sup>3</sup>. Dans la même année, il l'a mentionné ailleurs : « L'entreprise du *Coup de dés* de Mallarmé oralise et visualise, inséparablement, typographie des caractères et typographie des blancs hiérarchisant rythmiquement un poème qui n'est plus ni vers ni prose »<sup>4</sup>. Cette conversion s'explique par une stratégie pour transformer une vision de Mallarmé. Dans *La Rime et la vie* :

Ainsi peuvent se transformer les évidences : Mallarmé. Toute une modernité depuis trente ans le voit comme l'extrême de l'écrit, la négation même du sujet et de la voix ensemble [...] les blancs du *Coup de dés*. Ce n'était là qu'une lecture. L'effet d'une stratégie d'écriture. On peut lire autrement. Il suffit de concevoir le rythme autrement. Alors un autre Mallarmé apparaît, qui était caché par le précédent. Un Mallarmé des mots ordinaires, du sujet, et de l'oralité. Ce qui montre bien qu'il n'y a pas directement « Mallarmé ». Mais une suite de rapports historiques à Mallarmé<sup>5</sup>.

Après *Critique du rythme*, Meschonnic a choisi de mettre l'accent sur l'aspect rythmique de Mallarmé. Il va sans dire que cela ne signifie pas que la lecture nous permette n'importe quelle interprétation, mais que la situation historique de chaque lecteur fabrique inévitablement « un autre Mallarmé ». En somme, on ne peut pas connaître l'origine de l'auteur. Nous nous contenterons ici de concevoir que le blanc idéaliste n'est qu'un côté négatif du blanc rythmique. Il s'agit du blanc rythmique, non pas du blanc idéaliste, c'est-à-dire du vide au sens où Meschonnic disait qu'« il n'y a [pas] de vide rythmique »<sup>6</sup>.

Le blanc rythmique qui vient en premier lieu de la pensée du rythme de Hopkins approche

<sup>1</sup> « Non pas le vers libre, mais le poème libre », *Estuaire*, décembre 1981, n° 22, p. 85-86.

<sup>2</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>3</sup> « Rythme », dans M. JARRETY (dir.), *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 726.

<sup>4</sup> « Ponctuation », *op. cit.*, p. 622.

<sup>5</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 246-247.

<sup>6</sup> *Traité du rythme (rééd)*, *op. cit.*, p. 74.

finale de celle de Mallarmé. En lisant *Crise de vers* du poète XIX<sup>e</sup> siècle, Meschonnic lie les blancs aux «rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie»<sup>1</sup>. Dans sa pratique de traduction, il admet que les blancs se situent «au plan prosodique»<sup>2</sup>. Dans un essai sur des manuscrits de Hugo, Meschonnic s'intéresse au blanc hugolien et conclut qu'il devient une marque de prosodie :

La ponctuation, de même que les blancs intérieurs du vers avec décrochement, devient des signes de prosodie. Des éléments d'une signifiante.<sup>3</sup>

Ainsi, le blanc rythmique pour Meschonnic se caractérise par des éléments de la prosodie et de la signifiante. Bien que chaque auteur ait son blanc particulier et que leurs effets soient bien différents, ces auteurs se rejoignent dans le primat de la prosodie qui garde l'enchaînement du discours<sup>4</sup>.

Cet enchaînement est la plus grande caractéristique dans la notion de blanc de Meschonnic. Rappelons ici que la notion de «διαστήζω (*diastizein*)» désigne l'intervalle et la continuité. La prosodie, en incluant le blanc, tient inséparablement l'unité. Cela nous avère que le blanc rythmique ne signifie pas l'absence de mots, mais, il est lié à d'autres éléments syntaxiques et prosodiques dans un texte entier. Autrement dit, il a une fonction sémantique, plutôt que décorative. Dans la citation ci-dessous, même si elle est hors de contexte typographique — il s'agit de la critique de la commémoration de Victor Hugo qui méprise l'actualité de son écriture —, le blanc est pris pour ce qui a recouvert le texte. Comme Meschonnic dit : «ce sont à la fois, et successivement, les moments du texte sur le blanc des intervalles, et les blancs futurs du texte à resurgir»<sup>5</sup>.

Le blanc se comprend uniquement par rapport au texte, à savoir au langage. Dans la préface de *Cent phrases pour éventails*, Claudel visera à laisser à chaque mot l'espace-temps nécessaire à «sa dilatation dans le blanc»<sup>6</sup>. Pour Meschonnic, le blanc est «un morceau de sa progression, la part visuelle du dire»<sup>7</sup>.

Essayons une synthèse entre le blanc claudélien et le blanc meschonnicien que nous avons examinés jusqu'ici : l'un se lie si souvent au mot vide, plus précisément, au «vide matérialisé par

---

<sup>1</sup> «Rythme», *op. cit.*, p. 725.

<sup>2</sup> *JSE*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>3</sup> «Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La Fin de Satan*», *op. cit.*, p. 183.

<sup>4</sup> «La voix-poème comme intime extérieur», *op. cit.*, p. 64. «Je définis la prosodie pour la poétique comme l'enchaînement de toutes les consonnes et de toutes les voyelles dans un système de discours, comme la construction d'une sémantique sérielle.»

<sup>5</sup> «Hugo nulle part», *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> P. CLAUDEL, *Œuvre poétique de Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 701.

<sup>7</sup> «Une page, un rythme», *op. cit.*, p. 125.

le blanc»<sup>1</sup>, qui a l'effet positif, et qui occupe une place centrale pour la création. Selon Jacques Houriez :

Le blanc, de même, n'a pas pour unique fonction de révéler la simultanéité de deux mots qu'il joint. [...] Les blancs, les miettes blanches ne sont pas de simples liens entre deux termes. Ils détiennent le pouvoir créateur.<sup>2</sup>

Notre intérêt n'est pas de déterminer la notion de blanc claudélienne, mais d'observer le rapport entre la poétique de Claudel et celle de Meschonnic. Les citations ci-dessus des études claudéliennes nous suggèrent qu'il y a une certaine ressemblance dans la valeur positive du blanc entre les deux poètes. Certes, le blanc de Meschonnic ne se rapporte pas au vide, qui a la valeur négative. Mais, quand on catégorise le blanc en deux groupes, c'est-à-dire, le blanc idéaliste (celui de Mallarmé, mais abandonné après sa relecture) et le blanc rythmique, celui-ci est aussi nécessaire pour la création de poètes. La différence est que Meschonnic mettrait plus l'accent sur la continuité et la prosodie que ne le fait Claudel. En ponctuant dans la conception du *diastizein* qui à la fois sépare et relie des termes, le blanc rythmique se fonctionne comme un des éléments de la signifiante, de la prosodie, et de l'ensemble continu qui organise le mouvement de la parole, là où le blanc claudélien dispose d'une autonomie dans la «dilatation dans le blanc»<sup>3</sup> : il est une «fissure par où filtre le sens»<sup>4</sup>.

La différence, c'est que l'un arrête son regard sur le continu prosodique et l'autre sur le mouvement du vide. Gérard Dessons démontre que le blanc chez *Cent phrases pour éventails* peut se lire comme «une composante prosodique et syntaxique des discours»<sup>5</sup>. Il n'en est pas moins que vrai que l'on ne pourrait pas faire côtoyer la position centralisée du vide claudélien et celle du blanc meschonnicien. Dans *Jules ou l'homme-aux-deux cravates*, Claudel parle de l'eau du lac au milieu d'un jardin : «un vide qui attire et qui rassemble directions, volumes et couleurs, tous les éléments de l'enclos»<sup>6</sup>. Si cette image, dont l'engendrement part du vide est propre à Claudel, l'image du blanc de Meschonnic serait, si nous pourrions emprunter les termes de Marko Pajević, un des éléments de la «signifiante qui n'existe que dans son réseau associatif»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> J. HOURIEZ, *Paul Claudel rencontre l'Asie du tao*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>3</sup> P. CLAUDEL, *Œuvre poétique de Paul Claudel*, op. cit., p. 701.

<sup>4</sup> J. HOURIEZ, *Paul Claudel rencontre l'Asie du tao*, op. cit., p. 217.

<sup>5</sup> G. DESSONS, «La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel», op. cit., p. 238.

<sup>6</sup> P. CLAUDEL, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 856.

<sup>7</sup> M. PAJEVIĆ, «Traduire. Pensée du langage, culture et innovation», *Paroles rencontres. Ouvrir les archives «Henri*

Ces observations nous permettraient de comprendre comment Meschonnic a essayé de lire Claudel en l'incluant dans sa propre problématisation. Nous y reviendrons ultérieurement. Pour clore cette section, nous analyserons le blanc dans le poème de Meschonnic pour illustrer un rôle dévolu au blanc rythmique dans sa poésie et le fonctionnement qui travaille prosodiquement dans l'ensemble de son poème.

### 6.1.3 Le blanc dans la poésie : l'expérience de la typographie dans *Légendaire chaque jour*

Avant d'examiner le blanc dans sa poésie, il faudrait relever certaines caractéristiques d'apparence typographique dans tous ses recueils de poèmes. Il sera hors de notre sujet d'entrer dans le détail des raisons du changement de son écriture, mais, si nous nous appuyons sur le fait que le blanc rythmique est une des composantes qui construit le continu du poème, nous pourrions constater que l'alinéa est devenu l'usage dominant dans sa poésie à la place du blanc à partir d'un certain moment. Cette observation nous suggère que les blancs dans sa poésie sont disposés par rapport à la prosodie.

Commençons notre réflexion par la question que Bernard Noël a posée dans un article au souvenir de Meschonnic : pourquoi le blanc de Meschonnic ne s'emploie-t-il que dans sa traduction ?

Une chose me gêne : où sont les blancs ? J'ai été si sensible aux blancs dont Henri a ponctué ses traductions de la Bible que je les cherche toujours devant ses propres poèmes. Pas de blancs, ni dans ce livre ni dans les autres. Le poème est partout au centre de la page et il y affirme sa verticale, ascensionnelle pour le regard qui le contemple et descendante pour l'œil qui lit. Mais la voix : que font la voix silencieuse et l'autre qui la double ? La première met un blanc au bout de chaque vers l'autre hésite, trébuche puis trouve le rythme en épousant la spirale. Et le rythme s'écoule à l'unisson du présent.<sup>1</sup>

Si nous pouvions ajouter à ce constat, il faudrait signaler que Meschonnic a utilisé certes rarement, le blanc dans quelques recueils de poèmes. La première utilisation du blanc apparaît dans son

---

*Meschonnic* », Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. « Résonance générale. Essais pour la poétique », n° 6, 2013, p. 142.

<sup>1</sup> B. NOËL, « Pour Henri Meschonnic », dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 114.

troisième recueil de poèmes *Légendaire chaque jour* publié en 1979. *Voyageurs de la voix* comporte des blancs entre des mots comme sa traduction biblique. Après cette publication, on les trouve rarement. À la fin de sa vie, il avait complètement abandonné le blanc intralinéaire dans sa poésie. Laurent Mourey émet une raison qu'il y a un refus d'une manière d'écriture du blanc comme celui de André du Bouchet ou celui de Anne-Marie Albiach<sup>1</sup>. Cela se pourrait bien, car il critique effectivement le blanc du Bouchet ou d'autres au titre de mimétisme de Mallarmé dont les blancs jouent un rôle «pour isoler des mots et donner une importance propre à chaque groupe séparé au point que parfois il y a très peu de mots sur une page»<sup>2</sup>. Pourtant, on peut se demander pourquoi Meschonnic n'utilise pas le blanc dans son premier recueil de poèmes *Dédicaces proverbes* (1972) et dans le deuxième *Dans nos recommencements* (1976). Par ailleurs, le contexte génétique de *Légendaire de chaque jour* — l'impression de voyage en Mexique — dont il parle dans un entretien avec Jean Royer en 1983, est-il sans rapport avec la pratique de ponctuation ?

Une des raisons possibles est qu'il commence à s'intéresser plus sérieusement à la ponctuation autour de cette époque entre 1976-1979. Cette hypothèse se renforce lorsqu'un article sur la typographie se publie en 1977 : «Une page, un rythme» est un premier texte au sujet de la typographie qui sera intégrée avec un autre article, «L'enjeu du langage dans la typographie» (1979), au chapitre «Espace du rythme» de *Critique du rythme*. À quoi s'ajoute que, un an après la première longue réflexion autour de la visualité typographique, il a commencé à utiliser le blanc intralinéaire dans un poème intitulé «L'anonymat perce à travers mon nom» (1978)<sup>3</sup>. Ce poème dont nous traiterons plus tard est recueilli dans *Légendaire chaque jour*. Ces deux moments concomitants nous amènent à considérer que son utilisation du blanc est inséparable de son intérêt pour la typographie dans cette période et dans sa situation<sup>4</sup>. Comme Arnaud Bernadet le remarque, on peut vraiment observer une «évolution interne à l'œuvre poétique»<sup>5</sup>.

L'emploi du blanc intralinéaire dans la poésie de Meschonnic s'arrête dans son cinquième recueil de poèmes, *Jamais et un jour* publié en 1990. Si nous prenons en compte des publications en

<sup>1</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, op. cit., p. 567.

<sup>2</sup> «Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie», op. cit., p. 24. S'il en est vrai qu'il y a un effet négatif par rapport aux autres poètes comme Du Bouchet et Albiach, nous pourrions supposer un effet positif : le style de Guillevic, qui ne sert pas au blanc, et qui invente la forme brève avec le rythme. Compte tenu de l'admiration sans bornes pour lui dans ses articles consacrés à Guillevic et de son amitié avec lui, nous ne pouvons pas ne pas imaginer une certaine influence sur lui.

<sup>3</sup> «L'anonymat perce à travers mon nom», *Le Nouveau Commerce*, printemps 1978, p. 61-73.

<sup>4</sup> La traduction «Le chant des chants (Le cantique des chantiques)» (parue même en 1977) est aussi cruciale dans son utilisation typographique. La notation du rythme par des blancs est déjà utilisée et expliquée dans *Ruth et Paroles du Sage*.

<sup>5</sup> A. BERNADET, «L'épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour*», dans G. DESSONS, dans S. MARTIN et dans P. MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 143.

revues, c'est en 1986 que la dernière utilisation du blanc peut être constatée. Une première version écrite en un syntagme continu, «un seule espèce seulement là»<sup>1</sup>, se retrouve dans la seconde coupée en deux alinéas : «une seule espèce / seulement là»<sup>2</sup>. La modification se trouve aussi dans *Voyageurs de la voix*, réédité en 2005 dans l'édition L'Improviste, puisque tous les blancs intralinéaires y sont effacés<sup>3</sup>. Il est donc patent que Meschonnic a décidé d'éliminer complètement le blanc dans sa poésie. En ce sens, seul *Légendaire chaque jour* qui reste intact inclut le blanc typographique.

Plusieurs caractéristiques dans ce recueil qui ne se trouvent pas dans les deux œuvres précédentes nous font considérer que Meschonnic a expérimenté le blanc dans son écriture poétique. Nous pouvons diviser son expérimentation en huit activités :

- a. Élimination des majuscules initiales en début de phrase (sauf le nom propre)
- b. Élimination des signes de ponctuation
- c. Insertion d'une ligne blanche entre deux lignes de texte
- d. Enjambement entre l'article et le nom
- e. Augmentation de vers moins de quatre syllabes
- f. Poème qui commence par l'interjection ou la conjonction qui le rattache à un évènement précédent comme «Mais», «Et», «Oui», «Non»
- g. Insertion du blanc intralinéaire
- h. Expression qui casse les mots en deux

Voici un tableau comparant la fréquence de ces traits dans ses œuvres poétiques majeures :

Année	Titre	a	b	c	d	e	f	g	h
1972	Dédicaces proverbes	×	×	×	×	×	×	×	×
1976	Dans nos recommencements	×	×	×	×	×	×	×	×
1979	Légendaire chaque jour	△	○	○	○	○	○	○	○

<sup>1</sup> «Poèmes. "un visage les yeux ..."», *Ecrire, pour Jean Levaillant*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, p. 62.

<sup>2</sup> *NP, op. cit.*, p. 52.

<sup>3</sup> *Voyageurs de la voix. Édition revue et corrigée*, Paris, L'Improviste, 2005.

1985	Voyageurs de la voix	△	○	○	○	○	×	○	×
1986	Jamais et un jour	△	○	○	○	○	○	×	×
1990	Nous le passage	×	×	○	○	○	○	×	×
1999	Combien de noms	○	○	×	○	○	○	×	×
2000	Je n'ai pas tout entendu	○	○	×	○	○	○	×	×
2001	Puisque je suis ce buisson	○	○	○	○	○	○	×	×
2004	Infiniment à venir	○	○	×	○	○	○	×	×
2005	Tout entier visage	○	○	×	○	○	○	×	×
2005	Voyageurs de la voix (rééd.)	△	○	○	○	○	×	×	×
2006	Et la terre coule	○	○	×	○	○	○	×	×
2009	De monde en monde	○	○	×	○	○	○	×	×
2010	Demain dessus demain dessous	○	○	×	△	○	○	×	×
2011	L'obscur travaille	○	○	×	×	○	○	×	×

Ce tableau montre les trois points remarquables : les cinq traits (a, b, d, e, f) reparaissent désormais souvent dans d'autres poèmes ; les trois (c, g, h) y sont peu repris ; et les deux recueils avant *Légendaire chaque jour* n'emprunte aucun de ces traits. Cela nous enseigne que Meschonnic a pratiqué un filtrage des manières d'écrire après cette expérimentation. Ce tableau n'est pas complet et ne comporte pas toutes les caractéristiques de l'œuvre poétique de Meschonnic<sup>1</sup>, mais il suffit ici de constater le fait que l'on fait passer ses manipulations typographiques après *Légendaire chaque jour* et *Voyageurs de la voix* à travers le filtre de son expérience pratique et théorique en poésie.

Il n'est pas indifférent d'observer qu'à la même époque de l'expérimentation de *Légendaire*

<sup>1</sup> Nous n'avons pas inclus quelques recueils de poèmes comme les livres rares et écrits à la main comme *Parce que je rêve* : pour un résultat plus précis, le chiffrage serait indispensable. En effet, les nombres des syllabes ne sont pas équivalents entre *Nous le passage* et *L'obscur travaille*. Il faudrait ajouter d'autres marques : la répétition des mots (« promesse promesse », « je je »), la disposition au milieu de la page, des poèmes de plus de 2 pages, avec l'épigraphe ou non, etc.. La méthode métrique sera aussi utile pour cette analyse, la « loi des huit syllabes » formulée par Benoît de Cornulier nous donnera une indication sur la diminution du nombre des syllabes de sa poésie ; même si on attribue normalement cette loi à l'alexandrin (B. DE CORNULIER, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », n° 12, 1982.). En utilisant le tableau du chiffrage, on pourrait trouver sans difficulté de nouveaux traits. Mais, le tableau actuel nous montre aussi un nouveau trait : la détermination de l'âge des fins d'utilisation de la lettre majuscule initiale dans la poésie. Selon ce tableau, elle s'élimine depuis *Combien de noms*. Mais, toutes les majuscules dans les poèmes de *Nous le passage* qui sont déjà parus dans *Jamais et un jour*, se transforment en minuscules. D'autre part, dans *Nous le passage* s'ajoute un texte prosaïque qui contient les majuscules.



chaque jour, Meschonnic a écrit son essai sur la typographie. Sur ce point, Laurent Mourey rapproche les blancs de cette période de la notion de « corps-langage », c'est-à-dire, qu'ils sont, pour lui, « aussi du côté de la respiration et de la dynamique, alors, du côté d'une écoute de ce qui passe de corps dans le langage » qui « pourrait bien renvoyer aussi à un rapport à la poésie de Mallarmé sans doute plus fondamental que l'attention à la typographie »<sup>1</sup>. Le « corps dans le langage » est une terminologie meschonnicienne conceptualisée dans *La Rime et la vie* par rapport au mécanisme de l'hystérie, qui met le langage dans le corps. L'intuition de ce concept se trouverait dans son essai en 1977 :

La poésie : théâtre de la voix. Le subjectif y est pluriel. Mais si spectacle, théâtre impliquent ce sans quoi il n'y a pas de théâtre réel (situation scénique, mouvement du corps), la poésie est un anti-théâtre : la situation, l'action, le corps y sont inscrits dans le texte, non le texte dans la situation, dans l'action, dans les corps.<sup>2</sup>

L'anti-théâtre ne signifie pas le non-théâtre, mais l'inversion du rapport entre le corps et le langage dans le théâtre<sup>3</sup>. C'est un lieu où l'action intervient dans le texte et le langage. On retrouve cette notion à plusieurs reprises quand il parle des metteurs en scène ou des poètes comme Antoine Vitez<sup>4</sup>, Claude Régy<sup>5</sup>, et Jean Tardieu<sup>6</sup>. Il s'oppose dans cet article à « un théâtre, sous l'invocation expresse de Mallarmé »<sup>7</sup> et qui est un « théâtre comme annulation paradoxale de l'action »<sup>8</sup>, et « théâtre vide, abstrait, théâtre comme lieu pur »<sup>9</sup>. On dirait que Meschonnic ne voit pas à cette époque qu'il y avait un corps dans la poésie de Mallarmé, mais plutôt son « Idée », chose mentale

---

<sup>1</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, op. cit., p. 567 et p. 822. Ici, l'auteur rapproche le rapport entre le corps et les blancs de la phénoménologie poétique de Michel Deguy.

<sup>2</sup> « Une page, un rythme », op. cit., p. 128.

<sup>3</sup> Il existe aussi l'« antithéâtre » dans son œuvre, mais cette notion n'a aucun rapport avec l'« anti-théâtre » dont il s'agit ici. Celui-là signifie ce qui « pousse l'antireprésentation jusqu'à être elle-même en représentation » comme la poésie de Denis Roche (*CR*, op. cit., p. 321.). Cet « anti- » est de la dialectique au sens hégélien comme il dit : « L'opposition entre la représentation et l'écriture n'est pas dialectique — ou elle l'est au sens hégélien : car elle redevient représentation, hiéroglyphe, au moment où elle croit être antireprésentative » (*SP*, op. cit., 492.). Meschonnic pense que la poésie *Mécrits* de Denis Roche aboutit à la « non-lecture » en démontrant « le caractère fantasmatique de la lecture » (*PPH*, op. cit., p. 82.). Pour distinguer les deux notions, il vaudrait mieux inventer le « contre-théâtre » comme le rapport entre l'hystérie et la « contre-hystérie » (*RV*, op. cit., p. 290.) : l'un met le corps dans le langage et l'autre met le langage dans le corps.

<sup>4</sup> « Les poèmes d'Antoine Vitez », *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997, p. 13. « Écrire [...], l'anti-théâtre du poème (anti-théâtre, parce que le corps est dans le poème, pas le poème dans le corps). »

<sup>5</sup> « Théâtre Oracle. Introduction », op. cit., p. 5.

<sup>6</sup> « Jean Tardieu, le noir de la voix », op. cit., p. 90. « Le théâtre du langage est curieusement un théâtre sans action. [...] Le théâtre de la voix, et des voix. La mise en scène du langage même. / En ce sens, un anti-théâtre. »

<sup>7</sup> « Une page, un rythme », op. cit., p. 126.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

dans le « théâtre de l'Idée »<sup>1</sup>.

Avant sa réévaluation de la poésie de Mallarmé, son intérêt pour la typographie se portait plutôt vers celle de Claudel, qui, selon lui, « retenait une vision-écoute, un dire par la typographie »<sup>2</sup>. En effet, Arnaud Bernadet, qui a analysé la poésie de *Légendaire chaque jour*, remarque brillamment que sa poétique de la coupure évoque au lecteur *Cent phrases pour éventails*<sup>3</sup>. Il tire un exemple d'un poème qui casse une phrase en deux :

continuent de ne tenir qu'  
à tes cheveux<sup>4</sup>

D'autres exemples se trouvent dans le même recueil, mais cette façon de couper ne se trouverait pas désormais :

soulevez-le vous mêmes en criant vi  
ve et tous les<sup>5</sup>

Pour analyser son poème plus en détail, il n'est pas inutile d'observer la genèse de ce recueil de poèmes. Meschonnic avoue quelque part que ce livre se nourrit de l'expérience du voyage en Mexique, malgré qu'il n'y ait aucune mention du Mexique pour ne pas décrire un vécu historique, mais pour suggérer l'impression qu'il avait oublié<sup>6</sup>. Le souvenir du Mexique remplace parfois un autre lieu géographique. Nous prenons par exemple une expression de « comme la synagogue du Transit à Tolède »<sup>7</sup> qui se trouve dans ses poèmes. Elle évoque non seulement une place juive convertie en église catholique en 1492, mais aussi les deux terres mexico-Espagnoles qui sont menacées par l'Inquisition. Cette allusion renforce une image de l'expulsion dans les lignes précédentes : « nous sommes / rayés aussi / d'une écriture vide ». Bien qu'il suggère discrètement le Mexique, il ne s'agit pas de chercher la « mexicainité », car, si on emprunte l'expression à Bernadet : « Le Mexique est le chant anonyme de la ligne »<sup>8</sup>. En faisant allusion à ce qu'il a senti durant

<sup>1</sup> « L'enjeu du langage dans la typographie », *op. cit.*, p. 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>3</sup> A. BERNADET, « L'épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour* », *op. cit.*, p. 150.

<sup>4</sup> *Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1979, p. 47.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> *EP*, *op. cit.*, p. 201. ; M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>7</sup> *LCJ*, *op. cit.*, p. 23. « le marché marchandait les lampes à huile / la cruche à bec droit / qui va à l'anniversaire comme la cassure / à ce qui lui ressemble / j'ai rapporté le diable je tire / la langue de plus loin que je crois nous sommes / rayés aussi / d'une écriture vide / comme la synagogue du Transit à Tolède »

<sup>8</sup> A. BERNADET, « L'épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour* », *op. cit.*, p. 151.

son voyage au Mexique, il voulait montrer à travers ces poèmes qu'il y a aussi l'ordinaire dans la légende :

Par exemple, j'ai écrit *Légendaire chaque jour* à la suite d'un voyage au Mexique. J'ai été très frappé, pour des raisons qui m'échappent complètement, par le Mexique, par les Indiens, par leur vitalité. Je me suis mis à lire tout ce que j'ai trouvé sur le Mexique. Pourtant le Mexique m'était complètement étranger, rien ne pouvait me faire prévoir que j'aurais un tel choc. J'ai eu l'impression de refaire de l'intérieur le chemin de certaines légendes mayas et aztèques. Et je me les suis incorporées, y compris la matière même des noms indiens. C'était imprévisible, mais cela m'a permis de retrouver le quotidien dans la légende.<sup>1</sup>

Dans ce témoignage nous ne pouvons plus douter du fait que cette expérience choquante et étrangère a donné plus ou moins quelques inflexions à son écriture. Est-elle aussi liée à sa pratique consistant à insérer dans sa poésie le blanc intralinéaire ? En effet, il a modifié sa position de blanc concernant le par rapport à la première version contenue dans la revue *Le nouveau commerce* publiée au printemps de 1978, à laquelle contribuent des écrivains contemporains comme Georges Perros, André Suarès, et Maurice Blanchot.

Dans cette version, les onze poèmes qui utilisent au blanc intralinéaire ont d'autres modifications que la position de blanc : le changement des mots, la première lettre de chaque poème en lettre majuscule, les signes de ponctuation fins de chaque poème, l'ordre différent des poèmes, un poème non repris<sup>2</sup>. Par rapport aux autres recueils de poèmes, ces modifications sont nombreuses : cela atteste pour nous de son caractère expérimental.

Pour mieux concevoir l'enjeu expérimental du blanc typographique pour Meschonnic, nous comparerons cette modification par rapport à la première version. Nous délimitons notre analyse à une comparaison de la variante d'un poème, car, seul dans ce poème, l'auteur a manipulé la disposition du blanc. Cela signifie qu'il voulait un autre rythme que celui de la première version. Voici la variation du poème :

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Jean Royer », *Écrivains contemporains. Entretiens 2 (1977-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 202.

<sup>2</sup> « L'anonymat perce à travers mon nom », *op. cit.*, p. 69. Voici ce que nous n'avons trouvé aucun poème dans le recueil qui se fonde sur ce poème : « Nous apprenons à passer les lignes des montagnes / dans nos mains / à signer / les couleurs qui nous entourent / quel pain nous mangeons. »

### La première version (1978)

Mais la marche ce qu'on revient quand  
on accroît sa répétition  
enlevez-la vous-mêmes encrifiant vi  
ve  
et tous les  
points sont tenus grain par grain  
montagne par montagne  
la voix du sable en somme  
la sueur faisant ses variations en  
attendant les étoiles je  
par je on ne s'arrête plus les  
marges s'agrandissent depuis on ne  
respire plus que des paroles que le temps heureusement  
change en air.

### Légendaire chaque jour (1979)

ce qu'on marche ce qu'on devient quand  
on s'avance arrière dans ses répétitions  
soulevez-le vous-mêmes en criant vi  
ve et tous les  
points sont tenus grain par grain promesse promesse  
montagne par montagne  
on est la voix du sable  
la sueur faisant ses variations en  
attendant de se prendre pour les étoiles je  
par je on ne s'arrête plus les  
marges s'agrandissent depuis on ne  
respire plus que des paroles que le temps heureusement  
change en air

Les modifications de la première moitié sont plus apparentes que celles de la dernière, surtout les quatre dernières lignes restent inaltérées. Nous considérons qu'ils sont plus explicites que d'autres lignes, et donc qu'il n'est pas nécessaire de les manier parce qu'il s'agit d'une idée : la conception de la continuité dans le blanc. Nous tentons de l'interpréter dans ce poème. Si le mouvement de la « marche » ne s'arrête pas, on n'en pourrait plus d'essoufflement. Mais, cet étouffement n'est pas l'absence de la parole, car on « respire » des paroles que le temps « change en air ». En ce sens, les « marges » qui s'agrandissent permettent de considérer le blanc, plutôt que le vide, qui a un rapport avec la parole. Les blancs sont des paroles comme *air*.

Étant donné que les dernières lignes s'attachent aux marges, un rôle important se jouera dans le blanc dans la huitième ligne de sa première version en 1978 ou le premier en 1979.

L'espace dans la première de « la voix du sable en somme » s'explique pour une raison rythmique : un souffle pour paraphraser « tous les points » en un mot. « En somme » n'est pas seulement l'énonciation conclusive, mais aussi une ouverture à la reformulation comme le « bref » au sens où Gérard Dessons formulait<sup>1</sup>. Dans cette expression, il y a un dire qui ne se suffit pas, et cette insuffisance pourrait se marquer dans le blanc. C'est pourquoi la dernière version supprime toute à la fois le blanc et « en somme ».

En abandonnant l'effet suspensif, l'auteur insère à la place une phrase en avant « on est ».

<sup>1</sup> G. DESSONS, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », n° 2015, 2015, p. 43-55.

Cette modification s'expliquerait en remarquant deux points. L'un est un effet de l'assonance [ɔ̃] dans les deux lignes : l'insertion pour réaliser la continuité de la voyelle de « montagne » [mɔ̃-taŋ] à « on est » [ɔ̃-nɛ].

L'autre est un caractère de l'« infini » dans « la voix du sable ». Autrement dit, on efface les mots « en somme » et l'espacement à cause de son incommensurabilité. Pour expliquer cela, nous considérons une autre insertion dans la cinquième ligne « promesse promesse ». Ces expressions nous dévoilent un thème important de ce poème entier : répétition sans fin. Or, les promesses qui se répètent deux fois nous rappellent un verset dans la traduction biblique de Meschonnic qui concerne la promesse : « Je serai que je serai » (*èhiè / acher èhiè*)<sup>1</sup>. Cette traduction est énigmatique puisque le sens du texte originel est obscur. Dans le verset 12 du chapitre III d'*Exode*, Dieu dit à Moïse : « Je serai avec toi » et quand Moïse lui demande son nom, il répond : « je serai que je serai ». Selon l'interprétation de Meschonnic, ce verbe (*èhiè*) conjugué au futur simple (« serai »), qui est une « promesse »<sup>2</sup>, « est dans la modalité de la présence. Un inaccompli, qui ne cesse de s'inaccomplir »<sup>3</sup>. Il détaille son propos avec un entretien :

Dieu répète la promesse qu'il vient de faire au verset 12 — je serai avec toi — et donc il la répète au futur. De plus, je ne mets pas le relatif « qui », car il impliquerait une tautologie et je préfère le « que » parce qu'il renforce la reproduction de la promesse. Pour moi cette réponse c'est la répétition du futur de la promesse parce que cela veut dire que la promesse va durer éternellement. Et si la promesse va durer éternellement, il en sort l'infini de l'histoire, et la transcendance absolue du divin, et la séparation du sacré et du divin parce que l'humain ne peut plus rien savoir du divin.<sup>4</sup>

La « reproduction de la promesse » ou la « répétition du futur de la promesse », qui n'aboutit pas à l'accomplissement, peut résonner avec les deux mots « promesse promesse » dans le poème. En effet, dans ce poème, il s'agit de la « répétition » ou des « répétitions ». Quand la deuxième promesse n'est plus la première, on ne peut pas résister à entrer dans l'infini, c'est-à-dire : « on ne s'arrête plus »<sup>5</sup>. Et « les marges » répondent aussi au blanc dans la traduction « je serai que je serai »

<sup>1</sup> *Les Noms*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>2</sup> « Entretien avec Samuel Blumenfeld. Je travaille à réhébraïser la Bible », *Le Monde* 2, 2 février 2005, p. 24. « Je traduis : « Je serai/que je serai », le verbe est à l'inaccompli. [...] Je mets le futur parce que c'est une promesse, la suite du verset 12 où Dieu, comme première réponse à Moïse, dit « Je serai avec vous ». »

<sup>3</sup> « Dieu absent, Dieu présent dans le langage », *op. cit.*, p. 379.

<sup>4</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>5</sup> *LCJ*, *op. cit.*, p. 34.

qui sépare le premier «je serai» (*èhiè*), en réalisant l'accent disjonctif faible<sup>1</sup>. Ce blanc est une attente infiniment grandissante depuis la répétition : «toute l'attente messianique est incluse dans cet instant si bref et pourtant infini»<sup>2</sup>. L'expression «en somme» semble récupérer les choses qui ne se consomment jamais, comme des grains, des montagnes, et des sables.

Nous ne chercherons pas ici à interpréter le sens de ce poème puisque ce n'est pas le but de notre thèse. Nous voudrions par contre montrer qu'il y a un motif de la répétition, et qu'elle peut éclaircir non seulement la raison de l'omission du «en somme» dans la première version, mais la raison du déplacement de la position du blanc dans *Légendaire chaque jour*. Le blanc dans *Légendaire chaque jour* se trouve dans la première ligne : «ce qu'on marche ce qu'on devient quand». On peut y retrouver la répétition de «ce qu'on»<sup>3</sup>, mais le deuxième «ce qu'on» s'éloigne du verbe suivant «devient». On pourrait comprendre autrement que c'est une tautologie répétitive telle que «ce qu'on marche ce qu'on marche ce qu'on marche ...» et cette répétition «ce qu'on marche ce qu'on marche ...» se transforme quand la marche se perd dans l'infini comme l'«on s'avance arrière dans ses répétitions». Si l'on se permet de considérer que le sujet du verbe «devient» est «ce qu'on marche ce qu'on », le blanc représente les points de suspension (...). Le blanc est l'infini. Mais, si le blanc se continue infiniment, le changement n'advient pas, ce n'est pas le vrai infini, mais une fin de l'histoire. Il ne faut pas attendre dans le blanc, dans le temps messianique, mais il faut soulever son discours en criant «vi / ve». Ainsi adviendra-t-il le «devenir» au sens de la transformation. Nous pouvons donc dire que ce «devient» est un moment pour sortir de la répétition sans issue, c'est-à-dire un moment pour reculer au lieu de marcher vers la fin de l'histoire. Pour ainsi dire, c'est transformer les «marges» en «paroles» : le blanc ne se sépare pas d'avec la parole, sinon on entre dans la théologie négative du blanc.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Traduire le sacré», *Corps écrit*, 1982, «Le Sacré et les formes», n° 3, p. 17. «C'est pourquoi le blanc entre *je serai* et *que je serai* est important dans la signifiante. Il transpose l'accent disjonctif *tifha*, qui disjoint les deux groupes et installe un suspens. Il s'agit de marquer l'incertitude, l'attente et la difficulté du sens, qui tarde lui aussi à venir. Ce que falsifie toute traduction qui fait comme si le sens du mot *acher* était simple, «qui» ou «celui qui». Passant d'un relatif à la conjonction de subordination, j'essaie de garder syntaxiquement le refus de clarté du texte. Pour le temps, le futur français marque le différenciel de Dieu, son report messianique et la reprise de la promesse du verset 12. Le présent français neutralise cette dynamique et en fait un omnitemporel indéfini, vide, plat.»

<sup>2</sup> «Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend», *op. cit.*, p. 234.

<sup>3</sup> Le renforcement de l'énonciation de l'«on» dans la première ligne souligne des rapports avec des autres («on s'avance», «on est», «on ne s'arrête plus», «on ne / respire plus»).

<sup>4</sup> Pour savoir en détail le problème de la théologie négative dans la traduction «je serai que je serai», voir «Entretien avec Samuel Blumenfeld. Je travaille à réhébraïser la Bible», *op. cit.*, p. 24. «Il y a aussi le problème de *acher*. Cette particule n'a pas un sens aussi simple qu'on a voulu faire dire. je la traduis par «que» et non par «qui». Le rabbinat traduit «Je suis l'être invariable», qui est exactement la traduction du grec. [...] Dans la traduction du rabbinat, comme dans celle de la Septante, on assiste à une sorte d'absolutisation du divin, c'est une transcendance absolue. C'est immédiatement la théologie négative, c'est-à-dire que l'humain ne peut plus rien savoir du divin, ne peut plus rien dire du divin. Mais, à partir du moment où on respecte la valeur de futur de *Ehie*, on comprend que la promesse faite par Dieu à Moïse est une promesse indéfinie. C'est le divin comme principe créateur de la vie séparée du sacré, qui ouvre

Nous avons ainsi constaté que les blancs rythmiques dans le poème de Meschonnic sont inséparables du langage et fonctionnent par rapport à son poème entier. Ce sont «des éléments d'une signifiante». Dans la section suivante, nous nous focalisons sur la notion d'«élément» par rapport à la poésie claudélienne.

## 6.2 Le minimalisme poétique et l'écoute maximale : la signifiante de consonne

Nous cherchons maintenant à reconsidérer la théorie du blanc de Meschonnic à la base de ses réflexions sur Claudel. Alors que les similitudes et les différences entre le blanc de Meschonnic et celui de Claudel ont été identifiées dans la section précédente, nous allons ici, sous un angle différent, examiner le rapport entre la pensée de Meschonnic et celle de Claudel. Nous nous focaliserons sur la lettre en tant qu'«hiéroglyphe» comme communication élémentaire auquel Meschonnic a accordé autant d'importance que la notion du blanc claudélienne. La consonne, la lettre ainsi que le blanc dans la poésie sont considérés comme des «éléments minimaux» qui composent l'ensemble du poème. Meschonnic en déduit une «poétique du minimal». Ces éléments caractériseront la modernité poétique du XX<sup>e</sup> siècle à l'enseigne de Hopkins, Claudel, Khlebnikov. Meschonnic appellera également cette poétique de la voix minimale «poétique du cri» ou «poétique de la lettre». Nous tenterons donc d'élaborer une poétique de Meschonnic centrée sur ces éléments minimaux. Enfin, nous nous concentrerons sur l'essai sur Ophélie dans *Hamlet* en tant que cas d'application d'une poétique du minimal. On y découvrira un «inconscient linguistique» par des répétitions d'un élément minimal phonétique.

### 6.2.1 La définition du «minimal» : le minimalisme-maximalisme poétique

Nous avons montré jusqu'ici que le blanc de Meschonnic, reconnu comme l'un des éléments de la signifiante, n'est pas le même que celui de Claudel. Son idée pour saisir le texte dans son ensemble est conforme plutôt aux conditions de signifiante que Benveniste a formulée : «Il faut donc que tout signe soit pris et compris dans un *système* de signes. Là est la condition de la *signifiante*»<sup>1</sup>. Cela nous indiquerait que Meschonnic partage plutôt l'idée de *système* de ce linguiste

---

l'infini de l'histoire. Il n'y a donc pas de messianisme, puisque le messianisme implique une fin de l'histoire.»

<sup>1</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, op. cit., p. 45.

que celle de Claudel. Il est donc difficile d'établir un rapport direct entre les deux poètes à travers le concept du blanc.

Meschonnic adopte néanmoins *indirectement* la pensée claudélienne si l'on arrête notre attention sur sa notion d'«élément», qui se définit à la fois comme fragment d'un tout au sens linguistique et comme force d'un «élément énergétique»<sup>1</sup> au sens où Claudel disait. Dans l'article sur Claudel, Meschonnic discute trois éléments : le blanc, le phonème (la consonne) et la lettre (l'initiale du mot). L'auteur les considère comme unités minimales et minuscules bien qu'elles possèdent une puissance pour constituer le rythme. Dans la conclusion, il approche la poétique claudélienne du «minimalisme poétique»<sup>2</sup>. De fait, ce minimalisme particularise la poétique meschonnicienne parce que dans son analyse du poème, il s'agit toujours des choses minimales que l'on a peine à entendre et masquées par le «bruit du signe».

Dans ce qui suit, nous chercherons donc à examiner cette attention «minimaliste» qui provient de la poétique claudélienne. Pour ce faire, nous définissons tout d'abord le «minimalisme poétique» que Meschonnic n'a pas conceptualisé en tant que tel. Pour la définition, nous décrivons les trois critères du minimalisme poétique : la compression du mot, l'écoute du sujet ou de l'indicible, et l'intime extérieur. Ensuite, nous analysons sa réflexion les deux choses minimalistes : la consonne et la lettre initiale. La première, par rapport à la voyelle, serait la caractéristique de la modernité poétique au XX<sup>e</sup> siècle dans laquelle la poésie de Claudel occupe une place fondamentale là où la dernière est «une poétique de la lettre comme un métier perdu du langage»<sup>3</sup>. Nous ajoutons que les deux caractères se rapporteraient à la question de l'inexprimable : la «poétique du cri»<sup>4</sup> de Marina Tsvétaïeva que Meschonnic rapprochait de celle de Claudel. Les trois poétiques (la poétique minimale, la poétique de la lettre, la poétique du cri) s'accordent sur la nécessité d'une écoute de ce que l'on n'entend pas. Enfin, nous considérons le cas appliqué à son analyse textuelle : la diffusion de la consonne [f] qui figure le personnage «**Ophelia**» dans *Hamlet*. Dans cette analyse, il s'agit d'«une variante nouvelle de "l'inconscient linguistique"»<sup>5</sup>. Il est hors de notre sujet d'expliquer cette dernière notion, mais comme la théorie de la psychanalyse importe au plus haut point pour Meschonnic, nous essaierons dans une section suivante de décrire son rapport à la psychanalyse.

---

<sup>1</sup> « Claudel et l'héroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 108. Cité par Meschonnic.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>3</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>5</sup> « Entretien avec Claude Régy et Sébastien Derrey. Une même poétique », *op. cit.*, p. 109.



Le terme «minimalisme» ne possède pas toujours le même sens dans son œuvre entière. Nous pouvons le classer en deux catégories : le «minimalisme poétique» et le «minimalisme philosophique». L'un apparaît premièrement dans l'article sur Claudel en 1994 pour désigner ce qui fait l'interjection «Ah !», c'est-à-dire, l'«Ahité des choses» (*Mono no aware*).

«L'hiéroglyphe, c'est autant l'obscur à l'intérieur de la clarté, que le manifeste de l'obscur. Il s'agit de "communication élémentaire". [...] Claudel évoque "cet art émotif qu'on appelle là-bas le Ah ! c'est-à-dire la note toute pure, en prenant le mot à la fois dans son sens musical et littéraire, l'exclamation" [...] "Il y a dans la littérature japonaise une expression : connaître la *Ahité* des choses (*mono no aware woshiru*), cela dans toutes les choses qui fait AH!"

Problème poétique qui rencontre une formulation toute proche, une même postulation de l'intime extérieur, cette sorte de minimalisme poétique, exposé par Marina Tsvétaïeva [...].<sup>1</sup>

«L'Ahité des choses» relève du minimalisme poétique qui pose la question de «a-a-a» de Marina Tsvétaïeva citée par Meschonnic à propos du «gémissement» :

Ma difficulté [...] est dans l'impossibilité de mon problème, par exemple, avec des mots [...] dire un gémissement : a-a-a./ Avec des mots, avec des pensées dire un son. Pour que dans les oreilles reste seulement a-a-a. Pourquoi de tels problèmes.<sup>2</sup>

Meschonnic utilise ce mot très librement parce que Claudel lui-même voulait exprimer en réalité un sentiment esthétique de mélancolie ou de nostalgie. Mais, le «Ahité des choses» et le «a-a-a» ont pourtant un dénominateur commun qui exprime le sentiment comprimé dans le mot. Comme nous l'avons déjà vu dans la poésie de Claudel, Tsvétaïeva a aussi, poussée par son désir de «divisions minimales du mot»<sup>3</sup>, morcelé des mots dans sa poésie.

Le minimalisme poétique ne se définit pourtant pas comme la réduction de la poésie, contrairement au minimalisme philosophique. Dans *Politique du rythme*, Meschonnic a rejeté le «minimalisme de la philosophie analytique»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses», *op. cit.*, p. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *RV, op. cit.*, p. 227.

<sup>4</sup> *PR, op. cit.*, p. 356.

La philosophie analytique, avec son minimalisme conceptuel, cherchant les définitions des éléments les plus simples, du langage, de l'éthique ou de l'art, rejoint paradoxalement la phénoménologie, qui n'a pourtant que du mépris pour tant d'attention à l'expression, au lieu des *choses mêmes*. Car toutes deux n'ont en main que *les mots mêmes*. Et des mots sans sujet. Un monde sans sujet.<sup>1</sup>

Selon lui, cette simplification du langage s'approche d'un instrumentaliste du langage comme chez Rorty<sup>2</sup>. Nous ne nous demanderons pas si une telle affirmation est justifiable, et nous nous contentons de signaler que le minimalisme poétique détient le «sujet» éliminé par la simplification ou par la réduction du langage.

Le problème n'est donc pas la procédure de réduction, mais le sujet du poème. Prenons un autre exemple pour bien distinguer la réduction des mots et la réduction du sujet. Dans un essai sur Guillevic, Meschonnic appelle la réduction des adjectifs dans la poésie de Guillevic la «minimalisation des adjectifs»<sup>3</sup> et propose cette litote : «un art minimal dans les mots»<sup>4</sup>. Cette minimalisation n'est pas du côté du minimalisme de la philosophie analytique, car le nom sans adjectif de Guillevic impose «la force des mots» qui est travaillée «par la syntaxe et le rythme»<sup>5</sup>. Il est certain que la division du mot exercée par Tsvétaïeva et Claudel est aussi une «réduction» du mot dans un certain sens, mais les deux poètes ne réduisent pas sa force subjectivante, c'est-à-dire, sa particularité et son historicité.

Avec la compression de la force du mot, la minimalisation concourt à la maximalisation de l'effet du texte. L'écoute de cette force maximale dans la poésie est une condition nécessaire pour le minimalisme poétique. Le minimalisme poétique représente une voix ineffable en tant que silence, comme Meschonnic dit : «serait poésie ce qui ne commence qu'avec l'indicible. L'indicible est son métier. Elle est l'intime extérieur<sup>6</sup> ». L'intime extérieur, «c'est autant l'obscur à l'intérieur de la clarté, que le manifeste de l'obscur»<sup>7</sup>. Il a appelé cela l'«hiéroglyphe»<sup>8</sup> pour désigner cette contradiction entre l'intériorité et l'extériorité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>2</sup> «La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique», *op. cit.*, p. 110. «La réduction à des noms, cette forme de nominalisme extrême, est proche du statut du langage chez Rorty, qui réduit les problèmes à des questions de mots, et les mots à des outils.»

<sup>3</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> «Du silence à la parole et le silence dans la parole», *op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup> «Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses», *op. cit.*, p. 117.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Le minimalisme poétique requiert inévitablement d'écouter l'indicible minimal dans la poésie. On a peine à l'entendre puisqu'il est masqué par le « bruit du signe »<sup>1</sup> ou par le « terrible concert pour oreilles d'âne »<sup>2</sup> comme disait Éluard cité par Meschonnic. Mais, ce dernier affirmera quand même : « la poésie est l'écoute maximale »<sup>3</sup>. On peut comprendre cela en prenant appui sur la formule qui nous préoccupe au plus haut point : « la poétique comme l'écoute de l'écoute ». Cela veut en effet dire que la poésie est une expression maximale de ce qu'un poète avait autrefois écouté. Le minimalisme poétique pourrait être le maximalisme poétique compte tenu de l'effet que la poésie produit sur le lecteur.

Ainsi, le « minimalisme poétique » de Meschonnic se définit-il comme ce qui tend vers la maximalisation du non-dit dans le langage. La moindre chose dans un texte est toujours en attente d'être entendue.

## 6.2.2 Claudel et la modernité de consonantisme

Comment peut-on alors entendre la plus petite unité difficile à entendre dans un poème comme la lettre initiale et la consonne ? Pour comprendre la position de Meschonnic sur le consonantisme, il est nécessaire de savoir que la théorie des consonnes de Claudel se situe en fond. Nous proposerons ici les trois réflexions suivantes : sur le primat de la consonne chez Claudel, sur l'opposiiton entre les finales consonantiques et vocaliques dans la théorie linguistique comme Marcel Cohen et Marguerite Durand — nous ajouterons ici une remarque courte sur le « primat de la voyelle » que Meschonnic n'analyse pas — et enfin sur le consonantisme chez d'autres poètes comme Ossip Mandelstam et Gerard Manley Hopkins.

Dans son premier article autour de Claudel en 1990, Meschonnic ne cache pas l'importance de son invention du consonantisme<sup>4</sup>. L'article de 1994 déploie la priorité de la consonne : elle « est le passage du continu et d'une prosodie du poème »<sup>5</sup>, et elle est « motrice dans une prosodie »<sup>6</sup>. La consonantisation fait le « primat de l'oralité »<sup>7</sup>. En effet, Claudel a bien formulé le rôle majeur

---

<sup>1</sup> « Rythme-langage, un coup de Bible dans la philosophie », dans D. BOURG et dans A. LION (dir.), *La Bible en Philosophie*, Paris, Cerf, 1993, p. 115.

<sup>2</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>3</sup> « La poésie c'est la prose », *op. cit.*, p. 18.

<sup>4</sup> « Claudel ni vers ni prose, poésie », *Poésie 90*, octobre 1990, n° 34, p. 77. « L'un des inventeurs du blanc comme rythme, l'un des très rares inventeurs du consonantisme de la modernité, de *Connaissance de l'Est aux Cinq Grandes Odes* et aux *Cent phrases pour éventail*, c'est la même écriture du motif. »

<sup>5</sup> « Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 108.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

de la consonne avant que des linguistes contemporains l'aient observé. Dans une lettre à Joseph Samson, Claudel attribuait une place essentielle aux finales consonantiques :

Pour un musicien tout consiste somme toute dans la voyelle, la note n'est qu'une voyelle glorifiée. Pour l'écrivain au contraire et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel de la diction est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot, et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile. C'est pourquoi la diction des acteurs du Théâtre Français, et d'ailleurs, avec leur manie de bramer, d'appuyer indéfiniment sur la voyelle, m'était si pénible :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Heureusement que sous l'influence de Barrault ils commencent à s'en corriger. — qui ne voit au contraire que dans ce vers :

Et moi je lui tendais les mains pour l'embrasser

l'élément dynamique affirmé par les redoublements de consonnes est l'essentiel et l'élément mélodique des voyelles secondaire. — Je connais quelque chose des idées du P. Jousse et de Pius Servien (ce dernier m'a tant soit peu plagié), mais j'avoue que je n'y ai pas trouvé grand intérêt. La théorie ou la pratique du langage, ce n'est pas la même chose!<sup>1</sup>

Ainsi, Meschonnic qualifie-t-il Claudel d'«inventeur des finales en français avant Marguerite Durand»<sup>2</sup>, qui, avec Marcel Cohen, a mis en évidence l'opposition des finales consonantiques suspensives et des finales vocaliques conclusives.

En fait, par là, toute la question de la prosodie du français était posée, dont les éléments passent par Baudelaire et Claudel avant d'être formulés par Marguerite Durand et Marcel Cohen.<sup>3</sup>

Il ne s'agit pas seulement de la rime en fin de vers comme montre le deuxième exemple (la prosodie

<sup>1</sup> J. SAMSON, *Paul Claudel, poète-musicien : précédé d'un argument et d'un dialogue de Paul Claudel*, Milieu du monde, 1948, p. 80-81. Lettre fac-similé.

<sup>2</sup> « Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses », *op. cit.*, p. 108.

<sup>3</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 128.

de moi-mains), mais aussi de l'allitération d'entrevers ou de poème entier<sup>1</sup>. Quand Meschonnic a d'abord appliqué la théorie à son analyse de *Le Dernier Jour d'un condamné*<sup>2</sup> de Victor Hugo en 1967, il n'a pas mentionné Claudel, mais il a utilisé la formule de Cohen et de Durand, c'est-à-dire l'opposition des finales consonantiques suspensives/vocaliques conclusives. À travers l'examen du consonantisme, il a découvert la «résonance intérieure»<sup>3</sup> de la mort, de la souffrance et de la révolte dans les finales. Il était sûr que ce n'était pas par hasard parce qu'il avait la certitude d'une force de *système* qui aimante tous ses éléments<sup>4</sup>. Mais, on ne trouve pas dans cet article le nom de Claudel. Il faut attendre jusqu'à la publication de *Pour la poétique I*. Voici la première mention sur les finales claudéliennes : «La domination de la consonne, à l'attaque et à la finale, Claudel en a dit la théorie, pointant "la richesse et la délicatesse infinie des finales" en français»<sup>5</sup>. Nous pourrions dire par là : Claudel a trouvé les finales consonantiques-vocaliques avant les linguistes, et Meschonnic a utilisé la théorie des linguistes avant de découvrir la poétique de Claudel.

L'attention à la consonne ne provient pas seulement des poètes, mais aussi des théoriciens linguistiques ou littéraires. Nous tirons des trois études de Roman Jakobson, de Jean Milly, et de Gérard Antoine. Jakobson a initialement signalé en 1919 : «Dans la poésie contemporaine, les consonnes sont l'objet d'une attention exceptionnelle»<sup>6</sup>. Jean Milly, dont son directeur de thèse est Gérard Antoine et dont la thèse est soutenue en 1974 trois ans après celle de Meschonnic, s'intéresse au consonantisme chez Marcel Proust<sup>7</sup>.

Comme Jakobson le remarquait en parlant de la poésie de Khlebnikov, la poésie au XX<sup>e</sup> siècle était l'âge du consonantisme. Meschonnic a analysé plusieurs poètes des domaines étrangers : Ossip Mandelstam, Gerard Manley Hopkins, August Stramm, Dylan Thomas et d'autres<sup>8</sup>. Contrairement à ces poètes-là, il y avait des poètes «classiques»<sup>9</sup> qui privilégiaient la voyelle.

<sup>1</sup> Meschonnic évite parfois d'utiliser ce terme rhétorique «allitération» ou linguistique «paronomase». Nous donnerons la raison possible que le terme rhétorique ou linguistique ne produise qu'un effet esthétique ou mélodique, à savoir formalistique, alors que la prosodie consonantique suscite le sens.

<sup>2</sup> «Vers le roman poème. Les romans de Hugo avant *Les Misérables*», dans J. MASSIN (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.3, p. XII.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *PPI, op. cit.*, p. 80.

<sup>6</sup> R. JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 26.

<sup>7</sup> J. MILLY, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, 1975.

<sup>8</sup> *CR, op. cit.*, p. 265. «La pratique des poètes a multiplié les consonantismes, de la fausse rime de Wilfred Owen à la rime calembour de Maïakovski, de la valorisation théâtrale de la consonne chez Claudel à la valorisation étymologique chez Khlebnikov, du celtisme de Hopkins et de Dylan Thomas au rapport de Blok et de Lorca à la poésie populaire. Ce qui ne propose que quelques jalons.» ; *DLF, op. cit.*, p. 156. «C'est un phénomène général de la modernité poétique, de Gerard Manley Hopkins en anglais, à Khlebnikov en russe, August Stramm en allemand.»

<sup>9</sup> «La poésie d'André Spire», mars 1968, n° 467, p. 184.

André Spire, à ce que Meschonnic affirmait, ne voit pas le drame consonantique dans la poésie moderne puisqu'il est pour la voyelle<sup>1</sup>. Et Tristan Tzara, lecteur de Spire<sup>2</sup>, aussi valorise la voyelle en disant que «la voyelle est l'essence»<sup>3</sup> la plus primitive de la voix, mais c'est «une autre modernité»<sup>4</sup>. L'opinion de Meschonnic sur la consonne au XX<sup>e</sup> siècle peut être comprise avec son commentaire suivant concernant Ossip Mandelstam :

Mandelstam énonce une autre théorie de la consonne, du primat de la consonne : «Multiplicateur de la racine, la consonne, indice de sa vitalité». Mandelstam prend un exemple de Khlebnikov, et ajoute : «Le mot se multiplie non par les voyelles, mais par les consonnes. Les consonnes sont la semence et le gage de la postérité de la langue. Conscience linguistique en baisse, la disparition du sentiment de la consonne. Le vers russe est saturé de consonnes et les fait résonner, claquer, siffler. Véritable parole du monde. Parole de moines, la litanie des voyelles». Où Mandelstam a choisi des mots contenant des affriquées, des consonnes doubles (*tshokaet, i ščlkaet, i svistit imi*), comme si la saturation consonantique et les jeux étymologiques russifiaient, hyper-russifiaient le discours, vers les Scythes.<sup>5</sup>

Il faudrait indubitablement signaler un manque de cette «autre modernité» dans la réflexion de Meschonnic. Plusieurs poètes ont incarné la modernité en transformant la voyelle dans la poésie du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aujourd'hui. Nous nous contentons ici de montrer par des deux exemples cette pratique de la voyelle. L'un concerne Blaise Cendrars qui compose un poème «OpOetic» caractérisé par la voyelle «O» en majuscule comme : «Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd ...»<sup>6</sup>. L'autre exemple concerne Christian Bök, poète canadien extrêmement contemporain qui écrit un poème intitulé «Chapter O» qui disperse assez excessivement la lettre «o» : «*Loops on bold fonts now form lots of words for books. Books form cocoons of comfort — tombs to hold book-worms. Profs from Oxford show frosh who do post-docs how to gloss works of Wordsworth.*»<sup>7</sup>. Il est curieux de remarquer que les deux pratiques se lient plus avec la visualité qu'avec l'oralité. Le poème de Cendrars parle aux yeux avec plusieurs lettres O majuscules et une

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> T. TZARA, «Gestes, ponctuation et langage poétique», dans H. BÉHAR (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1982, vol.5, p. 223.

<sup>3</sup> T. TZARA, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, vol.1, p. 552.

<sup>4</sup> «Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir», *op. cit.*, p. 300.

<sup>5</sup> *CR, op. cit.*, p. 421-422.

<sup>6</sup> B. CENDRARS, *Poésies complètes*, Paris, Denoël, coll. «Tout autour d'aujourd'hui», n° 1, 2001, p. 111.

<sup>7</sup> C. BÖK, *Eunoia. The Upgraded Edition*, Coach House Books, 2005.

lettre O assez agrandie dans le dernier vers. Dans le cas de Bök, la lettre O se sert aussi visuellement. En effet, il n'y a pas de l'assonance de [o] parce que toutes les voyelles «o» n'ont pas toujours le même phonème correspondant comme dans «loops[lu :ps]», «on [ɔn]», «bold [bould]», «now [naʊ]». Cette sorte de répétition semble être éloignée de la prosodie. Il faudrait par conséquent chercher une autre construction rythmique.

### 6.2.3 La différence entre la paronomase et la signifiante : Hopkins, Apollinaire, Shakespeare

Selon Meschonnic, si le primat de la consonne n'est pas un ornement phonique, il suscite une signifiante par une conjonction de tous les éléments rythmiques. Il convient de noter que tout ne peut pas être la signifiante si la forme produit un sens. Il faut ici distinguer la paronomase ou le jeu des mots comme «*I like Ike*», phrase fameuse montrée par Jakobson, avec la forme-sens. Meschonnic, dans *Critique du rythme*, fait clairement cette distinction à travers sa lecture critique de *La Révolution du langage poétique* de Julia Kristeva (1974) : la paronomase appartient au subliminal, au préconscient alors que la signifiante relève de l'inconscience<sup>1</sup>. Kristeva considère que «les schémas métriques relèvent du préconscient puisqu'ils sont déterminés en fait par le système de la langue»<sup>2</sup> et le dispositif sémiotique «est plus directement branché sur les frayages pulsionnels inconscients»<sup>3</sup> alors que Meschonnic pense que le schéma oppositionnel entre la métrique (césures, enjambements, quatrains, octosyllabes, etc.) et la non-métrique ne peut pas montrer nettement la différence entre la paronomase et le consonantisme. Contrairement à la proposition de Kristeva, Meschonnic prend la métrique pour «conscient, connu, reconnu. Non préconscient». Il met dans la préconscience la paronomase comme subliminale. Autrement dit, Meschonnic établit ici un schéma triptyque de la métrique (conscience), de la rhétorique (préconscience), et du rythme (inconscience) contre l'opposition binaire de Kristeva entre la pulsion rythmique inconsciente et la métrique comme préconsciente.

La paronomase se situe donc au niveau de la rhétorique comme le mot d'esprit et n'est pas une condition nécessaire qui définit la poétique ou la poésie<sup>4</sup>. Il démontre cela en prenant un exemple un poème de G. M. Hopkins. Dans *The Wreck of the Deutschland*, chaque consonne ([f], [s], [k], [r], [t]) dans quatre vers se rassemble en un mot «sacrificed» ([sækɾifaɪst]) dans le dernier

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 666.

<sup>2</sup> J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974, p. 217.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> EP, *op. cit.*, p. 140-141.

vers :

*Five! the finding and sake  
And cipher of suffering Christ  
Mark, the mark is of man's make  
And the word of it Sacrificed.*<sup>1</sup>

Ici, la forme crée un sens unique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un anagramme du Christ dans le Sacrifié. Cet effet des consonnes pourrait nous renvoyer à l'analyse du poème « Ô si chère ... » de Mallarmé que nous avons faite<sup>2</sup>, mais dans ces quatre vers, il ne s'agit que de rhétorique<sup>3</sup>, car l'effet de cet extrait ne révèle pas encore la relation de tout le système du poème. Comme la paronomase est une « fonction poétique » d'un passage du poème, elle n'explique pas la systématisme du poème. C'est pourquoi Meschonnic prend l'ensemble du poème comme une seule unité lorsqu'il le lit et l'analyse.

On peut constater la distinction plus claire entre la paronomase rhétorique et le rythme poétique dans son analyse de *Vendémiaire* de Guillaume Apollinaire. Dans les deux lignes du poète d'*Alcools* : « Et les villes du Nord répondirent gaiement / O Paris nous voici boissons vivantes »<sup>4</sup>, Meschonnic a fait remarquer la paronomase de « villes-vivantes », mais il ajoute que « ce n'est pas seulement sur le plan de la paronomase, du calembour, puisque "boisson" a d'autres éléments matériels, mais c'est un système sémantique qui constitue une unité à la fois signifiante et de signifié »<sup>5</sup>. Comme la constitution des échos prosodiques de la consonne [v] dans « vie-vigne-ville-ivre-vendange » tout au long du poème *Vendémiaire*, la paronomase est généralisée comme système.

La paronomase de Jakobson, dans la mesure où elle ne fonctionne que dans une partie du poème n'appartiendra pas à la poétique, mais à la rhétorique. En d'autres termes, si elle s'étend à l'ensemble du texte, elle prend une autre nature<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> CR, *op. cit.*, p. 265.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 147.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>4</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>5</sup> « Signifiante de *Vendémiaire* suivi de Discussion », dans M. DÉCAUDIN (dir.), *Guillaume Apollinaire 11 (1972). Méthodes et approches critiques (2)*, Paris, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », n° 327-330, 1972, vol.8, p. 54.

<sup>6</sup> PT, *op. cit.*, p. 247. « Par là, il ne s'agit plus tout à fait de la paronomase telle que, très perspicacement, et drôlement, l'analysait Roman Jakobson. Si elle s'étend à un texte tout entier, elle change de nature. Elle n'est plus de l'ordre de la rhétorique. La phonologie de la langue, avec le matériau de laquelle elle se constitue, ne donne aucune valeur de discours à ses éléments. »



«Le nom d'Ophélie», un des chapitres de *Poétique du traduire* (1999), traite de cette paronomase étendue à l'ensemble du texte d'*Hamlet*<sup>1</sup>. D'un certain point de vue, il peut être compris comme une extension du travail de Jakobson sur la paronomase. Jakobson, dans son article «Linguistique et poétique», donne un exemple de la fonction poétique de la paronomase autre que «*I like Ike*» : «*horrible Harry* (l'affreux Alfred)» que l'on préfère à «*terrible Harry* (le terrible Alfred)» ou à «*disgusting Harry* (le dégoûtant Alfred)». Là les consonnes [h] et [r] dans le nom Harry ([a], [f] et [r] dans le nom d'Alfred) résonne avec le nom *horrible* (*affreux*). Meschonnic considère que cette liaison phonique n'a rien à voir avec le rythme de la poétique, mais il illustre «une frappe du rythme dans le discours»<sup>2</sup>.

En prenant cette paronomase comme point de départ, Meschonnic a révélé pourquoi, dans *Hamlet*, le nom d'Ophélie (*Ophelia*) a plus d'affinités avec «*fair*» que «*beautiful*». Dans cet essai, il a surtout fait remarquer la consonne [f] : avant ou après le mot «*Ophelia*», on trouvera des échos du mot comme «*fair*», «*fear*», «*farewell*», «*few*», «*Affront*». La consonne [f] sera une figure majeure dans cette pièce comme «*Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister / And keep you in the rear of your affection*»<sup>3</sup>. Étant partout dans tout le texte d'*Hamlet*, chaque sens du mot avec la consonne [f] désignera le caractère d'Ophélie et son destin.

L'argumentation dans l'article «Le nom d'Ophélie» est rendue publique en 1999 dans *Poétique du traduire*, mais l'archétype peut remonter à un article il y a 10 ans, intitulé «Sur l'importance d'une poétique de la traduction», et il a forgé sa discussion dans d'autres articles publiés dans cette décennie<sup>4</sup>. Mais, cette théorie de la distribution du nom propre dans le texte remonte à l'article sur Hugo de 1970. Meschonnic signale dans cet article qu'un nom, Gilliatt, personnage de *Les travailleurs de la mer*, a comme voisin des mots avec la consonne [ʒ] identique à l'initiale de Gilliatt comme «*songe*» et «*Job*», et qu'ils représentent son caractère et son destin<sup>5</sup>.

Meschonnic pense que cette association ne peut «ni être une suite aléatoire ni être l'effet d'une intention»<sup>6</sup>, car la notion d'intention échoue à propos du phénomène poétique. Ce phéno-

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 245-257.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>4</sup> «D'une poétique du rythme à une politique du rythme», *op. cit.*, p. 225-226. ; «La figure et le poème dans Shakespeare à travers *La Tempête*», dans M.-T. JONES-DAVIES (dir.), *Shakespeare. Rhétorique du texte et du spectacle (Actes du Congrès 1991)*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 125-126. ; «Poétique et politique du traduire», *Equivalences. Revue de traduction et de traductologie*, 1994, vol. 1, n° 24, p. 20-21. ; *PR, op. cit.*, p. 153-154. ; «Du silence à la parole et le silence dans la parole», *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>5</sup> «O.C. XIV», *op. cit.*, p. XXV.

<sup>6</sup> *PT, op. cit.*, p. 248.

mène vient de ce qu'un écrivain a écrit sans le savoir : il s'agit du « sujet du poème ». Meschonnic pose la question sur le rapport entre la consonne dans le nom d'Ophélie et les mots qui comprennent [f] : « est-ce que l'auditeur le sait ? Est-ce que Shakespeare le savait ? »<sup>1</sup> Le langage engage involontairement à l'auditeur dans une sorte d'action, et Meschonnic pense que ce domaine ne peut pas pour autant être traité par la psychanalyse, mais le sujet du poème, qui est une variation de « l'inconscient linguistique »<sup>2</sup>. Nous examinerons cette question au travers du rapport critique de Meschonnic avec la psychanalyse.

### 6.3 Le corps dans le langage : Meschonnic et la psychanalyse

Notre troisième section examinera la relation ambivalente entre Meschonnic et la psychanalyse afin de comprendre la notion d'« inconscient linguistique » qui apparaissait dans la section précédente. La poétique, estime Meschonnic, est toujours proche de la psychanalyse et en même temps contre elle. Nous aborderons ici le concept de « contre-hystérie » développé par Meschonnic à travers un dialogue critique avec la psychanalyse. Alors que l'hystérie est un symptôme du langage agissant sur le corps, la contre-hystérie travaille sur le corps dans le langage, l'inscription de la corporéité dans le poème représentera un geste physique dans et par l'élément minimal.

#### 6.3.1 Sujet freudien : l'enjeu de la psychanalyse chez Meschonnic

Nous avons pour objectif de voir comment s'inscrit la pensée psychanalytique dans la poétique d'Henri Meschonnic. Certes, il existe des recherches examinant le rythme meschonnicien par l'approche psychanalytique, mais ces recherches précédentes ne traitaient pas suffisamment de la position meschonnicienne à propos de la psychanalyse. Généralement, on considère la psychanalyse chez Meschonnic sur le même pied que d'autres sciences humaines, telles la philosophie, la linguistique, l'anthropologie et la philologie<sup>3</sup>. Il est vrai que Meschonnic ne mentionne pas souvent la psychanalyse par rapport à la poétique, mais il a confié, dans un entretien en 1997, que le sujet freudien est « l'adversaire immédiat » dont on doit se garder dans la littérature.

Dans notre petit monde littéraire, l'adversaire immédiat, parce qu'il est le plus proche,

<sup>1</sup> « Entretien avec Claude Régy et Sébastien Derrey. Une même poétique », *op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> A. EYRIES, *Henri Meschonnic*, *op. cit.*, p. 212. « C'est ainsi que, dans *Critique du rythme*, sont tour à tour convoqués et remises en cause les disciplines suivantes appartenant au champ épistémologique des sciences humaines : métrique, psychanalyse, philosophie, linguistique, anthropologie, et musicologie [...] »

le plus ressemblant même [...], c'est le sujet freudien, avec son inconscient. [...] c'est surtout du sujet freudien qu'on doit se garder, pour penser le sujet du poème. Nous sommes tous des sujets freudiens. Nous ne sommes pas pour autant des sujets du poème. Pour une activité spécifique, il faut postuler un sujet spécifique. Avec les concepts de la psychanalyse appliqués à la chose dite littéraire, on trouvera tout ce que ces concepts permettent de trouver, et ce sera fascinant, comme toujours, avec la psychanalyse. Mais on ne trouvera pas pourquoi un poème est un poème, ce poème-là, et comment.<sup>1</sup>

Meschonnic a déclaré également que : « Les treize à la douzaine des sujets que nous sommes. Et ce n'est pas le sujet freudien qui va vous sauver. Ou qui va sauver le poème »<sup>2</sup>. Ce dernier prétend, dans les années 1970, que la pratique psychanalytique tente d'écouter l'inconscient du poète et que la poétique pour sa part consiste dans « l'écoute de cette écoute ». Il affirme aussi qu'il peut exister une interaction entre la psychanalyse et la poétique. Cependant, dans les années 1980, cette position évolue. En effet, Meschonnic critique les opinions sur la poésie de certains psychanalystes. Et dans les années 1990, il met en évidence une idée à laquelle la psychanalyse peut s'appliquer : il s'agit du concept-clef de « contre-hystérie ». En repartant le concept psychanalytique de l'hystérie, Meschonnic a formé une idée originale qui se rapporte à la théorie du rythme ou de la traduction. Ce concept reste opératoire pour Meschonnic jusqu'à aujourd'hui.

Ainsi, chez Meschonnic, la psychanalyse est-elle tantôt appréciée, tantôt dépréciée au point qu'il faudrait se demander ce qu'une telle discipline représente pour lui. Pour lui, qu'est-ce que la psychanalyse ? Pour répondre à cette question, nous allons examiner en détail quelques textes principaux concernant la psychanalyse chez Meschonnic. Voici notre démarche : d'abord nous consulterons deux œuvres des années 1970, *Pour la poétique*, *Le signe et le poème* ; ensuite, nous analyserons *Critique du rythme*, *Les États de la poétique*, livres des années 1980s ; nous examinerons enfin *La Rime et la vie* (imprimé en 1989, publié en 1990). Ses dialogues avec la psychanalyse nous permettront d'apporter un nouvel éclairage sur la poétique propre de Meschonnic et son rapport à la psychanalyse.

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV », *op. cit.*, p. 66.

<sup>2</sup> *CP*, *op. cit.*, p. 292.

### 6.3.2 Écoute de l'écoute : «l'écoute flottante» de Sigmund Freud

Nous retracerons comment Meschonnic a compris la psychanalyse par rapport à sa propre poétique dans les années 1970. Pour ce faire, nous examinerons les passages de *Pour la poétique II* de 1973, dans lequel Meschonnic a souligné la différence entre la psychanalyse et la poétique en critiquant la compréhension de Freud par Sarah Coffman, et de *Le Signe et le poème*, où il a étudié, à travers la critique de l'article sur Freud de Benveniste, la contribution de la psychanalyse qui fonctionne qui a lié la linguistique avec la poétique. Dans le premier texte, Meschonnic a d'abord relié la psychanalyse et la poétique par la pratique d'«écouter». Citant la dernière partie de *Gradiva* («il[=le poète, *Dichter* en allemand] concentre son attention sur l'inconscient de son âme à lui, prête l'oreille à toutes ses virtualités et leur accorde l'expression artistique, au lieu de les refouler par la critique consciente»<sup>1</sup>.), il souligne que le poète possède une connaissance comme pratique de «prêter l'oreille», là où Sarah Coffman estime que «le poète est joué par la connaissance (c'est cela qu'on appelle l'inspiration) plus qu'il ne la possède»<sup>2</sup>. Meschonnic pense que Freud a apporté l'idée qu'un sujet en nous «écoute» des signifiants, et il en tire la conclusion que «l'écriture est une écoute»<sup>3</sup> et que «la poétique est une écoute de cette écoute»<sup>4</sup>.

Selon lui, non pas comprendre, mais écouter son inconscient, c'est la pratique d'écrire. Autrement dit, le poète écrit un poème en écoutant son inconscience et la psychanalyste écrit un cas en écoutant celle d'un client, même s'ils ne les comprennent parfaitement. D'autre part, ceux qui explorent la poétique s'efforcent d'écouter le poète qui écoute. Meschonnic sépare l'écoute en deux catégories. À cela, il faudrait ajouter ici que l'existence du sujet que l'on écoute est nécessaire, parce qu'il redoute l'absence du sujet : «Les travaux contemporains ont surtout mis l'accent jusqu'ici, il me semble, à la suite de Lacan, sur “la division du sujet avec lui-même” — et la poésie est mise du coup sur le même plan que le mot d'esprit»<sup>5</sup>.

La psychanalyse est la pratique de l'écoute, en outre, la poétique est l'écoute de cette écoute. Une telle pensée de Meschonnic n'est pas en accord avec la psychanalyse contemporaine comme celle de Sarah Kofman, mais il est difficile de considérer son opinion comme critique de Freud. La psychanalyse et la poétique ont des buts différents, et cette différence se réfléchit dans son

---

<sup>1</sup> *PPH*, *op. cit.*, p. 51-52. Cité par Meschonnic.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50. Cité par Meschonnic.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 54.

opinion. En ce sens, la poétique et la psychanalyse ne sont pas antagoniques, mais ne s'assimilent jamais. Cela consiste en l'interaction dans le langage entre ces deux domaines. Dans le champ du langage, la psychanalyse est liée à la poétique, et Meschonnic le note dans un chapitre intitulé « Des signifiants aux hiéroglyphes » dans *Signe et le poème* publié en 1975<sup>1</sup>. Il fait l'analyse de l'article de Freud — « Sur les sens opposés dans les mots primitifs » (1910) — en se référant à l'article de Benveniste — « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » (1956). Benveniste insiste sur le fait qu'il faudrait distinguer le langage linguistique du langage freudien en critiquant théoriquement l'hypothèse de Karl Abel sur laquelle s'appuyait Freud. Il déclare :

Ces confusions semblent prendre naissance, chez Freud, dans son recours constant aux origines : origines de l'art, de la religion, de la société, du langage... Il transpose constamment ce qui lui paraît primitif dans l'homme en un primitif d'origine, car c'est bien dans l'histoire de ce monde-ci qu'il projette ce qu'on pourrait appeler une chronologie du psychisme humain. Est-ce légitime ?<sup>2</sup>

D'un côté, Meschonnic consentit à ce que Benveniste prétend. D'un autre côté, il déclare que des exemples de Karl Abel « sont à distinguer du métalinguistique »<sup>3</sup>. Freud croit qu'il y a deux sens contraires dans un mot *sacer* en citant l'argument d'Abel, alors que Benveniste conteste cela, car ce n'est qu'un sens intouchable. Mais Meschonnic dit : « Benveniste pourrait donner l'impression qu'il élimine la contradiction du langage »<sup>4</sup> parce que « toute langue a des mots où les contraires semblent s'unir, quand le mot est pris seul, alors que les contextes mobilisent chaque fois, sauf jeu de mots ou des mots, une seule série »<sup>5</sup>. Il est évident que Meschonnic met en question le discours et non la langue. Ce qui lui paraît essentiel, ce n'est pas une langue statique, mais un système de discours variable à chaque instant. Contrairement à Benveniste, Meschonnic trouve le sens positif dans le langage freudien sur le plan du discours.

À la fin de cet article, Meschonnic considère la symbolique freudienne comme « intralinguistique » en tant que « l'interaction même de la linguistique, de la psychanalyse et de la poétique »<sup>6</sup>, alors que Benveniste la reconnaît « à la fois infra et supralinguistique »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *SP, op. cit.*, p. 305-325.

<sup>2</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, *op. cit.*, p. 83-84.

<sup>3</sup> *SP, op. cit.*, p. 313.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Il est certain que les deux linguistes distinguaient le langage inconscient du langage linguistique, on peut dire que Meschonnic suppose l'interaction entre les trois domaines en mettant la symbolique inconsciente dans le langage. La psychanalyse et la poétique ne sont pas ici totalement divisées, mais simplement distinguées dans le champ « intralinguistique ».

On conclura donc de ce qui précède que la psychanalyse et la poétique deviennent interactives dans la mesure où les deux champs appartiennent à la théorie du langage, et où il est fait cas du sujet que l'on écoute. Mais, cela ne vaut pas toujours pour les idées de tous les psychanalystes : Jacques Lacan, par exemple, qui « se détourne de l'étude de textes concrets de la littérature »<sup>1</sup> à cause de l'absence de la théorie du sujet. En ce sens, on pourrait dire que l'attitude à l'égard de la psychanalyse de Meschonnic semble dépendre de la présence ou de l'absence d'une théorie du sujet.

Nous observons ensuite des critiques de Meschonnic des années 1980 vers certaines psychanalystes. Dans les années 1980, dans *Critique du rythme*, Meschonnic relève « l'absence de la poétique »<sup>2</sup> dans la psychanalyse. Cette critique découle du fait que les psychanalystes ne réfléchissent jamais sur le rythme du poème. La position de la psychanalyse envers le langage, particulièrement envers le rythme, est étrange. Depuis l'automatisme de répétition, la psychanalyse ne cesse pas de rencontrer le rythme, comme elle ne cesse pas de rencontrer l'inconscient<sup>3</sup>.

Meschonnic ne cesse de répéter qu'il y a « l'absence d'une théorie du rythme dans la psychanalyse »<sup>4</sup> en ajoutant avec humour que « la psychanalyse ne sort pas du *Fort-Da* »<sup>5</sup>. Dans la mesure où l'alternance de répétition *on/off* est considérée comme un rythme, « le mouvement de la parole dans l'écrit » qui sous-tend la théorie du rythme de Meschonnic sera négligé. Cette répétition comme « une théorie métrique »<sup>6</sup> est strictement dissociée de son rythme. Chez Meschonnic, le rythme dépend du langage. Celui-ci a une certaine base commune comme la langue, mais chaque sujet a sa propre parole à chaque instant. L'expérience fondée sur la méthode universelle, la métrique en l'occurrence, produit toujours le même résultat, alors que le rythme n'est pas une telle sorte de carte libre. La répétition métrique est l'abstraction et la généralisation d'un mouvement. Meschonnic appelle cela « signe » et le critique.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>2</sup> *CR, op. cit.*, p. 663.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 675.

Il semble que cette distinction ne coïncide pas avec la théorie de l'interaction ou de l'écoute que nous avons constatée plus haut. Pour connaître l'appréciation exacte du poète sur la psychanalyse, il est nécessaire de lire les œuvres qui suivent *Critique du rythme*. Dans *Les États de la poésie*, Meschonnic examine encore une fois l'article de Benveniste sur Freud, déjà analysé en 1975, pour contester la conclusion de Benveniste. Celui-ci affirme que «on serait mis sur la voie de comparaisons fécondes entre la symbolique de l'inconscient et certains procédés typiques de la subjectivité manifestée dans le discours»<sup>1</sup> en précisant que «l'inconscient use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses figures, et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression»<sup>2</sup>. Meschonnic pense que Benveniste a bloqué la possibilité de sa théorie du langage, par lui-même.

Benveniste mentionne la stylistique dans la page finale, que Meschonnic n'avait pas étudié dix ans auparavant dans *Le Signe et le poème*. Pour Meschonnic, la stylistique et la rhétorique, qui sont des «termes, avec leurs limitations traditionnelles, qui bloquent la pensée de Benveniste»<sup>3</sup>, constituent un obstacle à la poésie du rythme, du discours, du sujet. En fait, Benveniste tient le poème pour une sorte de la rhétorique :

J'ai essayé d'indiquer une analogie entre le langage de l'inconscient et ce que nous appelons les grandes unités, un discours tout entier, un poème tout entier, auxquels on peut trouver un sens souvent très éloigné du sens littéral. Vous pouvez écrire une lettre dont le sens profond sera exactement le contraire de ce que les mots ont l'air de signifier. C'est ainsi qu'opère la signification à l'intérieur du rêve. De même, un discours qui essaie de vous émouvoir peut vous pousser à une certaine conduite sans jamais la prôner. Vous avez là de la rhétorique, c'est-à-dire un sens second, différent du sens littéral et agissant sur l'affectivité.<sup>4</sup>

Après cette critique sur Benveniste, Meschonnic dirige sa critique vers des psychanalystes qui confondent le poème et le style.

La linguistique, même la plus récente, celle des grammaires génératives, n'a à peu près rien apporté à la théorie, à la technique, à la clinique psychanalytique et la psychanalyse

---

<sup>1</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (I)*, op. cit., p. 86.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *EP*, op. cit., p. 136.

<sup>4</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale (II)*, op. cit., p. 37.

n'a jusqu'à présent pas servi à grand-chose aux linguistes. [...] La psychanalyse n'a rien à dire sur la langue [...] Son domaine est celui de la parole — et du silence. Didier Anzieu rejoint Benveniste, sur le style. C'est de sa définition du style que va dépendre le rapport entre sa théorie du sujet et sa théorie du langage. Or sa définition du style reste celle de Benveniste.<sup>1</sup>

Ainsi les psychanalystes, Didier Anzieu et Roland Gori, sont condamnés à cause d'une théorie poétique fondée sur la théorie traditionnelle du style ou de la rhétorique.

Dans le langage, il [=Roland Gori] cherche non le fonctionnement, mais l'acquisition du langage. Dans la poésie, il retrouve l'enfant, ou le mot d'esprit : dès lors, il [=l'enfant devenu adulte] ne retrouvera cette liberté de jeu "primitif" avec le non-sens des mots que dans le mot d'esprit ou la poésie. C'est le tribut de cette psychanalyse à la poétique structurale de Jakobson, dont la notion de fonction poétique a contribué à faire confondre la poésie et le mot d'esprit, la poésie et la rhétorique, la poétique et la rhétorique. L'exemple fameux de la paronomase *I like Ike*. Mais la poésie n'est pas le jeu, n'est pas non plus un jeu, même si en elle il y a des jeux. La déviation, exagérée chez les imitateurs, est déjà incluse chez Jakobson. La linguistique ne peut voir que du linguistique, et mettre sur le même plan un bout de poème et un slogan, puisqu'elle n'y voit que des fonctions. Ainsi le psychanalyste du langage fait un double emprunt, une double métaphore, de Jakobson, et de Winnicott.<sup>2</sup>

Ce qu'il faut souligner ici, c'est une juxtaposition entre le mot d'esprit et la poésie chez Gori. Meschonnic a déjà critiqué ce problème dans *Pour la poétique* en 1972. Gori ne s'intéressait qu'au fait linguistique sans le sujet dont l'écoute comme écriture ait besoin. Meschonnic insiste sur «le sujet contre le style»<sup>3</sup>. Il arrive donc à penser que cette confusion entre le mot d'esprit et la poésie vient même de la fonction poétique chez Jakobson. La relation intralinguistique n'est pas encore perdue dans son argument, mais il traite ici l'opinion des psychanalystes par la poétique linguistique jakobsonnienne.

La critique de l'affinité entre la psychanalyse et la fonction poétique est réitérée dans *La*

---

<sup>1</sup> *EP, op. cit.*, p. 139.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 134.



*Rime et la vie*. Meschonnic examine l'œuvre de Nicolas Abraham qui envisage la théorie du rythme par l'approche psychanalytique.

Le langage poétique est défini par une «triple détermination réciproque, rythmique, phonétique et séméiotique».

Par quoi Nicolas Abraham ne définissait pas la poésie, mais le poétique : «Nous qualifions de poétique non pas le langage de ce qu'on appelle couramment poésie, mais une structure particulière de l'expression verbale que, par rapport à d'autres manifestations linguistiques, la poésie présente avec une fréquence prépondérante». Même distinction, plus tard, chez Roman Jakobson, entre la fonction poétique et la poésie.<sup>1</sup>

Abraham affirme aussi la répétition formelle dans son œuvre *Rythme de l'œuvre, l'inconscience, la traduction*, qui est contraire à l'idée de Meschonnic. On constate ici seulement que la même confusion que nous avons constatée tient encore debout.

Comme ci-dessus, la position à la psychanalyse de Meschonnic a changé de *Pour la poétique II* en 1972 à *La Rime et la vie* en 1990. Nous avons vu en détail que Meschonnic a critiqué certains psychanalystes contemporains sauf Freud. Reste à savoir comment développe une telle position du poète dans les années 1990.

### **6.3.3 Quand la parole se démétaphorise : une forme d'hystérie qui met le corps dans le langage**

À travers nos lectures, nous pouvons extraire chez Meschonnic les trois propositions suivantes : la psychanalyse freudienne est une pratique de l'écoute comme l'écriture ; il y a une interaction entre la poétique, la psychanalyse et la linguistique ; certains psychanalystes contemporains comprennent la poésie comme la fonction poétique. En nous fondant sur cela, nous traiterons maintenant du concept de «contre-hystérie» posée en 1990.

Au cours de ses dialogues avec les psychanalystes, la poétique de Meschonnic a inventé, semble-t-il, un concept nouveau : celui de contre-hystérie, qui se trouve la première fois dans *La Rime et la vie* en 1990.

Dans l'hystérie, le symptôme remplace la parole quand celle-ci se démétaphorise. La

---

<sup>1</sup> *RV, op. cit.*, p. 299.

parole dissout le symptôme par la mise en évidence du caractère métaphorique. Peut-être pourrait-on dire qu'il y a oralité quand c'est le langage qui devient hystérique. Non le locuteur. L'oralité intervenant comme une contre-hystérie, une forme d'hystérie qui mettrait le corps dans le langage. Le maximum possible du corps, et de son énergie. Comme rythme. Le rythme comme forme-sujet. Alors qu'inversement l'hystérie, elle, met le langage dans le corps. Et le lui fait mimer.<sup>1</sup>

Le corps chargé de l'énergie dans le langage donne « l'efficacité maximale du langage ». Meschonnic a préféré certainement la métaphore de l'hystérie comme dans *Les États de la poétique*<sup>2</sup>, mais ce n'est qu'après *La Rime et la vie* que le concept de « contre-hystérie » a été explicitement mis en avant. Après *La Rime et la vie*, cette notion a souvent été utilisée pour expliquer les aspects physiques et pulsionnels de l'oralité<sup>3</sup>.

Il se peut que cette notion soit l'aboutissement théorique des critiques sur la psychanalyse depuis 1970, car il la répète et ne fait pas de nouvelle critique aux psychanalystes. Mais, l'intérêt de cette idée n'est pas encore évident, alors qu'elle est traitée par Jacques Ancet<sup>4</sup> et Simone Wiener<sup>5</sup>. Ce serait parce qu'on ne comprend pas bien le rapport de la contre-hystérie à la poétique meschonnicienne. Or, la citation ci-dessous nous mène à connaître ce rapport.

De ce [=le corps vers le langage] continu rythmique-subjectif, on comprend que le signe ne comprenne rien. D'où l'irrationalisation du rythme. La métaphore ancienne de la magie, ou alchimie du verbe. Du Verbe, cette théo-linguistique à majuscule qui est encore une désignation à partir du signe. Envisagée à partir du poème, cette alchimie se démétaphorise à son tour. C'est pour le signe qu'il y a des figures, et une rhétorique. Le poème est le moment où les métaphores se réalisent.<sup>6</sup>

L'hystérie est la représentation du langage inconscient dans le corps : selon *L'étude de l'hystérie* chez Freud, une femme qui avait le pied *droit* douloureux a été guérie quand elle a craint qu'elle ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>2</sup> *EP*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>3</sup> « L'oralité, poétique de la voix », dans N. REVEL et dans D. REY-HULMAN (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 104. ; « Entretien avec Jacques Ancet (II). Question de poésie IV », *op. cit.*, p. 85. ; « La voix-poème comme intime extérieur », *op. cit.*, p. 65-67.

<sup>4</sup> J. ANCET, « L'intime extérieur », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 18.

<sup>5</sup> S. WIENER, « Le rythme entre pulsion et signifiant », dans G. DESSONS, dans S. MARTIN et dans P. MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 217.

<sup>6</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 339-340.

puisse «se présenter comme il le faudrait (*rechte Auftreten*)». Le symptôme physique de l'hystérie est ici symbolisé par le langage, car les mots *rechte* qui signifie «droite» et *Auftreten* qui veut dire à la fois «se présenter» et «marcher» travaille sur le corps. On peut dire que la métaphore du langage a été réalisée sur le corps. La contre-hystérie, par l'inverse, est une réalisation de la métaphore du corps sur le langage, et cette réalisation permet de créer le propre du poème.

Or, il va sans dire que la rhétorique dans cette citation désigne la fonction poétique. Dès lors, on peut dire que la position de la psychanalyse s'appuyant sur le style et la rhétorique se met maintenant au côté du signe. Mais, paradoxalement, l'hystérie psychanalytique trouve le propre du langage dans le corps réalisé par la démétaphorisation, elle appartient au langage non au signe. On voit là deux aspects dans la psychanalyse, l'un est la psychanalyse dans le langage, l'autre dans le règne du signe. Enfin, cette ambiguïté de Meschonnic provient de ce qu'il emploie un mot «psychanalyse» pour traiter divers psychanalystes et thèmes tels ceux de sujet, de langage ou de rythme.

Meschonnic critique parfois sévèrement les psychanalystes sauf Freud, mais il ne remet jamais en cause la psychanalyse elle-même. Contrairement à ce qu'on croit souvent, nous avons constaté, en comparant la psychanalyse à sa propre poétique, qu'il y a deux aspects dans ses critiques. Il évalue la pratique de l'écoute-l'écriture chez Freud et affirme l'interaction intralinguistique, alors qu'après la Critique du rythme, il n'accepte jamais les psychanalystes contemporaines qui parlent du poème, parce qu'elles considéraient le rythme, qui doit organiser le mouvement de la parole, comme métrique, rhétorique, stylistique, fonction poétique.

Compte tenu de ces deux versants, nous pouvons mieux saisir le concept de la contre-hystérie. Meschonnic affirme d'abord que l'hystérie «met en évidence un effet du langage sur le corps, un aspect du rapport entre le langage et le corps où il n'y a plus de métaphores»<sup>1</sup>. La contre-hystérie tient une même forme que l'hystérie, mais inversement : la corporéité du poète se représente sur le langage. En ce sens, l'hystérie et la contre-hystérie appartiennent à sa poétique, et ne s'opposent pas à la psychanalyse.

Nous avons montré le côté positif dans les critiques de Meschonnic en examinant ses textes concernant la psychanalyse. Certes, comme il le croit, la psychanalyse, aussi bien que la philosophie, la linguistique ou l'anthropologie, ne suffit pas pour comprendre la poésie. Mais cela ne signifie pas pour autant que la psychanalyse n'apporte aucune contribution à sa poétique. Sa com-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 339.

préhension positive de la psychanalyse lui permet notamment de développer, en l'occurrence, le concept de contre-hystérie. Il ne faudrait donc pas négliger la possibilité que Meschonnic ait tenté de dialoguer d'une manière constructive avec d'autres sciences humaines. Il y a donc lieu d'étudier pareil rapport entre sa poétique et des sciences voisines.

Essayons de conclure ce chapitre par une formulation resserrée : entendre ce que l'on n'entend pas devient possible dans la mesure où l'on maintient la continuité du corps et du langage. Même les éléments qui sont négligés dans le texte, les éléments difficiles à remarquer, peuvent être incorporés du corps dans le langage par des gestes inconscients du langage et tout cela grâce à une observation attentive aux détails. Plutôt que de rétablir la « réalité » du texte, il importe plutôt d'inventer une relation dialogique vivante entre le texte et le lecteur. La poétique de Meschonnic enseignera qu'en vivant avec le texte, ces éléments invisibles qui ne sont pas immédiatement apparents se révèlent progressivement.



## **Troisième partie**

# **Écoute de l'utopie : résistance et création**



Dans la dernière partie de notre thèse sur l'écoute de l'inconnu chez Meschonnic, nous traiterons de la notion d'« utopie ». Si la notion de prophétie dans la première partie, « ce qui n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui », engageait une réflexion sur le temps, et si celle de silence dans la seconde s'attachait aux traits physiques, corporels, et phonétiques des oeuvres, la présente étude portera sur la notion d'espace, c'est-à-dire sur un *topos*. Or, l'utopie est étymologiquement la négation du *topos*. Elle est à la fois un lieu et non-lieu. Pour Meschonnic, il n'est pas nécessaire de chercher l'espace vide et inexistant, car, comme nous l'avons déjà vu, sa poétique ne vise pas à s'engager dans la recherche du non-lieu comme exploration de l'impossibilité. Sinon, cela reviendrait à la sacralisation-essentialisation de l'absence, de l'impossibilité et de l'absolu<sup>1</sup>. L'enjeu de la quête d'utopie chez Meschonnic se trouve ailleurs.

Pour l'étude de la notion d'utopie chez Meschonnic, il est plus important de s'attacher au préfixe privatif *u-* comme négation qu'à la qualité spatiale de *topos*. L'utopie est *une pensée du refus* parce qu'elle s'oppose au champ préexistant afin de créer un nouveau lieu et provoque une lutte entre les deux. En d'autres termes, l'utopie comme *quelque part ailleurs qu'ici* engage inévitablement un déni de l'*ici*, le refus d'une adaptation au statu quo d'un *ici*. La pensée contre la conception conventionnelle produira toujours un conflit. L'utopie n'est donc pas un songe idyllique, mais une lutte contre le maintien de l'ordre. De ce point de vue, l'utopie prend un caractère politique. Il est vrai que la prophétie est aussi politique puisqu'elle s'étend de l'énonciation d'un individu vers la collectivité et à l'humanité<sup>2</sup>. Mais la prophétie n'est pas aussi concentrée sur la pensée du « contre » comme l'utopie.

Cette partie peut donc révéler un aspect politique et éthique dans l'activité critique de Meschonnic. L'analyse du concept d'utopie nous permettra de bien comprendre son argument « critique », qui n'est ni du genre « polémique », ni une attaque envers l'adversaire, ni une réaction de peur de l'inconnu. Il s'agit de sa propre *défense de la poésie*, à savoir un acte qui consiste à essayer d'empêcher que des quoi que ce soit empêche l'écoute du poème.

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 140.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 103.





## Chapitre 7

# L'utopie dans la modernité : la découverte de la « petite vie » à travers la lecture de Baudelaire

Nous clarifierons dans ce chapitre la notion d'utopie de Meschonnic par rapport à celle de modernité. Elles ont toutes deux en commun le fonctionnement d'un «*shifter*», son *je-ici-maintenant* qui est toujours variable comme nous l'avons déjà examiné dans le chapitre 2<sup>1</sup>.

Au fur et à mesure que nous confirmerons les similitudes entre les deux notions, nous nous attarderons sur un nouveau concept, celui de « petite vie » qui sert de médiateur entre les deux. Cette « petite vie » est un terme qui apparaît originellement dans le *Peintre dans la vie moderne* de Baudelaire et qui est une idée analogue au « silence » évoqué au chapitre 4<sup>2</sup>. Il s'agit d'un être fragile qui a été négligé par le régime du signe, mais qui est certainement présent. L'être faible — Meschonnic appelle cela le « sujet »<sup>3</sup> — a une puissance de créer l'utopie, et de plus, il exerce la faculté de rester dans le présent, ce qui correspond à la définition de la modernité. Nous montrerons que cette force de la modernité implique une « résistance » aux contemporains.

Pascal Maillard, dans son article intitulé « “La modernité dans le sujet”. Lire Baudelaire avec Henri Meschonnic », a bien classé les réflexions de Meschonnic sur Baudelaire en trois grandes étapes. Selon lui, ses travaux autour de Baudelaire convergent finalement avec la question de

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 69

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 133.

<sup>3</sup> *MM, op. cit.*, p. 9. « Voulant savoir ce qu'est la modernité, je me suis aperçu qu'elle était le sujet en nous. C'est-à-dire le point le plus faible de la chaîne qui tient l'art, la littérature, la société ensemble. »

l'éthique et de la poétique. Voici les «trois temps forts»<sup>1</sup> que Maillard a montrés : le premier est une étude de la prosodie du poème *Chant d'automne* dans *Pour la poétique III* en 1973 ; deuxièmement «La modernité Baudelaire», un chapitre dans *Modernité Modernité* en 1988 ; enfin, «Baudelaire plus moderne que les post- et plus présent que jamais mais méconnaissable» dans *Politique du rythme* en 1995. Quant au dernier article, la première publication date effectivement de 1990.

Ce sont des essais qui portent tous le nom de «Baudelaire» dans leur titre, mais si l'on inclut tous les textes de Meschonnic qui concernent Baudelaire, on pourrait y apercevoir un ensemble plus vaste. Par exemple, un essai moins connu, «L'instant en noir et blanc» qui a été publié en 1995, traite partiellement de la théorie de la photographie chez Baudelaire. En outre, Meschonnic s'est intéressé à une invention de la «prose du poème» dans *Petits poèmes en prose*<sup>2</sup>, à la traduction d'Edgar Poe, à la généalogie du flâneur qui se continue avec Apollinaire, Benjamin<sup>3</sup>. D'après la citation suivante, on peut supposer que la poétique de Meschonnic doit plus à Baudelaire qu'à Hugo à certains égards :

Je préfère le poème de Baudelaire, qui parle de la perte de l'auréole, qui vise la collectivité. Il y a comme une humanité perdue dans la pratique entièrement écrite et je pense qu'un discours qui vise l'oral ne peut pas en même temps viser la collectivité, c'est-à-dire une politique<sup>4</sup>

En effet, Meschonnic se revendique lui-même comme «baudelairien» dans un entretien avec Hidetaka Ishida<sup>5</sup>. Comme le dit Maillard, il est peut-être «regrettable»<sup>6</sup> que Meschonnic n'ait pas écrit un seul livre sur Baudelaire. Si ces divers éléments étaient réunies en un seul, on aurait pu constituer un volume de ses œuvres. Notre étude n'a pourtant pas pour but de réunir tous ses travaux sur Baudelaire, mais plutôt d'approfondir un des concepts les plus importants dérivés de ce poète de la modernité que Maillard n'a pas encore abordé : la «petite vie».

Nous nous concentrerons, dans ce chapitre, sur la «petite vie», qui est un levier pour penser le lien entre la modernité et l'utopie, et qui caractérise la pensée baudelairienne vue par Meschon-

<sup>1</sup> P. MAILLARD, «“La modernité dans le sujet”. Lire Baudelaire avec Henri Meschonnic», *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, 2008, n° 5.

<sup>2</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>3</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 242-243.

<sup>4</sup> «Entretien avec Jean Royer», *op. cit.*, p. 203.

<sup>5</sup> «Entretien avec Hidetaka Ishida. Le rythme, la forme, et la poétique (en japonais)», *Gendaishiso. La revue de la pensée contemporaine*, novembre 1992, p. 165.

<sup>6</sup> P. MAILLARD, «“La modernité dans le sujet”. Lire Baudelaire avec Henri Meschonnic», *op. cit.*

nic. En suivant le résumé de Maillard, «Baudelaire invente une éthique de la modernité», nous y ajouterons que cette «éthique» appartient avant tout au sujet de la «petite vie» : l'éthique n'est pas un concept philosophique ou abstrait, mais seulement une forme de *vie* pour un individu. Dans cette perspective, nous montrerons qu'une «petite vie» est à la fois la résultante d'une œuvre et le refus du monde contemporain. Cela nous permettra de rendre compte plus précisément de la situation dans laquelle l'activité du sujet travaille sa modernité.

La première section présentera un aperçu général de la notion de modernité chez Meschonnic. Elle se définit très clairement comme «le présent qui reste présent», ce qui reste intemporel et toujours actuel, et qui n'est pas seulement une vogue. En ce sens, elle se distingue également du nouveau ou du contemporain. Cette formule est déjà considérée par les non-spécialistes de Meschonnic<sup>1</sup>, mais nous voudrions noter qu'un sujet, c'est-à-dire, un *je-ici-maintenant* est ici pré-supposé pour rester présent. La modernité n'est pas un objet séparé du sujet, mais elle possède sa propre subjectivité. Autrement dit, il y a autant de modernités que de sujets d'énonciation. Comme Meschonnic le dit, dans «Scève dans la modernité» : «la modernité est la pluralité du comprendre. Par la reconnaissance de la subjectivité»<sup>2</sup>. De ce point de vue, la modernité peut se définir également comme un discours en tant que *je-ici-maintenant*. Meschonnic a déjà admis lui-même dans un entretien de 1989 que la conception de la modernité lui a été inspirée par l'étude de Benveniste sur le «je»<sup>3</sup>.

Pour Meschonnic, la modernité implique d'abord l'inséparabilité entre le subjectif et l'objectif. Lors d'un dialogue en 2007, il a dissocié la modernité artistique existante et la modernité philosophique comme suit :

Dans ce livre, j'ai fait une critique de toute une série de confusion entre la modernité philosophique, c'est-à-dire la reconnaissance qu'il y a un sujet de la pensée et un objet de la pensée (avec Descartes), et la modernité artistique, autrement dit la modernité chez Baudelaire qui est tout à fait autre chose que la modernité philosophique selon Descartes. [...] Cette modernité n'a rien à voir avec la modernité scientifique et technologique ou la modernisation de la vie sociale.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> P. HÉBERT, *Anne Hébert et la modernité*, Les Editions Fides, 2000, p. 27. ; Y. VADÉ, *Ce que modernité veut dire*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 7.

<sup>2</sup> «Scève dans la modernité», *op. cit.*, p. 144.

<sup>3</sup> «Entretien avec François Poirié. Modernité de la modernité», *Art-Press*, juillet-août 1989, n° 138, p. 56.

<sup>4</sup> «Entretien avec Antoine Jockey», *Missives*, juin 2007, n° 245, p. 23.

La modernité artistique, qui est dérivée de Baudelaire, contrairement à la modernité cartésienne, ne sépare pas le sujet et l'objet. Cela correspond à une phrase de ce poète, «une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet»<sup>1</sup>, citée par Meschonnic à de nombreuses reprises depuis son essai de 1973.

Nous soulignerons que la modernité a une relation avec le présent du sujet qui est ici et maintenant. La raison pour laquelle une œuvre réalisée dans le passé peut maintenir son rapport avec le présent est que le sujet est une activité au présent : Meschonnic l'appelle «présent qui reste présent». Il convient de noter ici qu'il a choisi le verbe «rester» et non «être». Nous expliquerons que le verbe «rester» peut avoir une connotation de la «résistance à l'épreuve du temps».

Dans la deuxième section, nous examinerons la vie du sujet qui tente de rester présent. Cette vie, selon les termes de Baudelaire, est une «petite vie» qui est inséparable de la notion de modernité. Meschonnic a pensé que, lorsque Baudelaire parle de la modernité, il ne parle pas de l'art, mais de la vie. La «petite vie» s'oppose, comme orientation critique, aux œuvres autoritaires ou académiques qui appartiennent au «grand art». L'opposition entre le grand art comme majeur et la «petite vie» comme mineure est cohérente avec celle entre David et Goliath, ou entre la foule et Spinoza qui a tenté d'élever une pancarte «*Ultimi barbarorum*» (les derniers des Barbares). En résumé, la «petite vie» est une objection à l'ordre conventionnel, un acte de création de ce qui n'est pas encore là, c'est-à-dire l'invention d'une utopie contre l'ordre traditionnel.

La dernière section examinera un nouvel aspect de la notion de modernité qu'apporte la lecture de Meschonnic d'un poète en tant que «petite vie». L'essai sur le poète français Lionel Ray a été publié en 1986. Meschonnic y préfigure le lien avec *Modernité Modernité* en signalant que «l'idée de modernité est en train de changer». Il souligne la pratique de l'écoute comme une sorte d'«ascétisme» à travers la lecture du poème de Lionel Ray comparable à la modernité de Michel Foucault. Le philosophe considère la modernité comme quelque chose qui se mettrait dans un état d'ascèse, comme l'illustre le dandysme, mais Meschonnic pense que l'«ascétisme» de Lionel Ray correspond à *un devoir de l'écoute*. L'ascèse de l'écoute, différente de l'*éthos* présenté par Foucault, produira une éthique comme «petite vie». Meschonnic, à travers sa lecture de l'œuvre de Ray, a trouvé une attitude de la modernité quand on lutte seul contre un groupe.

---

<sup>1</sup> *PPIII, op. cit.*, p. 286.

## 7.1 Ce qui *reste* moderne : oubli actif contre la société actuelle

L'objectif de cette section est de caractériser la notion de modernité chez Meschonnic. Il est connu que la définition de la modernité est « ce qui reste présent », mais nous soulignerons un autre aspect combatif en privilégiant la première ligne de *Modernité Modernité* : « la modernité est un combat »<sup>1</sup>. Le caractère rebelle contre des contemporains, des conventions, et des traditions, tout se résume au verbe « rester ». Rester, c'est aller à contre-courant, une sorte de grève contre le courant des temps. Meschonnic, empruntant une phrase de Mallarmé, dit que les poètes de la modernité sont « en grève devant la société »<sup>2</sup>.

### 7.1.1 L'utilisation de la notion de modernité dans les années 1970-1980

Nous évoquerons tout d'abord la définition de la modernité meschonnicienne : « le présent qui reste présent ». Il est vrai que le sens de ce terme diffère selon les contextes, car Meschonnic l'utilise dans diverses situations. Néanmoins, on trouve plusieurs passages où il la définit avec clarté. Nous en énumérerons quelques-uns : « je définis la modernité, la présence au présent et l'invention de sa propre historicité »<sup>3</sup> ; « la modernité est le présent qui reste présent, elle est ce qui reste moderne »<sup>4</sup> ; en réponse à la question sur le rapport entre le rythme et la modernité lors de sa visite au Japon : « la définition fondamentale de la modernité n'est autre que ce "présent au présent" »<sup>5</sup> ; la définition sera tenue jusqu'à ses dernières années : « je définis la modernité comme ce qui reste présent au présent, comme ce qui reste actuel, ce qui continue d'avoir une activité »<sup>6</sup>.

« Rester présent » propose une analogie avec la permanence et l'immortalité : « La permanence – j'entends par là cette présence au présent qu'est la modernité de Benveniste pour la poétique »<sup>7</sup>. Cela a beaucoup à voir avec le fait que cette définition s'inspire de la modernité de Baudelaire : « tirer l'éternel du transitoire »<sup>8</sup>. On peut dire par là que la présence au présent est une

---

<sup>1</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>3</sup> « De l'académisme de l'anti-modernité à l'académisme de la modernité », dans E. WALLON (dir.), *L'artiste, le prince. Pourvois publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 90.

<sup>4</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>5</sup> « Entretien avec Hidetaka Ishida. Le rythme, la forme, et la poétique (en japonais) », *op. cit.*, p. 165. Retraduit du japonais en français par nous : « "modernité" no honraitekina teigitoha, kono « genzaiji heno genzai » toiukotowo oiteha nainodesu. »

<sup>6</sup> « Le langage comme éthique », *Inventer avec l'enfant en C.M.P.P.*, Paris, ERES, 2010, p. 39.

<sup>7</sup> « Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style », *Langages*, 1995, n° 118, p. 55.

<sup>8</sup> Nous reviendrons plus loin sur cette définition baudelairienne : voir *infra*, p. 284.

quête du présent qui reste au moment transitoire. La modernité doit rester toujours présente même si le présent disparaît et devient l'avenir ; sinon elle ne sera plus qu'affectée à une époque et à ses contemporains, destinée à devenir une chose du passé, un style d'époque. Nous rappelons ici que la « présence au présent » est un élément qui reste au présent et qui est en même temps impérissable. Nous préciserons plus loin comment cette permanence sera qualifiée de la « résistance ».

Cette référence à la présence au présent n'a pas été développée dans les premières réflexions sur la modernité de Meschonnic. Nous examinerons ici une évolution de cette notion dans ses œuvres jusqu'à la publication de *Modernité Modernité* en 1988. Dans les années 1970, il n'y pas d'intérêt marqué pour la modernité baudelairienne, mais pour la modernité au sens général : dans *Pour la poésie I*, le mot modernité est mentionné cinq fois, mais on n'y trouve pas la définition que nous avons mentionné ci-dessus. La modernité est plutôt largement considérée comme un terme qui fait référence au mouvement littéraire au XX<sup>e</sup> siècle en général<sup>1</sup>. Dans *Pour la poésie III* en 1973, Meschonnic considère le poème de Baudelaire, mais il ne fait pas encore mention de la modernité sauf la citation d'Éluard qui n'a pourtant rien à voir avec la formule « tirer l'éternel du transitoire »<sup>2</sup>.

Depuis le milieu des années 1970, l'aspect de la déviation des genres traditionnels a été souligné, représenté par la poésie libérée de la rime. Meschonnic appelle modernité une manière d'être qui ne fait pas de distinction entre la prose et la poésie<sup>3</sup>. La modernité de Meschonnic à cette époque-là est comprise comme la disparition des genres ou comme l'innovation de la méthode par rapport à la tradition.

Dans les années 1980, la notion de modernité est de plus en plus concentrée sur ce que la modernité elle-même a inventé plutôt que sur le problème des genres littéraires. Par exemple, Meschonnic situe le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust comme « un des actes de naissance de la modernité »<sup>4</sup> au motif que cet écrivain s'opposait à ceux qui confondent l'auteur avec le sujet de l'œuvre. Même dans la discussion sur la traduction biblique, il prétend que la modernité a découvert le mélange des actes d'écriture qui n'est plus l'ancienne opposition entre la langue d'origine et la langue d'arrivée<sup>5</sup>. Néanmoins, jusqu'à 1985, c'est-à-dire, au moment de la publication de *Critique*

---

<sup>1</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 45, 113, 131, 142, 151.

<sup>2</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 279. Il cite la phrase d'Éluard : « ce goût du malheur fait de Baudelaire un poème éminemment moderne »

<sup>3</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>4</sup> « Hugo nulle part », *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> *JSE*, *op. cit.*, p. 98. « Traduire une signifiante, écrire, c'est mêler, ce que la modernité a mis à découvert, non nécessairement deux langues, mais au moins deux signifiants, qui peuvent aussi venir d'au moins deux langues. »

du rythme et de *Les états de la poétique*, Meschonnic ne semble pas encore aborder la relation entre la modernité et le sujet qui occupe une place centrale dans *Modernité Modernité*.

Le tournant s'est produit en 1986 : l'article autour de Walter Benjamin intitulé «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive» est proche de la pensée de la modernité baudelairienne, même si cet essai n'est pas recueilli dans *Modernité Modernité* mais dans *Utopie du Juif* en 2001. En effet, c'est dans cet article que le terme «présence au présent» apparaît pour la première fois :

Inversion de la disparition en salut, du réel en irréel, et de cet irréel en surréal, ou le réel de l'œuvre. [...] Ce sens de l'inversion est une recherche des signes. Un mode de présence au présent, qui met la prophétie dans le présent, à contre-voyance, à contre-surréalisme aussi, une perception du présent : «Car la présence d'esprit est comme la quintessence de cet avenir : percevoir exactement ce qui arrive à la seconde même est plus décisif que savoir par avance le futur lointain».<sup>1</sup>

La prophétie dans le présent est une force vers l'avenir, une *energeia* à la Humboldt comme nous l'avons déjà montré dans le troisième chapitre<sup>2</sup>. Pour Benjamin, l'avenir appartient plutôt au passé<sup>3</sup>. Meschonnic, après la citation de Benjamin, «le passé n'est pas ce trésor précieux d'un musée, mais ce que l'on n'atteint jamais que par le présent»<sup>4</sup>, met l'accent sur «le présent qui est l'avenir»<sup>5</sup>.

Cependant, la réflexion sur la présence au présent ou sur le temps dans cet article n'a pas encore conduit à celle sur la modernité. Meschonnic ne lie pas explicitement la modernité comme «présence au présent» à la modernité de Benjamin dans le même article bien qu'il cite ses phrases analogues à l'«éternel» de la modernité baudelairienne telle que «le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial»<sup>6</sup> car, ajoute Benjamin, la modernité est «marquée au coin de la fatalité d'être un jour l'antiquité»<sup>7</sup>. Il nous fallait examiner tout cela plus attentivement pour prouver que cette définition de la modernité est cohérente avec la formule de Baudelaire : «tirer l'éternel du transitoire». On pourra au moins dire que le «regard immémorial» dans cette citation est comparable à «ce qui reste présent».

Au cours des deux années qui se sont écoulées entre la publication de l'essai de Benjamin en

---

<sup>1</sup> «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», *op. cit.*, p. 729-730.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 110.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 722. «Par là, il inverse le passé en avenir. Il ouvre l'allégorie à la prophétie, l'avenir du sens.»

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 719-720.

<sup>7</sup> *Ibid.*



1986 et celle de *Modernité Modernité* en 1988, un certain nombre d'articles intitulés « modernité » ont été publiés par Meschonnic. Ils montrent son activité intense autour de cette notion : « Lionel Ray et les métamorphoses de la modernité »<sup>1</sup>, « Scève dans la modernité »<sup>2</sup>, « La modernité au pluriel »<sup>3</sup>.

Selon les archives de l'IMEC, le travail de *Modernité Modernité* a été lancé à partir de 1987. Cependant, dès 1986, les articles sur Benjamin<sup>4</sup> et sur Lionel Ray – dont nous traiterons en détail dans la troisième section – comprenaient déjà une réflexion sur la modernité comme « présence au présent ».

En confirmant l'évolution historique de la conceptualisation de la modernité chez Meschonnic, nous avons constaté l'importance de l'essai sur Benjamin en 1986. Cependant, au moins aux yeux de Meschonnic, sa vision du passé-présent-futur n'est pas identique à celle de Benjamin. En effet, il pense que le critique allemand a tendance à concevoir le rapport entre le passé-présent-futur sous le contexte hébraïsme. Il a critiqué cette « approche théologique »<sup>5</sup>, car la réflexion de Meschonnic sur le temps est plus éthique et politique que théologique. Nous pourrions appeler cette attitude « révolte ». Son attitude éthique sera aussi révélée par le verbe « rester » dans « Le moderne qui *reste* moderne »<sup>6</sup> pour ne pas laisser le présent au passé.

### 7.1.2 Ce qui reste nouveau : *news that stays news*

Nous avons constaté que la conception de *Modernité Modernité* a progressivement pris ses contours vers 1986. Mais, si nous nous focalisons sur une autre variation de la définition du « présent qui reste présent » souvent citée par Meschonnic, nous pourrions dire que le fondement de la pensée de la modernité existe avant 1986. Nous analyserons cette variation : « des nouvelles qui restent des nouvelles » d'Ezra Pound.

Comme James W. Underhill l'a déjà fait remarquer, Meschonnic et Ezra Pound ont quelque chose en commun en ce sens qu'ils considèrent le rythme comme « expression de l'individualité »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> « Lionel Ray et les métamorphoses de la modernité », *Incendits*, hiver 1986, n° 13-14, p. 39-51.

<sup>2</sup> « Scève dans la modernité », *op. cit.*

<sup>3</sup> « La modernité au pluriel », *op. cit.*

<sup>4</sup> Selon les archives de l'IMEC 368MCN/109/2, un séminaire qui a eu lieu entre 1983 et 1985 traite de Benjamin. Voir : « Langage et histoire dans la théorie critique », IMEC, 368MCN/109/2-368MCN/109/4, 1983-1985.

<sup>5</sup> *Le sacré, le divin, le religieux*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>6</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>7</sup> J.W. UNDERHILL, *Voice and Versification in Translating Poems*, University of Ottawa Press, 2016, « Stress » dans le chapitre 3 : « Like Pound, Meschonnic sees rhythm as an expression of individuality, and individuality is not transposed into language from the outside ».

Toutefois, la relation entre les deux poètes n'a pas été pleinement explorée. Dans cette section, nous examinerons plus en détail la position du poète américain dans la poétique de Meschonnic.

Ezra Pound tient une place singulière dans la poétique de la modernité de Meschonnic par rapport à Baudelaire et à Benjamin. Dans un article intitulé « Rythme, système du sujet » publié en 1980 (recueilli dans *Critique du rythme* en 1982), il cite une phrase « des nouvelles qui *restent* des nouvelles »<sup>1</sup> (*news that stays news*) tirée de *L'ABC de la lecture* en 1934, avec l'accent mis sur le verbe « restent », pour expliquer ce qu'est la littérature comme « parabole du subjectif »<sup>2</sup>.

Cette expression a été utilisée à plusieurs reprises depuis 1980. Nous énumérerons : « une poétique qui reste nouvelle — Ezra Pound définissait la littérature *news that stays news* — et qui constituent indéfiniment des injonctions à les continuer, à les réenoncer »<sup>3</sup> ; « le visionnaire sort des choses qui sont dans la vue pour y rapporter des nouvelles du jamais vu. Des nouvelles indéfiniment nouvelles. Ce qu'Ezra Pound disait de la littérature : *news that stays news* »<sup>4</sup> ; « Reste une nouveauté, indéfiniment — c'est Ezra Pound : *news that stays news*, “des nouvelles qui restent des nouvelles” »<sup>5</sup>. Comme on peut le voir dans la citation suivante, elle correspond également à la définition de la modernité.

Non, [...] la modernité n'est pas une « chose du passé ». Elle est ce qui dure et qui reste toujours nouveau. « *News that stays news* », disait Ezra Pound.<sup>6</sup>

Il est important de noter ici que la modernité n'est pas une chose nouvelle, mais ce qui a le pouvoir de continuer d'être nouveau. Il est vrai que Meschonnic a établi une distinction claire entre la modernité et le nouveau dans *Modernité Modernité*. Pour lui, « la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture »<sup>7</sup>, mais « l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau »<sup>8</sup>. Il faudrait supposer qu'il y a deux sortes de « nouveau » : ce qui deviendra passé au fil du temps, et ce qui devient actuel par la réenonciation. Le nouveau que Meschonnic identifie avec la modernité sera ce dernier. La clé de ce phénomène tient au verbe « rester » : si une chose nouvelle ne reste plus nouvelle, cela n'est plus moderne, puisqu'elle est devenue une chose du passé. Si elles deviennent

<sup>1</sup> « Rythme, système du sujet », *op. cit.*, p. 104. ; *CR*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> « Rythme, système du sujet », *op. cit.*, p. 104.

<sup>3</sup> *PT*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>5</sup> *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>6</sup> « Génie de la langue et génie des écrivains », *Le Français aujourd'hui*, décembre 1998, « La langue et ses représentations », n° 124, p. 33.

<sup>7</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibid.*

anciennes, alors elles ne relèveront plus de la modernité.

Meschonnic commence à se référer à Ezra Pound à partir de l'essai sur Apollinaire en 1966<sup>1</sup>, mais il convient de se rappeler que son respect pour Pound était aussi inséparable du problème de la traduction. Dans un entretien en 1973, Meschonnic fait référence à la théorie de la traduction de Pound en disant qu'elle est un «premier jalon d'une théorie de la traduction et d'une pédagogie de la littérature»<sup>2</sup>, à condition que l'on ne mime pas sa théorie-pratique de traduction sans critique puisqu'elle lui appartient<sup>3</sup>.

Malgré la différence de mots, il est certain que tant la «modernité» que les «nouvelles» de Pound se concentrent toutes deux sur la force du verbe «rester». On retrouve des variations de cette expression avec le verbe «rester» : «la modernité est ce qui reste moderne»<sup>4</sup>, ou «ce qui reste moderne»<sup>5</sup>. Le substantif «présent» peut se remplacer par l'adjectif «actif» : «D'où la nécessité de penser la modernité non pas comme quelque chose de nouveau, car le nouveau va devenir périssable, mais comme ce qui reste actif»<sup>6</sup>. Meschonnic préfère toujours utiliser le verbe «rester» plutôt que le verbe «être». Notamment, la citation ci-dessous montre le lien fort entre le moderne, l'actif et le présent.

Est en jeu l'invention d'une historicité. Le moderne est ce qui reste moderne, je veux dire par là indéfiniment actif sur le présent, indéfiniment au présent, par-delà son temps. Ce qui requiert de chercher comment et pourquoi. Une activité. Humboldt dit : *energeia*. Le contemporain est un produit — *ergon*. Un ensemble de produits. Un marché. Et ça marche.<sup>7</sup>

Cette citation nous permettra de comprendre que la force de «ce qui reste actif» est associée à la notion d'*energeia* de Humboldt. Si nous revenons à la première proposition «la modernité est un combat», cet aspect agonistique est dû à la «force» qui essaie de rester active, moderne, et présente.

<sup>1</sup> «Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», *op. cit.*, p. 146n, 168-169.

<sup>2</sup> «Entretien avec Gérard-Julien Salvy. Ce qui s'appelle traduire», *op. cit.*, p. II.

<sup>3</sup> Voir l'article ci-dessous de Rafael Costa Mendes : R. COSTA MENDES, «Haroldo de Campos, Henri Meschonnic. Deux poétiques de la traduction en convergence», *Henri Meschonnic. Actualités et recherches, relations et résonances*, 23 mars 2019. Haroldo de Campos, qui a fait un développement critique de la théorie de la traduction de Pound joue également un rôle de confluence avec celle de Meschonnic.

<sup>4</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 554.

<sup>5</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>6</sup> «Entretien avec François Zabbal. Hugo vu par Henri Meschonnic», *op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> «Oui, nos ennemis», *L'Animal, Littératures, Arts et Philosophie*, summer-1999, «Qui sont nos ennemis», n° 7, p. 26.

### 7.1.3 La modernité est une « grève devant la société »

Sur la base de l'analyse conduite jusqu'ici, nous pourrions obtenir une nouvelle perspective : continuer à rester nouveau, moderne et présent ne signifie pas le maintien du *statu quo*, mais un indice de résistance. Meschonnic pense qu'une œuvre d'art n'est pas quelque chose qui est en conformité avec les contemporains de l'auteur. Elle est, par définition, toujours en opposition avec son époque.

S'il y a une asocialité dans l'acte et dans l'activité de l'œuvre, par la nécessité du contre, du hors de, elle ne peut être ni une arrogance, ni un pouvoir. [...] Sinon, il participerait du mondain, d'où justement il lui faut s'extraire.<sup>1</sup>

Rester au même endroit contre le courant, ce n'est pas la même que le rester avec tranquille, celui-ci est critiqué par Meschonnic avec un mot « les Assis de la pensée »<sup>2</sup>.

Aller à contre-courant, cela signifie rester irréductible. Meschonnic, en citant un passage d'Aragon qui disait que, si Lautréamont « reste moderne, c'est à cause de l'irréductible »<sup>3</sup>, et celui-là insiste sur ce que « la fin du moderne serait la fin de l'irréductible »<sup>4</sup>. Cela veut dire que tant que l'œuvre reste moderne, elle est irréductible.

Il est indéniable que Meschonnic considère la modernité et la résistance comme inséparables. En outre, ce comportement asocial est favorisé par les pensées des poètes comme Rimbaud, Mallarmé et Apollinaire. Dans *Modernité Modernité*, Meschonnic introduit un principe selon lequel « la modernité poétique est d'abord asociale »<sup>5</sup> en tirant une phrase de Rimbaud (« Je suis en grève ») et de Mallarmé (le poète est « hors la loi »). Pour ce-lui-ci, comme la société « ne lui permet pas de vivre », il décide d'être « en grève devant la société »<sup>6</sup> — Meschonnic a probablement appris cette phrase dans l'œuvre de Sartre<sup>7</sup> —, et il continue à utiliser cette citation à plusieurs reprises quand il traite de la « révolte » des poètes<sup>8</sup>. Meschonnic a considéré que Mallarmé était un poète « intempestif » qui a défié ses contemporains, c'est pourquoi il cite souvent ce poète lorsqu'il est

---

<sup>1</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9. Meschonnic utilise souvent ce mot inspiré par le titre du poème de Rimbaud.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> « Situation de Sartre dans le langage », *Obliques*, 1979, 18-19, « Sartre », p. 165.

<sup>8</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 145. ; « Le partout et le nulle part de la poésie », *op. cit.*, p. 202. ; « Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir », *op. cit.*, p. 297.

question de l'aspect de la révolte quant à la modernité.

Étrangers partiels, étrangers pour l'essentiel, du poète « en grève devant la société », comme dit Mallarmé, « cette société qui ne lui permet pas de vivre », « une époque où le poète est hors-la-loi », à « mal informé celui qui se crierait son propre contemporain », et « on traverse un tunnel — l'époque.<sup>1</sup> »

À travers une lecture de la poésie d'Apollinaire, Meschonnic trouve un lien entre l'esprit d'exploration du nouveau et l'esprit rebelle. Il s'agit de deux poèmes dans « Les Fiançailles » :

Pardonnez-moi mon ignorance  
Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers  
Je ne sais plus rien et j'aime uniquement  
Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes  
Je médite divinement  
Et je souris des êtres que je n'ai pas créés  
Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide  
Se multiplierait en réalisant la diversité formelle de mon amour  
J'admirerais mon ouvrage<sup>2</sup>

Meschonnic ne cite que les deux premiers vers du poème dans *Modernité Modernité*, mais par le fait qu'il dise qu'« Apollinaire [...] pratique déjà, non l'ignorance, bien sûr, mais l'oubli actif »<sup>3</sup>, nous pouvons supposer que les trois derniers vers désigne l'oubli de la règle de versification : « l'ancien jeu des vers » sera remplacé par « la diversité formelle de mon amour ». L'oubli est inévitable parce que son amour dépasse les règles traditionnelles du vers. Pour Apollinaire, en oubliant le passé, il a pu découvrir du nouveau. Meschonnic appelle cela l'« oubli actif »<sup>4</sup> et retrouve le même dans le poème « Toujours ». Nous ne citerons ici qu'une partie de la seconde moitié du poème dans un extrait :

Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie du monde  
Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli d'un continent

<sup>1</sup> « L'étranger sujet du temps », *Dédale*, fall-1999, n° 9-10, p. 436.

<sup>2</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> *MM*, op. cit., p. 68.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 88.

Perdre  
Mais perdre vraiment  
Pour laisser place à la trouvaille<sup>1</sup>

Cette conception est intégrée dans l'essai sur Pierre Soulages en 2000 :

Oublier, plus important peut-être que se souvenir. Non pas perdre la mémoire, mais qu'elle travaille pour laisser faire du nouveau. Célébrer l'oubli actif, Apollinaire imaginait un Christophe Colomb à qui on devrait l'oubli d'un continent. C'est en quoi il y a une nécessaire asocialité dans l'art. La société est bien, elle, l'oubli du sujet. L'art, une parabole du sujet.<sup>2</sup>

La préférence de l'oubli dans la poétique meschonnicienne peut aussi être observée quand il fait référence au *Jazz* de Matisse : «Matisse, dans *Jazz*, parlait du peintre qui sait tout, mais oublie ce qu'il sait au moment de peindre»<sup>3</sup>. L'oubli actif peut créer une distance entre l'auteur et l'œuvre. Ceci est nécessaire pour continuer à survivre en tant que sujet du poème hors de l'auteur lui-même ou de l'époque où l'auteur vivait. Ce qui est remarquable, c'est que la modernité ne signifie pas seulement un geste de refus par l'auteur. Ce n'est pas seulement l'engagement politique de l'auteur contre la société qui est rebelle, mais c'est l'œuvre qui est intempestive. Cette intempestivité du sujet du poème sera abordé à nouveau dans le chapitre 8<sup>4</sup>.

Nous résumerons la discussion jusqu'à présent. Nous avons constaté l'aspect de «révolte» dans la notion de modernité chez Meschonnic qui se définit comme «ce qui reste présent». Nous avons argumenté comme suit : jusqu'au début des années 1980, l'essayiste a compris la modernité comme un bouleversement des genres littéraires traditionnels. Il a approfondi ses réflexions sur la modernité dans son essai de 1986 autour de Benjamin et la lecture de Baudelaire dans *Modernité*. *Modernité* lui a permis d'arriver à la formulation ci-dessus. Mais, il existe une autre source pour l'idée de «ce qui reste présent». Il s'agit de «*News that stays news*» d'Ezra Pound, l'expression utilisée depuis le début des années 1980. Dans la poétique de Meschonnic, l'accent est mis sur l'acte de «rester» au même endroit contre le courant. Cette activité n'est pas le maintien de l'ordre, mais

---

<sup>1</sup> G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 237.

<sup>2</sup> *Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, op. cit., p. 140.

<sup>3</sup> *CR*, op. cit., p. 61.

<sup>4</sup> Voir *infra*, p. 293.

une résistance contre le contemporain. Ainsi, la modernité de Meschonnic inclut l'aspect résistant du «rester».

## 7.2 «Petite vie» : créer un poncif, c'est le génie

Nos observations précédentes montrent que la notion de modernité chez Meschonnic doit se concentrer davantage sur ce qui reste présent, c'est-à-dire plus sur le sujet que sur la temporalité elle-même. La clé de notre examen à partir d'ici autour du sujet dans la modernité est la «petite vie», qui est un mot tiré aussi de Baudelaire. Dans les trois étapes de la modernité chez Meschonnic abordées par Pascal Maillard, la «petite vie» n'a pas été mentionnée<sup>1</sup>. Cependant, il ne faudrait pas sous-estimer le fait que Meschonnic lui-même a considéré ce concept comme étant d'une importance capitale pour la définition de la modernité. Cela est évident dans la citation suivante :

Baudelaire, inventant un concept nouveau, instable, de la modernité, qu'on a pris pour une théorie de l'art, quand elle tient plus encore à ce qu'il appelle la «petite vie»<sup>2</sup>

«La “petite vie”, dit Baudelaire, fait toute la modernité»<sup>3</sup>. Meschonnic reprend les mots «petite vie», ainsi que la «modernité», du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire. À la fin du deuxième chapitre de cet essai, l'auteur mettait ensemble les grands artistes comme Gavarni, Daumier et Balzac, et les petits comme Trimolet et Traviès, «ces chroniqueurs de la pauvreté et de la petite vie»<sup>4</sup>. Ici, Meschonnic considère que cela prouve que Baudelaire ne portait pas de jugements supérieurs ou inférieurs concernant leurs travaux artistiques sur la base de jugements «esthétiques»<sup>5</sup>. À partir de là, «la petite vie» chez Meschonnic vient progressivement s'opposer à l'autorité et à l'académisme. La «petite vie» n'avait pas encore de caractère combatif dans le texte de Baudelaire, mais dans la mesure où la modernité meschonnicienne est un combat, elle se positionne comme un contre-pouvoir au signe.

Nous montrerons, dans cette section, que la «petite vie» a inventé un rapport nouveau entre l'utopie et la modernité. Elle naît contre la domination du signe conventionnel et elle ne peut être

<sup>1</sup> P. MAILLARD, «“La modernité dans le sujet”. Lire Baudelaire avec Henri Meschonnic», *op. cit.*

<sup>2</sup> «Poésie, le devoir de lucidité», *op. cit.*, p. 218.

<sup>3</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>4</sup> C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères., n° 3, 1868, p. 57.

<sup>5</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 116.

réduite au sens unique que l'on sait. En ce sens, elle construit un lieu qui n'existe pas encore, c'est-à-dire une « utopie ». L'utopie est créée par la force du sujet comme « petite vie », et ce sujet essaie d'y « rester ».

### 7.2.1 Créer le poncif, c'est le génie

Si la définition de la modernité est « le présent qui reste présent », il faudrait s'interroger sur celui qui continue à y « rester » — le sujet. On peut dire que le sujet est une « petite vie » parce qu'il est « le point le plus faible de la chaîne qui tient l'art »<sup>1</sup> et « le plus faible parce qu'il n'est pas compris dans le signe »<sup>2</sup>. Nous montrerons que le regard vers cette partie la plus faible est indispensable pour comprendre la notion de modernité de Meschonnic.

Ce qui rend la théorie de la modernité de Meschonnic singulière, c'est le lien qu'il a établi entre la modernité et la « petite vie ». La critique baudelairienne, si l'on en croit Pascal Maillard, a peu remarqué l'importance accordée à la vie et au sujet dans *Le peintre dans la vie moderne* alors que Meschonnic dit que ce texte ne parle pas de l'art, mais de la vie parce que le problème de la modernité de Baudelaire est celui de la vie :

À vrai dire, je crois que Baudelaire ne fait que traverser l'art, et qu'il ne s'intéresse qu'à la vie. Le patronage qu'on va chercher en lui ne tient que d'amalgames avec d'autres moments de sa pensée, de ses poèmes.<sup>3</sup>

Nous pourrions citer des preuves que Meschonnic n'a pas séparé cette « petite vie » de la modernité. Dans *La Rime et la vie*, il dit que « la “petite vie”, qui n'est pas de l'art, est le défi de la “vie moderne” à l'art. Créer un présent qui reste présent. Ce rapport entre l'art et le présent est la modernité »<sup>4</sup> ; « tirer l'éternel du transitoire, faisant de la *petite vie* une invention du sujet qui reste une invention pour chaque sujet »<sup>5</sup> ; ou encore : « la modernité, mise en rapport avec la “petite vie”, est définie comme ce qui consiste à “tirer l'éternel du transitoire” »<sup>6</sup>. La notion de « petite vie » rejoint certainement celle de « forme de vie » : « Et j'emprunte la notion de “forme de vie” à Wittgenstein,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>4</sup> *RV, op. cit.*, p. 353.

<sup>5</sup> « Du silence à la parole et le silence dans la parole », *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> *Pour sortir du postmoderne, op. cit.*, p. 138.



mais en y ramenant, par exemple, ce que Baudelaire appelle la “petite vie” dans *Le peintre de la vie moderne*»<sup>1</sup>. Nous la trouverons même jusque dans ses poèmes :

l’infini c’est facile il suffit  
que chaque instant se reconnaisse  
une petite vie  
et nous allons ainsi  
plus nous allons petits  
de merveille en merveille<sup>2</sup>

Et il y en a d’autres : «une petite la plus petite / vie / elle ce n’est pas elle / une / qui voit avec nous semblable / et pas semblable»<sup>3</sup>. Nous n’aurions peut-être pas besoin de remettre derechef en question l’importance de la notion de vie chez Meschonnic. Mais, dans la mesure où elle est comprise comme un concept abstrait, il y aurait une mauvaise compréhension du fondement de sa théorie. La poétique de Meschonnic n’est pas une «philosophie de la vie», mais elle est plutôt une «poétique de la *petite* vie» étant donné qu’il s’agit d’un individu spécifique et banal car, selon Meschonnic, Baudelaire y a développé sa théorie de la «petite vie» en tant que «vie triviale» et «pauvreté»<sup>4</sup>. Il pense aussi que le poète des *Fleurs du Mal* a préféré dépeindre la vie du quotidien et du banal plutôt que la biographie d’un grand homme.

Cette focalisation de Meschonnic sur la banalité et l’ordinaire de Baudelaire est une conception fondamentale de la modernité-petite vie, et il avait pris conscience de ce thème dès les années 1970. Dans l’article intitulé «D’une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction» en 1971, Meschonnic cite les deux phrases de Baudelaire pour répliquer à Eugène Nida qui privilégie et sacralise la poésie<sup>5</sup> : «Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires»<sup>6</sup> et «créer un poncif, c’est le génie»<sup>7</sup>. Cette dernière sentence qui vient de *Fusées* est utilisée à maintes reprises dans l’œuvre entier de Meschonnic<sup>8</sup>. Ainsi, lorsqu’il dit que la modernité de Walter Benjamin est

---

<sup>1</sup> «Problèmes de la poésie française contemporaine», *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup> *De monde en monde*, Paris, Arfuyen, 2009, p. 21.

<sup>3</sup> «Poèmes. “ma merveille de maintenant” et autres», *Nu(e)*, septembre 2002, n° 21, p. 30.

<sup>4</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> Sur la sacralisation de la poésie, voir *supra*, p. 140.

<sup>6</sup> «D’une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction», *Cahiers du Chemin*, avril 1971, n° 12, p. 119.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> «Baudelaire plus moderne que les post- et plus présent que jamais mais méconnaissable», *Le Français aujourd’hui*, décembre 1990, n° 92, p. 63.; *CBP*, *op. cit.*, p. 85.; «Retrouver les poèmes sous les Psaumes», *Lexi / textes* 9, Paris, L’Arche, 2005, p. 144.

«une critique du poncif de la modernité»<sup>1</sup>, il s'est déjà basé sur la pensée de Baudelaire sur le poncif, qui a conduit jusqu'à *Modernité Modernité*.

L'opposé de la «petite vie», c'est l'académisme, ou tout ce qui fait autorité. Meschonnic montre dans la citation suivante que la «petite vie» de Baudelaire est une chose ordinaire qui rejette l'autoritaire :

Effectivement, Baudelaire, dans «Le peintre de la vie moderne», critique les peintres contemporains qui représentaient des personnages en costume grec. Ce qu'il voulait, c'était qu'on les représente avec les vêtements du quotidien. Et c'est ce qui fait qu'en un sens il refuse la différence entre le «grand art» et le «petit art» : il valorise beaucoup les images de mode et ce qu'il appelle «la petite vie» (je trouve cette expression extraordinaire, la «petite vie»). C'est la réaction de Baudelaire contre un art complètement académique.<sup>2</sup>

La critique de Baudelaire faite à l'habillement grec de ses contemporains est directement liée à son refus de l'autorité et de l'académisme. Une position similaire de Meschonnic se trouve dans un article de 1993 traitant de l'art et de la folie, intitulé «Êtes-vous fou?». Dans cet essai, il suggère que, «pour la petite vie, il faut être fou»<sup>3</sup>, car dans le fou, «il n'y a plus ni garantie ni autorité»<sup>4</sup>. Cela reflète sa conviction qu'une œuvre d'art ne provient pas de ce qui a été préparé à l'avance. Serge Martin faisant la distinction entre «grands» et «Grands» chez Meschonnic, situe la «petite vie» du côté de l'adjectif substantivé sans majuscule, «grands» : «les grands (Spinoza, Desnos ... ) font les petits de la fable d'une histoire qui échappe aux Grands»<sup>5</sup>. La différence se situe entre ce qui est considéré en général comme «Grand» (ou simplement célèbre), et ce qui est «grand» pour Meschonnic (indépendamment du fait qu'il soit réellement apprécié ou non par le public). Nous pouvons donc dire que la «petite vie» n'a rien à voir avec la réputation publique.

### 7.2.2 Petite vie contre *Ultimi barbarorum*

Pour illustrer l'aspect de la révolte de la «petite vie», nous considérons maintenant un épisode de Spinoza illustré par Meschonnic. L'article «Êtes-vous fou?» a été publié premièrement en

<sup>1</sup> «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», *op. cit.*, p. 710.

<sup>2</sup> «La poésie, la science», *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> «Êtes-vous fou?», *op. cit.*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> S. MARTIN, «Henri Meschonnic, commencements», *op. cit.*, p. 7.

1993, mais quand il est inclus dans *Politique du rythme* en 1995, la dernière phrase a été modifiée. Nous comparerons les différences entre les deux.

- [1993] : Contre la folie collective du signe, c'est ma folie à moi. Une utopie.<sup>1</sup>
- [1995] : Contre la folie collective du signe, la pancarte de Spinoza : « *ultimi barbarorum* », la « petite vie », Desnos dit : « ma folie Méricourt ma silencieuse intruse ». Une utopie.<sup>2</sup>

Serge Martin incite à trouver, dans la façon d'écrire de Meschonnic, « la pensée dans un phrasé »<sup>3</sup>. Les phrases de Spinoza et Desnos, ainsi que le syntagme « petite vie » ajoutés en 1995 ont une chose en commun : « la force des petits de la fable fait une histoire qui échappe aux Grands »<sup>4</sup>. Nous examinerons ce point commun un par un.

Tout d'abord, Meschonnic introduit un épisode de Spinoza dans son livre *Spinoza poème de la pensée* en 2002 : Spinoza a essayé de montrer une pancarte écrite « *Ultimi barbarorum* » contre la foule qui a massacré les frères De Witt, protecteurs de ce philosophe. Son action contre la violence politique sera finalement arrêtée par son hôte. Ce qui est remarquable, c'est que Meschonnic ne s'est pas seulement concentré sur le fait que le philosophe a été bouleversé par la barbarie des masses, mais sur « sa compulsion à sortir seul, en pleine émeute »<sup>5</sup>. Autrement dit, Meschonnic a accordé beaucoup d'importance à la tentative de Spinoza de se battre *tout seul*. Si son logeur n'avait pas empêché cette action, Spinoza aurait été tué lui aussi. On verra donc que Meschonnic a ici mis en place un conflit entre le mineur ou le faible, tel Spinoza, contre le majeur ou le fort, telle la foule lors de cet événement évoqué.

Quant au cas du vers de Robert Desnos, « ma folie Méricourt ma silencieuse intruse », il ne mentionne pas le poème sauf ici. Cela ne veut pas dire que Desnos n'était pas important chez Meschonnic. Dans *Critique du rythme*, il a analysé un vers du poème dans *Corps et biens*<sup>6</sup>, et également discuté autour du « poète libre »<sup>7</sup>, et dans *Des mots et des mondes*, il fait référence à Desnos quand il parle de l'argot<sup>8</sup>. Nous n'avons trouvé nulle part ailleurs qu'ici, un cas où Meschonnic reprend ce vers recueilli dans *Les Gorges froides*. Cependant, en se basant sur notre discussion concernant

---

<sup>1</sup> « Êtes-vous fou ? », *op. cit.*, p. 63.

<sup>2</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 525.

<sup>3</sup> S. MARTIN, *Voix et relation*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>5</sup> *Spinoza poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 135.

<sup>6</sup> *CR*, *op. cit.*, p. 255, 256, 584.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>8</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 195.

Spinoza et concernant la « petite vie », il serait possible de déduire son intention en citant ce vers. Si nous nous tournons vers le substantif « intruse », nous trouverons une connotation d'intempestivité, comme importun, gêneur. Il est plus plausible de penser que « ma folie Méricourt ma silencieuse intruse » de Desnos présente ce dernier comme étant détesté par une « métèque »<sup>1</sup> plutôt que comme un résistant.

Ainsi, nous avons pu constater que la « petite vie » représente une image de résistance d'un seul individu contre la majorité, ou celle de la folie d'une personne indésirable. Les trois exemples contre la folie collective du signe n'occuperaient qu'une petite place dans le monde. Mais, Meschonnic estime qu'une utopie ne peut être assumée qu'à partir de tels endroits même infimes si ce n'est invus.

### 7.2.3 L'utopie et la modernité : lieu polémique

Pour Meschonnic, la modernité n'est pas un concept historique ou social, mais une « petite vie » qui n'appartient pas à l'académisme ou à l'autorité. Elle est plutôt refoulée par la masse collective, mais la modernité ne naît que de cette répression quand il dit que « La modernité est ce qui reparaît sous tous les étouffements. Jusque dans la “petite vie” »<sup>2</sup>. La « petite vie » est l'acte de créer un nouveau lieu qui n'existe pas encore, et en ce sens, la modernité et l'utopie auraient un lien à travers la « petite vie ». Bien que ce rapport ne se soit pas encore manifesté à l'époque de *Modernité Modernité* de 1988, la notion de modernité s'approchera de l'utopie dans les dernières œuvres de Meschonnic. Il l'affirmera explicitement en 2002 : « la modernité elle-même n'est qu'une utopie »<sup>3</sup>.

L'utopie crée une forme de ce qui n'est pas encore pensé alors que la modernité cherche un lieu pour rester présent. À la lumière de ce que nous avons déjà signalé auparavant, il semblerait bien que la modernité ait une fonction de « shifter » comme pour *je-ici-maintenant*<sup>4</sup>, elle peut être comprise comme un lieu où le sujet d'énonciation est toujours interchangeable.

Le fait que Meschonnic considère la modernité comme « lieu d'une confusion encombrée »<sup>5</sup> est lié à ce que ce terme est « polémique ». Il explique dans *Modernité Modernité* son caractère controversé par rapport au paganisme. Le mot « paganisme » est un terme variable, car l'objet considéré comme « païen » dépend des jugements de chaque sujet qui le voit. Chaque fois que

<sup>1</sup> Nous traiterons de cette notion dans le chapitre 8.

<sup>2</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> « Le poème comme utopie », *op. cit.*, p. 192.

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 265.

<sup>5</sup> *Ibid.*

le sujet change, la valeur du terme «paganisme» change. Par conséquent, plus le nombre de sujets augmente, plus la valeur du paganisme est diverse, et il devient impossible de le réduire à une seule valeur. Meschonnic conclut : «c'est pourquoi paganisme et modernité partagent cette caractéristique commune imprévue d'être des termes radicalement polémiques»<sup>1</sup>. C'est-à-dire qu'au moment où nous supposons la subjectivité d'un énonciateur dans les deux cas, le terme ne peut être limité à une seule définition.

Ce qui est important, c'est que l'unité de valeur n'est pas obtenue par chaque individu, mais par un sujet d'énonciation. En d'autres termes, *la notion de modernité peut être conflictuelle même au sein d'un seul auteur*. Sur ce point, Meschonnic l'explique par deux définitions contradictoires de la modernité chez Baudelaire. Il s'agit de la différence entre «tirer l'éternel du transitoire» et «la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable». Dans le premier cas, les composantes de la modernité sont à la fois le «transitoire» et l'«éternel». Dans la seconde définition, la modernité n'est que le transitoire, et l'éternel appartient au côté de l'art. Meschonnic ne considère pas que cette définition contradictoire soit une bévue de Baudelaire, mais que c'est la preuve de l'«instabilité du concept de modernité au moment même de son invention, et de son analyse»<sup>2</sup>.

Outre le terme «paganisme», note-t-il, le mot «littéralisme» est également un concept polémique, tout comme la modernité. Dans une table ronde lors d'une conférence sur la traduction à Arles en 1985, il fait observer que la définition du «littéralisme» n'est pas constante : «quand on dit "littéralisme", c'est d'abord une notion polémique. Sur le même plan que "paganisme" Une notion vide et polémique. Du coup, elle a une multitude de facettes»<sup>3</sup>. Il la décrit ici comme un «vide», mais en fait il y a toujours un sujet d'énonciation comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre 2<sup>4</sup>.

La modernité est donc un concept polémique parce qu'elle a la force à la fois de créer le nouveau et de briser l'ancien. Dans l'article «Le poème comme utopie» en 2002, Meschonnic a fait la distinction entre les deux utopies : l'utopie active et passive. La première a pu détruire «des représentations culturelles, langagières, sans que non plus les ravages qu'elle produit soient

---

<sup>1</sup> *MM, op. cit.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>3</sup> «Table ronde avec Hubert Nyssen, Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemain, Georges Kassai, Bernard Lortholary, Inès Oseki-Dépré, marina Yaguello, Céline Zins. Les partis pris de la traduction», *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 54.

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 91.

perceptibles à un regard non exercé»<sup>1</sup>, là où la dernière est invisible par la culture, et elle est «subie par le poème, et le poème en est plus ou moins fortement détruit»<sup>2</sup>. L'utopie est un champ combatif, autant qu'il y a une force. Meschonnic ne sépare jamais l'utopie et cette lutte : «l'utopie, c'est aussi ce qui contient une force intérieure qui impose de lutter contre les idées reçues pour lui faire sa place»<sup>3</sup>.

Nous donnerons un résumé de cette section : compte tenu de l'aspect résistant dans la notion de modernité montré dans la section précédente, un autre aspect se révèle : la «petite vie». Elle est de l'ordinaire et du poncif, mais elle peut aussi se positionner dans la poétique de Meschonnic comme une minorité contre la majorité. Elle s'oppose à ce qui est qualifié comme «grand» dans le monde, à l'autorité, à l'académisme et à la masse. Comme exemple de la révolte de la «petite vie», Meschonnic a présenté l'épisode de la tentative de Spinoza de protester seul devant la foule. À cet égard, la «petite vie» se rapproche de la notion d'utopie : il s'agit de créer un lieu qui n'existe pas encore dans le monde pour la majorité.

### 7.3 La modernité et l'«ascétisme» de soi : Lionel Ray

Nous remarquerons, dans cette dernière section, un autre aspect de la notion de modernité que celle de la «petite vie» comme utopie. Il s'agit de l'«ascèse de l'écoute». Cet aspect sera montré à partir d'une autre lecture d'un poète que celle de Baudelaire. Meschonnic a écrit un essai autour du poète français Lionel Ray en 1986, la même année où l'essai sur Benjamin a été publié. Dans cet article, Meschonnic dit que «l'idée de modernité est en train de changer» et il a préfiguré ce qui adviendra avec *Modernité Modernité*. Il souligne la pratique de l'écoute comme une sorte d'«ascétisme» à travers la lecture du poème de Lionel Ray, qui est similaire à ce que Michel Foucault a dit de la modernité. Alors que ce philosophe a compris la modernité comme quelque chose qui se mettrait dans un état d'ascèse, comme l'illustre le dandysme, Meschonnic pense que l'«ascétisme» de Ray répond à un devoir de l'écoute. L'ascèse de l'écoute, distincte de l'*éthos* de Michel Foucault, produira une éthique comme «petite vie». Meschonnic, à travers sa lecture de l'œuvre de Ray, a trouvé dans son poème une attitude de lutte contre le groupe par l'isolement.

Nous tenterons d'abord de situer le poète Lionel Ray dans le contexte des œuvres de Mes-

---

<sup>1</sup> «Le poème comme utopie», *op. cit.*, p. 190.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Le langage comme éthique», *op. cit.*, p. 32.

chonnin. Ensuite, nous nous pencherons sur le point qu'il souligne dans la poésie de Ray, et enfin, nous verrons comment ce point est lié à sa poétique. Meschonnic découvre une écoute comme « ascétisme » dans sa poésie, et il cherche à la situer dans sa poétique.

### 7.3.1 Lionel Ray chez Meschonnic

L'article sur Lionel Ray s'intitule « Lionel Ray et les métamorphoses de la modernité » dont le titre est déjà emblématique pour cette période. Meschonnic a peut-être emprunté ce titre à un ouvrage de Lionel Ray, *Les métamorphoses du biographe* publié en 1971. La première parution de cet article date de 1987 dans la revue *Incendits*. Le même article est repris dans un ouvrage vers le domaine germanique<sup>1</sup>, et dans *La Rime et la vie*.

Cet article n'est considéré à ce jour ni dans les études meschonnicciennes, ni dans celles de Lionel Ray. Certes, Meschonnic ne se penche que sur cinq ou six poèmes dans treize pages, et sa lecture n'est pas à proprement parler synthétique. On pourrait dire que Meschonnic n'avait pas le temps suffisant pour entrer au cœur de la poésie de Lionel Ray. Mais, cela ne signifie pas que sa lecture ait été infructueuse, car, à travers la lecture de la poésie de Ray, il a médité une « écoute » du sujet dans la modernité qui peut aussi résonner avec ses autres essais.

Avant d'analyser cet article, il faudrait positionner Lionel Ray dans l'œuvre de Meschonnic. Ray est poète, tout proche de Louis Aragon, souvent classé dans la lignée du « nouveau lyrisme »<sup>2</sup>, rédacteur de la revue *Action poétique*, et le critique de Victor Hugo qui a participé au numéro spécial Hugo de la revue *Europe* en 1985 dirigée par Meschonnic<sup>3</sup>. À ce que racontent les archives de l'IMEC (368MCN/14/1 - 368MCN/14/2)<sup>4</sup>, il y avait une correspondance entre eux autour d'un chapitre « Prose, poésie » dans *Critique du rythme*. Il existe une anecdote que le titre original de *Légendaire chaque jour* était *Légendaire*, mais il a été changé pour éviter le même titre de recueil de poèmes de Lionel Ray<sup>5</sup>. Le nom de Ray apparaît ailleurs, mais c'est seulement dans l'article de

<sup>1</sup> « Lionel Ray et les métamorphoses de la modernité (reprise) », *Poètes français contemporains*. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Œuvres & critiques », n° 1, 1990, vol.15, p. 115-121.

<sup>2</sup> J.-C. PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 56. « De cette évolution favorable à un nouveau lyrisme, témoigne par exemple l'œuvre de Lionel Ray. S'il écrivait, dans un livre publié en 1973, que « Strictement, le poème ne dit rien que le poème, etc. », il décide à la fin des années soixante-dix d'en finir avec ce qu'il nomme le « terrorisme linguistico-théorique » et renoue sans remords avec le lyrisme. Sans remords, parce que ce retour au chant, dans son œuvre, ne signifie ni un abandon à l'effusion facile, ni un renoncement à la recherche formelle, ni un retour à quelque réalisme du « reportage » (car le monde que déploie la poésie de Lionel Ray ne surgit comme vérité encore inconnue du nôtre qu'à la faveur d'une *époque* qui fait « table rase » de cet ordre usuel des choses qui précède le poème). »

<sup>3</sup> « Hugo Europe 1985 », *Europe*, mars 1985, « Victor Hugo », n° 671, p. 6-11.

<sup>4</sup> « Critique du rythme. Anthropologie historique du langage », IMEC, 368MCN/11/1-368MCN/14/4, 1970-1982.

<sup>5</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, op. cit., p. 230-231. « je voulais intituler mon livre

1986 que Meschonnic a discuté thématiquement son œuvre<sup>1</sup>.

### 7.3.2 L'«ascétisme» et l'écoute comme devoir

Son vrai nom est Robert Lorho. À partir de l'ouvrage *Métamorphoses du biographe*, Robert Lorho s'est métamorphosé en Lionel Ray. Mais, l'inversion de ses initiales de *L.R.* à *R.L.* ne relève qu'un des aspects de sa métamorphose. Il requiert toujours le changement dans chaque poème, dans chaque vie. Dans l'avertissement du recueil de *Approches du lieu* publié en 1986<sup>2</sup>, il avoue que son écriture s'est transformée en désarroi. Il dit aussi qu'il a «une grande fatigue» et que notre culture appartient à «un art du passé» comme désuet. Parce que la «modernité [...] des deux dernières décades», n'est qu'un produit réalisé par «des “habiles” dont la population croissante est innombrable ainsi que Rimbaud en son temps l'apercevait déjà». Toutefois, il n'abandonne jamais une «écoute» même s'il est sévère.

Reste qu'il faut être à l'écoute, au plus près de soi. Quel devoir plus sévère que cette contrainte nocturne?<sup>3</sup>

Cette «écoute» au plus près de soi, est finalement réalisée dans son poème que nous examinerons plus loin. Sur ce point, Meschonnic regarde attentivement le mot «devoir» qui impliquerait le titre de l'article suivant sur Bernard Noël «Poésie, le devoir de lucidité». Selon Meschonnic, l'attitude envers ce «devoir» expliquerait que «Lionel Ray est un passage»<sup>4</sup>.

Pourquoi le devoir de l'écoute concerne le passage? Il serait nécessaire de faire référence à la terminologie de «passage» chez Meschonnic. La notion de passage est déjà examinée dans d'autres articles sur Walter Benjamin<sup>5</sup> qui précède d'un an celui de Lionel Ray : le passage est la «construction renversive»<sup>6</sup>, c'est-à-dire le changement de valeur» et le renversement du passé en avenir. Peut-être, cette figure renversive la plus célèbre chez Benjamin serait dans l'essai sur

---

*Légendaire*, mais je me suis rendu compte qu'un autre écrivain avait appelé son livre *Légendaire* et alors j'ai ajouté *chaque jour*». Ici, il ne mentionne pas le nom de cet écrivain, mais Lionel Ray a publié *Légendaire* en 1965. À ce qu'il raconte dans la note d'*Esprit*, ce recueil de poèmes aurait été nommé *D'un récit à venir*. Voir : «Poèmes. “Je reviens d'un pays où les pieds les mains”», *Esprit*, octobre 1978, n° 10, p. 60.

<sup>1</sup> «Europe, pour la poésie, la poésie pour Europe, aujourd'hui», *Europe, 1923-1998. Une revue de culture internationale*, Paris, Europe, 1998, p. 120.; *CP, op. cit.*, p. 181, 183.

<sup>2</sup> L. RAY, *Approches du lieu*, Moulin, ipomée, coll. «Tadorne», 1986, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *RV, op. cit.*, p. 144.

<sup>5</sup> «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», *op. cit.*

<sup>6</sup> *UJ, op. cit.*, p. 304.



la peinture *Angelus Novus* de Paul Klee dont l'ange vole vers le futur en regardant vers le passé. Meschonnic le citait avec d'autres descriptions du mouvement des oiseaux dans *Paysages urbains* de Benjamin.

À gauche tout devait encore se déchiffrer et mon destin était suspendu à chaque signe ; à droite il s'était déjà jadis réalisé et c'était un seul signal silencieux. Ces renversements durèrent longtemps, jusqu'à ce que je ne fusse plus moi-même que le seuil au-dessus duquel les messagers sans nom, noirs et blancs, changeaient dans les airs.<sup>1</sup>

En considérant la méthode dialectique de Benjamin, qui « reconnaît le quotidien comme impénétrable, l'impénétrable comme quotidien », Meschonnic voit dans cette inversion une « ascèse »<sup>2</sup>. Il s'ensuit que le « passage » est une ascèse dans le travail de l'inversion. Mais, du moins pour Meschonnic, « cette ascèse était-elle une écoute »<sup>3</sup>. C'est une phrase qui fait écho au « devoir » de Lionel Ray comme « la contrainte nocturne » d'être à l'écoute au plus près de soi. Cet écho des termes résonne dans la figure du combat. Dans l'article sur Benjamin, Meschonnic écrivait que « la modernité de Walter Benjamin est dans le combat contre la décomposition. L'écoute aussi est un combat »<sup>4</sup>. Dans Lionel Ray, il précise que « les métamorphoses de Lionel Ray accusent la modernité. [...] Lionel Ray montre, de tout son langage, que la poésie c'est la guerre »<sup>5</sup>.

Le passage comme ascèse et l'écoute comme devoir. On pourrait relever une analogie entre les deux. Et les deux notions impliquent un combat. Cependant, c'est seulement dans l'article sur Lionel Ray qu'est conduite la discussion du sujet et de l'éthique ; il n'en parle peu dans celui sur Benjamin. Pour Lionel Ray, l'écoute au plus près de soi lui permet de montrer son propre visage. Quand Ray essaie de s'écouter lui-même, Meschonnic estime que ce n'est pas par hasard que dans sa poésie réapparaissent beaucoup de « visages » : « maintenant tu vas réunir tous tes visages »<sup>6</sup>, « l'eau propre sur ton visage »<sup>7</sup>, « Visage beau Visage regard évanouissant »<sup>8</sup> et « Visages de Philippe Soupault »<sup>9</sup>. Autant d'indices de « l'éthique de l'écriture » que « la modernité post-

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 309. Cité par Meschonnic.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>5</sup> *RV*, *op. cit.* Il y a quelques différences par rapport à la première publication : « Mandelstam écrivait que dans la poésie c'est toujours la guerre. La modernité nous le montre de près. C'est pourquoi je prends ici pour exemple les métamorphoses de Lionel Ray. »

<sup>6</sup> L. RAY, *Approches du lieu*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 36.

restante avait apparemment oublié», ajoute Meschonnic<sup>1</sup>.

Il est plus facile d'approcher la notion lévinassienne de «visage» d'autrui concernant l'éthique, mais ce visage n'est pas seulement un être philosophique parce qu'il est le «visage de la poésie», et «c'est chaque fois un sujet qui est tout le langage»<sup>2</sup>. Il s'agit donc du langage et du sujet du poème.

Pour comprendre mieux ce sujet éthique du langage, nous observerons une occurrence de «modernité» dans l'œuvre de Michel Foucault. Il est curieux que Foucault ait déjà mentionné le sujet ascétique dans son séminaire qui s'est déroulé 1983 au Collège de France. En parlant de «Qu'est-ce que les Lumières?» d'Emmanuel Kant, Foucault a fait remarquer que c'était la première fois qu'un philosophe lie la réflexion sur l'histoire à la réflexion sur l'actualité. L'histoire s'écrit désormais par rapport au problème de l'actualité, et donc au rapport de la modernité et de soi-même. En lisant le texte de Kant, Foucault se demande si l'on pourrait «envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire»<sup>3</sup>.

La recherche de l'attitude de la modernité s'articule avec celle de Baudelaire parce que son attitude «permet de saisir ce qu'il y a d'«héroïque» dans le moment présent». La modernité n'est pas simplement la perception du présent fugitif, mais «c'est une volonté d'«héroïser» le présent»<sup>4</sup>. Et c'est partant de cette volonté que s'ensuit l'ascèse :

[...] c'est aussi un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même. L'attitude volontaire de modernité est liée à un ascétisme indispensable. Être moderne [...] c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le «dandysme»<sup>5</sup>.

Pour Foucault, être moderne, «c'est se prendre soi-même comme objet de l'élaboration complexe et dure». Pour Meschonnic, «être moderne, c'est être un sujet. Un sujet qui reste sujet»<sup>6</sup>. Même s'il y a une différence de point de vue, les deux portent sur «être soi-même».

D'ailleurs, selon Foucault, «cette élaboration ascétique de soi» ne peut «se produire que dans un lieu autre que Baudelaire appelle l'art», et pas dans «la société elle-même ou dans le corps

---

<sup>1</sup> *RV, op. cit.*, p. 144.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>3</sup> M. FOUCAULT, *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol.3 (1976-1979), p. 568.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 570.

<sup>6</sup> *RV, op. cit.*, p. 144.

politique»<sup>1</sup>. Bien que Foucault pense que l'élaboration s'accomplisse dans l'art, il serait naïf de penser que cette élaboration soit directement associée à l'art. On peut se demander jusqu'à quel point la pratique de l'ascèse reflète son œuvre. Cette question qui demeure dans l'argumentation de Michel Foucault est due au fait qu'il ne montre pas l'exemple de cet accomplissement de l'«ascétisme» dans l'art. En d'autres mots, il ne parle ni des poèmes ni des proses critiques de Baudelaire. Pour Foucault, il ne s'agit pas de l'attitude comme *éthos* du langage ou du poème, mais d'«un *éthos* philosophique» de «notre être historique»<sup>2</sup> comme «dandysme» au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est, pour Foucault, «l'ontologie critique» et «la critique de ce que nous sommes»<sup>3</sup>.

Il faudrait distinguer la recherche de l'ascèse de l'être ou de la vie philosophique et celle de l'ascèse du langage ou du sujet du poème qui est une recherche d'un autre *éthos* dans la poésie. Celui-ci peut se trouver dans les poèmes de Lionel Ray. Meschonnic, pour sa part, croit que «Lionel Ray s'entend, et s'écrit»<sup>4</sup> dans cette recherche : son «ascétisme» est celui de la lecture-écriture.

### 7.3.3 La sonorité logique : un travail de l'éthique dans le poème de Ray

Nous nous demanderons quelle figure du poème apparaît dans son attitude ascétique. Bien qu'il ne soit pas facile de répondre à cette question, on pourrait trouver la solution dans le poème de Lionel Ray. L'accomplissement de l'écoute de soi a témoigné, dans son poème même, de sa propre prosodie au sens où Apollinaire parlait des «prosodies personnelles».

Exemplairement : «syllabes blanches soleils sombres»<sup>5</sup>. Sa propre ascèse se présente comme «retenue» de la consonne dans le poème «Les mots»<sup>6</sup> :

*m*

comme *aime*

et *comme*

mots ou motifs

(le même)

---

<sup>1</sup> M. FOUCAULT, *Dits et écrits. 1954-1988*, op. cit., p. 571.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 575.

<sup>4</sup> *RV*, op. cit., p. 137.

<sup>5</sup> L. RAY, *Approches du lieu*, op. cit., p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

*m*

comme *mondes*

matins et mythes

*m* pour mordre

mémoire manteaux

homme et sommeils

masques musiciens

femmes et mouvements

la mer par chemins

maux et mensonges

miroirs et murs

moyeux métaphores

les miment les mènent

maintenant commence

la cérémonie

l'émeute des mouches

: mon ombre est mon pays

et ma mère Mallarmé

morte

montagne m'abandonne

invisiblement

*m* dissimulé

en marche ressemblant

meublant l'immensité

de larmes et murailles

comme *diamant*

métamorphoses du même

dénouement  
rumeurs jumelles  
marine et moissons  
l'hiéroglyphe des mains  
sémaphore  
ô maison

La retenue, comme l'effet de la « sonorité logique » selon le terme de Lionel Ray, la disparition du nom culturel, les vers hors de la métrique traditionnelle, et le retour du visage, tous sont un produit particulier de l'écriture et de l'écoute du sujet.

L'écoute ne peut pas se soustraire au devoir, à l'ascèse<sup>1</sup>. Le passage ascétique pour devenir un sujet s'origine peut-être plus dans l'écoute que dans le « dandysme ». À travers la comparaison avec l'article sur Benjamin et la notion de modernité de Foucault, cet article sur Lionel Ray pourrait enfin se situer dans la lignée d'un travail de l'éthique dans l'écoute chez Meschonnic.

Dans ce chapitre, nous avons mis en lumière le caractère de « révolte » de la notion de modernité et l'avons examinée sous de multiples angles (« petite vie », « utopie », « ascétisme »). L'acte de rester à contre-courant serait une condition de la création d'une utopie, mais celle-ci apparaîtra comme désagréable pour ceux qui ignorent la « petite vie ». La résistance contre ceux qui appartiennent du côté de la majorité, selon Meschonnic, est un acte intempestif pour eux. Vue sous cet angle, l'utopie aurait une propriété d'être « mal-aimée ». Nous examinons cette caractéristique dans le chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> « Et s'il est toujours difficile d'être à l'écoute du présent, il vaut quand même mieux ne pas faire profession de surdité » *Dans le désert. Traduction des Nombres*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008, p. 343.

## Chapitre 8

# L'utopie comme pluralité linguistique : le métèque, l'intempestif contre la violence invisible

Dans le processus d'analyse de la modernité que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, le rapport entre l'utopie et la révolte dans la poétique de Meschonnic a été souligné. Le présent chapitre examinera le fonctionnement de cette utopie en tant que résistance. Il apparaît que l'utopie est un lieu de conflit entre deux types de violence, le signe et le poème. Dans la théorie poétique de Meschonnic, la notion d'utopie a beaucoup en commun avec celle de prophétie étant donné qu'elles créent ce qui n'est pas encore là. Toutefois, ce qui distingue la notion d'utopie de celle de prophétie est qu'un caractère combatif est attribué à la première. Certes, Meschonnic dirait — et cela se remarque particulièrement dans ses écrits d'après 2000 — que la prophétie et l'utopie constituent le même concept résistant : « Résistance, c'est peut-être le mot qui fait de la pensée à la fois une prophétie et une utopie »<sup>1</sup>. Mais, c'est toujours dans le contexte où il parle d'utopie qu'une telle identification est faite ; la prophétie vient en affinité avec l'utopie après cela<sup>2</sup>.

L'utopie est conflictuelle parce qu'une pluralité de lieux s'y trouvent et qu'ils se heurtent. Pour cette raison, Meschonnic soutient que l'« utopie » doit être comprise comme « polytope »<sup>3</sup>, ni

---

<sup>1</sup> « Être Hugo aujourd'hui, ou l'invention de pensée comme arme. Les intellectuels et l'exil », *op. cit.*, p. 168.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 167. Le début de la phrase de la section est : « En ce sens, Hugo est autant utopie, c'est-à-dire nulle part, de son temps, qu'aujourd'hui. » ; « Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit », *op. cit.*, p. 87-88. « L'incarnation même de l'utopie, en ce que l'utopie est ce à quoi la société bien-pensante ne fait pas de place, et c'est l'affinité entre l'utopie et la prophétie. »

<sup>3</sup> « Entretien avec Jean Baumgarten et Henri Raczymow », *Traces*, 1982, n° 4, p. 115. « Il faut absolument tenir à

comme non-lieu, ni comme absence de lieu. Il considère ainsi l'utopie comme un lieu contradictoire où se confrontent des lieux créés par de multiple sujets.

C'est dans l'acte de traduire, c'est-à-dire dans le contact entre le français et la langue étrangère que le combat de la pluralité de lieux est bien représenté. Le lieu de la rencontre entre les deux langues est difficile à résoudre et met à l'épreuve la créativité du traducteur. Meschonnic, à travers la lecture des textes poétiques écrits en langues étrangères, a transformé ce conflit en son travail de création (poème et traduction). Il a ailleurs intégré la « violence » dans le conflit qui en découle dans sa théorie poétique.

L'objectif de ce chapitre est donc de clarifier les deux points suivants : a) aborder deux aspects, combatif et créatif, de la notion d'utopie de Meschonnic par rapport au problème de la rencontre interlinguistique, c'est-à-dire le problème de la langue étrangère et de la traduction ; b) examiner sa « poétique de la violence » qui se retrouve dans la lutte qu'ouvre l'utopie. La première section traitera du caractère combatif et la seconde du côté créatif. La théorie de la violence de Meschonnic sera examinée dans la troisième section.

## **8.1 Contact avec une langue étrangère**

Cette section cherche à éclairer la notion d'« étranger » chez Meschonnic. On peut trouver dans sa poétique deux espèces d'« étranger » : l'étranger de l'espace et l'étranger du temps. Le premier est lié aux différences raciales, nationales et culturelles alors que le dernier est en opposition avec son contemporain. Il va sans dire que cette intempestivité de l'étranger au temps présentera la même caractéristique que la modernité déjà examinée dans le chapitre précédent. Meschonnic parle de l'« étranger » pour signaler des poètes tels que Hugo, Mallarmé et Maurice Scève. Nous montrerons que cette étrangeté se révélera être profondément liée à la créativité artistique pour Meschonnic.

### **8.1.1 Étranger à l'espace et étranger au temps**

Lorsque nous communiquons avec autrui, nous croyons partager une langue commune. Nous savons par ailleurs qu'à l'intérieur de cette langue, il y a une autre langue qui est plus que l'instrument de communication. Si cette langue est fortement particularisée, elle se transforme en

---

l'utopie comme polytope. »

un monologue et devient incompréhensible pour l'autre. On pourrait dire que nous trouvons alors une langue étrangère dans la même langue. En partant d'une phrase célèbre de Marcel Proust — «les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère»<sup>1</sup> — Gilles Deleuze réfléchit sur le fait d'être un étranger dans sa propre langue : «C'est dans sa propre langue qu'on est bilingue ou multilingue»<sup>2</sup>. Notre étude sera axée sur ce caractère de la langue étrangère qui est plus qu'un moyen pour communiquer.

Meschonnic a laissé une réflexion sur la notion d'«étranger» dans l'article «L'étranger sujet du temps» (1999, repris dans *Pour sortir du postmoderne*). L'étranger, selon lui, relève de l'«utopie» puisqu'il n'a pas sa propre place<sup>3</sup>. Il ne s'agit pas ici seulement des étrangers limités à la couleur de peau, à la nationalité, ou à la culture. Il comprend ce terme «étranger» dans un sens plus large, c'est-à-dire comme une «altérité» dont l'identité est inconnue. Meschonnic distingue alors les deux types d'étrangers : l'étranger à l'espace et l'étranger au temps. C'est ce dernier qui l'intéresse le plus parce qu'il lui fait penser à la relation entre un poète et ses contemporains, relation qu'il a vécue. L'étranger au temps est destiné à être en désaccord avec les modes de l'époque et est en proie à une assimilation difficile voire impossible. En ce sens, comme le propose Meschonnic, «Être un étranger au temps est pire qu'être un étranger au lieu»<sup>4</sup>.

Meschonnic donne des exemples qui illustrent cet «étranger au temps». Il commence par reprendre trois poètes français, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, qui sont «étrangers à leur temps, temps de la société, temps de la poésie»<sup>5</sup>. Pour les deux derniers, nous avons déjà examiné des phrases de Rimbaud («Je suis en grève») et de Mallarmé (le poète est «en grève devant la société») en ce qui concerne l'asocialité<sup>6</sup>. Dans l'essai de 1999, Meschonnic a repris une phrase de Baudelaire qui n'a pas aimé les Français de son époque<sup>7</sup>.

Cependant, ces poètes ne sont considérés que temporairement comme des «étrangers». Il en cite pour preuve des poètes tels que Maurice Scève et Mallarmé qui n'étaient pas bien compris à

---

<sup>1</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve : précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 297.

<sup>2</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 155.

<sup>3</sup> «L'étranger sujet du temps», *op. cit.*, p. 435. «En quoi, étant l'autre du lieu, étranger au lieu, l'étranger, en tant qu'étranger, n'y ayant pas sa place, participe de l'utopie.»

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Voir *supra*, p. 275.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 437. Il cite *Salon de 1846* de Baudelaire : «Dans le sens le plus généralement adopté, Français veut dire vaudevilliste, et vaudevilliste un homme à qui Michel-Ange donne le vertige et que Delacroix remplit d'une stupeur bestiale, comme le tonnerre certains animaux. Tout ce qui est abîme, soit en haut, soit en bas, le fait fuir prudemment. Le sublime lui fait toujours l'effet d'une émeute, et il n'aborde même son Molière qu'en tremblant et parce qu'on lui a persuadé que c'était un auteur gai.»



leur époque, et il présente une incompréhension de Max Nordau à l'égard de Verlaine et Mallarmé<sup>1</sup>.

Il faudrait entendre l'étranger au temps comme apportant une nouvelle perspective. Meschonnic, en se référant au concept d'«ostranénie (étrangeté)» de Victor Chklovski et à celui de «*Verfremdungseffekt* (distanciation, *Fremd* veut dire étranger)» de Bertolt Brecht, insiste sur la nécessité de «rendre étranger» pour «rendre visible l'invisible, audible l'inintendu»<sup>2</sup>. Sa conclusion est de penser l'«étranger»<sup>3</sup>. Il affirme que l'identité ne peut être comprise sans partir de l'altérité comme étranger. Cette pensée sur la relation asymétrique entre l'identité et l'altérité se retrouve dans d'autres textes de Meschonnic<sup>4</sup>. Pour lui, «l'étranger, c'est la littérature»<sup>5</sup> et «l'étranger est dans le poème»<sup>6</sup>. Cette étrangeté dans le langage pousse à la réflexion sur soi-même.

### 8.1.2 Les poètes comme «métèques» : le cas de Hugo

Mais, pourrait-on accueillir sans condition cette étrangeté dans la langue d'origine? L'histoire montre qu'il n'est pas facile d'accepter l'hétérogénéité de la langue, car une langue dans un pays qui a sa propre culture ou norme tend à exclure l'autre du langage, et de l'humain. Meschonnic cite une phrase d'Augustin qui parle des difficultés de la diversité des langues : «l'homme a plus de joie d'être avec son chien qu'avec un homme étranger (*ita ut libentius homo sit cum cane suo quam cum homine alieno*)»<sup>7</sup>.

En ce qui concerne l'intolérance envers l'étranger, Meschonnic donne l'exemple de Victor Hugo qui défendait en 1871, contre la droite, l'élection de Garibaldi. Le président de séance à l'Assemblée nationale, pour lui retirer une parole «qui est antifranaise», a déclaré : «L'Assemblée refuse la parole à M. Victor Hugo, parce qu'il ne parle pas français»<sup>8</sup>. Cette anecdote nous enseigne que l'on parle une langue étrangère quand le comportement est jugé intempestif. Ainsi, la langue étrangère est considérée comme une chose déplaisante et inconfortable. Maurice Grammont, dans *Petit traité de versification française* (1969), refusait les tentatives de ses contemporains symbolistes. Il dit que «l'on ne saurait applaudir aux tentatives qui ont été faites, en général par

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 165.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 439. «Penser, c'est penser l'étranger. Puisque c'est retourner l'identité contre elle-même.»

<sup>4</sup> *RV, op. cit.*, p. 156. «L'étranger est dans le poème. Ostensible ou occulté. Rapport manqué, rapport heureux, l'histoire des recommencements d'une identité. C'est par les effets d'altérité qu'elle s'invente, et se reconnaît. Il n'y a pas de symétrie. e qu'illustre, en français, entre autres, la relation poétique au domaine allemand».

<sup>5</sup> «L'étranger sujet du temps», *op. cit.*, p. 438.

<sup>6</sup> *RV, op. cit.*, p. 156.

<sup>7</sup> *Dans le bois de la langue, op. cit.*, p. 453.

<sup>8</sup> V. Hugo, *Depuis l'exil, 1870-1871. Depuis l'exil, 1871-1876*, J. Hetzel & cie., 1876, p. 78.

des étrangers ou de mauvais plaisants, pour le remplacer par un type radicalement différent, sans tenir compte du génie et des exigences de la langue»<sup>1</sup>. Thibaudet éprouvait à cette époque la nécessité de dire qu'«il conviendra de chercher la mesure dans laquelle fut ou non française l'œuvre de Mallarmé.»<sup>2</sup>

Nous pouvons dire que Meschonnic est exemplaire parmi ceux qui s'intéressent à ces conflits avec toute langue «étrangère». En suivant les traces des deux citations de Proust et Deleuze/Guattari, il évoque la nécessité «du métissage, du bilinguisme interne, de la duplicité ou pluralité» et conclut que «l'écriture est un métissage. [...] L'écrivain, le poète est toujours un métis, un métèque. [...] Des sangs mêlés. Traduire une signifiante, écrire, c'est mêler»<sup>3</sup> — nous verrons plus loin pourquoi il utilise le mot «métèque» qui a un sens péjoratif. L'acte de traduire est, selon lui, un lieu du conflit entre l'assimilé et l'étranger, autrement dit, la recherche du pluralisme de la traduction contre le purisme de la langue. Ce que partage la traduction, mêlée d'identité et d'altérité dans les langues étrangères, n'est pas seulement le moment esthétique, ainsi que le laissait entendre la phrase de Marcel Proust, mais aussi le moment critique, ce qui dévoile la chose inconnue pour le lecteur. Il s'agira donc, dans ce qui suit, d'observer comment la pensée critique fonctionne dans la traduction.

### 8.1.3 La réception de l'étranger : la poétique du traduire et la traductologie

La question du conflit entre la langue étrangère et la langue d'origine doit posée dans le champ de la traduction. Charles Dobzynski qualifie de «poésie» la traduction de la Bible par Henri Meschonnic : «Nous lisions en français une langue étrange, une langue étrangère, la langue de la poésie résurgente.»<sup>4</sup> La traduction meschonnicienne n'est pas la transposition d'un texte d'une langue dans une autre, mais un travail qui invente une langue étrangère, c'est-à-dire, un poème.

La réception de l'étranger et de la différence fonde une stratégie générale pour la traductologie dans la mesure où, selon la critique portée par Lawrence Venuti, l'invisibilité efface la culture de l'étranger<sup>5</sup>. Pourtant, Meschonnic montrait des réserves quant à l'autonomie de la traductologie, car la théorie sous-jacente à cette discipline, fondée sur l'herméneutique, ne se borne pas à conce-

<sup>1</sup> M. GRAMMONT, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1969, p. 146.

<sup>2</sup> A. THIBAUDET, *La poésie de Stéphane Mallarmé, étude littéraire*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française, 1926, p. 20.

<sup>3</sup> *JSE*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>4</sup> C. DOBZYNSKI, «Quand Henri Meschonnic restitue à la Bible sa couleur», *Autre Sud*, mars 2004, n° 24, p. 52.

<sup>5</sup> L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, 2012, p. 277.

voir uniquement la traduction, ou la langue, et elle est, par conséquent, l'isolement herméneutique hors des pratiques du langage, de l'art et de la poétique. Meschonnic dit :

La traductologie peut être très, très diverse. Mais ce que je critique c'est l'autonomie de la traductologie qui la remet entre les mains de l'herméneutique seulement. Sinon, je préfère parler de la théorie de la traduction comme élément de la théorie du langage et aussi parler de la poétique de la traduction, plutôt que de la traductologie.<sup>1</sup>

L'interprétation de l'étrangeté ou de l'altérité relève de l'ordre sémiotique, autrement dit, de celui de la pensée du signe, et n'a pas de lien avec la poétique qui cherche une spécificité et une historicité dans la traduction à travers la pratique du traduire. S'il existe une théorie de la traduction pour Meschonnic, elle doit s'apparenter à une recherche de la spécificité de la traduction. Traduire ne se comprend donc pas simplement, selon lui, comme échange entre la langue de départ et la langue d'arrivée, mais comme source de créativité.

Notre recherche ici vise dès lors à nous focaliser sur cette créativité encouragée par l'acte de traduction. En ce sens, Meschonnic se situe hors du champ de la traductologie au sens strict, mais il est important d'affirmer que la théorie-pratique de la traduction meschonnicienne est fondamentalement liée à un mouvement qui invente une chose inconnue dans le langage. En effet, au cours d'un entretien avec le poète chilien Luis Mizón, Meschonnic avoue qu'il était influencé par la traduction biblique sans d'abord s'en apercevoir : «Donc, pour moi, c'est à partir de ma manière de comprendre les poèmes et de faire des poèmes que je traduis l'hébreu biblique. Il y a, je m'en rends compte a posteriori, quelques marques, quelques influences de l'hébreu biblique»<sup>2</sup>. Toutefois, pourrait-on dire, ce phénomène ne se limite pas à la traduction biblique, il s'applique également à la traduction globale, plus précisément, au contact de l'étranger, de l'inexploré, qui inspire Meschonnic. À travers l'examen du rapport entre la traduction et sa pensée, nous pourrions affirmer que la poésie et la poétique de Meschonnic sont nourries de la conversation critique avec l'étranger dans la traduction.

---

<sup>1</sup> «Entretien avec Muguraş Constantinescu», *Atelier de traduction*, 2005, n° 3, p. 11.

<sup>2</sup> «Entretien avec Luis Mizón. Vie et poésie», *op. cit.*, p. 294-295.

## 8.2 Langues étrangères dans la poésie de Meschonnic : la créativité de la langue étrangère

Nous examinerons dans ce deuxième moment les œuvres poétiques de Meschonnic qui intègrent des langues étrangères pour expliquer le côté créatif de la notion d'«étranger». Trois exemples seront pris : la traduction biblique, l'*Illiade* d'Homère et la langue russe. Nous n'avons pas traité de ses premiers poèmes comme *Dédicaces proverbes* qui a intégré des proverbes russes<sup>1</sup>, mais de ses derniers, surtout depuis 2000, qui se distinguent par l'emprunt de passages de la littérature en langue étrangère.

### 8.2.1 La traduction biblique dans *Je n'ai pas tout entendu* (2000)

Ici, nous essaierons de développer deux axes de travail, à savoir l'itinéraire de la traduction vers le poème, et le chemin de la traduction vers la pensée : le premier axe consiste à examiner des poèmes qui se font sous l'influence de la traduction, et le second se propose d'être une réflexion sur une invention de la pensée à partir de la traduction. Comme en témoigne l'entretien cité auparavant, il est indéniable que Meschonnic a introduit l'effet de la traduction biblique dans ses poèmes. Nous tenterons d'élargir cette inspiration à tout ce qui provient de la rencontre des langues étrangères. Nous avancerons une explication par trois exemples linguistiques : la traduction en hébreu, en grec, et en russe. Puis, nous constaterons que son approche de l'étranger met sa pensée poétique en lumière. Ainsi, nous choisirons un texte lyrique de Marina Tsvétaïeva, traduit du russe au français : «все поэты жи́ды (*vse poety zydy*)» (tous les poètes sont des juifs)<sup>2</sup>. Cette étude nous conduira à clarifier le fait que la traduction exerce un lien continu avec les poèmes et la pensée de Meschonnic.

Il existe d'ores et déjà plusieurs études d'après lesquelles des traductions émanant d'écrivains produisent une inflexion créatrice sur d'autres œuvres : Edgar Poe traduit par Baudelaire, John Ruskin traduit par Proust<sup>3</sup>, Rilke traduit par Jaccottet<sup>4</sup> et d'autres. Ces recherches ont déjà ouvert la discussion sur l'importance de la traduction pour des écrivains ou des poètes. Nous pourrions y ajouter que Meschonnic est également un poète qui a nourri de son écriture ses propres traductions.

---

<sup>1</sup> «Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV», *op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> «On appelle cela traduire Celan», *op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> M. CONCEATU, «Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté», *Loxias*, 14 mars 2010, n° 28.

<sup>4</sup> C. LOMBEZ, «Traduire en poète», *Poétique*, mars 2003, n° 135, p. 355-379.

Le premier exemple sur l'effet de la traduction est un poème, composé pour répondre à sa traduction biblique, intitulé *Je n'ai pas tout entendu* :

je n'ai pas tout entendu  
l'histoire continue elle m'en  
dort le jour veille la nuit  
c'est une langue étrange elle me  
prend en secret je commence  
à l'écrire on se parle même  
dans cette langue chaque jour  
nouvelle  
dont nous sommes les mots  
dans cette langue nous rapprenons  
à rire<sup>1</sup>

Lors de deux entretiens de 2008, notre poète dévoile la raison de ce titre :

Par exemple, j'ai intitulé l'un de mes livres *Je n'ai pas tout entendu*. Pourquoi ? C'est parce qu'à la fin de «L'Écclésiaste» que j'ai traduit par le titre *Paroles du Sage*, l'avant-dernier verset du texte dit : «Fin de l'histoire. Tout est entendu» et moi je me suis révolté contre cette pensée et j'ai écrit : «Non, je n'ai pas tout entendu», parce que l'histoire n'est pas finie, la vie n'est pas finie.<sup>2</sup>

Il s'agit peut-être d'un des plus célèbres exemples, à l'instar de *Puisque je suis ce buisson* inspiré d'une scène d'*Exode*, qui montrent que notre traducteur écrit son poème dans le sillage de sa traduction. La première publication de sa traduction biblique *Paroles du Sage* remonte à 1968, tandis que la première parution de ce poème date de 1998<sup>3</sup>. Durant ces années, toujours contre ce verset «Fin de l'histoire. Tout est entendu», il critiquait et voulait continuer l'histoire en recherchant ce qui n'était pas encore entendu. Cette formule se retrouvera comme dans ses essais sur la traduction<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Je n'ai pas tout entendu*, Liancourt, Dumerchez, 2000, p. 111.

<sup>2</sup> «Entretien avec Luis Mizón. Vie et poésie», *op. cit.*, p. 295.

<sup>3</sup> «Poèmes. "Je n'ai pas tout entendu"», dans H. DELUY (dir.), *Noir sur blanc. Une anthologie*, Paris, Fourbis, coll. «Collection Biennale internationale des poètes en Val-de-Marne», 1998, p. 175-178.

<sup>4</sup> «Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font», *Meta. Journal des traducteurs*, 1995, vol. 40, n° 3, p. 515.

ou sur des photographies<sup>1</sup>.

## 8.2.2 La traduction d'*Iliade* dans *Et la terre coule* (2006) et *Demain dessus demain dessous* (2010)

Le deuxième exemple concerne la traduction du grec. Le recueil de poésies *Et la terre coule*, publié en 2006, commence par ces deux lignes : « et la terre coule / c'est du sang »<sup>2</sup>. Cela nous renvoie à la traduction de l'*Iliade* d'Homère par Meschonnic. Dans *Poétique du traduire*, il a analysé et essayé de traduire les deux vers de cette épopée : « Ensemble montaient le cri de malheur et la clameur / des tueurs et des tués et la terre coulait de sang »<sup>3</sup>. Il est indéniable que la dernière césure « et la terre coulait » correspond au titre de son poème. Notre poète confirme effectivement l'influence de l'*Iliade*, au cours d'un entretien avec Leopizzi<sup>4</sup>, mais il refuse la référence d'Homère pour éviter « que ce titre puisse passer comme une simple traduction littéraire ». Il rejette cette notion de « simple traduction littéraire » puisqu'il s'agit de la pensée du rythme dans ce poème et non de la littérature majestueuse même. En réalité, dans son analyse de l'*Iliade*, il parle peu du sujet de la légende d'Achille, mais se focalise plus volontiers sur le rythme à proprement parler dans les deux vers qui marquent la scène de la bataille (*VIII*, 64-65). Selon lui, il existe un même schéma rythmique comme les trois syllabes longues de « οἰμωγή (*oimogé*) » (le cri de malheur des tués) et de « εὐχολή (*eúkholé*) » (le cri de clameur des tueurs), et les deux cris sont rythmiquement assimilés et identifiés bien qu'ils soient sémantiquement et syntaxiquement opposés :

$\bar{\text{ἐ}}\bar{\text{ν}}\bar{\text{θ}}\bar{\alpha} \delta' \acute{\alpha}\bar{\mu}\bar{\alpha} \text{ οἰ}\bar{\mu}\bar{\omega}\bar{\gamma}\bar{\eta} \text{ τε καὶ } \epsilon\bar{\upsilon}\bar{\chi}\bar{\omicron}\bar{\lambda}\bar{\eta} \text{ π}\bar{\acute{\epsilon}}\bar{\lambda}\bar{\epsilon}\bar{\nu} \bar{\alpha}\bar{\nu}\bar{\delta}\bar{\rho}\bar{\omega}\bar{\nu}$   
 $\bar{\omicron}\bar{\lambda}\bar{\lambda}\bar{\upsilon}\bar{\nu}\bar{\tau}\bar{\omega}\bar{\nu} \text{ τε καὶ } \bar{\omicron} \bar{\lambda}\bar{\lambda}\bar{\upsilon}\bar{\mu}\bar{\acute{\epsilon}}\bar{\nu}\bar{\omega}\bar{\nu}, \bar{\rho}\bar{\acute{\epsilon}}\bar{\epsilon} \delta' \acute{\alpha}\bar{\iota}\bar{\mu}\bar{\alpha}\bar{\tau}\bar{\iota} \bar{\gamma}\bar{\alpha}\bar{\iota}$ <sup>5</sup>

La réversibilité rythmique égalise ceux qui sont tués et ceux qui tuent. En s'appuyant sur les œuvres de Simone Weil et de Nicole Loraux, le critique souligne que les vainqueurs et les vaincus sont également proches parce que tous deux ne sont pas admirés, et ils sont à ce titre les semblables du poète et de l'auditeur. Il est curieux que Meschonnic ait pu entendre le rapport identique entre

<sup>1</sup> « Textes sur des photographies », *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> *Et la terre coule*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup> *PT*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>4</sup> M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>5</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », *op. cit.*, p. 234. Nous soulignons. Transcrit au texte original d'*Iliade* en grec ancien cité dans cette référence. Meschonnic ne précise pas la source de ce texte grec ancien.

les tueurs et les tués chez Homère, car cela nous rappelle la relation entre «je» et «tu» dans la poétique meschonnicienne. Mais nous ne pouvons pas, pour l'heure, aborder ce sujet de manière détaillée, nous nous contenterons ici de rappeler que cette égalité du cri dans la guerre ne se dit jamais dans le texte réel, elle se montre dans le rythme ; celui qui nous fait écouter tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend, autrement dit, le silence.

Or, cette traduction apparaît pour la première fois en 1999, mais la première mention des deux vers de l'*Iliade* chez Meschonnic date de 1995, et dans les archives de l'IMEC se trouvent ses manuscrits qui datent d'octobre 1992 à mars 1993<sup>1</sup>. Nous n'avons pas pu en trouver d'autres mentions avant 1992 alors qu'il en existe plusieurs après cette date comme dans les ouvrages suivants : *Politique du rythme*, *Politique du sujet*<sup>2</sup>, *De la langue française*<sup>3</sup>, et *Éthique et politique du traduire*<sup>4</sup>. Cependant, aucune traduction n'est parue avant 1998. Sa première tentative de traduire se trouvera dans l'article de 1998 ; « Tout ce qu'on ne sait pas entendre ». Fait remarquable, cette traduction est différente de celle de *Poétique du traduire* qu'il publie un an plus tard. La première est écrite ainsi : « et là des cris de douleur des cris de bonheur montaient / des tueurs et des tués et la terre coulait de sang »<sup>5</sup>. En comparaison avec celle de 1999, Meschonnic a essentiellement modifié le premier vers. Les cris de « douleur » et de « bonheur » sont remplacés par « malheur » et « clameur » pour une raison d'équivalence phonique. C'est ainsi que la première traduction est rejetée, mais la première coupure « des cris de douleur » renaîtra dans son recueil de poésies *Demain dessus demain dessous* :

Des cris de douleur  
durent  
des milliers d'années  
la bouche ouverte  
en silence  
et ces cris entrent en nous  
ils se prolongent en nous  
et nous restons  
à crier

---

<sup>1</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », IMEC, 368MCN/125/6, 1995.

<sup>2</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 461.

<sup>3</sup> *DLF*, *op. cit.*, p. 305.

<sup>4</sup> *EPT*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>5</sup> « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », *op. cit.*, p. 234-235.

en silence<sup>1</sup>

Puisqu'il ne fait part de cette expériences partant de la traduction dans aucun entretien, il s'agira de vérifier précisément si ce poème se rapporte à la discussion sur le rythme de l'*Illiade*. Nous ne disposons pas du temps nécessaire pour en entreprendre la lecture détaillée, mais, il est évident à première vue que ce poème est entouré du motif du cri et de son silence, ce qui est effectivement à rattacher à la traduction de l'*Illiade*. Dans un article de 1996 intitulé «Du silence à la parole et le silence dans la parole», Meschonnic confirme qu'il y a trouvé le rythme comme silence : «C'est l'équivalence dans l'*Illiade* qui égalise rythmiquement le cri de douleur de ceux qui sont tués et le cri de triomphe de ceux qui tuent, *oimôgê* et *eukhôlé*, équivalence silencieuse, car elle se fait et se montre mais ne se dit pas»<sup>2</sup>. Ce poème pourrait se lire comme le cri silencieux du rythme qui nous pénètre et qui ressemble aux deux cris dans l'*Illiade*, unifiés dans le silence. Ainsi, la traduction nous invite à lire le poème autrement, mais nous n'affirmerons pas qu'il s'agit de la seule lecture possible. En l'occurrence, il suffit de postuler que même la traduction finalement rejetée peut renaître dans une autre œuvre.

### 8.2.3 La langue russe dans *Je n'ai pas tout entendu*

Le troisième exemple présente l'intérêt de Meschonnic pour la rencontre de la langue russe plutôt que pour celle de la traduction. Il s'agit du mot «surattendre» qui se trouve dans son recueil de poèmes *Je n'ai pas tout entendu* :

Vivre attendre sans trouver  
de dire surattendre de dire  
être en retard sur la vie  
mienne tienne nôtre c'est  
ce qui s'amasse mot par mot  
dans tout ce silence à dire  
tout ce dire qui n'est pas dit  
et qui pousse en silence  
dans nos mots.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Demain dessus demain dessous*, Paris, Arfuyen, 2010, p. 64.

<sup>2</sup> «Du silence à la parole et le silence dans la parole», *op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> *Je n'ai pas tout entendu*, *op. cit.*, p. 33.



Ce poème est fréquemment cité, notamment dans les entretiens avec Gérard Dessons<sup>1</sup> (2002) et Bernard Mazo (2004)<sup>2</sup>, mais il n'explique pas ce terme originel de manière détaillée. Dans le dictionnaire *Le Littré*, «surattendre» est défini ainsi : «Il se conjugue comme attendre. Attendre trop». En réponse au *Littré*, Meschonnic a introduit un autre point de vue : c'est l'aspect du verbe. La critique porte sur «attendre trop», puisque Meschonnic suggère qu'attendre continue dans *sura-ttendre*, «jusqu'à ce que le résultat de l'attente ait été obtenu»<sup>3</sup>. Le préfixe «sur» ajoute le sens de l'inaccompli dans le verbe attendre, car la langue russe désigne les aspects imperfectifs et perfectifs en ajoutant le préfixe au terme comme «ждать (*zdat*)» et «подождать (*padazdat*)»<sup>4</sup>. Le «подождать (*padazdat*)» est un verbe d'aspect perfectif. Cette fonction du préfixe n'existant pas dans la langue française, notre poète imagine que «peut-être le français aurait-il pu être comme le russe»<sup>5</sup>. Nous pouvons à présent lire quelques lignes de ce poème : «vivre attendre sans trouver / de dire surattendre de dire». Le verbe «surattendre», devenu le métissage entre le français et le russe, ne signifie plus une longue attente, mais attendre jusqu'à ce qu'il dise. L'on espère le commencement du dire pour finir l'acte d'attendre, mais ce dire est ce qui ne se prononcera pas, car «tout ce dire n'est pas dit» et il «pousse en silence». En ce sens, «surattendre» signifierait davantage une sorte d'éternité que l'attente subie depuis trop longtemps, puisque le résultat de l'attente — le dire — n'est pas articulé.

### 8.3 La poétique de la violence : la violence visible contre la violence invisible

Ce troisième moment de la réflexion sur les rapports du poème et de la traduction traitera d'un aspect de la «violence» qui survient lors d'un contact avec une langue étrangère. Nous nous attacherons à deux distinctions faites par Meschonnic : la «violence visible» et la «violence invisible». Celle-ci surviendra lorsque le mot péjoratif chez Marina Tsvétaïeva, «youpin» (la violence visible), est traduit par le mot normal comme «juif». Meschonnic soutiendra la violence visible qui s'oppose à cette violence invisible tendant à masquer la force du mot. À travers sa lecture de

<sup>1</sup> «Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *op. cit.*

<sup>2</sup> «Entretien avec Bernard Mazo», *op. cit.*

<sup>3</sup> *MeM*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>4</sup> *Rifma i zhizn'* (*en russe*), traduit par Yoolia MARITCHIK-SIOLI, Moscou, ОГИ, coll. «Programme A. Pouchkine», 2014, p. 194. Yoolia Maritchik-Sioli, traductrice *La Rime et la vie* en russe traduit «surattendre» par «переждать (*per-ezdat*)»

<sup>5</sup> *DLF*, *op. cit.*, p. 136.

Tsvétaïeva, on montrera donc que le sujet de la « violence » occupe une place importante dans la poétique de Meschonnic.

### 8.3.1 « Tous les poètes sont des youpins » : le problème du mot péjoratif dans la traduction

Nous avons examiné jusqu'ici l'effet de la traduction qui se poursuit dans le poème, nous amenant à constater la justesse d'une phrase que Guillevic formulait : « Le traducteur doit être poète »<sup>1</sup>. Toutefois, la traduction n'est pas uniquement la source du texte poétique, elle est aussi le théâtre de la pensée. Aussi, entreprendrons-nous une étude sur la traduction qui nourrit la pensée.

Nous analyserons ici le rapport entre une phrase de Marina Tsvétaïeva et la pensée de Meschonnic. Lequel la cite souvent comme la maxime « все поэты жи́ды (*vse poety zydy*) » traduite par « tous les poètes sont des juifs » dans ses œuvres depuis les années 1970. Cette citation, réputée grâce à Paul Celan qui la place en épigraphe en russe, est traduite également en français, et Meschonnic la cite dans son article en 1972 : « On appelle cela traduire Celan »<sup>2</sup> et il a même essayé de traduire le poème de Tsvétaïeva. Il faudra pourtant attendre jusqu'au début du xxie siècle quand il pose la question du mot offensif dans cette traduction. Dans *L'Utopie du Juif*, publié en 2001, il remarque que le mot « жи́ды (*zydy*) », à savoir les « juifs », ne s'emploie que dans un sens péjoratif, car on transpose « juif » en russe par « Евреи (*yevrei*) ». La traduction française ne prêtait guère attention aux nuances de la langue vulgaire, car « les mœurs se sont policées »<sup>3</sup>, selon les dires de Meschonnic. Cependant, toujours selon lui, « la violence voulue par Marina Tsvétaïeva, *zyd*, demandait “youpin” — ou “youtre” plus rare »<sup>4</sup>. La violence constituera un sujet majeur dans notre prochaine analyse.

Depuis la publication du livre *L'Utopie du Juif* (2001), Meschonnic ne cesse de s'intéresser à ce mot offensant quelque part. Lors d'un entretien de 2001, il se demande pourquoi Tsvétaïeva l'a employé :

Elle a employé un mot grossier pour accentuer la violence évidemment de ce qu'elle voulait dire, c'est-à-dire la violence du rejet. Autrement dit le rejet du poète, signifiant

<sup>1</sup> E. GUILLEVIC, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Editions Corvina, 1977, p. 22. ; *PT*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>2</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> *UJ*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> *Ibid.*

par là qu'une société montre ce qu'elle est quand on voit ce qu'elle fait de ses poètes.<sup>1</sup>

Dans un autre entretien avec Serge Martin, il voit dans ce terme vulgaire ceux qui «sont des parias, des exclus ou des rejetés», et ce qui implique «un sens déjà si fort et si violent du poème»<sup>2</sup>. Lorsqu'il écrit un article sur un poète juif alsacien, Claude Vigée, il nomme «utopie» le lieu pour ceux qui n'ont pas de place dans le monde conventionnel : «Cela voulait dire qu'ils sont des exclus, des parias, des personnes déplacées — l'incarnation même de l'utopie, en ce que l'utopie est ce à quoi la société bien-pensante ne fait pas de place.»<sup>3</sup> Pour notre poète, l'utopie ne signifie pas un pays idéal, mais la place que «la société bien-pensante ne fait pas». Elle est aussi une violence intempestive envers le conformisme, parce qu'il n'y a pas de plus grande violence que la bien-pensance qui aspire à la stabilité, l'immobilité et l'harmonie sans défaut — il s'agissait du «signe», selon la terminologie meschonnicienne. Lors du dernier entretien avec Serge Martin, l'auteur met en lumière la pensée de la violence du poème contre la violence du signe. La notion de violence de Tsvétaïeva est «contre cette violence invisible et inaudible»; il «dénonce la violence invisible» avec cette violence du poème<sup>4</sup>. Partant de cette notion développée par Marina Tsvétaïeva, il invente la pensée conflictuelle entre la violence invisible et la violence visible. Lorsqu'il prononce un texte qui s'intitule «Dada, on ne joue plus», dans le colloque «Poésie et jubilation» en 2003, cette divergence est formulée plus clairement : «Violence visible contre violence invisible. Comme celle du poème contre celle du signe.»<sup>5</sup>.

Il est loin de notre intérêt de répondre que cette position militante est idéale pour la poétique, et nous nous bornerons à dire que l'auteur affrontera sans cesse cette guerre jusqu'à son décès. Dans son dernier article sur Aimé Césaire, publié à titre posthume en 2016, il se penche également sur la violence césairienne et il conclut qu'il s'agit d'une éthique du poème même si cette violence n'est pas politiquement correcte :

J'admire cette violence, qui n'est pas politiquement correcte, parce qu'elle me semble voir juste. Et c'est la même, dans les poèmes et dans la pensée politique. Ce qui signifie que c'est une éthique du politique, une éthique et une politique du poème.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie)», *op. cit.*, p. 125.

<sup>3</sup> «Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit», *op. cit.*, p. 87.

<sup>4</sup> «Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie)», *op. cit.*, p. 125.

<sup>5</sup> «Dada, on ne joue plus», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 131.

<sup>6</sup> «Aimé Césaire, la délivrance dans et par l'obscurité du dire», dans D. DELAS (dir.), *Tombeau pour Aimé Césaire*, Nantes, Aden, 2016, p. 185.

Pourtant, il faudrait malgré tout nuancer son militantisme, du moins, il ne s'agit pas de tenir Meschonnic pour un admirateur du discours de la haine à travers le soutien de la violence du mot péjoratif, car le mot grossier dans le poème de Tsvétaïeva doit nécessairement être violent d'un point de vue rythmique-prosodique. Dans son analyse dans *Le Signe et le poème* (1975), notre poète a découvert la prosodie de la consonne [z] propre à cette poétesse russe. Il a transcrit son poème de 1924 et le traduit<sup>1</sup>. En plus de cette traduction, Meschonnic a tenté de traduire le poème de Marina Tsvétaïeva. Dans la lettre à Hélène Cixous le 24 janvier 1992, il a traduit un poème écrit le 8 décembre 1913<sup>2</sup>. Pour faire entendre plus aisément sa pratique de la traduction, nous la remettons en bilingue (russe / français) :

<b>Texte original (en russe)</b>	<b>Traduction (en français)</b>
Žizn', èto mesto, gde žit' nel'zja :	La vie est un lieu où on ne peut pas vivre
Ev-rejskij kvartal	Un quartier juif
...	...
Getto izbranničestv ! Val i rov.	Ghetto des élus ! Mur et fossé.
Po-ščady ne ždi !	N'attends pas de pitié !
V sjom hristiannejšem iz mirov	Dans ce plus chrétien des mondes
Poëty — židy !	Les poètes sont des Juifs

Meschonnic<sup>3</sup> commente ce poème : « Tsvétaïeva écrivait, situant le rapport du poète au Juif dans le monde, ce monde, et dans le rapport qui exprimait sa poésie de sa langue, liant les signifiants vivre (*žit'*) et juif (*žid*) avec attends (*ždi*) ». La prosodie de la consonne [z] fait la signifiante en liant « жид (*zyd*) » traduit par le « youpin » au sens péjoratif, « Жизнь (*žit'*) », la vie et « жди (*zdi*) », attendre. On ne peut donc pas séparer ce mot grossier des signifiants dans le poème et il est indispensable de considérer ce mot dans le système du poème entier. Nous ne pourrions pas répondre à la question de savoir s'il faut rectifier malgré tout ce mot dans le cadre du politiquement correct ou non, en revanche, il ne fait aucun doute qu'il est également nécessaire de remarquer le mouvement consonantique du [v] quand l'essayiste écrit en poète qui relie la « violence » à la « vie » et à ce qui est « visible », et encore qui écrit cette série *la violence voulue par Marina Tsvétaïeva*, pour tenir

<sup>1</sup> *SP, op. cit.*, p. 462.

<sup>2</sup> « Reliquat notes sur la traduction », IMEC, 368MCN/92/1-368MCN/92/4, 1962–1992.

<sup>3</sup> *SP, op. cit.*, p. 462.

avec justesse le sens de la violence meschonnicienne. Ici, la violence n'est pas une brutalité, mais plutôt la volonté de la vie.

La théorie pratique de la traduction d'Henri Meschonnic n'a rien à voir avec une pensée ethnocentrique qui intègre sans critique l'hétérogénéité. L'auteur favorise le métissage entre les deux langues à travers le dialogue critique, et il crée ce qui n'existe pas encore dans le monde. On pourrait dire que ce n'est pas le travail du traducteur, mais du poète. Cependant, pour Meschonnic, les deux sont identiques dans le sens où le poète-traducteur critique les langues et crée son propre langage. Ce qu'il a trouvé dans sa traduction du poème de Tsvétaïeva, c'est un nouveau schéma de la violence visible et invisible, de la violence du poème et du signe. Cette pensée est née d'une critique de la culture conformiste qui remplace le mot péjoratif «youpins» par le français standard «juifs». Le juif, considéré comme «youpin» dans la culture, deviendra une personne déplacée, exclue — un paria. Il serait intéressant ici de rapprocher cette expression de la première citation de Meschonnic dans notre article : «Le poète est toujours un métis, un mèteque». Tous les poètes sont des youpins, des mèteques et des métis, pour la société bien-pensante. L'intempestivité du poème peut critiquer le monde du signe qui n'accepte pas la poésie. La traduction, ou plus précisément le contact des langues étrangères était pour ce poète un lieu de conflit entre le poème et le signe. Notre étude sur le rapport de la traduction avec la poésie et la pensée chez Meschonnic peut ainsi remettre en question l'autonomie de la traductologie. Si celle-ci affirme son autonomie, il importe de penser que la théorie de la traduction en général est inséparable des autres pratiques d'art telles que la poésie et la critique.

### **8.3.2 La rime et la violence : une oralisation du langage dans *La Neige* de Tsvétaïeva**

Notre examen du mode de conflit dans l'utopie a montré une opposition entre la violence visible et la violence invisible, entre le poème et le signe. Cette violence visible est dérivée de la lecture du mot vulgaire «youpins» par Marina Tsvétaïeva, mais Meschonnic trouvera une autre forme de violence dans la poésie de cette poétesse russe. Dans un article autour de Tsvétaïeva intitulé «La rime et la vie» qui a donné son titre au livre éponyme<sup>1</sup>, le critique aborde la violence sous un angle différent. C'est la violence qu'une rime provoque contre la versification traditionnelle. Elle n'est pas dans une forme métrique traditionnelle, mais se présente comme une forme de vie et une forme de violence. Nous dessinerons quelques contours de la poétique de la violence de

---

<sup>1</sup> *RV, op. cit.*, p. 208-231.

Meschonnic en nous penchant sur son essai sur Tsvétaïeva.

Il existe deux essais de Meschonnic sur Tsvétaïeva : «La rime et la vie» que nous venons d'évoquer et «Rythme, poésie, éthique, chez Marina Tsvetaïeva, de poète à poètes» repris dans *Politique du rythme*<sup>1</sup>. Le premier article se voulait originellement une préface au recueil de poèmes de Marina Tsvétaïeva. Cependant, comme Meschonnic en témoignera dans un entretien, il n'a pas été publié en raison de son texte difficile.

J'avais écrit un texte sur Marina Tsvetaeva dans le volume *La rime et la vie*. Et ce texte sur Marina Tsvetaeva devait servir de préface à une traduction d'Eve Malleret qui a paru sous le titre *Tentative de jalousie*. C'est le recueil le plus important de Marina Tsvetaeva, aux éditions de la Découverte. Mais l'éditeur a trouvé que mon texte était trop difficile... Je l'ai alors mis dans ce livre et je l'ai intitulé *La rime et la vie*, en mettant le livre tout entier, si je puis dire, sous le signe de Marina Tsvetaeva.<sup>2</sup>

Comme *Tentative de jalousie*, la traduction d'Ève Malleret, a été publiée en 1986, Meschonnic a écrit son essai avant cela. La première parution de son essai s'est faite en anglais, «Rhyme and life», publiée en 1988, dans une traduction de Gabriella Bedetti<sup>3</sup>. Cet article a ensuite été inclus dans *La Rime et la vie*, mais sans différences significatives de contenu. Cet essai s'attache à explorer une nouvelle notion de rime dans la poésie moderne.

L'idée de rime chez Meschonnic est particulière, car il déclare que la disparition de la rime en fin de vers dans la poésie ne signifie pas la disparition de la rime elle-même, mais qu'elle a conduit plutôt à la redécouverte de la rime<sup>4</sup>. Il estime que la raison d'être de la rime n'est pas seulement d'utiliser son principe inventé par ses prédécesseurs parce que la rime n'est pas une forme existante, mais une seule vie humaine. La découverte d'une nouvelle rime sera un défi à la raison conventionnelle<sup>5</sup>. La rime devient donc une violence qui résiste à la raison comme Meschonnic dit : «La violence est devenue une rime, un principe de rime»<sup>6</sup>. Pour lui, la rime n'est rien d'autre qu'une a forme de vie : «Violence de la rime parce que c'est la violence qui fait la rime»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> PR, *op. cit.*, p. 452-463. ; «Rythme, poésie, éthique, chez Marina Tsvetaïeva, de poète à poètes», dans N. SETTI (dir.), *Marina Tsvetaeva. De poète à poètes*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2000, p. 41-50.

<sup>2</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 100.

<sup>3</sup> «Rhyme and life (en anglais)», *Critical Inquiry*, traduit par Gabriella BEDETTI, automne 1988, vol. 15, n° 1, p. 90-107.

<sup>4</sup> RV, *op. cit.*, p. 214. «La disparition de la rime en fin de vers est un passage vers la redécouverte de la rime»

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 215. «Chaque rime nouvelle modifie la raison.»

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

Marina Tsvétaïeva est la poétesse qui incarne cette relation entre la violence et la rime. Meschonnic reprend dans son essai «La rime et la vie» Tsvétaïeva et sa traductrice Ève Malleret qui «a su, a pu traduire cette violence»<sup>1</sup>. La rime de Tsvétaïeva échappe aux deux métriques traditionnelles russes et françaises, car sa rugosité crée une autre forme de vie qu'une forme métrique. Elle est une forme rythmique qui est inséparable de sa vie. Meschonnic affirme :

La violence poétique, la violence rythmique et prosodique est inséparable aussi de la sensation de violence qu'elle porte dans ses poèmes et qui est quelque chose qui illustre pour moi, ce qu'est la poésie, c'est-à-dire l'identification entre une forme de vie et une forme de langage.<sup>2</sup>

En la transformant en langage, la rime acquerra une nouvelle forme. C'est pourquoi «la violence est une oralisation du langage»<sup>3</sup>.

### 8.3.3 Le poème français qui parle russe? (une analyse de «Neige» de Marina Tsvétaïeva)

Nous observerons la violence de la rime chez Marina Tsvétaïeva en reprenant *La Neige* que Meschonnic considère comme «un vrai poème de Tsvétaïeva»<sup>4</sup>. Il affirme également que «toute sa poétique y est»<sup>5</sup>. La poétesse russe Marina Tsvétaïeva est née en 1892 et morte en 1941. Après la révolution russe, elle s'installe à Paris, de 1925 à 1939. Ce poème a été écrit en 1923, mais on ne sait pas exactement où et quand le poème a été réellement écrit : *L'anthologie de la poésie soviétique*, publiée par Gallimard, ne signale que cette brève mention : «Traduction par l'auteur, 1923»<sup>6</sup>. Comme le texte original en russe n'a pas été retrouvé ni la construction rimique russe de *La Neige*, il est possible qu'elle ait écrit directement en français plutôt qu'avoir réalisé la traduction d'un poème antérieur en russe<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 224. Ève Malleret est une élève de Meschonnic et qui a co-traduit avec lui *La Structure du texte artistique* de Iouri Lotman en 1973. Voir : J.M. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, traduit par Anne FOURNIER, traduit par Bernard KREISE et traduit par Ève MALLERET, traduction dirigée par Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>2</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 100.

<sup>3</sup> *RV, op. cit.*, p. 227.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> M. TSVÉTAÏÉVA, *Tentative de jalousie : et autres poèmes*, traduit par Ève MALLERET, Paris, la Découverte, coll. «Voix», 1986, p. 69. «C'est *La neige*, un poème publié par M. Slonim et G. Reavey dans leur *Anthologie de la poésie soviétique* (1918-1934) avec une note mystificatrice : «1923. Traduit par l'auteur.»

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 228. «L'original russe n'a pas été retrouvé, ce qui laisse penser que *La neige* n'est pas une traduction, mais un poème écrit directement en français»

Il y a une certaine dissemblance entre la première publication du poème *La Neige* et l'édition de 1986 (et celle de 1999, édition Poésie/Gallimard). Nous avons souligné ci-dessous les différences comme ponctuation, virgule, et lettre majuscule.

<b>Version en 1935</b>	<b>Version en 1986/1999</b>
Neige, neige,	Neige, neige,
Plus Blanche que linge,	Plus blanche que linge,
<u>Femme-lige</u>	<u>Femme lige</u>
Du sort : blanche neige.	Du sort : blanche neige.
Sortilège !	Sortilège !
Que suis-je et où vais-je ?	Que suis-je et où vais-je ?
Sortirai-je	Sortirai-je
Vif de cette terre	Vif de cette terre
Neuve ? Neige,	Neuve ? Neige,
Plus blanche que page	Plus blanche que page
<u>Neuve, neige</u>	<u>Neuve neige</u>
Plus blanche que rage	Plus blanche que rage
Slave...	Slave...
Rafale, rafale	Rafale, rafale
Aux mille pétales,	Aux mille pétales,
Aux mille coupoles,	Aux mille coupoles,
<u>Rafale-la-folle !</u>	<u>Rafale-la-Folle !</u>
Toi une, toi foule,	Toi une, toi foule,
Toi mille, toi râte,	Toi mille, toi râte,
<u>Rafale-la-Souïe</u>	<u>Rafale-la-Saoule</u>
<u>Rafale-la-Pâle.</u>	<u>Rafale-la-Pâle</u>
Débride, détèle,	Débride, détèle,
Déssole, détale,	Déssole, détale,
À grands coups de pelle,	À grands coups de pelle,



À grands coups de balle.      À grands coups de balle.

Cavale de flamme,	Cavale de flamme,
Fatale Mongole,	Fatale Mongole,
Rafale-la-Femme,	Rafale-la-Femme,
Rafale : raffole.	Rafale : raffole.

On peut trouver au premier coup d'œil l'utilisation excessive de la rime («-ge», «-le»). Une telle violence de la rime exagérée débordera distinctement la versification française. Cependant, ce qui est remarquable est que ce poème offre une répétition sonore excessive tout en conservant la forme poétique comme le nombre de syllabes et l'accentuation. Certes, toutes les rimes sont composées de rimes féminines, et la loi de l'alternance des rimes est abandonnée. Les strophes sont également déséquilibrées : 8-5-4-8-4 dont la deuxième strophe est particulièrement incomplète. Mais, ce poème a une organisation équilibrée : même si toutes les rimes sont féminines, elles présentent de subtiles différences de sonorité, et à partir de la troisième strophe, on peut constater que leur séquence est relativement régulière : la rime plate dans la troisième strophe (A-A-B-B), rime croisée dans la quatrième (A-B-A-B-C-D-C-D) et la rime croisée dans la cinquième (A-B-A-B). Surtout, le nombre de syllabes, à l'exception de la deuxième strophe, est entièrement composé de cinq ou trois syllabes, et la plupart des accents après la troisième strophe sont également fixe comme  $\cup\cup\cup$ . Nous illustrons ces éléments rythmiques dans ce qui suit (le poème est pris à l'édition de 1986) :

Neige, neige,	[nɛʒ]	A
Plus blanche que linge,	[lɛʒ]	B
Femme lige	[liʒ]	C
Du sort : blanche neige.	[nɛʒ]	A
Sortilège!	[lɛʒ]	A
Que suis-je et où vais-je?	[vɛʒ]	A
Sortirai-je	[ʀɛʒ]	A

Vif de cette terre	[tɛʀ]	D
Neuve? Neige,	[nɛʒ] ([nœv])	A
Plus blanche que page	[paʒ]	B
Neuve neige	[nɛʒ] ([nœv])	A
Plus blanche que rage	[ʀaʒ]	B
Slave...	[slav]	C
Rafale, rafale	[fal]	A
Aux mille pétales,	[tal]	A
Aux mille coupoles,	[pɔl]	B
Rafale-la-Folle!	[fɔl]	B
Toi une, toi foule,	[fɥl]	A
Toi mille, toi râle,	[ʀɔl]	B
Rafale-la-Saoule	[sul]	A
Rafale-la-Pâle	[pɔl]	B
Débride, détèle,	[tɛl]	C
Désole, détale,	[tal]	D
À grands coups de pelle,	[pɛl]	C
À grands coups de balle.	[bal]	D
Cavale de flamme,	[flam]	A
Fatale Mongole,	[gɔl]	B

$\overset{\cup}{\text{R}} \overset{-}{\text{a}} \overset{\cup}{\text{f}} \overset{\cup}{\text{a}} \overset{-}{\text{l}} \overset{-}{\text{e}} \overset{-}{\text{F}} \overset{-}{\text{e}} \overset{-}{\text{m}} \overset{-}{\text{m}} \overset{-}{\text{e}}$ ,	[fam]	A
$\overset{\cup}{\text{R}} \overset{-}{\text{a}} \overset{\cup}{\text{f}} \overset{\cup}{\text{a}} \overset{-}{\text{l}} \overset{-}{\text{e}} \overset{-}{\text{r}} \overset{-}{\text{a}} \overset{-}{\text{f}} \overset{-}{\text{o}} \overset{-}{\text{l}} \overset{-}{\text{e}}$ .	[fɔl]	B

Cette analyse montre le résultat que Meschonnic n'a pas explicité dans son œuvre : dans le poème de Tsvétaïeva, il existe un ordre métrique structuré par l'alternance des rimes, le nombre de syllabes et l'accent, qui sera bouleversé par la répétition violente de la rime. La régularité de l'alternance des rimes est particulièrement visible à partir de la troisième strophe («Rafale, rafale») alors que la première («Neige, neige») n'est pas régulière.

Meschonnic n'aurait pas laissé d'analyse détaillée de ce poème, mais il faudrait tenir compte de la structuration différente de la rime dans la première moitié des strophes (1-2) et dans la deuxième (3-5). Le premier couplet commence par la métaphore de la neige, un être d'un blanc pur, une femme qui subit son destin. En se demandant si elle peut sortir de la «terre neuve», la «Femme(-)lige / Du sort» dans la première moitié de ce poème sera transformée en «Rafale-la-Femme» dans la dernière. Cela correspond à la transformation de la neige en rafale de vent (tempête de neige aussi !). Il est remarquable que Tsvétaïeva exprime cette scène de tempête en maintenant l'alternance des rimes et l'accentuation bien formées sans enjambement qui a été utilisé dans la première moitié du poème («terre / Neuve?», «page / Neuve», «rage / Slave»). L'image de la violence par rafales sera associée à la forme étrangement statique de la rime, car, pour Marina Tsvétaïeva, la rime passe par une «mort». Un autre poème intitulé «Lettre de Nouvel An», une réaction à la mort de Rainer Maria Rilke, essaie de rimer «Райнер (Rainer)» avec «умер (mort)». Ève Malleret a rimé en français «Rainer» avec «terre» :

Le Nouvel An au seuil.  
À quoi — et quels gens —  
Avec qui trinquer? Avec quoi? Au lieu  
D'écume — du coton. Moi au milieu  
Des douze coups : pourquoi? Que dois-je faire  
Portant cette rime : Rainer — en terre,  
En plein bruit de Nouvel An? Et si toi,

Si pareil œil s'est éteint — c'est que la  
Vie n'est pas la vie, la mort — pas la mort.  
[...]  
Rainer, des rimes nouvelles — content ?  
En effet, comprendre correctement  
Le terme rime — qu'est-ce d'autre hors  
Plein de rimes nouvelles — la Mort ?  
Car pas d'issue : la langue est épuisée  
Plein de consonances et signifiés  
— Neuves ! Neufs !<sup>1</sup>

La rime qui implique le mourir (умереть) crée du sens aussi bien que du son. Meschonnic, se référant à ce poème, commente que « la rime finit par devenir non plus matière seulement, mais sujet du poème »<sup>2</sup>. La rime dans la dernière moitié du poème *La Neige* peut également être lue comme un poème sur la possibilité de la « vie » à travers la « mort » de la rime qui n'a pas d'issue à cause de l'épuisement de la langue. En d'autres termes, la rime n'invente pas la vie comme de nouvelles « consonances » et de nouveaux « signifiés » sans passer par la mort.

Tsvétaïeva a violé les règles de rime existantes à l'intérieure de la loi de métrique. Ce qui se produit par la mort de la rime traditionnelle sera la rime de vie comme forme de vie. La violence rimique dans *La Neige*, comme le dit Meschonnic, renforce « l'identification entre une forme de vie et une forme de langage »<sup>3</sup>.

Nous avons constaté un aspect de la poétique de la violence chez Meschonnic. L'analyse du poème de Marina Tsvétaïeva nous révèle que cette violence est née d'un conflit avec la loi existante. Le chapitre suivant examinera l'aspect de la révolte du côté du poème dans ce conflit.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 165-168.

<sup>2</sup> *RV, op. cit.*, p. 228.

<sup>3</sup> « Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité », *op. cit.*, p. 100.



## Chapitre 9

# « L’utopie est la construction d’un anti-monde » : le langage pur chez Éluard

L’objectif de ce chapitre est de clarifier la théorie du refus formée par la lecture des poètes par Meschonnic. Nous accorderons d’abord une place importante à la pureté d’Éluard (Section 1) et nous y mettrons en lumière une association entre trois notions acquise par la lecture du poète : pureté, révolte, utopie (Section 2). Nous reprendrons ses essais sur le poète Adonis pour constater cette théorie du refus d’un autre point de vue (Section 3).

À la fin du chapitre 8, nous avons constaté que l’utopie n’est pas un pays idéal, mais la place que « la société bien-pensante ne fait pas »<sup>1</sup>, et que l’acte de faire une utopie était intempestif et inconfortable pour le monde conformiste qui souhaite maintenir le statu quo. D’un certain point de vue, cette idée d’utopie peut également être considérée comme celle d’un « refus » du monde tel qu’il est. Nous montrerons dans ce chapitre que Meschonnic tire l’inspiration du rapport entre l’utopie et le refus de les pensées des poètes comme Éluard, Adonis et d’autres, non pas des intellectuels ou des philosophes engagés. Dans la poétique meschonnicienne, le refus n’est pas une dénégation de la société actuelle, mais une critique, qui permet d’imaginer une autre société. Cette sorte de critique n’est pas nécessairement représentée dans la poésie engagée, mais seul l’invention de son propre langage d’un poète peut devenir une objection au milieu social. Le poète le *refuse* avec son propre langage.

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 306.

Parmi ces poètes, Paul Éluard occupe une place centrale dans la poésie de Meschonnic. En interprétant l'« être pur » du poète comme une « éthique » individuelle, Meschonnic a affirmé qu'il est plus important, même s'il est difficile, de rester pur dans le monde impur que de le nier. Ainsi, la pureté peut-elle être une résistance. Toutefois, notre critique a eu un long chemin à parcourir pour parvenir à cette conclusion à travers ses études autour d'Éluard, car il a écrit de nombreux essais sur ce poète, du début à la fin de sa carrière, ce qui est la deuxième grande quantité d'articles après ceux de Victor Hugo. Pour clarifier cette idée de refus, il sera donc nécessaire de la considérer à partir de l'ensemble de ses essais.

L'objectif du présent chapitre consiste à mettre au clair la relation entre la pureté et le refus dans le travail sur Éluard de Meschonnic. À cette fin, nous examinerons tous ses articles dans l'ordre chronologique de 1962 à 1998. Dans la première section, nous organiserons tout d'abord tous les articles, en tenant compte des premières publications et des reprises. Nous les diviserons ensuite en deux périodes : la première, de 1962 à 1979, et la seconde, à partir de 1995. Ce travail nous permet d'identifier quand et où apparaissent les sujets de la pureté et du rejet. Dans la deuxième section, nous observerons le processus par lequel la notion de pureté est liée à celle de refus. Le concept « pur » est développé par rapport à la discussion sur le primitivisme dans les années 1980, et se rejoint aux essais sur la pensée dadaïste après les années 1990.

Cette idée de refus se retrouve non seulement dans les essais de Meschonnic sur Éluard, mais aussi dans ceux sur Baudelaire, Julien Benda, Aimé Césaire et d'autres écrivains. La dernière section reprend un poète syrien Adonis comme exemple de la pensée du refus d'autres poètes. Le texte autour d'Adonis a été écrit en 1983 et en 1991, période où aucun article sur Éluard n'a été publié. Si l'on constate la pensée du refus de Meschonnic dans cette période, il sera possible de montrer une continuité de sa pensée.

## **9.1 L'enquête des articles sur Éluard (1962-1998)**

Cette section vise à situer Éluard dans l'œuvre entière de Meschonnic. Nous commencerons par organiser tous ses articles, puis nous aurons un aperçu de chaque argument. Il est essentiel de préparer un corpus afin de bien comprendre la position de ce poète dans la théorie meschonnicienne. Après avoir établi cette liste, nous nous intéresserons particulièrement à une idée de « refus » après les années 1980. Cette idée qui se retrouve souvent chez Meschonnic a été inspirée et développée

à partir du concept de « langage pur » d'Éluard. Ce nouvel aspect n'avait pourtant pas été remarqué par des études précédentes parce qu'elles n'ont abordé que ses premiers écrits sur Éluard<sup>1</sup>. Pour notre part, nous tirerons deux idées principales, c'est-à-dire « pur » et « refus », en examinant tous les articles sur le poète né à Saint-Denis. Les derniers essais après 1995 sont indissociables de la notion d'utopie et constitue un élément essentiel pour caractériser la poétique meschonnicienne.

### 9.1.1 La première période (1962-1973) : le classicisme et la relation des pronoms personnels

Nous couvrirons tout d'abord les essais de Meschonnic de 1962 à 1998, puis nous les passerons en revue du début des années 1960 et 1970 où il a le plus consacré aux études de ce poète. Le sujet du refus et de la pureté, qui nous préoccupe ici, n'apparaît pas sous une forme définitive, mais ses études à cette époque ont servi de base au développement de sa théorie ultérieure. Pour démontrer l'importance de la place de ce poète chez Meschonnic, nous voudrions souligner la relation analogue entre ses premiers essais sur Éluard et son texte autour de Paul Celan que nous avons examiné dans le chapitre 5<sup>2</sup> ou avec ses œuvres poétiques.

Meschonnic publie six articles autour d'Éluard dont la moitié a été parue dans les années 1960 et 1970 et les deux derniers textes ne sont pas repris. Nous avons refait le corpus bibliographique ci-dessous (l'astérisque indique un article qui n'est pas repris dans un seul livre)<sup>3</sup> :

- [1962-11/12]\* « Les lettres de jeunesse de Paul Éluard », *Europe*, n° 403-404, novembre-décembre 1962, p. 203-205.
- [1962-7/8] « Éluard, poète classique », *Europe*, n° 403-404, juillet-août 1962, p. 135-150.
  - [Reprise en 1972] *Europe* n° Éluard, 2<sup>e</sup> trimestre
  - [Reprise en 1973] *PPIII*, p. 119-143.
- [1970] « Prosodie et langage du couple dans *La Vie immédiate* d'Éluard », *Langue française*, n° 7, 1970, p. 44-55.
  - [Reprise en 1973] *PPIII*, p. 258-274.

<sup>1</sup> S. MARTIN, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, op. cit., p. 22-23.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 171.

<sup>3</sup> Ici, des manuscrits dans les archives de l'IMEC (368MCN/94/1) ont été exclus. Voir *infra*, p. 320.



- [1973] «Un langage-solitude. Les formes-sens de *La Vie immédiate* d'Éluard» dans *PPIII*, p. 181-274.
- [1979] «Le poème est bleu comme une orange», dans *Le mythe d'Étiemble. Hommages Études et Recherches*, Paris, Didier Érudition, 1979, p. 169-180.  
– [Reprise en 1985] *EP*, p. 240-259.
- [1995]\* «C'est le refus de séparer l'éthique, l'esthétique et le politique qui a fait le surréalisme», *Le journal de Saint-Denis (supplément)*, n° 209, décembre 1995, p. 6-7.
- [1998]\* «Paul Éluard aujourd'hui», dans *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 345-356.

Nous désignerons désormais la période allant jusqu'aux années 1973 comme la première période et après 1979 comme la dernière. Cette division semble être arbitraire, mais elle est en fait séparée par un développement de la pensée comme nous discuterons plus loin<sup>1</sup>. Comme il y a plus des essais dans la première période, pas mal entre des discussions dans la dernière période sont basées sur la première. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, on peut également observer dans la dernière période un changement théorique qui n'avait pas été évident dans la période précédente. Cela signifie que Meschonnic a continué à développer sa poétique à travers la relecture de la poésie et la critique d'Éluard.

Avant d'examiner chaque article de Meschonnic au cours des premières années (1962-1973), nous présenterons quelques preuves de son intérêt pour Éluard. Comme nous l'avons déjà mentionné, la plupart de ses études en sont aux années 1960-1970. La liste des archives de IMEC ci-dessous nous feront vérifier que notre critique a étudié Éluard intensivement dans cette époque.

- [1963-1969(368MCN/97/1)] Notes de cours manuscrites à l'Université de Lille<sup>2</sup>
- [1964-1967(368MCN/94/1)] Travail sur Éluard<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Précisément, elle devrait être catégorisée en trois, car entre 1979 et 1995, période de moins de quinze ans, très peu de discussions sur Éluard ont été écrites à l'exception de la reprise de 1985.

<sup>2</sup> «Université de Lille», IMEC, 368MCN/97/1-368MCN/99/3, 1963–1969.

<sup>3</sup> «Travail sur Éluard», IMEC, 368MCN/94/1, 1964–1967.

- [1965-1968(368MCN/100/1-368MCN/100/2)] : stage d'été à l'Université de Besançon, le 20 juillet 1968 «Poésie et humanisme chez Éluard» 21 «Les images chez Paul Éluard»<sup>1</sup>

Avec ces documents, nous pouvons situer davantage la place d'Éluard chez Meschonnic. En 1965, notre critique, lors de son stage à l'Université de Besançon, a mis en place des cours sur Éluard. Le programme, trouvé dans les archives d'IMEC, comprend les deux cours : «Poésie et humanisme chez Éluard» (le 20 juillet), «Les images chez Paul Éluard» (le 21 juillet)<sup>2</sup>.

Son influence indirecte pourrait remonter aux années 1950 : le 26 septembre 1957, Meschonnic a été publié dans *Les Lettres françaises* un article sur André de la Vigne, poète découvert au XX<sup>e</sup> siècle par Paul Éluard<sup>3</sup>.

En outre, le témoignage de Jean-Claude Chevalier servirait aussi à prouver que Meschonnic s'intéressait à Éluard. Selon Chevalier, le jeune poète-critique avait en 1963 le plan pour inclure Éluard dans sa thèse :

J'ai rencontré pour la première fois Henri Meschonnic dans le bureau de Gérard Antoine, professeur de langue française à la Sorbonne. Il venait parler thèse avec Antoine, il pensait à Éluard, me semble-t-il. C'était en 1963<sup>4</sup>.

Un an auparavant, en 1962, «Éluard, poète classique» avait été publié dans *Europe*, où Meschonnic ne traite pas de ce poète en tant que surréaliste, mais en tant que «grand poète classique»<sup>5</sup>. Quand ce poète qui préfère formes poétiques classique comme alexandrin est qualifié ici de «grand poète classique», nous pourrions évoquer une mention qui se trouve dans un article précédent «Les lettres de jeunesse de Paul Éluard» :

Robert Valette a raison d'affirmer l'importance de ces années d'apprentissage, puisqu'elles sont celle d'un «grand poète français *classique*». C'est bien ainsi qu'apparaîtra de plus en plus Paul Éluard.

<sup>1</sup> «Université de Besançon», IMEC, 368MCN/100/1-368MCN/100/2, 1965–1968.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «André de la Vigne. Poète français du quinzième siècle», *op. cit.* Le texte commence ci-dessous : «André de la Vigne n'est pas un inconnu pourtant il demeure méconnu. Seul, aujourd'hui, Paul Éluard s'est attaché à lui dont il cite les Complaintes du Roy de la Bazzoche où les textes surprenants abondent.»

<sup>4</sup> J.-C. CHEVALIER, «Premiers pas avec Henri Meschonnic, premiers voyages», *op. cit.*, p. 101. Voir aussi : «Entretien avec Giuditta Isotti Rosowsky. Il ritmo come poetica», *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Rome, Bulzoni Editore, 2006, p. 30.

<sup>5</sup> «Éluard, poète classique», *op. cit.*, p. 135.

Nous ne résumerons pas ici l'ensemble de ce texte, mais l'intérêt majeur dans cet article est qu'Éluard était «le mainteneur d'une continuité de la poésie française»<sup>1</sup>. Il va sans dire qu'il ne considérait pas Éluard comme un poète conservateur, mais il a plutôt mis l'accent sur ce poète avant de rejoindre le surréalisme. Ce fait est remarquable, car Meschonnic redécouvrirait dans sa dernière période l'importance du dadaïsme du poète dans les années 1920.

L'article suivant «Prosodie et langage du couple dans *La Vie immédiate* d'Éluard», publié premièrement en 1973, rejoindra dans *Pour la poétique III*, après quelques ajouts des chapitres. Cet essai, intitulé «Un langage-solitude. Les formes-sens de *La Vie immédiate* d'Éluard»<sup>2</sup>, est un premier texte qui se concentre sur la notion de formes-sens, ce qui est aussi accueilli dans les études éluardiennes<sup>3</sup>. En analysant des formes syntaxique et prosodique de la langue d'Éluard, Meschonnic a réussi à montrer que le sens de l'isolement et des couples dans la poésie se construit par le langage. Selon lui, cette recherche du sens du rythme-syntaxe-prosodie, non pas du sens superficiel du mot montre «des formes qui parlent l'inconscient»<sup>4</sup>.

Meschonnic appelle cette forme inconsciente de «forme de courage dans et par le langage»<sup>5</sup>, expression empruntée par Freud «le courage de laisser parler leur propre inconscient» qui est également citée dans *PPII*<sup>6</sup>. L'inconscience s'expliquerait par la différence de fonctionnement des deux verbes pronominaux, le «je» et le «tu». Ce que Meschonnic a trouvé dans *La Vie immédiate* est une relation asymétrique entre le «je» et le «tu», et un amour à sens unique du «je» au «tu». Quand «le *tu* précède le *je*, cet ordre est la déchirure du couple», mais quand «le *je* précède le *tu*, le langage passe, la présence est proche, le dialogue possible, les pronoms ont le “signe ascendant” du bonheur»<sup>7</sup>. Le «je» est une expression qui s'adresse au «tu» tandis que la parole qui émane du «tu» n'arrive pas jusqu'au «je». Il conclut que cela implique une destruction de la relation amoureuse. Ainsi, il a constaté une des «formes-sens» quand le pronom personnel prend un sens unique. On peut trouver la même discussion dans son essai sur Paul Celan dont nous avons déjà traitée<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Abrégé dorénavant en «Un langage-solitude».

<sup>3</sup> J.-Y. DEBREUILLE, *Éluard ou le pouvoir du mot. Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 55, 81, 86.; W.-D. MADELEINE, «Gala ou l'éloge du vide», *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 161-162. «Gala va prendre, définitivement, une part active : cet épisode va instaurer la concrétisation de l'amour libre, et introduire dans l'œuvre éluardienne une poétique de l'absence qui ne fera que s'amplifier jusqu'à devenir ce «langage-solitude» dont Henri Meschonnic a étudié les formes-sens.»

<sup>4</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 54, 265.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>8</sup> Voir *supra*, p. 178

Cette relation caractéristique entre le «je» et le «tu» de la poésie de Paul Éluard aurait-elle influencé son recueil de poèmes ? Pour le prouver, une lecture attentive de l'ensemble de la poésie *Dédicaces proverbes* serait nécessaire, mais aucune étude de ce type n'est encore disponible. En effet, Laurent Mourey a fait remarquer «une écriture avec Éluard»<sup>1</sup> dans les premiers recueils de poèmes comme *Dédicaces proverbes* et *Dans nos recommencements*. Alain Rey et Lucie Bourassa auraient la même impression que sa poésie meschonnicienne ont des «beautés éluardiennes»<sup>2</sup> et des «vagues résonances éluardiennes»<sup>3</sup>. Jacques Roubaud trouvera son style poétique d'Éluard dans le nombre impair de syllabes de sa poésie<sup>4</sup>.

Nous n'avons pas l'intention de nier ces impressions, au contraire, nous considérons qu'il n'est pas surprenant que la lecture d'Éluard ait influencé la poésie de Meschonnic. Ce qui est important de noter, c'est que sa poésie n'est pas une imitation d'Éluard. Dans un entretien en 1985, en réponse à la question «Est-ce que c'est un Je ou un Tu analogue à lui d'Éluard?»<sup>5</sup>, il répond que, même si l'on utilise les mêmes mots, chaque relation entre le «je» et le «tu» est très particulière «dans chaque aventure poétique, dans chaque langage poétique»<sup>6</sup>. Du moins, la relation asymétrique entre le «je» et le «tu», analysée par Meschonnic dans «Un langage-solitude», ne peut être trouvée dans *Dédicaces proverbes*<sup>7</sup>. Nous n'analyserons pas l'ensemble du travail poétique dans notre thèse. D'ici là, nous devrions nous abstenir de tirer des conclusions faciles, car l'examen précis d'influence dans les poèmes devrait être plus soigné.

La comparaison détaillée entre la poésie de Meschonnic et celle d'Éluard dépassera le cadre de notre étude : nous ne discernerons ici que brièvement quelques points différents et similaires entre eux. Meschonnic, dans son analyse de *La Vie immédiate*, fait remarquer que le «tu» qui précède le «je», comme «puisque tu es la seule je suis seul»<sup>8</sup> et «tu refuses de me suivre»<sup>9</sup>, avait une nuance négative de séparation du «je». En revanche, la séparation entre le «je» et le «tu» n'apparaît pas dans *Dédicaces proverbes* tandis qu'un lien serré est observé comme «tu n'es

<sup>1</sup> L. MOUREY, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, op. cit., p. 646.

<sup>2</sup> A. REY, «Pour Henri Meschonnic, un "exercice d'amitié"», dans M. LEOPIZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 55.

<sup>3</sup> L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, op. cit., p. 152.

<sup>4</sup> J. ROUBAUD, «La métamorphose d'Henri Meschonnic en heptasyllabe», *Action Poétique*, printemps 2002, n° 166, p. 130-135.

<sup>5</sup> «Entretien avec Frédérique Chambe. Rencontre avec Henri Meschonnic», op. cit., p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Dans cet entretien ci-dessus, Meschonnic lui-même avoue que ce poème est une rencontre personnelle avec sa femme.

<sup>8</sup> P. ÉLUARD, *Œuvres complètes de Paul Éluard*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Pléiade», 1968, vol.1, p. 295.

<sup>9</sup> *Ibid.*

pas seule tu avances vers le seuil où nous nous tenons»<sup>1</sup>. Étant donné que le «tu» devient un espoir de vivre pour le «je», *Dédicaces proverbes* aurait une autre forme d'amour que *La Vie immédiate*. Certes, il y a dans cette poésie une solitude du «je» («j'ai encore les solitudes autour de moi»<sup>2</sup>), mais il semble être dissous par la rencontre avec le «tu» : «Sous l'amour je fais sécher la solitude»<sup>3</sup> ; «ton retour me brûlait / jetant de la solitude sur le feu»<sup>4</sup>. Ainsi, faudrait-il distinguer le je-tu de style éluardien et de style meschonnicien. Même si notre analyse est encore inadéquate, on pourrait dire au moins que la relation entre le «je» et le «tu» se varie de chaque œuvre poétique.

Nous avons passé jusqu'ici en revue un aperçu des essais sur Éluard de Meschonnic jusqu'au début des années 1970. Nous avons notamment examiné le classicisme et la relation des pronoms personnels qui étaient des intérêts majeurs de Meschonnic dans la première période. Une telle attention se poursuivra-t-elle après les années 1970 ? Y a-t-il eu une évolution dans cette réflexion ? Sinon, est-elle liée à l'absence d'essai sur Éluard entre 1979 et 1995 ? Pour répondre à ces questions, nous observerons le développement de sa pensée après 1979.

### 9.1.2 La deuxième période (1979-1998) : développement de la notion de refus

Après avoir terminé l'enquête des premiers essais, nous passerons à l'examen des derniers essais après 1973. C'est dans cette période que le sujet du «refus-pureté» apparaîtra. La mention à ce thème a commencé en 1979 et s'est progressivement transformée en une pensée centrale dans la poétique de Meschonnic depuis 1995. L'idée de refus n'était pas trouvée seulement dans l'œuvre d'Éluard, mais aussi dans celle des surréalistes et des dadaïstes. Meschonnic l'a découverte parce qu'il a participé aux plusieurs colloques en l'honneur du centenaire des naissances d'Éluard (1895), Breton (1896), Tzara (1896), Aragon (1897), et Soupault (1987) et Fondane (1898). Les deux articles sur Éluard, publiés entre 1995 et 1998, seront étroitement liés à la réaction de Meschonnic aux événements commémoratifs. Nous aimerons voir son chemin pour aboutir à l'idée de refus.

L'article de 1979 de Meschonnic occupe une position particulière par rapport aux autres écrits, car cet essai, publié dans le mémorial d'un professeur de littérature comparée, consiste dans une étude comparative entre les deux poèmes d'Éluard et de Maïakovski. En comparaison avec une phrase célèbre surréaliste «La terre est bleue comme une orange» avec un poème du poète russe

---

<sup>1</sup> *Dédicaces proverbes*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 94.

«La moitié du monde — [...] tout à fait un air d'orange», Meschonnic a examiné la même image d'«orange», et révélé de différents chemins que prend chaque poète pour atteindre cette image.

En parlant de la différence entre les deux, Meschonnic fait remarquer le caractère du refus dans l'image d'Éluard :

J'essaierai de montrer que «La terre est bleue comme une orange» ne donne pas à voir, ne sensibilise pas, et encore moins ne moralise ni ne mysticise. [...] Mais un barrage, un refus : enlever quelque chose au monde.<sup>1</sup>

Tandis que l'orange de Maïakovski a produit une image visuelle qui est inséparable avec son poème entier au point de vue rimique — le bleu en russe *sinij* et l'orange *apel'sinij* —, celle d'Éluard, isolée de l'ensemble du poème, est basée sur une stratégie d'«un refus de voir» et d'«un refus des couleurs»<sup>2</sup>. Pour le poète à l'époque du surréalisme, «le langage est un anti-monde»<sup>3</sup>. Comme nous le verrons plus loin, ce caractère de refus, selon Meschonnic, a déjà été préparé dans les années 1920, période qu'Éluard s'est attaché à la notion de «langage pur».

Après cet essai, les écrits de Meschonnic portant le nom d'Éluard dans leur titre ne seront plus retrouvés pendant près d'une décennie, de 1979 à 1995. Toutefois, on trouve des références à Éluard tout au long de ses textes. Par exemple, dans *Critique du rythme*, il y a des références à Éluard dans le contexte de son alexandrin<sup>4</sup>. On peut faire remarquer dans d'autres œuvres Éluard, comme le commentateur de Victor Hugo<sup>5</sup> et comme l'anthologiste de la poésie médiévale<sup>6</sup>. On y trouve également un grand nombre de citations d'Éluard : «Au milieu du mot 'poésie' un homme se gratte et ronchonne»<sup>7</sup>; «terrible concert pour oreilles d'ânes»<sup>8</sup>. Ces sources des citations ne sont pas souvent précisées, de sorte que certaines ne sont pas précises. C'est probablement parce que Meschonnic en parle par sa propre mémoire.

Cependant, la plupart des citations étaient déjà exprimées dans la première période. Nous pouvons donc conclure que peu de nouvelles recherches sur Éluard chez Meschonnic ont été me-

<sup>1</sup> «Le poème est bleue comme une orange», *Le mythe d'Étiemble. Hommages Études et Recherches*, Paris, Didier Érudition, coll. «Études de littérature étrangère et comparée», 1979, p. 173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *CR, op. cit.*, p. 87, 261, 533, 600, 659.

<sup>5</sup> «Portrait de Victor Hugo en homme siècle», *Romantisme*, 1988, n° 60, p. 69.

<sup>6</sup> *MM, op. cit.*, p. 74. ; *MeM, op. cit.*, p. 51.

<sup>7</sup> «Entendre pour dire», *op. cit.*, p. 44.

<sup>8</sup> «Entretien avec Christian Prigent. Sur le bruit que la musique fait autour de la poésie», *op. cit.*, p. 22. ; «Tradéridéra comme personne», *Europe*, mai 1991, «Aragon poète», n° 745, p. 79. ; «La poésie c'est la prose», *op. cit.*, p. 12.

nées pendant cette période entre 1979-1995. Il conviendrait de considérer qu'elles recommenceront à partir de 1995.

L'article (entretien) de 1995 intitulé «C'est le refus de séparer l'éthique, l'esthétique et le politique qui a fait le surréalisme»<sup>1</sup> a été publié lors du centenaire de la naissance d'Éluard. À cette époque, il y a eu beaucoup de centenaires, et cet entretien en faisait partie<sup>2</sup>. L'année suivante, lors du colloque international de Nice : «Paul Éluard a cent ans» organisé par Colette Guedj, Meschonnic y fait une critique du centenaire en disant que la réduction d'Éluard à la commémoration de l'anniversaire signifiera que l'«on pense à dates fixes, ça veut dire qu'on ne pense pas»<sup>3</sup>. C'est pourquoi, contrairement au titre du colloque, il a donné sa communication intitulée «Paul Éluard aujourd'hui», en respectant la conférence d'Éluard à Prague en 1946 : «Aujourd'hui la poésie ...»<sup>4</sup>. Ces célébrations ne se sont pas limitées à Éluard ; de nombreux poètes associés au surréalisme ou au dadaïsme semblent avoir fait l'objet de célébrations commémoratives. Mais, paradoxalement, grâce à la relecture des poètes pour préparer ces événements-là, Meschonnic a pu développer un sujet du refus dans sa poétique :

J'ai été convoqué à plusieurs colloques pour réfléchir et donc finalement relire Tzara, Breton, Aragon, Éluard, Soupault. Seul effet bénéfique des célébrations. Ce qui saute aux yeux si on relit les textes des années 20, c'est la force du refus, la fraîcheur.<sup>5</sup>

Il dit également la même chose dans *Pour sortir du postmoderne* en 2009.

Le hasard des naissances a rassemblé, c'est ce qu'on appelle une génération, en trois ans, Eluard, Breton, Tzara, Aragon, Soupault : 1995-1998. Et puis il y a eu Benjamin Fondane. D'où des rencontres, des colloques. J'y ai participé. À les relire, ces jeunes des années 1920, qui sortaient de la «der des der», ils ont un pouvoir de révolte qui

<sup>1</sup> Abrégé dorénavant en «Refus de séparer».

<sup>2</sup> ANONYME, «Hommages à Éluard», *Le Monde*, 16 décembre 1995. «Saint-Denis rend un hommage spectaculaire à Paul Eluard à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du poète dans cette ville [...] : une grande «Nuit de la poésie» se déroule vendredi 15 décembre, à partir de 20 h 30, au pavillon de musique de la maison d'éducation de la Légion d'honneur. [...] le musée de Saint-Denis présente jusqu'au 18 mars 1996, dans le pavillon Louis XV du Carmel, une exposition consacrée à Paul Eluard. [...] Une exposition-spectacle, Eluard, objets trouvés, réalisée par Stéphane Gatti et Michel Séonnet à partir du travail de 57 comités de lecteurs, est présentée les 16 et 17 décembre à 17 heures. Enfin, Un colloque international sur Eluard, organisé par Colette Guedj, se tiendra les 22, 23 et 24 janvier 1996 à l'université de Nice Sophia-Antipolis»

<sup>3</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 94.

<sup>4</sup> P. ÉLUARD, *Œuvres complètes de Paul Éluard*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Pléiade», 1968, vol.2, p. 872-873.

<sup>5</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 94.

n'a pas vieilli. Il fait d'autant plus ressortir ce que l'époque présente a de mou.<sup>1</sup>

Le sujet du «refus», qu'il a trouvé en premier en 1979, a été approfondi par la relecture en 1995. Nous traiterons en détail de cette question du refus dans la section suivante. Avant de passer à l'examen de la notion de refus, nous donnerons un aperçu du contenu de deux articles en 1995 et en 1998. En 1995, l'entretien «Refus de séparer» a été publié dans *Journal de Saint-Denis* dans le cadre de l'exposition-spectacle «Éluard, objets trouvés» à Saint-Denis les 16 et 17 décembre 1995. L'année suivante, il a donné une conférence intitulée «Paul Éluard aujourd'hui» au colloque international de Nice «Paul Éluard a cent ans», du 22 au 24 janvier 1996 et ces actes étaient publiés en 1998.

Les deux articles sont similaires à certains égards, mais les différences de sujet sont évidentes. Le premier texte concerne davantage l'actualité de la poétique d'Éluard que le dernier qui se focalise plutôt sur une critique contre des contemporains de Meschonnic. En d'autres termes, celui-ci est concentré sur une critique de *Qu'est-ce que la poésie* de Bernard Noël, qui pose l'opposition d'Éluard avec Celan ou Jabés sous l'influence «effet Celan», alors que l'entretien de 1995 contient une pensée pour lire la poésie d'Éluard aujourd'hui.

C'est là que l'idée de «refus» est introduite de manière claire. Comme nous l'avons déjà signalé, on peut voir le germe de cette idée dans l'article de 1979. L'entretien de 1995, malgré que l'on puisse retrouver la reprise d'autres essais sur Éluard de 1962 et de 1973, se caractérise par une nouvelle confluence de la conception de «refus» de 1979 et de celle de «révolte» qui vient du dadaïsme. C'est-à-dire, il s'agit d'Éluard dans les années 1920 qui ne soit encore surréaliste, mais dadaïste, qui écrivait des poèmes dans la revue *Littérature* ou *Proverbes*, et qui a été absorbé avec Jean Paulhan dans le purisme. Nous reviendrons sur ce texte dans la section suivante.

L'essai de 1998, comme nous l'avons déjà mentionné, présente un fort aspect critique contre ses contemporains et le commémorationnisme. Mais, à la fin de cet article, Meschonnic touche à la pensée d'Éluard en disant que celui-ci «a une pensée du poème, intempestive, donc active»<sup>2</sup> et le critique n'indique dans ses notes que des nombres de pages des *Œuvres complètes* d'Éluard. Du fait que cette phrase se trouve dans le dernier paragraphe, on dirait que l'espace n'ait pas permis une description détaillée de ces idées. Comme il n'a pas indiqué la ligne de page, il serait difficile d'identifier la partie à laquelle il se réfère réellement, mais les textes sur ces pages nous mon-

---

<sup>1</sup> *Pour sortir du postmoderne, op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 355.



treront la pensée éluardienne vue par Meschonnic. En d'autres termes, c'est ce nombre de pages mentionnées qui représente la compréhension de Meschonnic à l'égard d'Éluard.

Nous passerons donc en revue neuf références une par une. Ce travail contribuera à clarifier la vision de Meschonnic sur Éluard et à montrer que les idées citées ici sont, à bien des égards, conformes à la poétique de Meschonnic que nous avons vue jusqu'à présent.

### 9.1.3 L'examen des neuf citations dans l'article en 1998

Nous avons examiné jusqu'ici les essais de Meschonnic de 1979 à 1998. Cela nous révèle que la notion de refus se positionne progressivement comme une pensée importante. En précisant la suggestion de Meschonnic d'« une pensée du poème » dans l'essai de 1998, nous pourrions mieux comprendre la place qu'occupe cette idée de refus. Dans notre étude, nous vérifierons les sources en nous référant à la même édition Pléiade que Meschonnic a utilisée.

Il y a au total neuf passages que Meschonnic a inclus dans ses notes. La plupart des citations sont des passages qui ont été continuellement cités de ses premiers essais sur Éluard, et qui seront d'une grande aide pour examiner les similitudes entre les deux poètes.

La première indique la page 37 dans *Œuvres complètes I d'Éluard*<sup>1</sup> : il s'agit de la préface des *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et les animaux*. Meschonnic a déjà cité cette préface dans *Pour la poétique I* en discutant de la moralité de l'écriture. Ci-dessous est la partie qu'il a citée :

Morale de groupe, ou d'individu, bien qu'elle soit ouverte sur la société, et qui chez Éluard n'a pas attendu le surréalisme, comme le montre la préface des *Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* (1920) : « Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. Nous nous apercevrons alors de tout ce qui nous lie. Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous ».<sup>2</sup>

C'est l'une des citations les plus importantes qui définit Éluard comme « dadaïste » et montre qu'il avait une « éthique » ou une « révolte dadaïste » d'avant le surréalisme, comme nous le verrons

---

<sup>1</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I, op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> *PPI, op. cit.*, p. 123.

plus loin. Dans cette citation, il s'agit de la notion de pureté dont nous traiterons dans la section suivante, mais le sujet du « refus » n'apparaît pas ici, car Meschonnic ne suggère que la relation entre la pureté et la moralité. Il fait ailleurs référence à la pureté d'Éluard dans plusieurs textes<sup>1</sup>. Ce qui est remarquable, dans le *Pour la poétique III* en 1973, il cite la même préface des *Animaux et leurs hommes*, puis il souligne que cette idée de pureté se poursuit jusqu'en *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942) : « Le poète [...] nous rendra les délices du langage le plus pur, celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou... »<sup>2</sup>.

La deuxième référence, dans la page 540 de *O.C. I*<sup>3</sup>, est l'une des phrases les plus citées dans tous les ouvrages de Meschonnic : « terrible concert pour oreilles d'ânes »<sup>4</sup>, la phrase utilisée comme une critique de ceux qui n'aiment que l'harmonie, c'est-à-dire, ceux qui essaient de comprendre des poèmes dans un cadre sémiotique : « les oreilles d'ânes » tiendront une audition du son physique et musical à la différence de celle du sujet et du rythme.

« La transformation par la raison poétique »<sup>5</sup> est un passage qui est une troisième référence. On peut trouver la même citation dans l'article « Refus de séparer »<sup>6</sup>. Le texte suivant d'Éluard peut être conforme à la poétique de Meschonnic.

Seuls, certains poètes parviennent à surmonter cette triste alternative et, propageant leur individualité, à transformer le cœur des hommes en leur montrant, toute nue, une raison poétique.<sup>7</sup>

La raison poétique, qui est la coexistence de l'affect et de la raison. En tirant la phrase sur la raison poétique, il approche de la pensée de l'« affect-concept »<sup>8</sup> de Spinoza : « la poésie, c'est un langage

<sup>1</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 177-178. ; « Primitivisme vers la forme-sujet », *La Licorne*, 1988, n° 14, p. 190. ; *MM*, *op. cit.*, p. 283. ; « C'est le refus de séparer l'éthique, l'esthétique et le politique qui a fait le surréalisme », *Le journal de Saint-Denis (supplément)*, décembre 1995, n° 209, p. 7. ; « Paul Éluard aujourd'hui », *op. cit.*, p. 349.

<sup>2</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 136. ; P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 1133. Ce passage cité est évoqué plus loin à propos de l'impersonnalité.

<sup>3</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 540.

<sup>4</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 68. ; *SP*, *op. cit.*, p. 380. ; « Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique », *op. cit.*, p. 90. ; *CR*, *op. cit.*, p. 87, 126. ; p. 174. ; « Avec Guillevic », *op. cit.*, p. 222. ; « Entretien avec Christian Prigent. Sur le bruit que la musique fait autour de la poésie », *op. cit.*, p. 22. ; « Tradéridéra comme personne », *op. cit.*, p. 79. ; « Du silence à la parole et le silence dans la parole », *op. cit.*, p. 30. ; *PR*, *op. cit.*, p. 77, 461. ; « Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir », *op. cit.*, p. 302. ; « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, 2005, « Voix. Oralité de l'écriture », n° 150, p. 29. ; « Rythme, poésie, éthique, chez Marina Tsvetaïeva, de poète à poètes », *op. cit.*, p. 50. ; *EPT*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>5</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 941.

<sup>6</sup> « Refus de séparer », *op. cit.*, p. 7.

<sup>7</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 941.

<sup>8</sup> Voir *supra*, p. 166.

qui est toute la rationalité et l'affectivité en même temps»<sup>1</sup>.

Quatrièmement, la page de 943 dans *O.C. I* : « Voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître ». On peut confirmer la même citation dans *Pour la poétique III* lorsque Meschonnic parle de l'importance de l'acte de voir chez Éluard<sup>2</sup> : l'acte de voir n'est pas seulement la description du monde, mais la valorisation du monde. Il continue : « Et voir, c'est être vu, c'est exister. En ce geste réciproque gît une grande part de la possession »<sup>3</sup>.

Meschonnic pense que cet avantage de « voir » chez Éluard est dû à « un courant d'inspiration whitmanienne »<sup>4</sup>. Nous nous contenterons ici de rappeler la continuité entre Whitman et Éluard. Il souligne son influence de Walt Whitman même dans sa note de lecture sur *Études sur le temps humain III* de Georges Poulet : « Mais rapprocher Eluard de Dante pour la conception de la connaissance par le regard était-il nécessaire ? Il y a là plutôt un rapport avec Whitman »<sup>5</sup>. Selon Meschonnic, le rapport entre voir et être vu dans la poésie éluardienne est proche du « monde de la transparence, de la réciprocité »<sup>6</sup> whitmanien. De même, à partir de cette relation *voir* et *être-vu*, Meschonnic relie la phénoménologie et la poétique de Whitman : « Comme Whitman, Merleau-Ponty écrit : "je suis tout ce que je vois, je suis un champ intersubjectif, [...] je deviens celui que j'écoute" »<sup>7</sup>.

Nous n'avons pas pu trouver exactement dans l'ensemble des textes de Meschonnic la cinquième référence à la page 963 dans *O.C. I*. On pourrait dire toutefois que la citation suivante est conforme à la poétique de Meschonnic.

Il[=Poète] ne se trompe jamais, tandis qu'il y a des erreurs sincères. Pour lui, rien ne se décrit si bien que ce qui se connaît à peine. On ne découvre que ce qu'on ne connaît pas. La volonté de découverte est inefficace.<sup>8</sup>

Quand Éluard dit que l'« on ne découvre que ce qu'on ne connaît pas », nous ne pouvons pas nous empêcher de le rapprocher de la poétique de l'écoute chez Meschonnic : « ce qu'on ne sait pas qu'on entend ».

---

<sup>1</sup> « Refus de séparer », *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> « Éluard, poète classique », *op. cit.*, p. 138.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

<sup>5</sup> « Georges Poulet, *Études sur le temps humain III, Le point de départ* (éd. Plon, 1964) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1967, 67<sup>e</sup> année, n° 3, p. 652.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *SP*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>8</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 963.

La sixième référence indique la page 974 dans *O.C. I* : «La poésie a presque toujours vaincu les poètes, mais elle n'a jamais réussi à se débarrasser de ses parasites, critiques rapportant tout aux plus petits besoins artistiques et sentimentaux du lecteur»<sup>1</sup>. Meschonnic cite ce passage du chapitre intitulé «Poésie pure» dans son essai «Libérez Mallarmé» ou *Célébration de la poésie* dans le contexte de la critique de l'«éclectisme contemporain»<sup>2</sup>

Quant à la septième référence de la page 979 de *O.C. I*, nous n'avons pas pu trouver le passage qu'il a cité. Mais, la phrase suivante pourrait être analogue à la pensée de Meschonnic sur la solitude et la solidarité : «Imaginer est souvent un terme commode pour différencier l'homme du monde qui l'entoure, pour lui créer un univers abstrait, égoïste, pour l'isoler [...] Si, par exemple, cette femme dont il "rêve" n'existe pas pour les autres, inutile d'aimer»<sup>3</sup>. On peut aussi trouver l'expression similaire à la troisième référence sur la raison poétique : «Ma raison se refuse à nier le témoignage de mes sens»<sup>4</sup>.

Le huitième passage correspond à : «le mince fil de la poésie impersonnelle»<sup>5</sup>. Il est tiré originellement de *Poésies* de Lautréamont tout comme «la poésie doit être faite par tous. Non par un». Pour ouvrir le chemin qui mène l'un à tous, Éluard retrouve cette impersonnalité dans la «poésie pure».

Poésie pure? La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes. Écoutons Lautréamont : «*La poésie doit être faite par tous, non par un.*» Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées, et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux.<sup>6</sup>

Les deux citations seront indispensables pour étudier la théorie de l'impersonnel chez Meschonnic<sup>7</sup>, qui aime cette expression et qui en a présenté plusieurs variations comme «le mince fil d'une théorie matérialiste du langage»<sup>8</sup> ; «le mince fil du discours, qui va de Humboldt et Saussure à Benveniste»<sup>9</sup> ; «éthique du poème commence dans Baudelaire, dans Hugo, continue dans Mallarmé,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 974.

<sup>2</sup> «Libérez Mallarmé», *op. cit.*, p. 64. ; *CP*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>3</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 979.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1133.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>7</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 164. ; *PPIII*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>8</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>9</sup> *MM*, *op. cit.*, p. 33.

Proust. Ce mince fil d'une éthique comme poétique»<sup>1</sup>. Pour Meschonnic, l'impersonnel éluardien a été pris comme la notion de la poésie universelle, de la poésie pour tous, et sert à expliquer la forme «classique» de sa poésie<sup>2</sup>. Dans son essai sur Baudelaire, Meschonnic dit aussi que «la poésie tend nécessairement à l'impersonnel, par l'universalisation»<sup>3</sup>. Nous avons déjà montré dans le chapitre 3 que l'impersonnel est associé à la collectivité<sup>4</sup>.

La neuvième référence vient de «Aujourd'hui la poésie», page 873 dans *O.C. II*. Meschonnic ne l'a pas citée dans ses œuvres précédentes, mais nous pouvons considérer que l'article de 1998 «Paul Éluard Aujourd'hui» est un hommage au «Aujourd'hui la poésie» de Paul Éluard. Ce n'est pas parce que les deux titres sont similaires, mais que la critique de la poétisation que fait Meschonnic est déjà dite dans ce discours d'Éluard. Lorsque le poète a dit en 1946 : «La poésie n'est pas une sorte de rite sacré»<sup>5</sup> ; «La poésie enfante souvent sa plus grande ennemie : sa poétisation»<sup>6</sup> ; «Rien de plus affreux qu'un poème poétisé»<sup>7</sup>, l'autre poète en a réitéré en 1998 et en 2008<sup>8</sup>. À partir de là, nous pourrions dire ceci : une série de réflexions à partir de 1995 peut être située comme n'étant ni le texte qui *parle d'Éluard*, ni la critique des contemporains, mais la réénonciation du discours d'Éluard : il a incarné de la pensée éluardienne en la héritant.

L'enquête de toutes les références ci-dessus a révélé plusieurs choses : beaucoup de ces références ont été citées par Meschonnic dans le passé dont la majorité se trouve dans les années 1960-1970. Chaque citation montre une affinité avec la poétique de Meschonnic et quelques notions comme «impersonnel» et pureté ont influencé sa poétique. D'autre part, le sujet de la poétisation occupe une place importante dans la dernière période. La question se pose ici : si la plupart de ces citations sont reprises dans la première période, n'ont-elles rien à voir avec l'idée de «refus» caractéristique à la dernière période? Dans la section suivante, nous considérerons que la pureté est une sorte de résistance, de même que l'impersonnalité, car Meschonnic a écrit dans son essai de 1979 que la pureté du langage est un anti-monde.

---

<sup>1</sup> *PR*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> «Éluard, poète classique», *op. cit.*, p. 149.

<sup>3</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 54.

<sup>5</sup> P. ÉLUARD, *O.C. II*, *op. cit.*, p. 873.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> «Définir la poésie», dans G. PFISTER (dir.), «*La poésie, c'est autre chose*». *Mille et une définitions de la poésie*, Paris, Arfuyen, 2008, p. 143.

## 9.2 La pureté, la révolte, l'utopie : le langage *anti-monde* de Paul Éluard

La section précédente a confirmé la place d'Éluard dans les travaux de Meschonnic du début à la fin de la période. Deux éléments importants y ont révélé : premièrement, le « refus » d'Éluard en critiquant la poétisation, et le deuxième est l'image d'Éluard qui prône l'« être pur ». Ces deux caractères apparemment opposés sont en fait liés dans la poétique meschonnicienne, car la pureté peut être une résistance à l'impureté du monde. De plus, la pureté, paraphrase de l'impersonnel, pousse l'éthique individuelle à la collectivité : l'universalisation comme nous avons discuté dans le chapitre 3<sup>1</sup>. L'objectif de cette section est ainsi de clarifier le rapport entre la pureté et le refus chez Meschonnic.

### 9.2.1 La notion de pureté chez Meschonnic

Nous observerons la notion de « pureté » d'Éluard, à laquelle Meschonnic s'est intéressé et a évolué vers l'idée de refus dans les années suivantes. Cela nous permettra de mettre en lumière la relation entre la pureté et la révolte dans la poétique de Meschonnic. Cette notion de pureté se distingue d'autres notions comme « poésie pure » ou « art pur ». Elle n'est ni une extraction d'essence ni une exclusion de ce qui n'est pas nécessaire. Non plus « la pureté, la clarté de la langue française »<sup>2</sup> comme Meschonnic le dit dans *De la langue française*. La pureté, pour le critique, signifie un « arbitraire systématique » :

C'est, il me semble, la valeur éluardienne du langage *pur* — création verbale qui ne doit rien au hors-langage, rien à ce qui se voit. [...] Pas une pureté morale (chrétienne), quelconquement vertueuse, mais l'arbitraire systématisé, la destruction visée du réel par le langage, l'opposition verbaliste à l'histoire.<sup>3</sup>

Il a développé, dans l'article de 1979 : « Le poème est bleu comme une orange », la notion de pureté en une notion saussurienne d'arbitraire qui se définit comme « la spécificité et l'historicité radicales du langage, sa systématité interne comme rapport de rapports, où l'emploi d'« intérieur »

---

<sup>1</sup> Voir *supra*, p. 106.

<sup>2</sup> *DLF*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>3</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 178-179.

par Saussure est du côté de l'*energeia* de Humboldt»<sup>1</sup>. Avant même cette confluence avec la notion linguistique, il y avait des références à ce sujet depuis l'article de 1962 : «Éluard, poète classique». Dans *Pour la poésie I*, comme nous l'avons déjà cité<sup>2</sup>, Meschonnic cite la préface de *Les Animaux et leurs hommes et les hommes et leurs animaux*, et déclare une transformation du langage de la rhétorique au langage de la moralité.

La préface d'Éluard, publiée dans *Littérature* en 1919 était un manifeste pour se distancer des jugements esthétiques, en disant que «La beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires», et retrouver une attitude éthique comme «force honnête»<sup>3</sup>. Selon Éluard, c'est la vanité qui nourrit ces jugements, et elle fait «l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires»<sup>4</sup> et finalement produit du «désordre»<sup>5</sup>. Pour sortir de la futilité, il déclare ainsi : «Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs»<sup>6</sup>. Dans ce contexte, la pureté est d'apercevoir «tout ce qui nous lie», et se sert à faire de la langue «de commun échange entre nous»<sup>7</sup>. Comme Jucker-Wehrli Ursula, auteur de *La poésie de Paul Éluard et le thème de la pureté*, le dit qu'«Éluard s'efforce toujours de ne pas se borner à un bonheur privé et égoïste, mais de vouloir le bien commun de tous les hommes, et d'y croire»<sup>8</sup>, sa pureté ouvrirait la voie de l'individu au collectif.

Les études éluardiennes considéraient que la pureté d'Éluard est sous l'influence du purisme et mettent l'accent sur sa configuration géométrique plutôt que sur son caractère révolte. Jean-Charles Gateau dit que cette préface «doit au purisme plus qu'à tout autre mouvement, et plus, c'est évident, qu'à Dada»<sup>9</sup> et le poème «Salon» qui suit la préface représente «de peinture puriste imaginaire»<sup>10</sup>. Jucker-Wehrli Ursula a écrit : «La pureté est pour Éluard un besoin artistique aussi bien que spirituel, elle est le seul moyen de s'approcher de la vérité»<sup>11</sup>. Aussi, faudrait-il de tenir compte du contexte historique dans lequel Éluard est devenu puriste dans les années 1920. Amédée Ozenfant, qui prône le purisme en peinture en 1918, se souvient que les deux jeunes littéraires Paul Éluard et Jean Paulhan ont été passionnés par «une sorte de purisme littéraire»<sup>12</sup>.

---

<sup>1</sup> «Arbitraire (problème de l' — du signe)», dans S. AUROUX (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol.2, p. 145.

<sup>2</sup> Voir *supra*, p. 328.

<sup>3</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I, op. cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> U. JUCKER-WEHRLI, *La poésie de Paul Éluard et le thème de la pureté*, Zurich, Juris-Verlag, 1965, p. 68.

<sup>9</sup> J.-C. GATEAU, *Paul Éluard et la peinture surréaliste. 1910-1939*, Librairie Droz, 1982, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> U. JUCKER-WEHRLI, *La poésie de Paul Éluard et le thème de la pureté*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> A. OZENFANT, *Mémoires, 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, p. 108.

Nous ne discuterons pas ici en détail de l'influence du purisme chez Éluard dans les années 1920, car notre étude se limite aux études meschonniciennes. Nous aimerons étudier comment Meschonnic a compris ce purisme éluardien. Pour examiner le purisme d'Éluard du point de vue de notre critique, nous étudierons sa lecture de la préface de *Les Animaux et leurs hommes*. Comme les références de Meschonnic à cette préface sont nombreuses, nous les diviserons d'abord en deux périodes et ensuite aborderons ses réflexions sur la « pureté ».

La première mention sur la préface de 1920 se trouve dans l'article de 1962 : « Éluard, poète classique ». Meschonnic l'a fait pour montrer la pensée cohérente d'Éluard sur l'ordinaire, l'immédiateté, et la sensation, depuis avant de rejoindre le mouvement surréaliste.

Depuis la préface des *Animaux et leurs hommes* en 1920 [...], jusqu'à celle de *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* en 1942 [...], Paul Éluard a conservé le même désir de rester proche du langage courant, immédiat, « sensible ».<sup>1</sup>

Ici, Meschonnic ne traite pas encore la pureté dans la préface. Même dans l'article de 1973 : « Un langage-solitude », il ne parle que de la réciprocité ironique entre les animaux et les hommes<sup>2</sup>. Dans le commentaire de *Pour la poétique* de 1970, comme nous l'avons déjà vu, il n'avait pas encore prêté attention à la pureté, bien qu'il fasse remarquer l'importance de l'éthique par opposition à l'esthétique.

Il ressort de ce qui précède que la pureté dans la préface d'Éluard n'est pas un sujet au cours de la première période. À partir de la dernière période, l'attention est portée sur la notion de pureté. Dans l'article de 1979, Meschonnic souligne le rapport entre la pureté et l'anti-monde dans le langage d'Éluard :

Le langage est un anti-monde. *L'évidence poétique*, en 1937, pose : « L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation ».

C'est, il me semble, la valeur éluardienne du langage *pur* — création verbale qui ne doit rien au hors-langage, rien à ce qui se voit. Ce que dit la préface des *Animaux et leurs hommes* dès juillet 1919 [...].<sup>3</sup>

<sup>1</sup> « Éluard, poète classique », *op. cit.*, p. 146.

<sup>2</sup> *PPIII*, *op. cit.*, p. 194. « La dérision, dont le nom figure dans le texte, est aussi dans le rapport entre les vers et leur titre, le titre et ses vers, — réciprocité ironique coutumière à Éluard (*Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*), travail de proverbe. »

<sup>3</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 178.



Comme nous avons déjà montré, ce langage *pur* n'a rien à voir la pureté morale chrétienne ou vertueuse, mais il est un « arbitraire systématisé ». L'introduction de la notion saussurienne donnerait au langage pur éluardien sa propre valeur. Il se distingue également avec le « langage pur » benjaminien : Meschonnic n'apprécie pas le langage pur dans « La tâche de traducteur » de Benjamin. Il prend cette pureté benjaminienne pour une sorte de « messianisme »<sup>1</sup>. Benjamin a pensé à la traduction au niveau de la langue, non à la dimension du discours comme Meschonnic : « sa théologie du “pur langage” où on ne retient pas que l'inversion féconde qu'il proposait du germaniser en hébraïser, c'est-à-dire de l'annexion vers le décentrement, restait bloquée à du<sup>sic</sup> langue à langue, au lieu d'ouvrir à du discours pour du discours »<sup>2</sup>.

Nous avons constaté que le sujet du pur est apparu à partir de 1979. Nous verrons ensuite le développement de cette notion depuis cette année.

## 9.2.2 Le primitivisme et le dadaïsme : la poésie vers la collectivité impersonnelle

La pureté apparue en 1979 se développera d'abord par rapport à l'article sur le primitivisme intitulé « Primitivisme vers le forme-sujet » (1988). Confirmant le point de vue de Robert Goldwater selon lequel la pureté occupe une place importante dans la modernité du XX<sup>e</sup> siècle, Meschonnic énumère la « peinture pure » d'Apollinaire, la « poésie pure » de Valéry et le « langage pur » d'Éluard en ajoutant un mot : « le “langage pur” entre 1920 et 1939 chez Éluard — langage *anti-monde* »<sup>3</sup>. Le langage pur est l'anti-monde, car la pureté des poètes, selon Meschonnic, suppose une « traversée, ou le rejet, des apparences, des conventions »<sup>4</sup>.

Il faudrait donner une explication supplémentaire pourquoi Meschonnic limite ici la période entre « 1920 et 1939 ». Dans son article de 1979, il pense que la moralisation-visualisation propre à la poésie éluardienne les années 1920 et 1930 est devenu la « politisation-poétisation » après 1939, année du début de la Seconde Guerre mondiale<sup>5</sup>. Ainsi, laisse-t-il « de côté l'autre motif de rejet »<sup>6</sup> dans cette époque-là, car les poèmes d'après-guerre d'Éluard étaient sous une autre idéologie que ceux des années 1920. Nous supposons que Meschonnic avait en tête ici « des mauvais poèmes

---

<sup>1</sup> « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », *op. cit.*, p. 708.

<sup>2</sup> « Sourcier, cibliste, c'est pareil, si c'est en plein dans le mille », *Transversalités. Revue de l'institut catholique de Paris*, octobre-décembre 2004, n° 92, p. 9-10.

<sup>3</sup> « Primitivisme vers le forme-sujet », *op. cit.*, p. 186.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 173.

<sup>6</sup> « Paul Éluard aujourd'hui », *op. cit.*, p. 348.

des années 50, de l'Ode à Staline»<sup>1</sup> dont il a peu parlé. Seul dans son essai sur Peretz Markish en 2001, le critique note que l'année de naissance et de décès d'Éluard coïncide avec ce poète yiddish pour souligner la différence de cause du décès en disant que «Éluard meurt d'un arrêt du cœur, et Markish d'un arrêt de Staline, dans la vague des assassinats de juifs ordonnés par le paranoïaque en chef»<sup>2</sup>. La réflexion de Meschonnic sur Éluard après 1939 dépassera le cadre de notre étude et nous n'en traiterons pas pour l'instant.

Dans l'article sur le primitivisme de 1988, nous trouverons d'autres références à Éluard. Lorsque Robert Goldwater constate que le primitif tend vers le simple, «qui devait entraîner une plus grande communion»<sup>3</sup>, Meschonnic y ajoute la préface des *Animaux et leurs hommes*<sup>4</sup> pour souligner son analogie entre «une plus grande communion» de la simplicité du primitif et «de commun échange entre nous» d'Éluard. La pureté du poète est ainsi considérée par notre critique en termes du primitivisme plutôt que du purisme d'Ozenfant.

À partir de 1988, la préface sur la pureté est considérée dans une perspective du dadaïsme. Dans l'article «Refus de séparer» de 1995, Meschonnic écrit : «Il faut lire en entier la préface à *Les hommes et leurs animaux, les animaux et leurs hommes* (1920)»<sup>5</sup>. Pour lui, «ce texte n'est pas moralisateur, ce ne sont pas de bons sentiments»<sup>6</sup> parce qu'ils ne peuvent pas transformer la vision. Il retrouve la pensée «dadaïste» dans cette préface :

Pour cela il faut autre chose : ce qui est la requête profondément dadaïste. Il y a des effacements qui se font comme ça dans le paysage culturel. Il faut se débarrasser du surréalisme pour retrouver Dada. Ensuite, chacun choisit ce qu'il veut dans Dada.<sup>7</sup>

«Le plus important pour moi, c'est Dada, c'est la révolte»<sup>8</sup> comme le dit Meschonnic, le mot Dada désigne ici une révolte. Dans l'article qui suit «Paul Éluard aujourd'hui», cet aspect dadaïste chez Éluard sera mentionné de manière plus concrète : «Mais ce qui n'est d'aucun truquage, c'est la révolte Dada. Chez Éluard, c'est — avec sa préface — *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, en 1920; *Répétitions*, en 1922; *Mourir de ne pas mourir*, en 1924»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», *op. cit.*, p. 94.

<sup>2</sup> «Peretz Markish, poète yiddish», *Europe*, mai 2001, n° 865, p. 348.

<sup>3</sup> «Primitivisme vers le forme-sujet», *op. cit.*, p. 187.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> «Refus de séparer», *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>9</sup> «Paul Éluard aujourd'hui», *op. cit.*, p. 349.

Le dadaïsme pour Meschonnic n'est pas seulement une question de révolte, mais aussi d'éthique. En novembre 2003, il fait une communication autour du Dada intitulée «Dada, on ne joue plus» lors du colloque «Poésie et jubilation» à l'Université de Cergy-Pontoise. Il affirme que le Dada «est une puissance de rejet, de révolte : une éthique. L'art, non plus comme esthétique mais comme éthique»<sup>1</sup> : Dada est à la fois un refus et une éthique. Nous pourrions retrouver une continuité de sa pensée depuis 1970, où il a mis l'accent sur la transformation d'«une esthétique de la langue en morale de la langue»<sup>2</sup>, malgré le changement du vocabulaire de la morale à l'éthique.

Ce qui précède peut révéler une relation entre la pureté et la révolte à partir du dénominateur commun de l'«éthique» : être pur exige une attitude morale contre l'impur du monde ; la moralité, c'est-à-dire un mode de vie, pour Meschonnic, est une force de refus ou révolte. Dans la préface *Les Animaux et leurs hommes*, le jeune Éluard déclare que chacun doit abandonner sa vanité et rester pur pour retrouver la communion entre les êtres humains. Meschonnic décrit cela comme un chemin de l'éthique individuelle à l'universel : «À partir d'une expérience que l'on pourrait croire complètement privée, il arrive à ce qu'il appelait la poésie impersonnelle»<sup>3</sup>. Ainsi, la révolte éthique de chacun évolue vers l'impersonnel comme collectivité. Nous avons déjà discuté de la relation entre l'impersonnel et la collectivité dans le chapitre 1<sup>4</sup>, mais nous pouvons introduire dans cette relation une nouvelle perspective de la «révolte» comme «éthique».

Nous avons jusqu'ici montré que Meschonnic a mis sur Éluard comme dadaïste dans les années 1920. Même s'il y a encore peu d'études meschonniciennes abordé son importance du dadaïsme<sup>5</sup>, il faudrait l'examiner de manière plus large puisque le sujet de Dada chez Meschonnic ne se limite pas à ses essais sur Éluard.

### 9.2.3 L'anti-monde comme utopie

Nous essayerons ici d'introduire un autre point de vue de la relation de la pureté-révolte. Il s'agit de l'anti-monde, mot paru dans l'article de 1979, qui s'est préparé à la notion de révolte dadaïste. En montrant que l'état pur est une chose qui résiste au monde tel qu'il est, la relation pureté-révolte sera plus claire.

---

<sup>1</sup> «Dada, on ne joue plus», *op. cit.*, p. 130.

<sup>2</sup> *PPI*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>3</sup> «Refus de séparer», *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> Voir *infra*, p. 54.

<sup>5</sup> T. ITO, «Le rythme et la syntaxe chez Henri Meschonnic et Tristan Tzara», *Henri Meschonnic's Rhythmuskonzept in Übersetzung und Übersetzungsforschung*, Hildesheim, À paraître, 2020, p. s.p.

Nous démontrerons qu'êre pur est un anti-monde. Comme nous l'avons déjà vu, Meschonnic considère la pureté d'Éluard comme « arbitraire systématisé » dans l'article de 1979 parce que le poète puriste pensait lui-même que l'êre pur est identique à un état imprévisible : « Mais voici venir le temps des hommes purs, des actes imprévus »<sup>1</sup>. L'homme pur sera détaché du monde et de lui-même : « Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorant du monde et d'eux-mêmes »<sup>2</sup>. En ce sens, l'homme pur semble être hors du monde, mais, à ce que Meschonnic disait, « paradoxalement retourne vers le monde »<sup>3</sup>, car le langage purifié avait un « pouvoir de vérité »<sup>4</sup>. En d'autres termes, le langage pur est une objection au monde ainsi qu'une prise de distance par rapport à celui-ci pour chercher la vérité. Éluard, en devenant pur, exprime finalement un monde à travers un langage purifié. Jucker-Wehrli met en contraste cette pureté d'Éluard avec le monde impur.

La pureté s'est montrée d'abord comme refus du monde, le poète se replie sur soi-même, il cherche la pureté dont il a besoin, dans son intérieur, dans le souvenir de *jeunesse* qui devient synonyme du désir de pureté. Se gardant de toute rencontre avec l'impureté du monde extérieur, le poète vit seul, enfermé dans l'univers de son âme.<sup>5</sup>

On sait maintenant pourquoi Meschonnic a dit que « le langage est l'anti-monde »<sup>6</sup> : Paul Éluard invente un langage pur pour purifier le monde « impur ». À cet égard, le langage purifié peut être compris comme une révolte contre le monde existant.

L'anti-monde signifie un refus du monde qui n'est plus pur. Meschonnic, dans l'article « Refus de séparer », a évalué que les surréalistes ont refusé le monde tel qu'il est, car, si l'« on accepte le monde tel qu'il est, et du coup il n'y a plus de révolte possible »<sup>7</sup>. Mais, ce rejet n'est pas pour seul but de nier et dénoncer le monde comme statu quo. Le « monde », dans ce contexte, est constitué uniquement du connu, c'est-à-dire des signes où le signifiant et le signifié sont inséparablement liés : il n'y a que de réponses, pas de question dans le monde du signe<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> P. ÉLUARD, « Les Philosophes », *La révolution surréaliste*, 1925, n° 2, p. 32. ; « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 178-179.

<sup>2</sup> P. ÉLUARD, *O.C. I*, *op. cit.*, p. 201. ; « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 179.

<sup>3</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 179.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> U. JUCKER-WEHRLI, *La poésie de Paul Éluard et le thème de la pureté*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>6</sup> « Le poème est bleu comme une orange », *op. cit.*, p. 178.

<sup>7</sup> « Refus de séparer », *op. cit.*, p. 7.

<sup>8</sup> *RV*, *op. cit.*, p. 86. « Le monde du signe est la raison dans ses catégories traditionnelles, le paradigme dualiste : au signifiant et au signifié correspondent les couples que font le chaos et l'ordre, l'émotion-déraison et la raison, la poésie et la prose, la prélogique [...] et le logique [...]. Dans ce schéma, est facile l'identité. Difficile, l'altérité. »

Le refus du monde tel qu'il est doit être une critique contre le «signe», sinon la négation du monde deviendrait un détachement du signe. Meschonnic appelle cette pseudo-sortie du signe «nietzschéisme littéraire», c'est-à-dire une doctrine qui vise à sortir hors du signe-monde en imitant de la folie. Selon lui, il n'y a pas de sortie hors du signe, mais «il y a à voir les limites du signe»<sup>1</sup>. Il s'agit seulement de reconnaître le signe et concevoir le signe «comme une représentation culturelle, et non naturelle, du langage, une représentation historique et située»<sup>2</sup>. Ainsi, le refus du monde devrait aussi être une critique du monde tel qu'il est.

Le refus du monde est d'envisager un monde qui n'existe pas encore dans le monde d'aujourd'hui. À cet égard, le refus rejoint la poétique de l'inconnu de Meschonnic comme l'utopie ou la prophétie. L'utopie désigne à la fois un lieu qui n'est nulle part et une résistance à un lieu déjà existant. Le rapport entre l'utopie et le refus est examiné surtout dans l'œuvre de Meschonnic après 2000. Nous énumérerons ici : «À mon sens, la définition que je donne de la prophétie, qui rejoint la définition de l'utopie, convient tout à fait à Hugo. Un refus du monde tel qu'il est, et de l'hétérogénéité des catégories de la raison»<sup>3</sup> ; «L'utopie est la construction d'un anti-monde, la pensée d'un anti-monde. Elle consiste à penser ce qui n'a pas encore été pensé. Elle passe donc nécessairement par le refus du monde tel qu'il est, ou tel qu'il est représenté»<sup>4</sup> ; «L'utopie n'est peut-être nulle part, au sens où le monde tel qu'il est n'a pas de place pour elle, mais elle ne vient pas de rien»<sup>5</sup> ; également observé dans l'article sur Baudelaire : «L'éthique de l'artiste comporte un refus, un rejet de la satisfaction du monde tel qu'il est»<sup>6</sup>.

L'expression «refus du monde tel qu'il est» est souvent utilisée dans son œuvre entière<sup>7</sup>. Elle vient probablement d'une phrase de Julien Benda que notre poète a citée. Dans l'article de 1984 intitulé «Le poème, l'éthique et l'histoire», Meschonnic cite la phrase de Benda qui suit : «L'absence du clerc est de ne pas accepter le monde tel qu'il est; il est essentiellement un utopiste»<sup>8</sup>. On ne sait pas si cette idée de Benda a eu une influence directe sur la poétique meschonnicienne,

---

<sup>1</sup> «Le poème, crise de signe (politique du rythme et théorie du langage)», dans M.-T. MATHET (dir.), *L'incompréhensible*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 129.

<sup>2</sup> «Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend», *op. cit.*, p. 229.

<sup>3</sup> *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> «Le poème comme utopie», *op. cit.*, p. 192.

<sup>5</sup> *UJ*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>6</sup> «Baudelaire plus moderne que les post- et plus présent que jamais mais méconnaissable», *op. cit.*, p. 68.

<sup>7</sup> «Refus de séparer», *op. cit.*, p. 7.; «Le rôle de la théorie du langage pour une poétique et une politique de la relation entre la France et le Japon», dans H. MESCHONNIC et dans H. SHIGUÉHIKO (dir.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 186.; «Péguy oralité et rythme», *op. cit.*, p. 449.; *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, *op. cit.*, p. 13, 324-325.; «Être Hugo aujourd'hui, ou l'invention de pensée comme arme. Les intellectuels et l'exil», *op. cit.*, p. 164.

<sup>8</sup> «Le poème, l'éthique et l'histoire», *op. cit.*, p. 105.

mais la relation entre l'utopie et le refus du monde tel qu'il est sera consolidée par cette citation de Benda.

L'examen ci-dessus a révélé la place d'Éluard dans la théorie de Meschonnic. Tout au long de la période de 1962 à 1998, la perspective de l'éthique a été constamment maintenue en développant certaines notions d'Éluard. Il a forgé la notion de pureté en associant à celle de révolte et même d'utopie. Cette théorie du refus de peut être observée dans ses autres essais comme sur Hugo, Guillevic, et Césaire. Comme étude de cas, nous aimerons dans la section suivante nous concentrer sur le refus du poète syrien Adonis sur lequel Meschonnic a écrit quelques essais, en relation avec la théorie du refus.

### **9.3 L'écoute de l'Orient : l'utopie comme « nulle part » dans la poésie d'Adonis**

#### **9.3.1 Adonis et Meschonnic : lecteur d'un poète**

Henri Meschonnic a laissé plusieurs articles sur des poètes, dont la plupart ne sont publiés que dans des revues ou des journaux. Certes, il existe des chapitres sur la poésie dans ses recueils comme *Pour la poétique I-V* (1970-1978), *Critique du rythme* (1982), *La Rime et la vie* (1990), et *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre* (2002), qui mentionnent Hugo, Nerval, Apollinaire, Éluard, Saint-John Perse, Michaux, etc.. Mais ce n'est pas tout. Depuis son premier article, paru en 1957, il ne cesse pas de lire et analyser des poètes non seulement français, mais aussi étrangers. Adonis, poète contemporain en arabe, est un des poètes Meschonnic a étudiés dans ses articles de critique littéraire. Ce vaste éventail de poètes nous suggérerait que sa *poétique* ne peut pas se séparer de sa pratique de *lecture* des poèmes. En effet, c'est lui même qui mettait l'importance sur la lecture : « il faut d'abord apprendre à lire avant d'apprendre à écrire »<sup>1</sup>.

La pratique de lire, plus que celle de traduire et de faire de la poésie, pourrait être considérée comme point de départ de sa théorie poétique. C'est ce qu'il ne cesse de dire depuis *Pour la poétique* : la théorie n'est issue que d'une pratique. Sans cette pratique, sa théorie est devenue des pensées indéchiffrables. Pour les gens qui font l'effort d'examiner sa poétique qu'au point de ses

---

<sup>1</sup> « Table ronde avec Félix Castan et Claude Sicre. Rencontre au sommet II », *Forum des langues du monde*, Toulouse, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, 1996, p. 20.

textes théoriques, il est raisonnable de qualifier sa théorie de « dogmatique »<sup>1</sup>, ou de « transcendante » ou d'« une vision abstraite »<sup>2</sup>. En tenant compte de cette pratique fondamentale, la difficulté peut s'atténuer. Pourtant, bien que cette pratique de lecture fournit plus ou moins les assises à sa théorie poétique, on ne peut pas directement reconnaître sa pratique pure puisque cette pratique de lecture se présente aussi comme l'écriture dans le texte. C'est ainsi que dans cet article, nous mettrons l'accent sur la continuité entre la pratique et la théorie. Notre étude ne permet pas de deviner sa manière de lecture, mais d'observer le développement de la pratique à la théorie.

Pour montrer que Meschonnic a déployé sa théorie de la poétique à travers de la pratique de lecture-écriture, nous traiterons des deux articles sur le poète Adonis. L'un est « Les Refus d'Adonis » paru dans *Libération* le 21 mai 1983, l'autre « Le Poète arabe contre le chant de la langue » dans *Détours d'écriture* en 1991. Bien qu'ils ne sont pas des essais capitaux chez Meschonnic et qu'ils ne sont pas repris dans ses livres jusqu'aujourd'hui pour une raison inconnue, ces critiques littéraires sont importantes dans la mesure où elles nous apprennent ce qui suit : en lisant et réfléchissant des poèmes ou des textes poétiques d'Adonis, Meschonnic a fabriqué sa propre conception de l'« Orient » et l'a développé dans d'autres œuvres dans les années 1990 et 2000. Avant d'expliquer cela, nous constaterons tout d'abord la position d'Adonis chez Meschonnic et puis donnerons une vue d'ensemble sur les deux articles.

Au premier regard, la situation d'Adonis chez Meschonnic semble cependant être un problème de moindre importance. Au point de vue biographique, Meschonnic a rencontré Adonis dans le cadre de la réunion de *Détours d'écriture*. En outre, il a contribué quelques articles à la revue *Mawaqif* dirigée par Adonis. Néanmoins, à travers son œuvre entière, le sujet d'Adonis n'est pas partout mentionné.

Les sujets d'Adonis chez Meschonnic pourrait s'expliquer globalement en deux points : le refus et l'oralité. La plupart des mentions sur Adonis concernent une attitude révoltante d'Adonis lui-même. Meschonnic le considère comme celui qui a lutté contre le conventionnalisme, non seulement politiquement, mais aussi poétiquement<sup>3</sup>. Il n'est pas ainsi difficile de comprendre pourquoi Meschonnic a intitulé son premier article « Les Refus d'Adonis ». Il a situé Adonis dans une

---

<sup>1</sup> A. CORDINGLEY, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *op. cit.*, p. 58.

<sup>2</sup> « Entretien avec Marie Étienne et Jacques Darras. C'est le poème qui fait le poète, le langage c'est l'aventure d'un sujet qui s'invente dans ses rythmes », *Aujourd'hui poème*, septembre 2001, n° 23, p. 7.

<sup>3</sup> Dans *Critique du rythme*, Meschonnic introduit Adonis comme celui qui « contre l'unité du distique classique » (*CR, op. cit.*, p. 709.). Quand Serge Pey dit que « le poète doit être un résistant », Meschonnic trouve l'affinité entre lui et Adonis. (« Serge Pey, une histoire dans une voix », dans A. PFERSMANN (dir.), *Serge Pey, Poésie d'action*, Liancourt, Dumerchez, 2009, p. 239-251, p. 240.)

position de « refus » ou de « résistance », à savoir une position « contre le maintien de l'ordre » qui se trouve souvent dans ses autres articles sur des poètes comme Hugo<sup>1</sup>, Tzara<sup>2</sup>, et Césaire<sup>3</sup>.

D'autre part, la notion d'oralité ainsi que celle de refus est un des aspects d'Adonis vu par Meschonnic. Dans l'article « La poétique » paru dans *Encyclopédie philosophique universelle*, Meschonnic cite une phrase de *Introduction de la poétique arabe* d'Adonis et en articule « dans une poétique de l'oralité, l'oralité comme écoute non d'une voix seulement, mais d'un sujet »<sup>4</sup>. La voix sans le sujet ne nous fait entendre que le son physique. Dans l'écriture, elle représente l'imitation de la parlée. Adonis disait aussi qu'il n'entend pas que « les lettres », mais l'« être qui la profère », « ce qui dépasse le corps vers l'espace de l'âme »<sup>5</sup>. C'est pourquoi l'oralité chez Meschonnic doit expressément distinguer avec l'imitation de la parole. À ce qu'affirme Cordingley, l'oralité au sens où l'entend Meschonnic est « un phénomène d'écriture entendu comme littérature traditionnellement appréciée »<sup>6</sup>. Selon lui, la théorie de l'oralité est certainement plus proche de la recreation littéraire que l'imitation ou la transcription. Pour recréer cela, il faut « affiner son oreille pour entendre comment les rythmes prosodiques du texte agencent son sens ». De ce point de vue, l'oralité comme « écoute du sujet » est encore inexplicable parce qu'il s'agit ici du sujet éthique et politique<sup>7</sup>. Pour notre part, nous essayons d'examiner la notion d'oralité sous un angle différent : la pratique de lecture par Meschonnic. Cet examen demandera d'ailleurs si l'oralité est en rapport avec sa position résistante.

### 9.3.2 Éloge, sacré, cosmique

Les deux articles sur Adonis permettent de retrouver d'autres sujets que ceux du refus ou de l'oralité. Le dernier article « Le Poète arabe ... » étant écrit sur la base du premier « Les Refus d'Adonis », quelques sujets qu'ils ont traités se chevauchent. Ce sont des discussions du refus, de la traduction, et du cosmique. Quant au sujet de refus, sa conclusion est la même : « la poésie est une critique de la poésie, une lutte contre la poésie. Pas seulement contre telle ou telle tradition

---

<sup>1</sup> Hugo, *la poésie contre le maintien de l'ordre*, *op. cit.*

<sup>2</sup> « Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir », *op. cit.*

<sup>3</sup> « Aimé Césaire, la délivrance dans et par l'obscurité du dire », *op. cit.*

<sup>4</sup> « La poétique », dans A. JACOB (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Le discours philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, vol.4, p. 117.

<sup>5</sup> ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, traduit par Bassam TAHHAN et traduit par Anne Wade MINKOWSKI, Paris, Éditions Sindbad, 1995, p. 18.

<sup>6</sup> A. CORDINGLEY, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *op. cit.*, p. 56.

<sup>7</sup> « Encyclopédie philosophique universelle », *op. cit.*, p. 118.



métrique. Mais pour la poésie à faire contre la poésie déjà faite»<sup>1</sup>. Pourtant, les problèmes de la traduction et du cosmique sont approfondis pendant 10 ans.

Dans le premier article en 1983, Meschonnic n'est pas très content de la traduction française d'Adonis, car elle manque de l'attention au signifiant et à l'altérité et elle fait de sa poésie la «poétisation orientalisante»<sup>2</sup>. Par exemple, dans le poème *Le Livre de la migration*, traduit en 1983, la traduction dit : «Dans les cendres fleurissent les bagues», alors que le texte originel dit seulement : «Dans les cendres — des bagues». Ici, nous ne discutons pas la pertinence de traduction adaptée à son pays, mais pour les yeux de Meschonnic, c'est cette manipulation qui cause la «poétisation orientalisante». Il conclut ainsi : «En français, on voit l'Orient à travers des fleurs de rhétorique».<sup>3</sup> En 1991, il rajoute : «En français, on voit *encore* l'Orient à travers des fleurs de rhétorique»<sup>4</sup>. Il n'en reste pas moins que la situation change mieux qu'avant, selon Meschonnic, grâce aux retraductions et aux publications d'édition bilingue qui permet d'accéder au signifiant et à l'altérité dans le texte originel. Par contre, s'étale encore la poétisation qui ne critique pas la poésie, sans le «refus» contre la poésie traditionnelle.

Ce qui s'oppose à ce refus, c'est l'éloge. La poétisation accélère cet éloge. Dans le premier article, Meschonnic ne parle que de l'éloge en citant la phrase de Saint-John Perse : «Je n'ai que du bien à en dire»<sup>5</sup>. Bien qu'Adonis a traduit la poésie Saint-John Perse ou lui a dédié sa poésie, le critique pense qu'ils ont des poétiques différentes en un certain point : la différence entre la poésie du verbe et celle du nom. Et cette différence suscite l'opposition entre le refus et l'éloge. L'auteur compare la poésie du verbe chez Adonis à celle du nom chez Saint-John Perse : «un mouvement poétique à l'opposé d'une poésie de la nomination, de l'énumération, du bonheur rhétorique de Saint-John Perse»<sup>6</sup>. L'énumération de sa poésie est déjà remarquée dans son essai sur Saint-John Perse intitulé «Historicité de Saint-John Perse» en 1979. Dans cet article, il dit que «l'éloge est énumération, accumulation», et alerte, d'une certaine manière polémique, sur l'éloge : «tout le concret convoqué est *désaffecté*, hors temps, hors contexte social-historique»<sup>7</sup>. À ce que disait Meschonnic, l'éloge va naïvement adhérer au monde sans changer la poésie, le langage et il est devenu comme le «sacré» :

---

<sup>1</sup> «Les refus d'Adonis», *Libération*, 21–23 mai 1983, p. 31, p. 31., «Le poète arabe contre le chant de la langue», *Adonis. Le feu souterrain*, 1991, n° 16, coll. «Détours d'écriture», p. 141-152, p. 142.

<sup>2</sup> «Les refus d'Adonis», *op. cit.*, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> «Le poète arabe contre le chant de la langue», *op. cit.*, p. 142. Souligné par nous.

<sup>5</sup> «Les refus d'Adonis», *op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> «Le poète arabe contre le chant de la langue», *op. cit.*, p. 142.

<sup>7</sup> «Historicité de Saint-John Perse (I)», *La Nouvelle Revue Française*, avril 1979, n° 315, p. 82.

L'éloge est encore, par nécessité interne, maintenance de la tradition. C'est, comme le sacré, un fixateur du langage, et il est intérieur au sacré<sup>1</sup>.

Le sacré, au sens où l'entend Meschonnic, signifie le continu entre les mots et les choses, le fusionnel entre l'humain et le cosmique. En un mot, il y a un «ordre» dans le sacré. Lors que le refus d'Adonis voit une «rupture» entre l'humain et le cosmique ou entre la poésie et le sacré, l'éloge essaie de participer à ce cosmique en déniait cette rupture. Meschonnic souligne l'importance de distinguer en rigueur les deux, sinon le sacré «fait toute une poésie en stuc»<sup>2</sup>. Maintenant, on pourrait observer une opposition apparente : poésie-refus-rupture / sacré-éloge-fusionnel. C'est ainsi que la poésie d'Adonis est considérée comme «poésie d'anti-éloge», et que son écriture «refait le monde», «au lieu de s'appliquer à le nommer pour le glorifier et le reproduire»<sup>3</sup>. De ce point de vue là, Meschonnic cite plusieurs poèmes d'Adonis pour vérifier son attitude d'anti-éloge.

Toutefois, certains pourraient dire qu'il réduise excessivement la poésie d'Adonis au motif du refus. En réalité, il n'est pas vrai que la poésie d'Adonis ne fasse pas le tout éloge, car il publie la poésie intitulée *Célébration* et d'ailleurs, dans *Le temps les villes*, il fait la «Louange» au monde comme la nuit, l'aube, l'aurore et il écrit enfin : «je rêve et me soumetts au corps du soleil»<sup>4</sup>. Meschonnic, en admettant cette contradiction avec le motif du refus, affirme qu'elle n'est qu'en apparence ; quand Adonis dit dans *Le temps les villes* : «Louange à toi, ô ténèbres!»<sup>5</sup>, cet éloge n'a pas d'ordre. Au contraire, il invente le renversement de la valeur d'éloge. Cet éloge montre plutôt l'impossibilité de fusionnel. Pour le poète, ce n'est pas le problème s'il mentionne du sacré ou pas, mais il s'agit d'inventer la valeur. En fait, Meschonnic a déjà expliqué cela dans «Avec Guillevic» publié en 1984 : «même la poésie qui dit le mythe cosmique, et qui croit au sacré, [...] n'est pas du côté du sacré si elle est créatrice de valeurs, de subjectivité»<sup>6</sup>. Et «l'idéologue se sert du sacré. Le poète le transforme, pour le donner comme une part renouvelée de notre rapport au monde»<sup>7</sup>. Le motif de l'éloge, par le canal de celui du refus, est aussi lié à l'invention de la valeur et de la subjectivité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 77-78. Il est certain que Meschonnic ne voit qu'un aspect de l'éloge de Saint-John Perse qui pourrait prendre pour adhésion ou soumission au monde ; il y aura d'autres effets de l'éloge comme le montre Henriette Levillain : «l'éloge poétique n'est pas adhésion naïve au monde, mais thérapie au sens physique du mot (contre la tristesse, la dépression, le mal d'être, le goût morbide du néant, de l'abîme la mort)». Voir : H. LEVILLAIN, «Saint-John Perse et son temps», *Souffle de Perse*, avril 2008, n° 13, p. 100.

<sup>2</sup> «Le poète arabe contre le chant de la langue», *op. cit.*, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>4</sup> ADONIS, *Le temps les villes*, traduit par Anne Wade MINKOWSKI, Unesco, Mercure de France, 1990, p. 100.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>6</sup> «Avec Guillevic», *op. cit.*, p. 171.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 170.

La poésie d'anti-éloge chez Adonis est par ailleurs contrastée avec la « tradition coranique »<sup>1</sup>. Meschonnic ne cache pas se référer à son ancien article « Dieu absent, Dieu présent dans le langage » qui porte sur la comparaison de la nomination du divin entre la Bible en hébreu et le Coran en arabe. Dans cet article, publié en 1985, Meschonnic remarque la paronomase de *la* dans le Coran comme *ilaha, illā* et *allah*, et il déduit par là que cette paronomase représente une sorte de la figure de la louange :

Même la négation *lā* y est devenue un signifiant positif de l'éloge. Une part de l'incantation.<sup>2</sup>

Cette citation correspond bien à ce qu'il disait dans « Le Poète arabe ... » :

L'incantatoire est la poésie de la langue. Du divin. Du sacré. Le problème de la poésie, contrairement à ce qu'on pourrait croire, est de faire de l'anti-incantation.<sup>3</sup>

Voici maintenant que l'« anti-éloge » et l'« anti-incantation » sont classés dans le même champs. C'est bien parti pour le « contre-le-chant-de-la-langue » comme le titre de son article. Selon Meschonnic, la négation de la tradition coranique permettra de comparer et de référer « la poésie d'Adonis » à « la poésie anté-islamique »<sup>4</sup>. Ainsi, Meschonnic a-t-il réussi à situer la poésie d'Adonis dans le motif du refus en utilisant l'opposition qu'il a déjà discutée dans les années 1980. Même s'il a découvert le motif du refus dans la poésie d'Adonis, cette trouvaille ne vient pas toujours à travers la lecture de sa poésie. Faudrait-il dire, que la lecture d'Adonis n'entraîne pas le développement de la poétique meschonnicienne ? Pour répondre cela, nous devrions chercher l'effet de la lecture d'Adonis après cet article en 1991.

### 9.3.3 L'Orient comme « nulle-part », lieu où survient une poésie nouvelle

Nous voudrions ici montrer une notion qui est propre à son article « Le Poète arabe ... » : c'est la notion d'« Orient ». Dans le dernier paragraphe dans cet article, il s'intéresse à l'Orient propre à Adonis. C'est presque hors du contexte du motif du refus. Adonis, dans « Six notes du côté du vent », déploie son propre concept d'Orient :

<sup>1</sup> « Le poète arabe contre le chant de la langue », *op. cit.*, p. 144.

<sup>2</sup> « Dieu absent, Dieu présent dans le langage », *op. cit.*, p. 388.

<sup>3</sup> « Le poète arabe contre le chant de la langue », *op. cit.*, p. 146.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

Géographiquement, j'appartiens à un pays situé dans la moitié orientale du monde. Mais si je suis natif de cet Orient, c'est d'abord parce que je crée mon propre Orient. [...] L'Orient, pour moi, est l'indéfinissable, l'étendue vacante, l'homme en son errance originelle. Lorsque je pense à lui, je m'interroge : la poésie, dans ses multiples façons, peut-elle ne pas signifier cet Orient ?<sup>1</sup>

La poésie d'Adonis n'est pas « orientale » au sens général bien qu'il soit « natif de cet Orient », parce qu'il crée son « propre Orient ». En citant la phrase d'Adonis, Meschonnic conclut que « ce n'est pas d'Orient que vient la poésie, c'est la poésie qui est l'Orient »<sup>2</sup>. Ce qui est important, c'est faire de la poésie le « propre Orient », non pas en faire l'air orientale — c'est ce que l'orientalisme fait. Dans l'analyse des références historique et mythique de l'Orient dans des poèmes d'Adonis comme les mots dits orientaux « Damas » et « Husseyn », Meschonnic y retrouve que la métaphore de sa poésie a fait l'invention de son propre « langage d'une culture », non seulement du lexique oriental. Ce doublage de l'Orient semble être crucial pour Meschonnic, car il distingue désormais « le propre Orient » avec « l'Orient conventionnel » que l'on pourrait appeler.

Un des effets de cette distinction se retrouve en 2002. Dans un entretien avec François Zabbal, Meschonnic pousse la pensée sur l'Orient plus avant là où le livre *Victor Hugo et la Bible* dans la collection « Victor Hugo et l'Orient » publiée un an avant cet entretien, a peu porté sur l'Orient. Au sujet de l'Orient chez Victor Hugo qui ne se rend réellement pas en Orient, Meschonnic privilégie son Orient spécifique et il dit : « c'est un Orient inventé, un Orient du langage. Beaucoup plus que l'Orient conventionnel »<sup>3</sup>. Pour montrer son propre Orient, il cite un petit quatrain d'Hugo en 1865 (« Je constate en mon âme / Obscure émotion / L'immense odeur de femme / De la création »), et conclut enfin que ce poète réalise son propre Orient comme une « érotisation du langage et du monde »<sup>4</sup>.

Malgré qu'il ne mentionne pas le nom d'Adonis, il peut lui devoir son essence puisque cette distinction n'est pas parue avant 1991. Même dans *Écrire Hugo*, cette distinction ne se manifeste pas sans toutefois qu'il a commencé à poindre ; il y était en cause de « l'Orient rêvé », ou de l'Orient qui « n'est pas politique », mais « littéraire »<sup>5</sup>. Bien qu'il dise l'« orientalisme » comme dans l'article

---

<sup>1</sup> ADONIS, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1991, p. 190.

<sup>2</sup> « Le poète arabe contre le chant de la langue », *op. cit.*, p. 152.

<sup>3</sup> « Entretien avec François Zabbal. Hugo vu par Henri Meschonnic », *op. cit.*, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *EHI*, *op. cit.*, p. 47.

«Les Refus d'Adonis» ou dans *Jona et le signifiant errant*<sup>1</sup>, c'est toujours par rapport à l'occidentalisation et il ne dit jamais «le propre Orient» en opposition avec l'Orient conventionnel.

L'idée qui dissocie l'Orient avec l'Occident se développera surtout dans *Politique du rythme*. Dans ce livre, il y a un chapitre intitulé «L'oralité est l'Orient»<sup>2</sup> et Meschonnic y vise à critiquer l'opposition traditionnelle entre l'Orient et l'Occident pour approfondir la notion d'oralité. Selon Meschonnic, l'oralité et l'orient ont le point commun de donner «un sens nouveau»<sup>3</sup> comme «état naissant»<sup>4</sup>. Dans la tradition occidentale, l'Orient était reçu le lieu de l'oralité et l'Occident est du côté de la philosophie et de la technologie. Mais, ce schéma «est tout occidental, et croit être l'Orient, ou le défendre»; l'enjeu est de ruiner cette opposition par «l'orient comme oralité du langage» qui est «l'avenir du sujet»<sup>5</sup>.

L'oralité et l'Orient, qui est de l'avenir du sujet, n'ont rien à voir avec le messianisme; ils ne sont pas l'avenir du monde, mais l'avenir du «sujet». L'avenir du sujet, c'est inventer la valeur et la subjectivité, et sortir des contemporains, de la convention: on y retrouve encore le motif du refus. Cette invention est de côté du «propre Orient» du poète et non pas l'Orient conventionnel.

Du même, l'Orient est pris pour l'écoute:

L'Orient, comme avenir de l'écoute. Dont l'Occident est le déclin, par le signe et sa surdité. Pure métaphore, bien sûr. Le silence du rythme dans le bruit du signe. L'écoute est l'Orient.<sup>6</sup>

L'Orient comme l'écoute ne serait plus de la dimension géographique, il est d'une expérience subjective. Mais, il faut bien remarquer que cette expression est une «pure métaphore». Cela veut dire que l'on doit écouter le «silence du rythme» (l'Orient) refoulé par le bruit du signe (l'Occident). Cette opposition est une métaphore, ou plutôt, un «mythe». Dans le même livre, Meschonnic affirme qu'il s'agit «de travailler à une critique de la mythologie qui oppose l'Orient et l'Occident»<sup>7</sup>. Même d'autres livres: «le binaire Orient/Occident est un mythe»<sup>8</sup>, «opposition mythologique entre Orient et Occident, entre théologie et politique»<sup>9</sup>. Si on prend donc au sérieux

---

<sup>1</sup> *JSE, op. cit.*, p. 51. «L'orientalisme est une occidentalisation.»

<sup>2</sup> Même titre existe, Meschonnic ne met pas la première parution. «plus différent.»

<sup>3</sup> *PR, op. cit.*, p. 600.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>6</sup> *CBP, op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>8</sup> *Langage, histoire une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 610.

<sup>9</sup> *UJ, op. cit.*, p. 63.

cette métaphore, il y aura une contradiction, du reste, on dirait que Meschonnic ne maintienne cette opposition. C'est là que se pose la question : pourquoi est-il nécessaire d'exprimer cette métaphore «l'Orient comme écoute» avec l'opposition à critiquer ? À franchement parler, le seul moyen qui permet de se dégager de cette opposition n'est-il pas de ne pas utiliser ce mot «Orient» ? Il n'a pas pour but de nier ou de détruire l'opposition entre l'Orient et l'Occident, car dans le même temps, il admet que «cette opposition a une part de vérité»<sup>1</sup>. Son vrai but, c'est de «transformer» le sens de l'Orient, de créer un nouveau sens de l'Orient à travers la critique de cette opposition. Sa critique consiste non pas à détruire cette part de vérité qui n'est qu'un point de vue, mais à transformer «l'Orient conventionnel» en «le propre Orient». Et c'est le poème d'Adonis qui fait cette innovation. Dans son poème, Damas — le lieu d'Orient — est devenu spécifique comme métaphore : «Nombriil de jasmin, graside»<sup>2</sup>. Husseyn — le petits-fils du Prophète, martyr de l'Islam — est devenu plus que le personnage : «J'ai vu les pierres s'attendrir sur Husseyn»<sup>3</sup>. Cela explique qu'il y a un double Orient : l'un est de côté géographique et lexique : l'Orient conventionnel, l'autre de côté poétique et transsubjectif : le propre Orient. Ce doublage ne se trouvera pas dans la poésie qui n'emprunte que les mots à l'Orient. C'est le maintien de l'Orient conventionnel.

Nous pourrions donc dire que, dans l'opposition traditionnelle, Meschonnic a essayé de transformer le sens d'Orient. Pour en dégager le propre Orient, il l'a rapproché de la notion d'écoute ou d'oralité. Par la métaphore «l'écoute est l'Orient», il cherche à créer «le propre Orient». Lorsque Adonis parle de l'invention de ce propre Orient dans *Mémoire du vent*, il est remarquable que cet Orient aborde le concept d'utopie ou d'errance dans la poésie de Meschonnic :

L'Orient, pour moi, est indéfinissable, l'étendue vacante, l'homme en son errance originelle. Lorsque je pense à lui, je m'interroge : la poésie, dans ses multiples façons, peut-elle ne pas signifier cet Orient ?<sup>4</sup>

L'Orient est l'utopie ; la poésie vient de l'Orient, et Meschonnic appellera l'utopie «nulle part» — au terme d'Adonis — où «une nouvelle poésie survient»<sup>5</sup>. Rappelons ici que Meschonnic a mis le signe du côté de l'Occident et le poème du côté de l'Orient dans «L'oralité est l'Orient» en 1995<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> PR, *op. cit.*, p. 599.

<sup>2</sup> «Le poète arabe contre le chant de la langue», *op. cit.*, p. 152.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> ADONIS, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>5</sup> «Le poète arabe contre le chant de la langue», *op. cit.*, p. 143.

<sup>6</sup> PR, *op. cit.*, p. 599. «Si le signe est l'Occident, alors la poétique est l'Orient d'où vient et ne cessera de venir sa contestation radicale, la fondation d'un monde qui n'est pas un paradis perdu, mais une présence au présent.»

En suivant cet argument, la poésie-Orient-utopie serait opposée au signe comme Occident.

Dans cet examen, nous avons démontré que Meschonnic a établi la distinction entre l'Orient conventionnel et le propre Orient inspirée par la lecture de la poésie d'Adonis, et il a essayé de développer ce doublage de l'Orient par rapport à sa propre notion d'oralité, d'écoute et d'utopie. Le propre Orient s'apparaîtra seulement dans la poésie, doublé par l'Orient conventionnel. La pratique de lecture du propre Orient ouvrira la discussion sur l'Orient non seulement géographique, mais utopique.

# **Conclusion**





## 1. Meschonnic, lecteur et partisan de la liberté de penser : l'aspect positif de la critique littéraire chez Meschonnic

Nous avons montré que Henri Meschonnic a élaboré sa propre poétique à travers la lecture d'un certain nombre de poètes et que la poétique de l'écoute de l'écoute y est pénétrée par l'idée d'écouter et de défendre des éléments difficiles à reconnaître et souvent ignorés. Notre exploration de la poétique de l'écoute de Meschonnic a commencé par un examen de la notion d'écoute prophétique, qu'il a inventé en s'appuyant sur les pensées des poètes du cœur de leurs œuvres. Cette notion, l'écoute, rejoint des concepts linguistiques comme « énonciation », « *shifter* » et « *energeia* ». Elle exige d'écouter une chose inconnue qui n'a pas encore de sens ou de donner une place à ce qui n'en a pas encore. Ce n'est qu'après 1970 que Meschonnic a appris la théorie linguistique de Benveniste, mais sa lecture des poètes avant cette date a joué un rôle majeur en rendant le concept de linguistique unique pour lui. Tout en associant la prophétie à l'« énonciation » par la lecture de Hugo (Chapitre 1), au « *shifter* » par la lecture de Kafka et de Nerval (Chapitre 2) et à l'« *energeia* » par la lecture de Montaigne, de Shelley, de Péguy, de Blok, de Mandelstam, et de Guillevic (Chapitre 3), il a introduit la linguistique dans sa propre poétique en réénonçant aussi à sa manière, entre autres, les travaux de Benveniste, Jakobson et Humboldt. À travers la lecture de Zola et de Montaigne, Meschonnic constate que l'écoute de l'inconnu est la défense de la voix d'un individu opprimée par la masse. En conséquence, l'écoute prophétique partage l'idée du nominalisme à partir de l'individu, par opposition au réalisme.

L'inconnu dans la poésie apparaît parfois comme un silence. L'écoute de ce que l'on n'entend pas s'y fait inséparable de la poétique du silence. Meschonnic a tenté d'écouter les gestes dans le poème de Mallarmé qui avaient été inaudibles, particulièrement dans les années 1960-1970, à cause d'un interdit construit par certaines lectures post-mallarméennes réduisant ce poème à un effet associant silence et blanc dans une essentialisation. Il ne s'est pas contenté de regarder les détails du poème, il a trouvé une voix rythmique (« oui ») dans la poésie de Mallarmé en transformant le poème en langage vivant (Chapitre 4). C'est sans doute un passage de voix que Meschonnic a créé entre lui et le poème. Quand il s'agit de l'écoute, nous ne devrions pas penser aux écrits de Meschonnic en termes de relation dialogique avec ses « adversaires », mais plutôt entre Meschonnic et le « poème » lui-même. Ainsi, l'essai autour de Paul Celan a été examinée en focalisant sur le poème plutôt sur celui de la traduction. Les essais sur Celan ont souvent été compris comme une

« attaque » contre ses traducteurs, mais Meschonnic n'a jamais oublié d'écouter la poésie de Celan. À travers son analyse du lien imaginaire de Celan entre l'eau et la mort et l'impersonnalité du « je », Meschonnic a découvert une écriture qui ne cesse de vivre la mort, celle de Celan. (Chapitre 5). Il y a aussi le silence que l'on voit au lieu de l'entendre : le blanc typographique caractéristique de sa traduction de la Bible, plus auditif que visuel, se situe dans la généalogie de *Cent Phrases pour éventail* de Paul Claudel. Le blanc typographique de Meschonnic ne se limite pas à la traduction de Bible, mais se retrouve également dans ses œuvres poétiques. Cette pratique de la visualisation de l'oralité par Meschonnic montrerait que l'écoute de la voix peut emprunter une telle visualité (Chapitre 6).

L'acte d'entendre ce qui n'est pas entendu est, pour Meschonnic, un combat pied à pied contre les facteurs qui cherchent à supprimer cette écoute. L'attitude d'écoute de l'éternité dans le transitoire, tout en résistant à cette répression, donne à la définition de la modernité de Charles Baudelaire un caractère de résistance (Chapitre 7). La minorité « petite vie » qui reste dans la modernité constitue comme la minorité toujours opprimée par la majorité de ses contemporains qui rend inaudible la voix du poème, puisque, comme l'a dit Marina Tsvétaïeva, « tous les poètes sont des youpins » (Chapitre 8). Néanmoins, le poème en tant que minorité ne cesse de lutter contre la domination du signe : ainsi peuvent se comprendre la pureté de Paul Éluard, le refus d'Adonis, la révolte de Tristan Tzara contre le monde tel qu'il est (Chapitre 9).

En faisant la lumière sur Meschonnic en tant que « lecteur des poètes », ce qui n'a pas suffisamment attiré l'attention jusqu'aujourd'hui, son travail pourra être reconsidéré d'un tout autre point de vue dans au moins cinq domaines où s'exerce son œuvre : Henri Meschonnic comme critique, linguiste, traducteur, poète, enseignant. Dorénavant, partout peut s'y introduire les pensées des poètes.

La perspective de Meschonnic en tant que « critique » ouvrirait une discussion plus productive et positive si l'on prenait en compte l'aspect du lecteur des poètes, car il met l'accent non pas sur l'auteur que Meschonnic a critiqué, mais sur ce que Meschonnic voulait vraiment défendre. On n'aura pas besoin de souligner à nouveau que cette défense de la poésie est inextricablement liée à sa création poétique. Comme le souligne Marie-Paule Berranger, ce rapport a été une caractéristique de la critique du poète du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Notre étude sur le « poète-lecteur » jettera

---

<sup>1</sup> M.-P. BERRANGER, « Le poème, l'arbre et la cigogne », *Revue des Sciences Humaines*, février 2012, n° 306, p. 10. « les poètes du XX<sup>e</sup> siècle ont brandi l'étendard d'une critique d'affinités : la critique sera amour ou ne sera pas, partielle et capricieuse, sensible voire sensuelle, inextricablement liée à l'écriture de création »

un nouvel éclairage sur les textes critiques de Meschonnic, dont la réception relève souvent de malentendus en réduisant leur recherche à son attitude « provocatrice ». En dehors des études de Meschonnic, il est vrai que le critique est connu comme un « polémiste » alors même qu'il a distingué fortement la critique et la polémique : la polémique fait le silence sur l'adversaire quand la critique consiste à exercer la liberté de penser, l'analyse des historicités et des fonctionnements<sup>1</sup>. Meschonnic n'entrerait pas dans la catégorie typique des critiques du XX<sup>e</sup> siècle dont, « dans le malaise d'un jugement de plus en plus dépourvu de critère, la critique, modeste, s'est contentée d'expliquer ou, "scientifique", s'est mise à analyser »<sup>2</sup>. Il ne voulait pas écrire ses études d'une manière académique, malgré le fait qu'il a tenté de s'y essayer, par exemple, dans son article de 1964 « Essai sur le champ lexical du mot "IDÉE" »<sup>3</sup>. Son écriture s'est imposée par son travail critique en 1970. Comme Serge Martin le confirme, Georges Lambrichs, directeur de la revue *Les Cahiers du Chemin*, a offert aux études de Meschonnic le lieu non académique qui lui convenait<sup>4</sup>.

Toutefois, sa critique non universitaire diffère également de la critique traditionnelle. Il n'a pas fait certainement retour à la manière critique du XIX<sup>e</sup> siècle qui juge si une œuvre est bonne ou mauvaise comme le disait Hugo dans la préface des *Orientales* : « L'ouvrage est-il bon ou est-il mauvais ? Voilà tout le domaine de la critique »<sup>5</sup>. Certes, il ne serait pas impossible de considérer que Meschonnic pensait que la traduction de Marina Tsvétaïeva par Ève Malleret est bonne, et celle de Paul Celan par André du Bouchet n'est pas bonne, et que la poésie de Saint-John Perse est moins forte que celle d'Aimé Césaire. Mais, en réalité, Meschonnic lui-même n'a jamais écrit de cette façon réductrice. Même avec de tels jugements critiques, en fin de compte, l'appréciation que l'œuvre soit bonne ou mauvaise était secondaire pour lui, et ce à quoi il se consacrait était l'exploration de ce que la poésie apportait à la pensée qui n'avait jamais été envisagée auparavant, la découverte d'une idée singulière qui ne se trouvait pas dans la philosophie, la linguistique et d'autres domaines des sciences humaines.

Pour Meschonnic, « l'exercice de la critique consiste donc à essayer de tenir ensemble la reconnaissance de l'historicité et de la spécificité »<sup>6</sup>. Mais, « la gêne demeure », rappelait Antoine

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Esther Orner. Le poème. un acte éthique », *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, 2008, n° 5, p. 48.

<sup>2</sup> L. PERRONE-MOISÈS, « Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains », *Littérature*, 1994, vol. 94, n° 2, p. 97.

<sup>3</sup> « Essai sur le champ lexical du mot "IDÉE" », *Cahiers de lexicologie*, mars 1964, n° 5, p. 57-68.

<sup>4</sup> S. MARTIN, « Les Cahiers du Chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs. Des singularités critiques tout contre les avant-gardes », *Revue des Sciences Humaines*, avril 2012, « L'écrivain critique », n° 306, p. 254.

<sup>5</sup> « O.C. III », *op. cit.*, p. 495.

<sup>6</sup> « Entretien avec Pierre Gazaix. Dans le langage, c'est toujours la guerre », *Cahiers Méridionaux de Psychanalyse*, mars 1985, 2<sup>e</sup> année, n° 1, p. 103.

Berman, théoricien de la traduction, qui précisait :

D'où vient-elle ? De l'impression qu'un « juste verdict » a été prononcé sans que l'accusé ait pu se défendre, ou même que les règles élémentaires du procès n'ont pas été tout à fait respectées. Tout est allé trop vite. Le caractère expéditif du procès jette un doute sur la justesse *complète* du verdict. Et c'est jusqu'à *la nature de la faute commise* qui devient incertaine — malgré le caractère accablant des « preuves ».<sup>1</sup>

Berman s'interroge sur la hâte et l'irréfutabilité de l'affirmation de Meschonnic plutôt que sur son ton. Philippe Beck a dit aussi que « la violence de son ton n'est pas le problème » au milieu de l'affaire « polémique » de *Célébration de la poésie*. Il voit que le vrai problème est l'ambiguïté de son argumentation :

Le problème, c'est qu'il mêle sans le savoir des intuitions vagues, donc intéressantes et imprécises, à des slogans tout aussi vagues. Mais la dureté peut se justifier si on a des raisons d'être dur. Il n'est pas sûr que Meschonnic sache ici ni qui il attaque ni comment, tant le passage du slogan suggestif à la notion, de la notion au concept esquissé, puis du concept esquissé à la notion, et de la notion au slogan laisse perplexe, ou laisse un malaise. On ne peut faire de la critique sans le savoir.<sup>2</sup>

Si l'on considère la critique comme un moyen de justification, c'est-à-dire comme une méthode de persuasion contre son adversaire, il serait possible que Meschonnic n'ait pas suivi correctement la procédure de justification de son argumentation. Mais, il est également vrai qu'il considérerait la critique comme une recherche des historicités, des fonctionnements, et des stratégies plus que comme la construction d'une justification. Il serait curieux de noter que certaines réponses à la critique de Meschonnic tendent vers la métaphore judiciaire : Christian Doumet le qualifie de « vainqueur et justicier »<sup>3</sup> et Jean-Michel Maulpoix voit que Meschonnic est dans un « débat juridique »<sup>4</sup>. Il va sans dire qu'ils se réfèrent à l'étymologie du mot « critique » qui implique le jugement, mais cette métaphore incarnerait l'apparence d'avoir un adversaire et de se disputer avec lui, comme dans un

<sup>1</sup> A. BERMAN, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995, p. 49.

<sup>2</sup> P. BECK, *Réaction à « Célébration de la poésie »*, [http://www.oeuvresouvertes.net/autres\\_espaces/beck2.html](http://www.oeuvresouvertes.net/autres_espaces/beck2.html), consulté le 24 juillet 2020

<sup>3</sup> C. DOUMET, « La poésie au marteau », *Les Temps Modernes*, 2003, n° 623, n° 2, p. 135.

<sup>4</sup> J.-M. MAULPOIX, « La liste du sycophante », *La Quinzaine littéraire*, 1–15 février 2002, n° 823, p. 31.

procès ou un débat. Il s'agit donc de l'argumentation avec son adversaire. Ceux qui qualifient Meschonnic de « polémiste » voient, en fin de compte, comme un grave défaut la violation des quatre maximes de la conversation dans la théorie des implicatures de Paul Grice : la quantité (« Que votre contribution soit aussi informative que nécessaire »), la qualité (« Ne dites pas les choses pour lesquelles vous manquez de preuves »), la pertinence (« Soyez pertinent ») et les modalités (« Évitez de vous exprimer de façon obscure »)<sup>1</sup>. Selon ces règles, la discussion ouverte par la critique de Meschonnic était certainement intempestive, à l'opposé d'un argument bien mené.

Il est certain qu'une attitude qui ne correspondrait pas à ces maximes de la conversation suscitera une polémique. Cependant, pour la poétique de Meschonnic, la question de la bonne tenue de la discussion se situe dans une autre dimension que celle de la « la reconnaissance de l'historicité et de la spécificité » qu'il attribuait à la notion de critique. En réalité, l'élément polémique remarqué par les commentateurs ci-dessus et l'élément critique comme reconnaissance de l'historicité sont simultanément présents dans les écrits de Meschonnic. Il faut donc distinguer pleinement les deux et éviter de les réduire à l'une ou à l'autre. Est probablement « polémique » le fait que Meschonnic a dit pour la traduction de Celan par André du Bouchet qu'elle constituait « un massacre de la poésie de Celan »<sup>2</sup>, ce qui ne concernera que « les milieux poétiques parisiens »<sup>3</sup> et qui n'aura rien à voir avec la reconnaissance de l'historicité dans la mesure où il s'agit de la polémique. D'autre part, est « critique » son essai de la reconnaissance de l'historicité de Celan tel qu'il a analysé la signification de *Ich* dans le poème, dévoilé le motif de l'eau associée à la mort, et posé la question de la voix impersonnelle. Pour lui, « la critique, c'est la liberté de penser »<sup>4</sup>. Cela reviendrait à une question de point de vue : la compréhension du travail de Henri Meschonnic comme une polémique ignorerait le point de vue critique et vice versa. Mais le point de vue polémique ne révèle pas le côté critique que Meschonnic a découvert comme la notion de « pureté » d'Éluard et « la poétique du oui » de Mallarmé. Nous pensons, dans le cadre de notre recherche, que le point de vue du lecteur sur ce qu'il essayait de lire à travers la critique est le plus important.

---

<sup>1</sup> J.-B. VAN DER HENST, « La perspective pragmatique dans l'étude du raisonnement et de la rationalité », *L'Année psychologique*, 2002, vol. 102, n° 1, p. 72-73.

<sup>2</sup> « On appelle cela traduire Celan », *op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> A. BERMAN, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>4</sup> « Entretien avec Esther Orner. Le poème. un acte éthique », *op. cit.*, p. 48.

## 2. La perspective du lecteur contribuant à la recherche de Meschonnic en tant que linguiste, traducteur, poète, enseignant

Meschonnic en tant que lecteur introduira aussi en tant que linguiste un nouveau point de vue de son usage des termes linguistiques. Il analyse souvent la poésie au moyen de termes linguistiques comme le font Jakobson, Barthes et Kristeva. Cependant, comme on peut le voir dans son essai autour de Benveniste, que nous avons examiné dans le premier chapitre, il ne s'approprie pas la terminologie des linguistes telle quelle, mais il comprend plutôt le texte du linguiste par la pensée poétique et élabore le terme comme sa propre notion opératoire. Ainsi, la notion de « discours » de Benveniste et d'« *energeia* » de Humboldt ne sont pas complètement identiques à la définition que leur donne respectivement Meschonnic. Cela ne signifie en aucun cas un manque de compréhension de la part de Meschonnic envers les linguistes ; au contraire, il exploite des potentiels de la poésie qui demeurent dans le champ linguistique. Ces concepts linguistiques doivent donc être compris dans le sens où ils ont été développés dans la poétique de Meschonnic.

Le point de vue du lecteur de poètes est également déterminant pour Meschonnic en tant que traducteur. Il ne serait pas nécessaire de souligner l'importance que Meschonnic accorde à la lecture (*miqra* en hébreu<sup>1</sup>) dans la traduction de la Bible en hébreu. La rencontre avec la poétique de Claudel, que nous avons étudié dans le chapitre 6, est également importante pour le blanc dans la traduction de Meschonnic et sa traduction est transformée en ses poèmes comme nous l'avons vu dans le chapitre 8. La notion de « juif » chez Meschonnic a évidemment en lien avec le judaïsme comme le montre Monique-Lise Cohen<sup>2</sup>, mais elle ne peut y être réduite ; il faudrait voir un autre lien avec des poètes non-juifs tels qu'Apollinaire, Tsvétaïeva et Claudel.

Pour l'étude de la poésie de Meschonnic, le fait qu'il ait lu de nombreux poètes serait fructueux, car, comme il l'a dit, l'écriture ne commence que par la lecture. On pourrait voir combien il a été imprégné des œuvres de plusieurs poètes, comme Guillevic, Éluard, et Apollinaire comme nous l'avons vu dans le chapitre 5. Il n'imité pourtant pas les techniques de ces poètes, mais à travers l'expérience subjective de l'acte de lire, il transforme les pensées des poètes en sa propre pensée. Nous n'avons pas suffisamment traité dans cette thèse des résonances avec des œuvres des poètes

---

<sup>1</sup> « La Bible, langage sacré ? », *L'Autre dans la conscience juive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 108. « Il est significatif de la poétique implicite de l'hébreu qu'un des noms de la Bible soit *miqra*, lecture ; l'hébreu dit "la lecture" pour ce que le français appelle "l'Écriture" ou "les Écritures" »

<sup>2</sup> M.-L. COHEN, *Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic. Résonances prophétiques*, Harmattan, 2011.

dans celles de Meschonnic, mais si on le met en relation avec les poètes qu'il a lus, il sera possible de bien situer Meschonnic dans l'histoire de la poésie française au XX<sup>e</sup> siècle.

Lorsque nous situerons Meschonnic comme «poète de l'écoute» dans l'histoire de la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle, nous devons considérer les courants de la poésie française après le changement de paradigme de l'«écoute» à la «vision» vers 1925, comme l'a souligné William Marx. Selon ce dernier, le rapport entre la musique et la poésie, qui jouait un rôle important dans le symbolisme, a disparu après la controverse sur la «poésie pure» de 1925, et la domination de la «vision» apparaîtra dans le sillage du *Manifeste du surréalisme*<sup>1</sup>. Meschonnic a également caractérisé la poésie du XX<sup>e</sup> siècle comme une ère de domination des images — surréalisme, imagisme et futurisme — et cette époque des images était un mouvement international<sup>2</sup>. Mais, la tendance à la domination du modèle visuel pourrait se limiter à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le modèle visuel ou auditif aurait-il fonctionné après le surréalisme, surtout après les années 1940? Il nous est impossible de retracer l'histoire de la poésie française dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais à tout le moins, la poétique de Meschonnic a peut-être possédé un modèle d'écoute différent du modèle musical. Ce que nous trouvons dans sa poésie est un discours dialogique et quotidien avec une narration simple plutôt qu'une harmonie musicale. Le rôle que le modèle oral a joué dans la poésie française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne peut jamais être sous-estimé<sup>3</sup>.

La dernière contribution de la perspective du lecteur des poètes serait le domaine de l'enseignement. Serge Martin a ouvert la voie de l'interaction entre le travail en didactique du français et la théorie du langage de Meschonnic<sup>4</sup>. Dans l'article de Meschonnic intitulé «Enseignement, séminaire» (1978), on peut voir sa pensée fondamentale autour de l'enseignement en critiquant le «séminaire d'autorité» et le «maître de vérité»<sup>5</sup>. Il pense que les enseignants ne devraient pas se contenter d'enseigner à leurs élèves à comprendre de la poésie, mais devraient leur apprendre à être des «sujets» :

---

<sup>1</sup> W. MARX, «Musique et poésie pure», *op. cit.*

<sup>2</sup> CR, *op. cit.*, p. 482. «Le XX<sup>e</sup> siècle poétique en Europe s'est joué presque tout entier sur l'image. De l'imagisme anglais à l'imaginisme russe, du futurisme italien au surréalisme.»

<sup>3</sup> Rappelons ici que T.S. Eliot a anticipé en 1942 l'arrivée du modèle de la parole après le modèle de la musique. Il a dit dans «La musique de la poésie» : «pour qu'elle[=la poésie] aille aussi loin qu'elle puisse aller dans l'élaboration musicale, il faut s'attendre à ce qu'un temps vienne où la poésie devra à nouveau être rappelée à la parole» (so that however far it[=poetry] may go in musical elaboration, we must expect a time to come when poetry will have again to be recalled to speech). Voir : T.S. ELIOT, «The Music of poetry», *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, p. 26-38, p. 38.

<sup>4</sup> S. MARTIN (dir.), «Enseigner le français avec Henri Meschonnic?», dans S. MARTIN (dir.), *Penser le langage Penser l'enseignement. Avec Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 2, 2010, p. 9-11.

<sup>5</sup> «Enseignement, séminaire», dans J. BRUNET, dans B. CASSEN, dans F. CHÂTELET, dans P. MERLIN et dans M. REBÉRIOUX (dir.), *Vincennes ou le désir d'apprendre*, Paris, Alain Moreau, 1979, p. 185.



Je dis que l'enseignement ne doit pas se contenter d'enseigner des savoirs, car ils ne sont pas du tout ce qu'on en espère. [...] Il n'y a pas seulement à enseigner des savoirs, mais aussi à être un sujet : ce qui peut se faire de maternelle à maternelle supérieure (allusion à la phrase de Ionesco). Comment faire ? « Est sujet celui par qui un autre est sujet. » Le poème est le type d'activité qui réalise le mieux ce précepte d'être sujet en contenant les autres, en agissant sur eux, mais pas pour les soumettre à tel savoir, juste pour faire d'eux des sujets. Ça ne s'enseigne nulle part. Ce serait une révolution culturelle que d'enseigner ce que le langage est quand il est du corps-langage.<sup>1</sup>

Le sujet est ce qui fait du sujet<sup>2</sup>. Comme nous l'avons vu dans la relation entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture dans le chapitre 5<sup>3</sup>, ce qui fait le sujet se trouve à travers l'acte de lire de la poésie.

### **3. L'écoute et la réénonciation de texte : pour être vivant avec le poème**

La poétique de l'écoute de Meschonnic remettra en cause la conception épistémologique de la lecture d'un texte au sens général. « La poétique est l'écoute de l'écoute » : cette formulation n'implique en rien la seule interprétation du texte écrit. Elle ne consiste pas non plus à écouter des sons, mais cherche à écouter un sujet. Elle consiste, en un mot, à « entendre ce que l'on ne sait pas que l'on entend ». Dans une lecture, on entend un « inconnu » qui arrive après coup. La recherche de Meschonnic a été orientée vers cette écoute de l'inconnu. Nous avons articulé dans cette thèse trois aspects de cette notion d'inconnu : l'écoute de l'inconnu a un aspect prophétique qui peut être entendu dans le futur ; elle est une partie silencieuse dont on n'est pas conscient quand on écoute un poème ; lorsque cet inconnu est révélé, une résistance est nécessaire en regard du lieu conventionnel, ce qui constitue une lutte dans l'utopie. L'acte de lecture-écoute n'est plus passif, car on passe à l'acte de réénoncer (écriture, conversation et plus largement manières de vivre) en constituant une « relation dialogique intersubjective et transsubjective »<sup>4</sup> entre le sujet de l'énonciation et le sujet de la lecture, c'est-à-dire un passage de voix continué<sup>5</sup>.

La poétique comme écoute de l'écoute ne vise pas à reconnaître l'expérience primaire de

---

<sup>1</sup> « Le langage comme éthique », *op. cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> « Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *op. cit.*, p. 122.

<sup>3</sup> Voir *supra*, p. 179.

<sup>4</sup> S. MARTIN, *Voix et relation*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41.

l'écoute du poète (l'archi-écoute, si on peut dire) en remontant à l'origine de la parole. Elle ne vise pas non plus à reproduire les traces de la parole originelle de l'auteur par une interprétation textuelle. Si ce que l'on ne sait pas que l'on entend n'est pas rendu conscient, cette écoute, qu'il s'agisse du lecteur ou de l'auteur, n'est reconnue qu'après coup. Mais, même si l'on n'entend pas, le sujet du poème travaille certainement le sujet de la lecture, en dehors de la perception du lecteur. En entrant dans une relation transsubjective avec ce sujet du poème, le lecteur peut devenir aussi un énonciateur (locuteur). La relation dialogique entre le lecteur et l'œuvre à travers cette série d'écoutes modifie le schéma général de la lecture de l'œuvre : la relation fermée conventionnelle « auteur-texte-lecteur » se voit alors remplacée par une relation continue et ouverte du type « auteur(énonciateur)-texte-lecteur(énonciateur)-texte- ... ». Ce qui ouvre à une relation transsubjective sans fin à travers l'écoute, faisant passer le lecteur du statut de « consommateur » à celui de « producteur ».

Il faudrait toutefois ajouter que l'écoute de l'écoute de Meschonnic n'est pas une relecture d'une œuvre littéraire, comme l'envisageait Roland Barthes en affirmant que « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte »<sup>1</sup>. Selon l'auteur de *S/Z*, « la lecture sans retour correspond à l'accélération de la consommation »<sup>2</sup> et « notre culture cantonne d'une façon dérisoire la *re-lecture* aux activités oisives de la population non active »<sup>3</sup>. Par cette critique du capitalisme, il a souligné l'actualité de relire *Sarrasine* de Balzac. D'autre part, la poétique de l'écoute de Meschonnic ne consiste pas à relire un poème déjà lu, même s'il est vrai qu'il a relu des poètes français du passé comme Hugo. Il s'agit toujours de la réénonciation dans un discours du poème qui commence par l'écoute de ce que l'on n'entend pas. Selon Meschonnic, un texte est « une suite indéfinie de réénonciations possibles »<sup>4</sup> d'autant que ce texte « continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle »<sup>5</sup>, ce qui en fait d'ailleurs un poème.

Ainsi, nous pourrions comprendre le véritable sens de la poétique comme écoute de l'écoute formulée par Meschonnic : écouter n'est pas connaître ou interpréter un poème d'une manière exégétique, mais *vivre le poème*, c'est-à-dire, créer un rapport dialogique et intersubjectif au sein de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un abandon de l'interprétation textuelle, mais d'une tentative de créer

---

<sup>1</sup> R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 10.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, Paris, Seuil, 2011, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>4</sup> « Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement », *op. cit.*, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*

une expérience «vécue» de la relation entre le texte et le lecteur. Cette expérience du lecteur du poème est un événement vivant dont le poème parle. Thomas Ogden, psychanalyste et lecteur de la poésie de Robert Frost, dirait que «le poème ne parle pas d'une expérience ; la vie du poème est une expérience»<sup>1</sup>. Cette invention de l'expérience vécue dans l'écoute est rendue possible par le fait que l'autre expérience de la vie c'est-à-dire la forme de vie de l'écrivain est inscrite dans le poème. De ce fait, le texte n'est rien d'autre qu'un lieu où se rencontrent les deux expériences d'écoute de l'écrivain et du lecteur.

La contribution de cette thèse à la théorie générale de la lecture et de l'écoute n'est qu'une introduction parce que l'objectif principal de notre étude est d'ouvrir une nouvelle fenêtre à la recherche sur Henri Meschonnic. Mais, cette poétique de l'écoute peut révéler l'actualité de notre lecture des œuvres poétiques aujourd'hui. Le poème est le point le plus faible dans un monde plein de mots rationnels, compréhensibles et consommables. En tant que tel, il est destiné à être considéré comme ni utile ni rationnel. Cependant, l'éthique dans la poétique de Meschonnic qui consiste à ne jamais abandonner le poème solitaire et à le défendre pourrait avoir incarné le comportement que l'on devrait adopter à l'égard de la minorité qui vivrait dans la majorité.

Henri Meschonnic a montré, à travers sa critique littéraire, que la contradiction et l'inconnaissable dans la poésie peuvent apporter de nouvelles perspectives différentes de ce que nous avons vu auparavant. Il a invité à écouter l'inconnu avec beaucoup d'attention tout en faisant face au texte poétique pour ce faire, et à engager la pensée-poème jusque dans la bouche :

j'entends  
ce qu'on n'entend pas  
je sais qu'on ne l'entend pas  
que je suis seul à l'entendre  
ce sont les choses à venir  
et je les ai dans ma bouche  
mais je ne sais pas les saisir<sup>2</sup>

La poétique de l'écoute nous enseignera que rien ne garantit que ce qui est considéré comme insignifiant aujourd'hui le sera demain. Et l'éthique-politique de l'écoute nous demandera constam-

---

<sup>1</sup> T.H. OGDEN, *Reverie and Interpretation. Sensing Something Human*, London, Jason Aronson Inc., 1997, p. 264. «Each of these poems (or rather the reader's experience of each poem) is the living event that the poem addresses [...] the poem is not about an experience ; the life of the poem is the experience.»

<sup>2</sup> *Tout entier visage*, Paris, Arfuyen, 2005, p. 90.

ment de tenter d'entendre ce que l'on ne sait pas que l'on entend, ce que l'on n'a même pas essayé d'entendre, et ce que l'on faisait semblant de ne pas entendre.



# **Bibliographie**



# Bibliographie de Henri Meschonnic

Notre bibliographie est basée en grande partie sur la « liste chronologique des publications »<sup>1</sup> établie par Henri Meschonnic en collaboration avec M<sup>e</sup> Régine Blaug et sur les « repères chronologiques et bibliographiques »<sup>2</sup> établies par Serge Martin. Nous aimerions exprimer notre profond remerciement à tous les précurseurs<sup>3</sup>.

Nous présentons toutes les publications dans l'ordre chronologique sauf pour la rubrique 2.3 qui regroupe chronologiquement les articles concernant auteurs et artistes dans un classement alphabétique. Quelques notions s'y ajoutent puisque ces publications regroupent les lectures de plusieurs auteurs.

Les références des manuscrits dans la rubrique 5 présentent uniquement celles que nous avons citées dans notre thèse.

## 1. Livres

### 1.1 Poèmes

*Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972.

*Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1976.

*Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1979.

*Voyageurs de la voix*, Lagrasse, Verdier, 1985. Rééd. Paris, L'Improviste, 2005.

---

<sup>1</sup> H. MESCHONNIC et R. BLAIG, *Liste chronologique des publications*, <https://mescho.hypotheses.org/bibliographie-critique-sur-loeuvre-de-henri-meschonnic>.

<sup>2</sup> S. MARTIN, « Repères chronologiques et bibliographiques », *Europe. Henri Meschonnic*, Paris, Europe, 2012, vol.995, p. 215-227.

<sup>3</sup> La bibliographie sera maintenue et mise à jour sur le site de Zotero : <https://www.zotero.org/groups/1422256/meschonnic/items/5HRPWKY8/library>



*Jamais et un jour*, Gourdon, Dominique Bedou, 1986.

*Nous le passage*, Lagrasse, Verdier, 1990.

*Combien de noms*, Paris, L'Improviste, 1999.

*Maintenant*, Aubervilliers, Les petits classiques du grand pirate, 2000. En collaboration avec Catherine Zask.

*Je n'ai pas tout entendu*, Liancourt, Dumerchez, 2000.

*Puisque je suis ce buisson*, Paris, Arfuyen, 2001.

*Et je m'écoute*, Paris, Éric Coisel, coll. «Mémoires», 2001. En collaboration avec Joël Leick.

*Parce que je rêve*, Paris, Éditions Collection Mémoires, 2002.

*Et nous tournons*, Segaliérette, L'Attentive, 2003. En collaboration avec Jacques Clauzel.

*Infiniment à venir*, Liancourt, Dumerchez, 2004.

*Tout entier visage*, Paris, Arfuyen, 2005.

*Ma vie dans ma bouche*, Genève, Éditions Traces, 2005. En collaboration avec Catherine Bolle.

*Et la terre coule*, Paris, Arfuyen, 2006.

*Je ne sais pas ce que je vois*, Paris, Éric Coisel, coll. «Mémoires», 2007. En collaboration avec Joël Leick.

*Je marche mon infini*, Remoulins, Jacques Brémond, 2007. En collaboration avec Jean-Gilles Badaire.

*Je dis oui à tous les souffles*, Paris, Éric Coisel, coll. «Mémoires», 2007. En collaboration avec Joël Leick.

*Parole rencontre*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, 2008.

*La vie je cours*, Cannes, Tipaza, coll. «Métive», 2008. En collaboration avec Serge Plagnol.

*De monde en monde*, Paris, Arfuyen, 2009.

*Demain dessus demain dessous*, Paris, Arfuyen, 2010.

*L'obscur travaille*, Paris, Arfuyen, 2011.

## 1.2 Essais

*Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1970.

*Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1973.

*Pour la poétique III. Une parole écrite*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1973.

*Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1975.

*Écrire Hugo (I). Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1977.

*Écrire Hugo (II). Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1977.

*Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1978.

*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. Rééd. Verdier/Poche, Lagrasse, Verdier, 2009.

*Les États de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1985.

*Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988. Rééd. Folio-essais, Paris, Gallimard, 1994.

*La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989. Rééd. Folio-essais, Paris, Gallimard, 2006.

*Le Langage Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1990.

*Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, coll. «Brèves littérature», 1991.

*Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

*De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

*Traité du rythme. Des vers et des proses*, en collaboration avec Gérard Dessons, Paris, Dunod, coll. «Lettre sup», 1998. Rééd. Paris, Nathan, 2003 ; Paris, Armand Collin, 2005.

*Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999. Rééd. Verdier/Poche, Lagrasse, Verdier, 2012.

*Le Rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000.

*Crisis del Signo, Política del ritmo y teoría del lenguaje / Crise du Signe, politique du rythme et théorie du langage (en espagnol)*, Guillermo Piña-Contreras (trad.), Santo Domingo, Ediciones Ferilibro, Santo Domingo, 2000.

*L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

*Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001. Rééd. Verdier/Poche, Lagrasse, Verdier, 2006.

*Spinoza poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002. Rééd. Paris, CNRS, 2009.

*Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

*Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004. Rééd. coll. «Les cahiers de Peut-être», n° 4, Paris, Chalifert, 2016.

*Vivre poème*, Liancourt, Dumerchez, 2006.

*Le nom de notre ignorance, la dame d'Auxerre*, Paris, Laurence Teper, 2006.

*Heidegger ou le national-essentialisme*, Paris, Laurence Teper, 2007.

*Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

*Dans le bois de la langue*, Paris, Laurence Teper, 2008.

*Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, coll. «Hourvari», 2009.

*Langage, histoire une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012.

*Le sacré, le divin, le religieux*, Paris, Arfuyen, 2016.

### **1.3 Traductions bibliques**

*Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 1970.

*Le Chant des chants (Le cantique des cantiques)*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.

*Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1981.

*Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

*Au commencement. Traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

*Les Noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

*Et il a appelé. Traduction du Lévitique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2005.

*Dans le désert. Traduction des Nombres*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008.

#### 1.4 Directeur de publication

- LOTMAN Jurij Mihajlovic, *La structure du texte artistique*, Anne Fournier, Bernard Kreise et Ève Malleret (trad.), traduction dirigée par Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri (éd.), *Théâtre Oracle*, «Théâtre/public», n° 189, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2008.
- MESCHONNIC Henri (éd.), *La pensée dans la langue. Humboldt et après...*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «La Philosophie hors de soi», 1995.
- MESCHONNIC Henri (éd.), *Europe. Revue littéraire mensuelle*, «Victor Hugo», Paris, Europe, 1985.
- MESCHONNIC Henri (éd.), *Critique de la théorie critique. Langage et histoire. Séminaire de poétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985.
- MESCHONNIC Henri (éd.), *Langue française*, «Poétique du vers français», n° 23, Paris, Larousse, 1974. Rééd. Lisse, Swets & Zeitlinger BV, 1991.
- MESCHONNIC Henri, Sylvain AUROUX et Simone DELESALLE (éd.), *Histoire et grammaire du sens. Hommage à Jean-Claude Chevalier*, Paris, Armand Colin, 1996.
- MESCHONNIC Henri, Jean-Louis CHISS et Jacques-Philippe SAINT-GÉRAND (éd.), *Et le génie des langues ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Essais et savoirs», 2000.
- MESCHONNIC Henri et Jean-René LADMIRAL (éd.), *Langue française*, «La traduction», n° 51, Paris, Larousse, 1981.
- MESCHONNIC Henri et Hasumi SHIGUEHIKO (éd.), *La modernité après le post-moderne. Colloque à Tokyo les 8-9-10 novembre 1996*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

## 2. Articles dans des revues et contributions à des collectifs

### 2.1 Poèmes en revue

«Poèmes d’Algérie», *Europe*, n° 393, janvier 1962, p. 68-70.

«Après nous la sagesse», *Europe*, n° 415-416, novembre–décembre 1963, p. 184-186.

«Le matin vient», *Europe*, n° 437-438, septembre–octobre 1965, p. 118-122.

«Parole rencontre», *La Nouvelle Critique*, n° 24, mai 1969, p. 41-43.

«Dans nos proverbes», *Cahiers du Chemin*, n° 13, octobre 1971, p. 72-82.

«Dédicaces proverbes», *La Nouvelle Revue Française*, n° 230, février 1972, p. 23-26.

«Poèmes. “Je suis une joie qui sort vers toi comme on entre”», *Sub-Stance*, n° 5-6, «Contemporary French Poetry», hiver–printemps 1973, p. 33-39.

«Poèmes», *Almanach Shakespeare and Cie*, n° 2, 1975, p. 119-129.

«Poèmes. “Ce que nous savons parle toutes les langues” et autres», dans *L’année poétique 1976*, Paris, Seghers, 1976, p. 148.

«L’anonymat perce à travers mon nom», *Le Nouveau Commerce*, 1978, p. 61-73.

«Poèmes. “Je reviens d’un pays où les pieds les mains”», *Esprit*, n° 10, octobre 1978, p. 60-61.

«Poèmes», David Rokeah (trad.), *La Nouvelle Revue Française*, n° 334, novembre 1980, p. 166-169.

«Poèmes extraits de *Dédicaces proverbes* et de *Légendaire chaque jour*», dans Jean Delaite (éd.), *Fenêtres en poésie*, Paris, Gallimard, coll. «folio junior», 1981, p. 50-79.

«Poème. “La merveille que nous avons n’a plus besoin de paroles”», dans Jean Georges, *L’Amour et l’amitié en poésie*, Paris, Gallimard, coll. «folio junior», 1981, p. 137.

«Poèmes. “Tu es ma fuite puisque je me lève et je” et autres», *Nota Bene*, «À la pologne les poètes français», n° spécial, 1982, p. 72.

«Parler à côté de ses mots», *Europe*, n° 636, avril 1982, p. 139-142.

«Combien de vies avons-nous passées dans un seul oubli», *Le Nouveau Commerce*, n° 53/54, août 1982, p. 79-90.

- «Poèmes. “parlant par les séparations”», *Le Monde dimanche*, 14 novembre 1982, p. XII.
- «Vieux voyageurs de la voix», *Térature*, n° 8, 1983, p. 41-50.
- «Poèmes», *Don Quichotte*, n° 1, 1983.
- «Le chaos a toute notre vie devant lui», *Europe*, janvier 1983, p. 125-127.
- «Poèmes. “les yeux étaient au matin mais la tête était de nuit” et autres», *Oracl’*, «Quelle poésie lyrique?», n° 8-9, 1984, p. 35-39. Printemps-été 1984.
- «Le vent qui use le visage des gisants», *Vers et lignes, Ecbolade*, 1984.
- «Poèmes», *Sud*, 1985, p. 155-158. Pierre Toreilles, Espace de la parole.
- «Poèmes. “nous ne sommes pas de la même famille”», *Autrement*, «Écrire Aujourd’hui», n° 69, avril 1985, p. 80.
- «Poèmes inédits», *Les Cahiers de Poésie-Rencontre*, n° 14-15, septembre 1985, p. 76-80.
- «Poèmes», *Poésie et Musique*, vol. 7, n° 54, septembre 1985, p. 164-173.
- «Poèmes. “pour un silence tu en comprends deux je ne peux pas ...”», *Faire part*, «Charles Juliet», n° 8-9, automne 1986, p. 93-96.
- «Poèmes. “nous qui sommes nus comme la nuit”», *Po&sie*, 4<sup>e</sup> trimestre, n° 39, 1986, p. 77-81.
- «Poèmes. “Il n’y a plus de pierres au cimetière juif de Radom.”», *Obsidiane*, «Henri Thomas», n° 30, 1986, p. 121-125.
- «Poèmes», *Cratère*, «Rapports à la modernité», n° 10, 1986, p. 30.
- «Poème. “On s’entend c’est la lumière”», *Cratère*, «Rapports à la modernité», n° 10, 1986, p. 30.
- «Poèmes. “un visage les yeux ...”», dans *Ecrire, pour Jean Levaillant*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, p. 59-70.
- «Poèmes. “parlant par les séparations”», dans Christian Descamps (éd.), *Poésie du monde francophone*, Paris, Le Castor astral/Le Monde, 1986, p. 117.
- «Poèmes. “dans une gare où deux horloges”», *La Lettre internationale*, n° 15, hiver 1987, p. 44.
- «Poèmes. “il y eut”», Simon Werle (trad.), dans *Vom Mittelmeer und den Pyrenäen*, Frankfurt am Main, Institut français, 1987, p. 27-28.
- «Poème», dans Chowki Abdelamir et Serge Gaubert (éd.), *Guillevic, les chemins du poème*, Mar-

- seille, Sud, 1987, p. 52.
- «Poèmes. “je parle parce que je manque de mots”», *Limon*, n° 1, novembre 1987, p. 79-84.
- «Poèmes. “il y eut ...”», *Poésie 87*, n° 20, novembre 1987, p. 90-91. 11/1987-12/1987.
- «Poèmes. “mon rouge amour”», dans Jean de Orizet (éd.), *Anthologie de la poésie française. Les poètes et les œuvres, les mouvements et les écoles*, Paris, Larousse, 1988, p. 584.
- «Nous le passage», Paris, Artalect, 1990. CD.
- «Poèmes. “les pierres non plus que nous n’ont”», *Nota Bene*, n° 32-34, 1991, p. 112-125. Spring 1991.
- «Poèmes», *Sotto voce*, n° 3, automne 1991, p. 113-114.
- «Poèmes. “C’est est pierres debout qui tombent”», *Levant. Cahiers de l’espace méditerranéen*, n° 5, 1992, p. 25-26.
- «Un nom est déjà une prière...», *Le Temps des poètes. Magazine de la poésie contemporaine*, n° 1, printemps 1995.
- «Poèmes (“pas de traits”)», *LittéRéalité*, vol. 4, «La Poésie contemporaine en France», n° 2, 1995, p. 153-154.
- «Poèmes», dans *Les Dits Devant*, Toulouse, Tribu, 1995. CD.
- «Sortir de tous ces noms», *Levant. Cahiers de l’espace méditerranéen*, n° 9, juin 1995, p. 66-68.
- «Poèmes. “on avait enterré un cimetière”», *Serta. Revista iberrománica de poesía y pensamiento poético*, n° 1, 1996, p. 225-227.
- «Poèmes. “un tour de vie”», *Recherches Poétiques*, n° 4, été 1996, p. 9.
- «Poèmes», *Sources. Revue de la Maison de la Poésie*, «Poésie et oralité. Du silence à la parole», n° 16, février 1996, p. 96-103.
- «Poèmes. “Il faut avoir les yeux fermés”», *Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne*, n° 16, mai 1996, p. 12.
- «Poèmes (“les pierres”)», *Action Poétique*, n° 147, printemps 1997, p. 110-113.
- «Un puits il avait dit», dans *Cent ans passent comme un jour. Cinquante-six poètes pour Aragon*, Liencourt, Dumerchez, 1997, p. 120-122.
- «Poèmes», dans Serge Martin et Martie-Claire Martin (éd.), *Les poèmes à l’école. Une anthologie*,



- Paris, Bertrand-Lacoste, 1997, p. 263-266.
- «Poème. “peut-être on commence à dire”», dans Anne Garrigue (éd.), *Textes & Regards 5<sup>e</sup>*, Paris, Magnard, coll. «Pratiques du français», 1997, p. 184.
- «Poème. “Entre chaque mot un désert”», *Dédale*, n° 7-8, printemps 1998, p. 125-127.
- «Poèmes. “Je n’ai pas tout entendu”», dans Henri Deluy (éd.), *Noir sur blanc. Une anthologie*, Paris, Fourbis, coll. «Collection Biennale internationale des poètes en Val-de-Marne», 1998, p. 175-178.
- «Visages en cours», *Nu(e)*, n° 10, 1999, p. 41-49.
- «Poèmes. “vivre attendre sans trouver”», *Le Nouveau Recueil*, n° 52, septembre–octobre 1999, p. 126-133.
- «Poèmes. “un jour une vie”», *Bleue. Littératures en force*, n° 1, hiver 2000, p. 42, 47.
- «Poèmes», *Intrait d’Union. Bulletin de l’Union des Ecrivains*, n° 30, 2000, p. 3.
- «Poèmes. “Tu me demandes”», dans Jean-Baptiste Para (éd.), *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2000, vol. 2, p. 405-406.
- «Poèmes. “on voit la vie”», *Dédale*, n° 11-12, automne–hiver 2000, p. 38-42.
- «Poème. “Pas tout entier silence”», dans Jacques Flamand (éd.), *Du vide au silence, la poésie*, Ottawa, Vermilion, 2001, p. 197-206.
- «Poèmes. “puis le monde” ...», dans Frank Smith et Christophe Fauchon (éd.), *Poé/tri. 40 voix de poésie contemporaine*, Paris, Autrement, coll. «Littératures», 2001, p. 102-106.
- «Poèmes. “La voix des contes”», *Ambassade de France en Israël*, 3 mai 2001, p. 25.
- «Poème. “ma nuit en eux je nous aime ...”», *Horizon maghrébins. Le droit à la mémoire*, «Le monde islamique et l’image», n° 44, septembre 2001, p. 101.
- «Poèmes extraits de *Tout entier visage*», *Aujourd’hui poème*, n° 25, novembre 2001, p. 4.
- «Poèmes», *Nu(e)*, n° 21, 2002, p. 25-57.
- «Poèmes. “des mots deviennent hors de prix”», dans Bernard Noël (éd.), *Un certain accent. Anthologie de poésie contemporaine*, Mont-de-Marsan, L’Atelier des Brisants, 2002, p. 159-160.
- «Poèmes. “ma merveille de maintenant” et autres», *Nu(e)*, n° 21, septembre 2002, p. 25-57.
- «Poèmes. “ma merveille de maintenant”», *Revue Alsacienne de Littérature*, n° 80, décembre 2002,

p. 13-16.

- «Poèmes. “des mots deviennent hors de prix”», dans *La Macédoine au cœur. Hommage des poètes français*, Paris, Le Veilleur Éditions, 2002, p. 41-43.
- «Poèmes manuscrits de *Tout entier visage*», dans Pascal Michon (éd.), *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 31-39.
- «Poèmes. “pas un jour sans que” ...», *Septimanie*, n° 14, novembre 2003, p. 35.
- «Poèmes. “je me rattrape”», dans Jean Orizet (éd.), *La poésie française contemporaine*, Paris, Le Cherche Midi, 2004, p. 100-101.
- «Tout entier visage», *Autre Sud*, n° 24, mars 2004, p. 9-14.
- «Poème. “tout entier visage”», *Autre Sud*, n° 24, mars 2004, p. 9-14.
- «Poèmes. “des mots deviennent hors de prix” et autres», 2005. CD.
- «Poèmes extraits de *Et la terre coule*», dans *Lexi / textes 9*, Paris, L'Arche, 2005, p. 153-161.
- «Et la terre coule», dans Serge Martin, Gérard Dessons et Pascal Michon (éd.), *La pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 19-24.
- «Poèmes extraits de *Tout entier visage*», *Migraphonies. Revue des littératures et musiques du monde*, n° 5, novembre 2005, p. 38-43.
- «Poèmes. Dans les jardins de la vie», *Il Giardino delle Muse, Quaderni di Poesia e Arte*, n° 4, 2006, p. 91-96.
- «Poèmes. “Mes mots sont faits pour nous voir”», *L'Écho d'Orphée*, n° 1, 2006, p. 10.
- «Poèmes extraits de *Et la terre coule*», *Aujourd'hui poème*, n° 73, 2006, p. 10-11.
- «Poèmes», *Triages*, «Avec Ghérasim Luca. Passionnément», 2006, p. 5.
- «Poème “Et la terre coule”», *Aujourd'hui poème*, n° 71, 2006, p. 15.
- «Poèmes extraits de *Infiniment à venir*», dans *Ciel nocturne. Douze poètes et nouvellistes bulgares et français*, Paris, L'Inventaire, 2006, p. 60-67.
- «Poèmes. “ma vie va plus vite que moi” ...», *Lieux d'être. Revue thématique de création littéraire et artistique*, n° 44, été 2007, p. 9.
- «Poèmes. “je recommence”», *Nu(e)*, «Jacques Ancet», n° 37, 2007, p. 61-67.

- «Poèmes extraits de *De monde en monde*», *Confluences poétiques*, n° 2, 2007, p. 165-167.
- «Poèmes extraits de *Dédicaces poèmes*», dans Jean Orizet (éd.), *Anthologie de la poésie française. Les poètes et les œuvres. Les mouvements et les écoles*, Paris, Larousse, 2007, p. 674-675, 1046.
- «Poème. “on est toujours”», dans Yannick Lecoq et Rüdiger Fischer, *Avec mes yeux*, Rimbach, Editions En Forêt, 2007, p. 55.
- «Poème. “je parle”», dans Marc Delouze (éd.), *Des poètes aux parvis. Une anthologie amicale*, Genouilleux, La Passe du vent, 2007, p. 68.
- «Poèmes», *Résonance générale. Cahiers pour la poétique*, n° 1, été 2007, p. 61-70.
- «Poèmes. “je suis dans le rire”», *Diérèse. Revue poétique et littéraire*, n° 38, automne 2007, p. 55-57.
- «Poème extrait de *Dédicaces proverbes*», dans Pierre Haïat (éd.), *Anthologie de l'éternel amour. Les plus beaux textes et poèmes sur le mariage*, Paris, Le Cherche Midi, coll. «Espaces», 2007.
- «Poèmes extraits de *Je n'ai pas tout entendu*», *Réel*, n° 109, décembre 2007, p. 35.
- «Poèmes», *Poésie/première*, n° 41, 2008, p. 58-60.
- «Poèmes», *Faire part*, n° 22-23, 2008, p. 117-126.
- «De monde en monde», *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, n° 5, 2008, p. 53-62.
- «Vivre attendre», dans Stéphane Bataillon, Sylvestre Clandier et Bruno Doucey (éd.), *Poésies de langue française. 144 poètes d'aujourd'hui autour du monde*, Paris, Seghers, 2008, p. 85.
- «Poèmes. “goutte à goutte” et autres», *Autre Sud*, «Numéro spécial 10<sup>e</sup> anniversaire», n° 41, juin 2008, p. 14-17.
- «Poèmes extraits de *De monde en monde*», *Autre Sud*, «Numéro spécial 10 anniversaire», n° 41, juin 2008, p. 14-17.
- «Poèmes. “je suis dans chaque histoire qui passe”», dans *Voix de la méditerranée. Anthologie 2008*, Milau, Clapàs, 2008, p. 69.
- «Poèmes extraits de *Parole rencontre*», *Temporel*, n° 6, 28 septembre 2008 (en ligne : <https://www.temporel.com>):

//www.temporel.fr/Henri-Meschonnic-poemes).

«Poèmes. “deux têtes”», *Diérèse. Revue poétique et littéraire*, n° 45, été 2009, p. 11-43.

«Poèmes. “et c’est un tel bonheur” et autres», *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 1, 2010, p. 184-187.

«Poèmes extraits de *L’obscur travaille*», dans Françoise Santon et Hervé Castanet (éd.), *Pas sans le réel. Il particolore-Himeros, parcours croisés*, La Rochelle, Himeros, 2010, p. 79-87.

«Poèmes. “nous vivons par tous nos visages”», *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 2, 2011, p. 220-224.

«Poèmes. “le temps est un visage”», *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 3, janvier 2012, p. 259-264.

## 2.2 Traductions parues en revue

- «Ruth (introduction et traduction)», *Le Nouveau Commerce*, n° 7, printemps–été 1966, p. 127-152.
- «Paroles du Sage (L'Ecclésiaste)», *Le Nouveau Commerce*, n° 12, automne–hiver 1968, p. 85-140.
- «Le Chant des chants», *Le Nouveau Commerce*, n° 13, printemps 1969, p. 59-94.
- «Poèmes de David Rokeah traduit par Meschonnic», Emouna Schachnovski et Shalom Israel (trad.), *La Nouvelle Revue Française*, n° 291, mars 1977, p. 15-19.
- «La traduction de *Les noms* (Exode) III-IV», *Corps écrit*, «Le Sacré et les formes», n° 3, 1982, p. 9-18.
- «Ovadia», *Esprit*, n° 9, septembre 1982, p. 6-11.
- «Au commencement (Traduction de Genèse XI, 1-9)», dans Gérard Granel (éd.), *Les tours de Babel*, Mansempuy, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 9-13.
- «Alors la traduction chantera», *Noir sur blanc*, n° 2, automne 1986, p. 75-90.
- «Autour d'un sonnet de shakespeare», dans *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Arles, Acte Sud, 1986, p. 133.
- «Poèmes traduit par Meschonnic. Peter Jay et Susan Ludvigson (en anglais)», Peter Jay (trad.), *La Traversière*, «Poésie et modernités», n° 6, 1988, p. 20-22, 32-33. Summer 1988.
- «Traduction de Gloires 22 (Psaume 22)», dans *Jeanne d'Arc au bûcher de Paul Claudel et Arthur Honegger*, Paris, Opéra de Paris Bastille, 1992, p. 15-18.
- «Atelier sur les traductions de la Bible (Psaume 22)», dans *Douzièmes Assises de la Traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 185-188.
- «Extraits de *Paroles du Sage*», dans Pierre Duba, *L'absente*, 2<sup>e</sup> éd., Montpellier, 6 Pieds sous Terre, coll. «collection blanche», 1999.
- «Au commencement», *L'Infini*, n° 76, automne 2001, p. 61-69.
- «Gloires (extraits)», *L'Infini*, n° 76, automne 2001, p. 71-79.
- «Noms (Chemot) Chapitre I», *Les Cahiers du judaïsme*, n° 14, 2003, p. 92-96.
- «Les Paroles. Traduction du *Deutéronome*», *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 5, 2014, p. 209-220.

## 2.3 Articles concernant des poètes, écrivains et artistes

### Adonis (né en 1930)

«Les refus d'Adonis», *Libération*, 21–23 mai 1983, p. 31.

«Le poète arabe contre le chant de la langue», *Adonis. Le feu souterrain*, n° 16, coll. «Détours d'écriture», 1991, p. 141-152.

### Jacques Ancet (né en 1942)

«Être traversé», *Encres vives*, «Spécial Jacques Ancet», n° 226, juillet 1997, p. 13-14.

### Guillaume Apollinaire (1880 - 1918)

«Apollinaire illuminé au milieu d'ombres», *Europe*, n° 451-452, novembre–décembre 1966, p. 141-169. Repris dans Claude Tournade (éd.), *Les critiques de notre temps et Apollinaire*, Paris, Garnier, 1971, p. 155-164. ; repris dans *PPIII*.

«Signifiante de *Vendémiaire* suivi de Discussion», dans Michel Décaudin (éd.), *Guillaume Apollinaire 11 (1972). Méthodes et approches critiques (2)*, Paris, Minard, coll. «La Revue des lettres modernes», n° 327–330, 1972, vol. 8, p. 41-63. Repris dans *CR*.

«Prosodie, poème du poème», dans Sylvain Auroux, Simone Delessalle et Henri Meschonnic (éd.), *Histoire et grammaire du sens*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 222-252.

### Louis Aragon (1897 - 1982)

«Tradéridéra comme personne», *Europe*, «Aragon poète», n° 745, mai 1991, p. 74-79.

«La grande épicerie en cendres», dans *Le siècle d'Aragon*, Bobigny, Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, 1997, p. 55-59.

«Il y a toujours une "affaire" Aragon», dans Sylvie Gonzalez (éd.), *Aragon dans le Fonds Paul Éluard. Exposition du 25 septembre 1997 au 5 janvier 1998*, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, 1997, p. 5-8.

«Aragon finissant, le surréalisme même», *Le Monde*, Cahier spécial. Aragon, cent ans, 24 sep-

tembre 1997, p. 3.

**Ingeborg Bachmann (1926 - 1973)**

«Par le poème, vers la poétique. Avec Ingeborg Bachmann», *Europe*, n° 892-893, août–septembre 2003, p. 144-155.

**Charles Baudelaire (1821 - 1867)**

«Baudelaire plus moderne que les post- et plus présent que jamais mais méconnaissable», *Le Français aujourd'hui*, n° 92, décembre 1990, p. 69. Repris dans *PR*.

**Alain Bosquet (1919 - 1998)**

«L'invention de vivre comme poème chez Alain Bosquet», dans *Un autre homme, hommage à Alain Bosquet*, Paris, Gallimard, 2006, p. 29-39.

**Éric Brogniet (né en 1956)**

«Écouter Eric Brogniet», *Autre Sud*, n° 39, décembre 2007, p. 34-40. Repris dans *L'Arbre à paroles*, «Éric Brogniet. Poète de haute exigence», n° 152, juillet 2011, p. 44-49.

**Roger Caillois (1913 - 1978)**

«Le cœur des pierres», *La Nouvelle Revue Française*, n° 320, «Roger Caillois», 1979, p. 155-164. Repris dans *LHMT*.

**Paul Celan (1920 - 1970)**

«On appelle cela traduire Celan», *Cahiers du Chemin*, n° 14, janvier 1972, p. 115-149. Repris dans *PPH*.

«On célèbre Celan», *Le Nouveau commerce*, n° 100, automne–hiver 1996, p. 73-86.

### **Aimé Césaire (1913 - 2008)**

«Aimé Césaire, la délivrance dans et par l'obscurité du dire», dans Daniel Delas (éd.), *Tombeau pour Aimé Césaire*, Nantes, Aden, 2016, p. 179-185.

### **Paul Claudel (1868 - 1955)**

«Claudel ni vers ni prose, poésie», *Poésie* 90, n° 34, octobre 1990, p. 78-80.

«Entre traduire et non-traduire. Claudel psalmiste», dans François Angelier (éd.), *Question de l'approbation sacrée. Paul Claudel et la Bible*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 143-148.

«Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des Choses», dans Gisèle Mathieu-Castellani (éd.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 99-119.

«Nous passons en image. Le "champ de figures" chez Paul Claudel», dans *Claudel, le poète et la Bible. Actes du colloque des 16-17 octobre 1998 à la Bibliothèque nationale de France*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 63-78.

### **Michel Deguy (né en 1930)**

«Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy», dans *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1973, p. I-XVII. Repris dans *Cahiers du Chemin*, n° 18, avril 1973, p. 75-89.; repris dans *PPV*.

«Lettre à Michel Deguy sur l'activité poétique et l'activité théorique», *Po&sie*, n° 1, 1977, p. 82-91. Repris dans *CR*.

«Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume», *Littérature*, n° 114, juin 1999, p. 53-63.

«Sur une "poétique mondiale de la poésie"», *Poésie 1. Le magazine de la poésie*, n° 35, septembre 2003, p. 105-109.

### **Jean Dubuffet (1901 - 1985)**

«La brute et le caméléon», dans *Catalogue Dubuffet*, Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 196-202.



### **Paul Éluard (1895 - 1952)**

«Éluard, poète classique», *Europe*, n° 403-404, juillet-août 1962, p. 135-150. Repris dans *Europe*, 1972; repris dans *PPIII*.

«Les lettres de jeunesse de Paul Éluard», *Europe*, n° 403-404, novembre-décembre 1962, p. 203-205.

«Prosodie et langage du couple dans *La Vie immédiate* d'Éluard», *Langue française*, n° 7, 1970, p. 44-55. Repris dans *PPIII*.

«Le poème est bleu comme une orange», dans *Le mythe d'Étiemble. Hommages Études et Recherches*, Paris, Didier Érudition, coll. «Études de littérature étrangère et comparée», 1979, p. 169-180. Repris dans *EP*.

«C'est le refus de séparer l'éthique, l'esthétique et le politique qui a fait le surréalisme», *Le journal de Saint-Denis (supplément)*, n° 209, décembre 1995, p. 6-7.

«Paul Éluard aujourd'hui», dans *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 345-356.

### **Gustave Flaubert (1821 - 1880)**

«L'Écriture de Satan», dans Gustave Flaubert, *Bibliomanie et autres textes. 1836-1839*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1982, p. 5-11. Repris dans *EP*.

### **Benjamin Fondane (1898 - 1944)**

«Benjamin Fondane, le retour du fantôme», dans Patrice Beray et Michel Carassou (éd.), *Le mal des fantômes*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 7-13. Repris dans *Cahiers Bernard Lazare*, n° 350, juin 2013, p. 26-28.

### **Jean Giraudoux (1882 - 1944)**

«Giraudoux, la laideur de la beauté», *Europe*, n° 841, mai 1999, p. 163-175.

### **Eugène Guillevic (1907 - 1997)**

«Avec Guillevic», *Europe*, n° 663-663, 1984, p. 166-176. Repris dans *EP*.

- «Guillevic traducteur», *Sud*, «Guillevic, les chemins du poème», Hors-série, 1987, p. 41-51. Repris dans *PT*.
- «Guillevic, poète des monomots», dans *Bédarieux. Poésie au cœur d'Orb*, Bédarieux, Poésie au cœur d'Orb, 1988. Repris dans *RV*.
- «“Se vivre” Dieu. Le sacré chez Guillevic», dans *Mots et images de Guillevic*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 187-190.
- «Guillevic toujours présent», *Nu(e)*, «Eugène Guillevic», n° 38, 2008, p. 19-24.

### **Victor Hugo (1802 - 1885)**

- «La poésie dans *Les Misérables*», *Europe*, n° 394-395, février–mars 1962, p. 54-79. Repris dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1969, vol. 11, p. XXV-XLVII. ; repris dans Guy Rosa (éd.), *Victor Hugo. «Les Misérables»*, Paris, Klincksieck, coll. «Parcours critique», n° 5, 1995, p. 63-83. ; repris dans *EHI* ;
- «Vers le roman poème. Les romans de Hugo avant *Les Misérables*», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 3, p. I-XX. Repris dans *EH2*.
- «Présentation. *Odes et Ballades* (édition d'août 1828)», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 3, p. 433-444. Repris dans *EHI*.
- «Présentation. *Les voix intérieures*», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 5, p. 543-552. Repris dans *EHI*.
- «Présentation. *Les Orientales*», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 3, p. 485-492. Repris dans *EHI*.
- «Présentation. *Les feuilles d'automne* (Première édition. Novembre 1831)», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 4, p. 353-365. Repris dans *EHI*.
- «Présentation. *Les chants du crépuscule* (Première édition. Octobre 1835)», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol. 5, p. 375-383. Repris dans *EHI*.
- «Présentation. *Les Rayons et les ombres* (1840)», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de*

- Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol. 6, p. 5-17. Repris dans *EHI*.
- «La poésie avant l'exil», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol. 7, p. XXXV-LXVI. Repris dans *EHI*.
- «Problème du langage poétique de Hugo», *La Nouvelle Critique*, «Linguistique et littérature», novembre 1968, p. 134-140. Repris avec corrections dans *EH2*.
- «Le poème Hugo», dans Jean Massin (éd.), *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1970, vol. 14, p. XIX-LXVI. Repris dans *EH2*.
- «Les Romans de Hugo avant *Les Misérables*», dans Pierre Abraham et Roland Desné (éd.), *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Sociales, 1973, vol. 4, p. 276-285. Repris dans *EH2*.
- «La poésie de Hugo avant l'exil», dans Pierre Abraham et Roland Desné (éd.), *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Sociales, 1973, vol. 4, p. 259-275. Repris dans *EH2*.
- «Ce que Hugo dit de la langue», *Romantisme*, n° 25-26, «Conscience de la langue», 1979, p. 57-73. Repris dans *HPMO*.
- «Préface à *Ruy Blas*», dans Lihou, *Ruy Blas*, Paris, Dessain et Tolra, 1979, p. s.p. Repris dans *HPMO*.
- «Victor Hugo pour la poétique aujourd'hui», dans Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld (éd.), *Hugo le fabuleux*, Paris, Seghers, 1985, p. 286-294.
- «Victor Hugo, les Hébreux et les Juifs», *L'Information juive*, février 1985, p. 7. Repris dans *HPMO*.
- «Hugo nulle part», *Europe*, «Victor Hugo», n° 671, mars 1985, p. 11-17. Repris dans *HPMO*.
- «Hugo Europe 1985», *Europe*, «Victor Hugo», n° 671, mars 1985, p. 3-5. Repris dans *HPMO*.
- «Portrait de Victor Hugo en homme siècle», *Romantisme*, n° 60, 1988, p. 57-70. Repris dans *HPMO*.
- «Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La Fin de Satan*», dans Béatrice Didier et Jacques Neefs (éd.), *Hugo, de l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Manuscrits modernes», 1988, p. 171-197. Repris dans *HPMO*.
- «Victor Hugo», dans Florence de Lussy (éd.), *Les plus beaux manuscrits des poètes français*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 198.

- «Hugo, le manuscrit, la métrique sociale, dans *demain, dès l'aube* et *Booz endormi*», *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 43, printemps 1992, p. 55-57. Repris dans *HPMO*.
- «Le rouge qui passe dans le langage dans *Marion de Lorme*», dans *A propos de Marion de Lorme*, Lorient, Centre Dramatique de Bretagne, 1998, p. 75-87. Repris dans *HPMO*.
- «Hugo continuant la Bible», dans *Victor Hugo et la Bible*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. «Victor Hugo et l'Orient» dirigée par Franck Laurent, 2001, p. 7-25.
- «Hugo c'est nous, en arrière et en avant de nous», dans Béatrice Bonhomme et Micéala Symington (éd.), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 323-330.
- «Être Hugo aujourd'hui, ou l'invention de pensée comme arme. Les intellectuels et l'exil», dans Naoki Inagaki et Patrick Rebollar (éd.), *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 161-172. Repris dans *LHMT*.

#### **Max Jacob (1876 - 1944)**

- «La conflagration Max Jacob», *Les Cahiers Max Jacob*, Presses de l'Université de Pau, n° 6, automne 2006, p. 101-103.

#### **Hubert Juin (1926 - 1987)**

- «L'épopée est quotidienne», *Givre*, «Hubert Juin», n° 4-5, 1979, p. 117-123. Repris dans *EP*.

#### **Franz Kafka (1883 - 1924)**

- «La parabole ou Kafka», *Le Nouveau Commerce*, n° 13, printemps 1969, p. 5-11. Repris dans *PPIII*.
- «La femme cachée dans le texte de Kafka», *Texte*, «Traduction/textualité. Text/Translatibility», n° 4, 1985, p. 83-98. Repris dans *PT*.

**André de La Vigne (vers 1470 - vers 1526)**

«André de la Vigne. Poète français du quinzième siècle», *Les Lettres françaises*, 26 septembre 1957, p. 9.

**Daniel Leuwers (né en 1944)**

«S’inventer poème-peinture», dans Daniel Leuwers, *Richesses du livre pauvre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 140-141.

**Stéphane Mallarmé (1842 - 1898)**

«Mallarmé au-delà du silence», dans Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, Paris, L’Éclat, 1986, p. 11-62.

«Oralité, clarté de Mallarmé», *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 3-11.

«Libérez Mallarmé», *Magazine littéraire*, «Mallarmé, naissance de la modernité», n° 368, septembre 1998, p. 63-66.

**Peretz Markish (1895 - 1952)**

«Peretz Markish, poète yiddish», *Europe*, n° 865, mai 2001, p. 347-349.

**Henri Michaux (1899 - 1984)**

«Le rythme et le poème chez Henri Michaux», dans Michel Collot et Jean-Claude Mathieu (éd.), *Passages et langages de Henri Michaux. Actes de la troisième Rencontre sur la poésie moderne*, Paris, José Corti, 1987, p. 185-208. Repris dans *RV*.

**Grégoire Michonze (1902 - 1982)**

«Michonze et l’écriture de la vie», dans *Catalogue de l’exposition Michonze, 21 mars-6 mai*, Troyes, Musée d’Art Moderne de Troyes, 1985, p. s.p.

«Texte sur Grégoire Michonze», dans *Grégoire Michonze. 1902-1982, naturaliste - surréel*, Paris, Conception & réalisation BPC, coll. «Terre des peintres», 1997, p. 28.

**Gaston Miron (1928 - 1996)**

«L'épée de l'amour», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 95-103.

**Paul Morand (1888 - 1976)**

«Signe descendant ou d'une insensibilité contemporaine à la coprographie. Préface aux morceaux choisis de Paul Morand», *Guilliver*, n° 4, octobre 1990, p. 10-22. Repris dans *PR*.

**Gérard de Nerval (1808 - 1855)**

«Sur un texte inconnu de Nerval», *Les Lettres françaises*, 22 mai 1958, p. 14.

«Essai sur la poétique de Nerval», *Europe*, n° 353, septembre 1958, p. 10-37. Repris dans *Europe*, n° 516, avril 1972, p. 7-30. ; repris dans *PPIII*.

«Chronologie de la vie et des œuvres de Nerval», *Europe*, n° 516, avril 1972, p. 105-108.

**Charles Nodier (1780 - 1844)**

«La nature dans la voix», dans Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées français*, Mansempuy, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 11-111.

**Bernard Noël (né en 1930)**

«Poésie, le devoir de lucidité», *Faire part*, «Bernard Noël», n° 13-14, novembre 1989, p. 217-221. Repris dans *RV*.

**Jean-Luc Parant (né en 1944)**

«Des fragments d'infini», dans Jean-Luc Parant (éd.), *Cent mille et une boules*, Paris, Le Castor Astral, 1985, p. 18. Repris dans *Le grand livre de Jean-Luc Parant*, Paris, La Différence, 2000, p. 148.

«Jean-Luc Parant et l'univers», dans Kristell Loquet (éd.), *Jean-Luc Parant. L'évasion du regard*, Charleville-Mézières, Médiathèque Voyelles, 2009, p. 261-266.

**Charles Péguy (1873 - 1914)**

«Péguy oralité et rythme», *L'Amitié Charles Péguy*, n° 100, octobre-décembre 2002, p. 437-449.

**Saint-John Perse (1887 - 1975)**

«Historicité de Saint-John Perse (I)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 315, avril 1979, p. 68-82.  
Repris dans *CR*.

«Historicité de Saint-John Perse (II)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 316, mai 1979, p. 68-78.  
Repris dans *CR*.

«Historicité de Saint-John Perse (III)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 317, juin 1979, p. 81-92.  
Repris dans *CR*.

**Serge Pey (né en 1950)**

«Serge Pey, une histoire dans une voix», dans Andréas Pfersmann (éd.), *Serge Pey, Poésie d'action*, Liancourt, Dumerchez, 2009, p. 239-251.

**Francis Picabia (1879 - 1953)**

«Picabia rastaquouère», *Europe*, n° 449, septembre 1966, p. 228-231.

**Anne Portugal (né en 1949)**

«Préface aux *Poèmes* d'Anne Portugal», dans *Cahiers de poésie*, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers de poésie», n° 3, 1980, p. 9-10.

**Jacques Rancourt (né en 1946)**

«Un livre-œuvre. Préface à Jacques Rancourt», dans Jacques Rancourt, *Veilleur sans sommeil, choix de poèmes 1974-2008*, Montréal/Pantin, Noroît/Le temps des cerises, coll. «Ovale»,

2010, p. 7-12.

**Lionel Ray (né en 1935)**

«Lionel Ray et les métamorphoses de la modernité», *Incendits*, n° 13-14, hiver 1986, p. 39-51.

Repris dans *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray, Tübingen, Gunter Narr*, coll. «Œuvres & critiques» dirigée par Wolfgang Leiner, n° 1, 1990, vol. 15, p. 115-121.; repris dans *RV*.

**Claude Régy (1923 - 2019)**

«La force du continu», dans Georges Banu, Bénédicte Boisson, Mireille Brangé et Marie-Madeleine Mervant-Roux (éd.), *Claude Régy. Études et témoignages*, Paris, CNRS, coll. «Les Voies de la création théâtrale», n° 23, 2008, p. 270-275.

«Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble», dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (éd.), *Claude Régy. Études et témoignages*, Paris, CNRS, coll. «Les Voies de la création théâtrale», n° 23, 2008, p. 276-279.

**Shlomo Reich (1937 - 1996)**

«Schlomo Reich en posthume de fête», dans *Poèmes inédits 1963-1995*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 5-6.

**Arthur Rimbaud (1854 - 1891)**

«Le travail du langage dans “Mémoire” de Rimbaud», *Langages*, 8<sup>e</sup> année, n° 31, 1973, p. 103-111. Repris dans *CR*.

**Maurice Scève (vers 1501 - vers 1564)**

«Scève dans la modernité», dans Françoise Charpentier et Simone Perrier (éd.), *Lire Maurice Scève*, Paris, Université Paris VII, coll. «Cahiers textuel 34/44», n° 3, 1987, p. 135-146. Repris dans *RV*.



### **William Shakespeare (1564 - 1616)**

«La figure et le poème dans Shakespeare à travers *La Tempête*», dans Marie-Thérèse Jones-Davies (éd.), *Shakespeare. Rhétorique du texte et du spectacle (Actes du Congrès 1991)*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 125-141.

### **Pierre Soulages (né en 1919)**

«Soulages. Le rythme et la lumière», dans Pierre Soulages, *Œuvres*, Lyon, Musée Saint-Pierre Art Contemporain, 1987, p. 73-88. Repris dans *RL*.

«Pierre Soulages. Le portrait», *Corbières matin*, 7 août 1995, p. 6-7.

«Pierre Soulages l'imprévisible», dans *Soulages. 82 peintures. 17 novembre 2000-18 février 2001*, Toulouse, Les Abattoirs, coll. «Les Abattoirs», 2000, p. 27-33.

### **Philippe Soupault (1897 - 1990)**

«Le rythme de Philippe Soupault», dans Mauricette Berne et Jacqueline Chénieux-Gendron (éd.), *Portrait(s) de Philippe Soupault*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 143-163.

### **André Spire (1868 - 1966)**

«La poésie d'André Spire», n° 467, mars 1968, p. 183-201. Repris dans *PPIII*.

### **Jean Tardieu (1903 - 1995)**

«Jean Tardieu, le noir de la voix», dans Marie-Louise Lentengre (éd.), *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, Paris, Jean-Michel Place, coll. «Collection Surfaces», 2003, p. 83-95.

### **Georg Trakl (1887 - 1914)**

«Traduire Trakl», *La Quinzaine littéraire*, n° 145, juillet 1972, p. 16-31. Repris dans *L'année littéraire 1972*, «Supplément de la Quinzaine», juillet 1972, p. 22-29. ; repris dans *PPV*.

### **Tristan Tzara (1896 - 1963)**

«Tzara, la nécessité de l'absurde, et Breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir», dans Henri Béhar (éd.), *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997, vol. 17, p. 293-308.

«Dada, on ne joue plus», *Europe*, n° 995, mars 2012, p. 124-133.

### **Marina Tsvétaïeva (1892 - 1941)**

«Rhyme and life (en anglais)», Gabriella Bedetti (trad.), *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 1, automne 1988, p. 90-107. Repris dans *RV*.

«Rythme, poésie, éthique, chez Marina Tsvetaïeva, de poète à poètes», dans Nadia Setti (éd.), *Marina Tsvetaeva. De poète à poètes*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2000, p. 41-50. Actes du colloque de Collège International de Philosophie le 31 octobre 1992. Repris dans *PR*.

### **Jessica Vaturi (né en 1965)**

«La peinture comme invention des apparences, Jessica Vaturi», dans *Vaturi, Being Time, Being Space*, Catalogue de l'Exposition Multimedia, Galerie Avison, Marseille, 2002.

### **Claude Vigée (né en 1921)**

«Avec Claude Vigée c'est l'oreille qui voit», *Revue Alsacienne de littérature*, n° 83, automne 2003, p. 85-88. Repris dans *Cahiers Bernard Lazare*, n° 356, février 2014, p. 22-25. ; repris dans *Claude Vigée, Danser vers l'abîme, ou la spirale de l'extase. Choix de poèmes et d'essais 1995-2004*, Paris, Parole et Silence, 2004, p. 7-17. ; repris dans *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, n° 2, 2004, p. 5-10.

### **Antoine Vitez (1930 - 1990)**

«La critique distinguée devant le fils du soleil», *Le Journal de Chaillot*, avril 1983, p. 14.

«Mort — mais la trace du raisonnement subsiste», *Alternatives théâtrales*, « Antoine Vitez », n° 46, juillet 1994, p. 42.

«Traduire, c'est mettre en scène. Comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchekhov», dans Jean-Michel Dépratz, *Antoine Vitez. Le devoir de traduire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1996, p. 58-94. Repris dans *PT*.

«Les poèmes d'Antoine Vitez», dans *Poèmes*, Paris, P.O.L., 1997, p. 11-13.

«Vitez dans Phèdre joue le rythme», *Europe*, n° 854-855, juin-juillet 2000, p. 154-163.

### **Photographie**

«L'instant en noir et blanc», *La Recherche photographique*, «La photographie est-elle une image pauvre?», n° 18, printemps 1995, p. 80-84.

«Textes sur des photographies», dans *Diaspora. Terres natales de l'exil*, Paris, La Martinière, 2003, p. 6, 13, 16, 84, 104.

### **Poésie contemporaine**

«Poésie contemporaine», dans Jacques Leenhardt et Robert Pichet (éd.), *Au jardin des malentendus*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 378-381. Repris dans Jacques Leenhardt et Robert Picht (éd.), *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 545-549.; repris dans *RV*.

«De qui, de quoi vous diriez-vous contemporains?», *Traverses*, n° 1, printemps 1992, p. 61, 63, 65, 67. Repris dans *PR*.

«Le poème qui est poème doit transformer la pensée de la pensée», dans Jean Greisch (éd.), *Philosophie, Poésie, Mystique*, Paris, Beauchesne, 1999, p. 155-195. Repris dans *CP*.

«Le veau dort», dans Daniel Guillaume (éd.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, p. 31-40. Repris dans *CP*.

«Comment on efface un travail de pensée», *La Quinzaine littéraire*, n° 824, 1<sup>er</sup>-15 février 2002, p. 31.

«Problèmes de la poésie française contemporaine», dans *Conférence à l'École normale supérieure*, Paris, rue d'Ulm, 2002, p. 1-19.

### **Primitivisme**

«Primitivisme vers le forme-sujet», *La Licorne*, n° 14, 1988, p. 179-190. Repris dans *MM*.

«C'est le sujet de l'art qui est premier», *Arts d'Afrique Noire*, n° 114, été 2000, p. 56-60.

### **Typographie, ponctuation**

«L'enjeu du langage dans la typographie», *Littérature*, n° 35, octobre 1979, p. 46-56. Repris dans *CR*.

«Pour une poétique de la ponctuation», *Le Discours psychanalytique. Revue de l'Association Freudienne*, n° 18, avril 1998, p. 69-71.

«La ponctuation, graphie du temps et de la voix», *La Licorne*, «La ponctuation», n° 52, 2000, p. 289-293.

## 2.4 Articles d'encyclopédie ou de dictionnaire

*Dictionnaire du français contemporain*, Jean Dubois, René Lagane, Georges Niobey et Didier Casalis (éd.), Paris, Larousse, 1967.

«Verset biblique», dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, Nancy, Bordas, 1984, vol. 3, p. 2426-2427.

«Traduction et littérature», dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, Nancy, Bordas, 1984, vol. 3, p. 2319-2324.

«Rythme et discours», dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, Nancy, Bordas, 1984, vol. 3, p. 2047-2049. Repris dans *TR*.

«Traduction», dans *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 2629-2630.

«Rythme», dans *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 2288-2289.

«Poésie», dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 1971-1972.

«Paradigmatique», dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 1846-1847.

«Oralité», dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 1818-1819.

«La métrique», dans *Le Grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia universalis, 1990, p. 22-23.

«Exégèse», dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 916-917.

«Diachronie», dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 631-632.

«Arbitraire (problème de l' — du signe)», dans Sylvain Auroux (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, vol. 2.

«Emile Benveniste», dans *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses Universitaires

- de France, 1992, vol. 3, p. 3024-3025.
- «Traduction», dans Béatrice Didier (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. 3, p. 3889-3890.
- «Ponctuation», dans Béatrice Didier (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. 3, p. 2934-2935.
- «Poétique aujourd'hui (États de la)», dans Béatrice Didier (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. 3, p. 2914-2915.
- «Accent», dans Béatrice Didier (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. 1, p. 15-16.
- «La poétique», dans André Jacob (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle. Le discours philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, vol. 4, p. 2010-2028.
- «Rythme», dans Michel Jarrety (éd.), *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 724-731.
- «Ponctuation», dans Michel Jarrety (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 620-623.
- «Structures rythmiques», dans Giuseppe Annoscia (éd.), *Le monde des littératures*, Paris, Universalis, 2003, p. 43-44. Reprise partielle de *TR*.
- «Traduction», dans Alain Rey (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, vol. 4, p. 1503-1506.
- «Rythme et langage», dans Alain Rey (éd.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, vol. 4, p. 465.

## 2.5 Autres articles

### 1950

«Oxford as it strikes a young French visitor», *Oxford Mail*, 22 août 1950. Rapport sur un voyage en Angleterre financé par le ministère de l'éducation nationale en France.

### 1964

«Essai sur le champ lexical du mot "IDÉE"», *Cahiers de lexicologie*, n° 5, mars 1964, p. 57-68.

### 1966

«Les problèmes de la traduction», *Europe*, n° 449, septembre 1966, p. 216-220.

### 1969

«Pour la poétique, suivi de Propositions pour un glossaire», *Langue française*, n° 3, 1969, p. 14-33.

Repris dans *PPI*.

«Pour la poétique», *Langue française*, n° 3, 1969, p. 14-31. Repris dans *PPI*.

«La poétique», *Cahiers du Chemin*, n° 6, avril 1969, p. 108-122. Repris dans *PPI*.

### 1970

«Traduire la Bible, aujourd'hui», *Les Nouveaux Cahiers*, n° 20, printemps 1970, p. 43-46.

«Non mots mais phrases, poésie», *Cahiers du Chemin*, n° 8, janvier 1970, p. 37-41. Repris dans *PPII*.

«Pour connaître une parole écriture», *La Nouvelle Revue Française*, n° 208, avril 1970, p. 572-583.

Repris dans *PPII*.

«Sémiotique et poétique, partant de Benveniste», *Cahiers du Chemin*, n° 10, octobre 1970, p. 124-138. Repris dans *PPII*.

## 1971

«Le rôle de l'écriture dans la transformation de l'idéologie», *La Nouvelle Critique*, n° spécial «Littérature et idéologies», 1971, p. 51-60. Colloque de Cluny d'avril 1970.

«La poétique l'histoire chez Bakhtine», *Cahiers du Chemin*, n° 11, janvier 1971, p. 127-139. Repris dans *PPII*.

«D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction», *Cahiers du Chemin*, n° 12, avril 1971, p. 113-152. Repris dans *PPII*.

«La Bible, Actualité de traduire», *Le Nouvel Observateur*, n° spécial littéraire «Etranges étrangers», mai-juin 1971, p. 38-42.

## 1972

«Politique, théorie et pratique de *Tel Quel*», *Les Cahiers du Chemin*, n° 15, avril 1972, p. 57-101. Repris dans *PPII*.

«Ni Rimbaud ni Mallarmé», *La Nouvelle Revue Française*, n° 237, septembre 1972, p. 125-127. Repris dans *PPV*.

«Propositions pour une poétique de la traduction», *Langages*, n° 28, décembre 1972, p. 49-54. Repris dans *PPII*.

## 1973

«Sur Wittgenstein, philosophie du langage et poésie», *Cahiers du Chemin*, n° 17, 1973, p. 163-182. Repris dans *PPV*.

«Préface à Iouri Lotman», dans *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences Humaines», 1973.

«La Bible, langage sacré?», dans *L'Autre dans la conscience juive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 101-116. Repris dans *PPII*.

«Poésie et langage», *Sub-Stance*, n° 5-6, hiver-printemps 1973, p. 105. Repris dans *PPV*.

«Notes sur le travail de la poétique (pour répondre à Hervé Cronel)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 249, septembre 1973, p. 85-87.



«Les silences de la philosophie devant la poésie», *Cahiers du Chemin*, n° 19, octobre 1973, p. 115-128. Repris dans *PPV*.

«Le langage et ses logiques», *La Quinzaine littéraire*, n° 173, 16-31 octobre 1973, p. 29-31. Repris dans *L'année littéraire 1973*, n° 172-175, octobre 1973, p. 29-31.

## 1974

«Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage», *Cahiers du Chemin*, n° 20, janvier 1974, p. 79-116. Repris dans *PPV*.

«Situation du langage poétique», *La Nouvelle revue Française*, n° 256, avril 1974, p. 31-43. Repris dans *PPV*.

«Le structuralisme dans les études bibliques», *Cahiers du Chemin*, n° 21, avril 1974, p. 184-202. Repris dans *PPV*.

«La situation poétique», *La Nouvelle Revue Française*, n° 256, avril 1974, p. 31-43. Repris dans *PPV*.

«Pour Efim Etkind», *La Quinzaine littéraire*, n° 189, 16-30 juin 1974, p. 4.

«Présentation de *Langue française*», *Langue française*, n° 23, «Poétique du vers français», septembre 1974, p. 3-4.

«Fragments d'une critique du rythme», *Langue française*, n° 23, «Poétique du vers français», septembre 1974, p. 5-23. Repris dans *CR*.

«Un faux poétique», *La Quinzaine littéraire*, n° 193, 1<sup>er</sup>-15 septembre 1974. Repris partiellement dans «Le calque dans la traduction», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 31-32, 1976, p. 65-75.; repris dans *PPV*.

«Le signe et l'écriture dans le sacré», *Cahiers du Chemin*, n° 22, octobre 1974, p. 85-115. Repris dans *SP*.

## 1975

«L'écriture de Derrida», *Les Cahiers du Chemin*, n° 24, 1975, p. 137-180. Repris dans *SP*.

«Le langage est une maladie», *Cahiers du Chemin*, n° 23, janvier 1975, p. 137-180. Repris dans

*SP.*

«La Palice chez les linguistes», *La Quinzaine littéraire*, n° 219, 16–31 octobre 1975. Repris dans *PPV*.

## 1976

«Les proverbes, acte de discours», *Revue des Sciences Humaines*, n° 163, 1976, p. 419-430. Repris dans *PPV*.

«Le calque dans la traduction», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 31-32, 1976, p. 65-75. Repris dans *PPV*.

«Théorie du langage, théorie politique, une seule stratégie (Humboldt, Saussure selon Chomsky)», *Études littéraires*, vol. 9, n° 3, décembre 1976, p. 469-523. Repris dans *PPV*.

## 1977

«D'où parlez-vous?», *Cahiers du Chemin*, n° 30, avril 1977, p. 87-91. Repris dans *PPV*.

«Langage, histoire, une même théorie (I)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 296, septembre 1977, p. 84-97. Repris dans *LHMT*.

«Une page, un rythme», *Silex*, n° 4, octobre 1977, p. 124-128. Repris dans *CR*.

«Langage, histoire, une même théorie (II)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 297, octobre 1977, p. 111-124. Repris dans *LHMT*.

«La vie pour le sens, Groethuysen (I)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 298, novembre 1977, p. 103-114. Repris dans *LHMT*.

«La vie pour le sens, Groethuysen (II)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 298, décembre 1977, p. 100-108. Repris dans *LHMT*.

## 1978

«Enseignement, séminaire», *Esprit*, n° 11-12, novembre–décembre 1977, p. 182-187. Repris avec corrections dans *EP*.

«Traduction d'un texte prophétique», dans *Colloque sur la traduction poétique*, Paris, Gallimard,

1978, p. 95-102. Repris dans *PPV*.

«La vie pour le sens, Groethuysen (III)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 300, janvier 1978, p. 81-94. Repris dans *LHMT*.

«La vie pour le sens, Groethuysen (IV)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 302, mars 1978, p. 87-97. Repris dans *LHMT*.

«La vie pour le sens, Groethuysen (V)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 303, avril 1978, p. 80-91. Repris dans *LHMT*.

## 1979

«Situation de Sartre dans le langage», *Obliques*, n° 18-19, «Sartre», 1979, p. 155-166. Repris dans *LHMT*.

«Séminaire de poétique», *Littérature*, en collaboration avec Jean-Louis Chiss, Jean-Michel Baudrier, Morim de Carvalho, Diógenes Céspedes, Jean Patrice Courtois, Olivier-René Veillon, Michel de Formel, Marie-Christine Hamon, Annie Lambert, Ève Malleret, 34, n° 2, 1979, p. 48-68.

«Langage et politique chez Noam Chomsky», dans Claude Duchet (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 188-198. Repris dans *PPV*.

«Enseignement, séminaire», dans Jacqueline Brunet, Bernard Cassen, François Châtelet, Pierre Merlin et Madeleine Rebérioux (éd.), *Vincennes ou le désir d'apprendre*, Paris, Alain Moreau, 1979, p. 205-209. Repris avec corrections dans *EP*.

«L'apocalypse ou l'histoire», *La Nouvelle Revue Française*, n° 319, août 1979, p. 86-93. Repris dans *LHMT*.

«Mensonge scientifique et vague romanesque», *La Nouvelle revue française*, n° 321, octobre 1979, p. 114-126. Repris dans *LHMT*.

«Langage et pouvoir», *Daguessh*, n° 2, octobre 1979, p. 24-30. Repris dans *LHMT*.

## 1980

«Les états de la poétique aujourd'hui», dans Pierre Abraham et Roland Desné (éd.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Sociales, 1980, vol. 12, p. 123-129. Repris dans *EP*.

- « Avant-propos », Anne Fournier (trad.), dans Bernhard Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 1-2. Repris dans *LHMT*.
- « Religion, maintien de l'ordre », *La Nouvelle Revue Française*, n° 325, février 1980, p. 94-107. Repris dans *LHMT*.
- « Il n'y a pas de judéo-chrétien », *La Nouvelle Revue Française*, n° 326, mars 1980, p. 80-89. Repris dans *LHMT*.
- « L'Apocalypse », *La Nouvelle Revue Française*, n° 327, avril 1980, p. 74-82. Repris dans *LHMT*.
- « L'enjeu de la théorie du rythme », *La Nouvelle Revue Française*, n° 330-331, juillet-août 1980, p. 103-125. Repris dans *CR*.
- « Mai 68 dans les cartons », *Le Monde*, 8 août 1980, p. 8.
- « Les effets d'une disparition », *Le Monde*, 22 août 1980, p. 12.
- « Rythme, système du sujet », *La Nouvelle Revue Française*, n° 334, novembre 1980, p. 103-114. Repris dans *CR*.

## 1981

- « Traduire la Bible, de Jonas à Jona », *Langue française*, n° 51, 1981, p. 35-52. Repris dans *JSE*.
- « Une crise sans critique », *Politique Hebdo*, « L'anarchisme français », n° 1, 30 mars-4 mai 1981, p. 9. Repris dans *EP*.
- « Poétique de... Théorèmes pour ... la traduction », *Langue Française*, en collaboration avec Jean-René Ladmiral, n° 51, septembre 1981, p. 3-18.
- « Non pas le vers libre, mais le poème libre », *Estuaire*, n° 22, décembre 1981, p. 65-86. Repris dans *CR*.

## 1982

- « Critique du rythme, Anthropologie historique du langage », *Le Nouveau Commerce de la lecture*, n° 24-25, automne 1981-hiver 1982, p. 164. Repris dans *CR*.
- « Traduire le sacré », *Corps écrit*, « Le Sacré et les formes », n° 3, 1982, p. 5-8. Repris dans *PT*.
- « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23. Repris dans *EP*.

- «Le rythme et le sens dans les textes bibliques», *Lectures bibliques*, colloque de l'Institutum Iudaicum (11 novembre 1980, à Bruxelles), 1982, p. 167-173.
- «Le Juif et l'utopie», *Traces*, n° 3, 1982, p. 107-112. Repris dans *UJ*.
- «Écrire et la rencontre des générations», *Documents*, vol. 1, n° 82, 1982, p. 106-114. Repris dans *EP*.
- «Le Langage dans la Bible», dans *La Bible au présent. Colloque des intellectuels juifs*, Paris, Gallimard, 1982, p. 121-139.
- «Traduire la Bible», *L'Information juive*, février 1982, p. 7.
- «La poésie se fait contre la poésie», *Journal du Centre culturel de Chelles*, n° 6, février 1982, p. 13. Repris dans *EP*.
- «Mort de Roman Jakobson», *Libération*, 29 juillet 1982, p. 21. Repris dans *EP*.
- «Ovadia. Introduction», *Esprit*, n° 9, septembre 1982, p. 12-14.
- «Présentation», *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 3-5.

## 1983

- «Rythme, théorie du langage, poétique de la société», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 276-291. Repris dans *LHMT*.
- «Rythme, discours, subjectivité», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 12-22. Repris dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (éd.), *L'objet au défi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 155-168. ; repris dans *EP*.
- «Présentation», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 2-3.
- «Ouverture du colloque sur le rythme», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 7-11.
- «Le rythme», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal d'Albi, 1983, p. 4-6.
- «Cloture», dans *Le rythme. 4<sup>e</sup> colloque d'Albi. 4-9 juillet 1983*, Toulouse-Le Mirail, École Normal

d'Albi, 1983, p. 293-298.

## 1984

«Sartre et la question juive», *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, «Etudes sartriennes I», n° 2, 1984, p. 123-154. Repris dans *UJ*.

«La poésie est ordinaire», *Oracl'*, n° 8-9, 1984, p. 119-123. Repris dans *EP*.

«La critique du rythme», *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature. 1-6 septembre 1981*, n° 3, 1984, p. 115-132. Repris dans *CR*.

«Le langage, le pouvoir», dans *Au bonheur des mots Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 581-591. Repris dans *DBL*.

«La bibliothèque que les livres n'arrêtent pas», *Le Nouveau Commerce de la lecture*, n° 26/27, avril 1984, p. 21-26. Repris dans *EP*.

«Le poème, l'éthique et l'histoire», *L'homme et la société*, n° 73-74, juillet-décembre 1984, p. 95-115.

## 1985

«Rythme et traduction», dans Ariane Leeuwijn-van de Ven et Agnes Maria Zwaneveld (éd.), *Colloquium 1983. Vertaalwetenschap, Übersetzungswissenschaft, translation studies, traduction, théorie et pratique*, Amsterdam, Instituut voor Vertaalwetenschap, 1985, p. 9-16. Repris dans *PT*.

«Présentation de *Critique de la Théorie critique*», dans Henri Meschonnic (éd.), *Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, séminaire de poétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 9-13.

«Portrait de Horkheimer en philosophe bourgeois de l'histoire», dans Henri Meschonnic (éd.), *Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, séminaire de poétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 89-103. Repris dans *LHMT*.

«Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions. Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire*», dans Gérard Granel (éd.), *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 181-229. Repris dans *PT*.

- «Le langage chez Habermas ou Critique, encore un effort», dans Henri Meschonnic (éd.), *Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, séminaire de poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 153-199. Repris dans *LHMT*.
- «L'atelier de Babel», dans Gérard Granel (éd.), *Les tours de Babel*, Mansempuy, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 15-28. Repris dans *PT*.
- «Dieu absent, Dieu présent dans le langage», dans *Qu'est-ce que Dieu? Philosophie et théologie. Hommage à l'abbé Daniel Coppieters de Gibson 1929-1983*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, p. 357-391. Repris dans *UJ*.
- «Critique de la Théorie critique», dans Henri Meschonnic (éd.), *Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, séminaire de poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 15-23. Repris dans *LHMT*.
- «Note sur l'éthique et l'écriture», *Cahiers de l'archipel*, n° 13, avril 1985, p. 138-139. Repris dans *LHMT*.
- «Pas de larme pour la rhétorique», *Nulle part*, «La rhétorique», n° 5, mai 1985, p. 86-88. Repris dans *RV*.
- «Musiquer la poésie, c'est signer le signe», *Poésie et Musique*, vol. 7, n° 53, septembre 1985, p. 8-19. Repris dans *Cratère*, «Rapports à la modernité», n° 10, 1986, p. 26-29. ; repris dans *RV*.

## 1986

- «Le rythme palimpseste», *Confrontations*, «Palimpseste», n° 16, automne 1986, p. 141-157. Repris dans *RV*.
- «Le moderne et le contemporain, aujourd'hui», *Le Français aujourd'hui*, «Lisez-vous les contemporains?», n° 75, 1986, p. 86-92. Repris dans *MM*.
- «Vers une prédominance du rythme», dans *Paroles écrites*, Fribourg, Questions, 1986, p. 93-103.
- «L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive», dans Heinz Wisman (éd.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 704-741. Repris dans *UJ*.
- «Le renouveau passe par le langage», *La Croix*, 29 janvier 1986, p. 17. Repris dans *PSP*.

«Le traducteur et la haine de la poétique», *Bulletin d'information de l'Association des traducteurs littéraires de France*, n° 40, février 1986, p. 5-7. Repris dans *PT*.

### 1987

«Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement», dans Roger Laufer (éd.), *Le Texte en mouvement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «L'Imaginaire du Texte», 1987, p. 23-37. Repris dans *PT*.

### 1988

«Littérature et oralité», *Présence francophone*, n° 31, 1988, p. 9-28. Repris dans *RV*.

«La modernité au pluriel», *La Traversière*, «Poésie et modernités», n° 6, 1988, p. 69-76. Repris dans *PSP*.

«Politique et poétique de l'être chez Heidegger (I)», *Europe*, n° 705-706, janvier-février 1988, p. 165-175. Repris dans *LH*.

«Traduire», *Expo-matin*, 21 février 1988, p. 5.

«Politique et poétique de l'être chez Heidegger (II)», *Europe*, n° 707, mars 1988, p. 152-168. Repris dans *LH*.

«Le cercle linguistique», *Le Magazine littéraire*, «Prague et ses écrivains», n° 255, juin 1988, p. 55. Repris dans *RV*.

### 1989

«Sur l'importance d'une poétique de la traduction», *Études de lettres. Revue de la faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 1989.

### 1990

«Traduction, adaptation. Palimpseste», *Palimpsestes*, n° 3, 1990, p. 1-10. Repris dans *PT*.

«Politique du rythme», *Levant. Cahiers de l'espace méditerranéen*, n° 3, 1990, p. 166-178. Repris dans *PR*.



«Notes, brièvement, autour du langage et autour du réel», *Cahiers de praxématique*, «Le langage et le réel», n° 15, 1990, p. 143-148. Repris dans *PR*.

«L'écriture, le rythme et le langage ordinaire», *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, p. 7-10. Repris dans *RV*.

«Transformations du traduire et altérité», dans Jean-Claude Mthieu et Michel Collot (éd.), *Poésie et altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 105-115. Repris dans *PT*.

«Rhétorique et poétique de la catastrophe», dans *Le sentiment de la catastrophe*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990, p. 68-77. Repris dans *PR*.

## 1991

«Notes pour une géopoétique», *Nota Bene*, n° 32-34, printemps 1991, p. 101-111. Repris dans *PR*.

«Casser la figure», *Théorie Littérature Enseignement*, n° 9, «figuralité et cognition», automne 1991, p. 57-77. Repris dans *PR*.

«Le défi du langage à l'Université», dans *L'Université au défi de la culture. Actes des Assises culturelles de l'Université de Toulouse-le-Mirail*, Toulouse, ADDOCC Midi-Pyrénées, 1991, p. 83-96.

«De l'académisme de l'anti-modernité à l'académisme de la modernité», dans Emmanuel Wallon (éd.), *L'artiste, le prince. Pourvois publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 90-99. Repris dans *PR*.

«Que les signes sont des actes, selon Kenneth Burke», *Littérature*, n° 84, décembre 1991, p. 61-76. Repris dans *PR*.

## 1992

«Pour en finir avec cette monnaie du sens», *Autrement*, «L'Argent. Pour une réhabilitation morale», n° 132, coll. «Mutations», automne 1992, p. 143-155. Repris dans *DBL*.

«L'oralité est l'Orient», *Mawaqif*, n° 66, 1992, p. 126-136. Repris dans *PR*.

«Rencontres entre littérature, théorie du langage et sciences humaines», dans Henri Meschonnic (éd.), *Le langage comme défi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, p. 7-8.

- «Ouverture», dans Henri Meschonnic (éd.), *Le langage comme défi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, p. 289-290.
- «Le langage comme défi», dans Henri Meschonnic (éd.), *Le langage comme défi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, p. 9-15. Repris dans *PR*.
- «La poésie ne fait que passer», dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (éd.), *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, p. 203-204. Repris dans *PR*.
- «Entre nature et histoire. Les Juifs. Préface à Monique-Lise Cohen», dans Monique-Lise Cohen, *Les juifs ont-ils du cœur? Discours révolutionnaire et antisémitisme*, Energues, Vent Terral, 1992, p. 5-29. Repris dans *UJ*.
- «D'une poétique du rythme à une politique du rythme», dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (éd.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 203-228. Repris dans *PR*.
- «Nécessité de la poétique», *The Jerusalem Post*, 27 mai–2 juin 1992, p. 18.
- «L'état de la théorie du langage chez Richard Rorty», *Rue Descartes*, «De la vérité. Pragmatisme, historicisme et relativisme», n° 5-6, novembre 1992, p. 97-109. Repris dans *PR*.

### 1993

- «Êtes-vous fou?», *La Licorne*, 1993, p. 61-63. Repris dans *PR*.
- «Rythme-langage, un coup de Bible dans la philosophie», dans Dominique Bourg et Antoine Lion (éd.), *La Bible en Philosophie*, Paris, Cerf, 1993, p. 107-115. Repris dans *PR*.
- «Poétique et philosophie», dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (éd.), Montréal et P.U.V., XYZ, 1993, vol. La recherche littéraire. Objets et méthodes, p. 399-401. Repris dans *PR*.
- «L'oralité, poétique de la voix», dans Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (éd.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 83-107. Repris dans *RV*.
- «Entendre pour dire», dans Michel Le Bouffant (éd.), *Les Actes de la villette. Littérature contemporaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 38-48.
- «Le langage chez Adorno ou Presque comme dans la musique», *Revue des Sciences Humaines*, «Adorno», n° 229, janvier 1993, p. 81-116. Repris dans *LHMT*.

## 1994

- «Poétique et politique du traduire», *Equivalences. Revue de traduction et de traductologie*, vol. 1, n° 24, 1994, p. 11-24. Repris dans *PT*.
- «Pas de critique sans théorie critique du rythme», dans Carla Locatelli et Ana Dolfi (éd.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, p. 67-75. Repris dans *LHMT*.
- «Le rythme comme éthique et poétique du traduire», dans Michèle A Lorgnet (éd.), *Atti della Fiera internazionale della traduzione II*, Bologna, Libreria Universitaria Editrice Bologna, coll. «Biblioteca della Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori», 1994, p. 63-86. Repris dans *PT*.
- «La poésie c'est la prose», dans Edmond Nogacki (éd.), *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. «Lez Valenciennes», n° 17, 1994, p. 9-19.
- «La librairie», dans Dominique Reynié (éd.), *Librairies, corps et âmes*, Paris, Éditions Vinci, 1994, p. 253.
- «La poésie, la science», *Notes*, n° 5, avril 1994, p. 1-11.

## 1995

- «Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font», *Meta. Journal des traducteurs*, vol. 40, n° 3, 1995, p. 514-517. Repris avec corrections dans *PT*.
- «Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style», *Langages*, n° 118, 1995, p. 31-55. Repris dans *DBL*.
- «Du rythme, encore du rythme, toujours du rythme dans les disciplines du sens», *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 18-19, 1995, p. 161-169. Repris avec corrections dans *PR*.
- «Pour sortir du post-moderne», dans *Le dialogue avec l'oeuvre. Art et critique*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. «Essais», 1995, p. 55-63. Repris dans *PSP*.
- «Penser Humboldt aujourd'hui», dans *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «La Philosophie hors de soi», 1995, p. 5-50. Repris dans *LHMT*.

«La poésie comme contre-savoir», dans Kelly Basilio et Manuel Gusmao (éd.), *Poesie & Ciência*, Lisbonne, Cosmos, 1995, p. 29-42.

«Introduction», dans *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «La Philosophie hors de soi», 1995, p. 5-9. Repris dans *LHMT*.

«Le pluriel cache un singulier comme le singulier cache un pluriel», *Qantara*, «Modernité, modernités», n° 14, janvier–mars 1995, p. 41-43. Repris dans *PSP*.

## 1996

«Vers une Jérusalem du langage», *Dédale*, n° 3-4, 1996, p. 554-562.

«Une pensée poétique», *Serta. Revista iberrománica de poesía y pensamiento poético*, n° 1, 1996, p. 245-250.

«Perdus dans le bois de la langue», *Le Labrador*, n° 3, 1996, p. 119-134. Repris dans *DBL*.

«L'enjeu du rythme pour la philosophie», 1996.

«Si notre marche dans le langage est une chute depuis l'origine ou si on y va en trébuchant», dans Jürgen Trabant (éd.), *Origins of Language*, Budapest, Collegium Budapest, coll. «Workshop Series», n° 2, 1996. Repris dans *DBL*.

«Le partout et le nulle part de la poésie», dans Michel Constantini et Ivan Derrault-Harris (éd.), *Sémiotique, Phénoméologie, Discours*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 201-210.

«La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique», dans Rochlitz Rainer et Jacques Serrano (éd.), *L'esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique, 1996, p. 105-118. Repris dans *PSP*.

«Avant-propos», dans Sylvain Auroux, Simone Delessalle et Henri Meschonnic (éd.), *Histoire et grammaire du sens*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 7-10.

«Energie-energeia», *Recherches Poïétiques*, n° 4, été 1996, p. 6-8. Repris dans *DBL*.

«Du silence à la parole et le silence dans la parole», *Sources. Revue de la Maison de la Poésie*, «Poésie et oralité. Du silence à la parole», n° 16, février 1996, p. 15-30.

«Pour une poétique négative», *Le Français aujourd'hui*, n° 114, juin 1996, p. 34-40.

«Le sujet comme récitatif ou le continu du langage», *Modernités*, «Le sujet lyrique en question»,

n° 8, juin 1996, p. 13-17.

«La biologie et la métaphore du langage», dans Huber Gérard (éd.), *Le génome et son double*, Paris, Hermès, 1996, p. 81-82. Repris dans *DBL*.

## 1997

«Le théâtre dans la voix», *La Licorne*, «Penser la voix», n° 41, 1997, p. 25-42.

«Benveniste. sémantique sans sémiotique», *LINX*, n° 9, 1997, p. 326.

«Ce que la clarté empêche de voir. À propos de la langue française», *Esprit*, n° 230-231, mars-avril 1997, p. 51-63. Repris dans *LF*.

## 1998

«Génie du lieu et génie de la langue. *midbar*, “désert”, et *davar*, “parole”, en hébreu», *Dédale*, n° 7-8, printemps 1998, p. 313-325. Repris dans *UJ*.

«Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction», *Précis de littérature européenne*, 1998, p. 221-239. Repris dans *PT*.

«Du passé en paquets-cadeau», *In 'hui*, n° 51, 1998, p. 5-14. Repris dans *PSP*.

«Continuer d’opposer prose et poésie», *Prose/Poésie*, 1998, p. 69-76.

«Tout ce qu’on ne sait pas qu’on entend», dans Olivia Rosenthal (éd.), *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque de Rennes, 17-18 juin 1996*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 223-235.

«La modernité n’est modernité que si elle est la modernité de la modernité», dans Jacques Poulain (éd.), *Penser, au présent. Actes du colloque franco-allemand de philosophie tenu à la Fondation Hugot du Collège de France les 9 et 10 décembre 1994*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 27-41. Repris dans *PSP*.

«Europe, pour la poésie, la poésie pour Europe, aujourd’hui», dans *Europe, 1923-1998. Une revue de culture internationale*, Paris, Europe, 1998, p. 116-124.

«Le sujet est la modernité», dans Pascal Michon (éd.), *L’individuation dans les sciences sociales aujourd’hui. Colloque, Paris, 6-7 décembre 1996*, Paris, Collège international de philoso-

- phie., coll. «Les Papiers du Collège international de philosophie», n° 42, 1998, p. 65-75.  
Repris dans *PSP*.
- «Lire, délire, relire», dans *Lire Savoir Créer*, Paris, Bibliothèque de l'Université Paris 8, 1998,  
p. 43-49.
- «Jean-François Lyotard du haut de son nuage», *Passerelles*, n° 21, mai 1998, p. 22. Repris dans  
*PSP*.
- «Beauté de la théorie du langage», *La Revue d'esthétique*, n° 33, juillet 1998, p. 55-58. Repris  
dans *DBL*.
- «Mai mai», *Corbières matin*, n° 44, 14 août 1998, p. 20-23. Repris dans *PSP*.
- «Rivarol toujours», *Europe*, n° 834, octobre 1998, p. 242-248. Repris dans *DBL*.
- «Génie de la langue et génie des écrivains», *Le Français aujourd'hui*, «La langue et ses représen-  
tations», n° 124, décembre 1998, p. 24-33. Repris dans *DBL*.

## 1999

- «La poétique comme critique du langage dans les sciences humaines», *Equinoxe. Revue des sciences  
humaines*, «Penser les sciences humaines», n° 21, printemps 1999, p. 99-103. Repris dans  
*DBL*.
- «Transformer le traduire», dans Martine Broda (éd.), *Traduction-poésie*, Strasbourg, Presses uni-  
versitaires de Strasbourg, 1999, p. 69-86. Repris dans *PT*.
- «Plan d'urgence pour enseigner la théorie du langage», dans Edgar Morin (éd.), *XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris,  
Seuil, 1999, p. 430-434. Repris dans *Le Français aujourd'hui*, n° 130, 2000, p. 100-107.
- «Écoutez voir», dans *Traditions de Humboldt*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1999,  
p. IX-XVI. Repris dans *DBL*.
- «Oui, nos ennemis», *L'Animal, Littératures, Arts et Philosophie*, «Qui sont nos ennemis», n° 7,  
été 1999, p. 24-29.
- «L'étranger sujet du temps», *Dédale*, n° 9-10, automne 1999, p. 435-439. Repris dans *PSP*.
- «Comment jouir de l'inconnu», *La Célibataire. Revue lacanienne de Paris*, «Les mutations de la  
jouissance», n° 2, été-automne 1999, p. 121-127. Repris dans *PSP*.

«L’an 2000, cette vieillie», dans *Mille ans après l’an mil. Paroles des poètes*, Castelnau-Le-Lez, Climats, 1999, p. 53-61. Repris dans *PSP*.

«L’ennemi des langues, c’est la langue», *Le Monde*, 3 juillet 1999, p. 14. Repris dans *Linha Imaginòt*, n° 39, 1999. ; repris dans *DBL*.

«Le français 2%», *Libération*, 8 juillet 1999, p. 4. Repris dans *DBL*.

«Pensée radiotéléportée et grande audience», *Le Monde*, 3 septembre 1999, p. 17. Repris dans *DBL*.

## 2000

«Manifeste pour un parti du rythme», *Bleue. Littératures en force*, n° 3, été 2000, p. 75-81. Repris dans *Résonance Générale. Cahiers pour la poétique*, n° 1, été 2007, p. 135-145. ; repris dans *Linha Imaginòt*, n° 45, février 2001, p. 40-43. ; repris dans *CP*.

«20 bougies pour Verdier», *Septimanie*, n° 1, 2000, p. 31.

«Présentation», dans Henri Meschonnic (éd.), *Et le génie des langues ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 5-15. Repris dans *DBL*.

«Poétique de la pensée. Le latin de Spinoza», dans *Et le génie des langues ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires Vincennes, coll. «Essais et savoirs», 2000, p. 103-148. Repris dans *SPP*.

«La force dans le langage», dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (éd.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction autour de l’œuvre d’Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000. Repris dans *DBL*.

«La poésie comme Habitation à Lyrisme Modéré (HLM)», *Dédale*, n° 11-12, automne–hiver 2000, p. 276-280.

«La langue française. Un mythe ou une histoire?», *Revue du Centre régional des Lettres*, n° 3, mars 2000, p. 3-4. Repris dans *DBL*.

«Poétique du divin, poétique de l’affect dans la traduction», *Les Cahiers de Prospéro. Revue du Centre national des écritures du spectacle*, «Transmettre», n° 11, juin 2000, p. 70-89. Repris dans *UJ*.

«L’avenir est au sens du langage», dans Jacqueline Demarty-Warzée et Jean Rousseau (éd.), *Français de l’avenir et avenir du français*, Paris, Didier, coll. «Les Cahiers du CIEP», 2000,

p. 115-121. Repris dans *DBL*.

## 2001

« Traduire le goût, c'est la guerre du rythme », *L'Infini*, n° 76, automne 2001, p. 25-60. Repris dans *CBP*.

« Pour commencer », *L'Infini*, n° 76, automne 2001, p. 59-60.

« Le théâtre comme voyage de la voix », dans *Académie expérimentale des théâtres. 1990-2001 traversées mémoire*, Paris, IMEC, 2001, p. 14-23.

« Pas de pensée du poème, pas de pensée du langage », dans *Littérature et Sciences Humaines. Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 191-206.

« La barbe d'Aaron », *La Vie*, n° 2901, 5-11 avril 2001, p. X-XIII. Repris dans *EPT*.

« Un forum de la pensée du langage », *La Dépêche du Midi*, 18 mai 2001 (en ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2001/05/18/286474-un-forum-de-la-pensee-du-langage.html>).

« Pourquoi j'ai traduit les psaumes ... », *L'Information juive*, n° 209, juin 2001, p. 10. Repris dans *CBP*.

« Le texte de la Bible et sa traduction », *Le Monde des livres*, 15 juin 2001, p. II. Repris dans *CBP*.

« Propositions pour une déclaration sur les devoirs envers les langues et envers le langage », *Linha Imaginòt*, n° 47, juillet-septembre 2001, p. 2-5. Repris dans *Linha Imaginòt*, avril-juin 2006, p. 2-5.; repris dans *DBL*.

« Traduire n'est pas traduire si on ne rend pas le rythme qu'on a reçu », *La Tribune internationale des langues vivantes*, n° 30, novembre 2001, p. 22-25. Repris dans *CBP*.

« Sur l'inégalité des langues », *Linha Imaginòt*, n° 48, novembre 2001, p. 10-11. Repris dans *DBL*.

## 2002

« Entendre Spinoza, c'est Dieu dans le langage, sous la surdité des philosophes », *L'Infini*, n° 78, printemps 2002, p. 84-100. Repris dans *SPP*.

« Plus le poème est singulier, plus il est pluriel », dans Marc Delouze et Danielle Fourmier, *La*



*Diagonale des poètes 1982-2002. Vingt ans d'intervention. Entretien avec Marc Delouze et Danielle Fournier*, Genouilleux, La Passe du vent, 2002, p. 9-13. Repris dans Marc Delouze (éd.), *Des poètes aux parvis. Une anthologie amicale*, Genouilleux, La Passe du vent, 2007, p. 110-112.

«Oublier Hegel, se souvenir de Humboldt», dans *Hegel. Zur Sprache, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens, Festschrift für Jürgen Trabant zum*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 301-309. Repris dans *CBP*.

«Le rôle de la théorie du langage pour une poétique et une politique de la relation entre la France et le Japon», dans Henri Meschonnic et Hasumi Shiguéhiko (éd.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 165-188.

«Le poème comme utopie», dans Michèle Riot-Sarcey et Thomas Bouchet (éd.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002, p. 189-193.

«La modernité après le post-moderne», dans Henri Meschonnic et Hasumi Shiguéhiko (éd.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 11-12. Repris dans *PSP*.

«Hourra l'oral. Décentrer le traduire», dans Daniel Delas (éd.), *Traduire 2*, Cergy-Pontoise, Centre de recherche Texte/Histoire, 2002, p. 215-223.

«Avant-propos», dans Henri Meschonnic et Hasumi Shiguéhiko (éd.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 5.

«Ce que parler de l'utopie du Juif veut dire», *Cahiers Bernard Lazare*, n° 221, janvier 2002, p. 17-18.

«Défendre les langues, c'est défendre la liberté de penser et de vivre.», *La Dépêche du Midi*, «Les langues et la liberté de penser», 23 mai 2002, p. 28. Repris dans *DBL*.

«Le devoir de résistance», *L'Information juive*, n° 220, juillet-août 2002, p. 8.

## **2003**

«Vous avez dit une crise de vers?», dans Archives et musée de la littérature, *Balises*, Bruxelles, Didier Devillez, 2003, p. 17-22.

«Textes sur des photographies», dans *Diaspora. Terres natales de l'exil*, Paris, La Martinière,

2003, p. 6, 13, 16, 84, 104.

«Passage du signe au poème», dans Serge Martin et Colette Deblé (éd.), *Chercher les passages avec Daniel Delas*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 35-42. Repris partiellement dans «Discours de réception du prix Jean Arp de Littérature Francophone», 2006.

«Le poème, crise de signe (politique du rythme et théorie du langage)», dans Marie-Thérèse Mathet (éd.), *L'incompréhensible*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 121-136. Repris dans *DBL*.

«L'aventure est le roman de la pensée», *Parages*, n° 8, printemps 2003, p. 111-113. Repris dans *PSP*.

«Qu'est-ce qu'une chanson ? Qu'est-ce qu'un poème ? Qu'est-ce que la politique ?», *Linha Imaginôt*, n° 53, février 2003, p. 7-8.

## 2004

«Le rythme, prophétie du langage», *Palimpsestes*, n° 15, 2004, p. 9-23.

«Humboldt, plus d'avenir que de passé», *Kodikas/Code*, vol. 27, n° 1-2, 2004, p. 119-129. Repris dans *LHMT*.

«Textes religieux en traduction», dans Abdelhaï Sadiq (éd.), *Travaux de l'unité de l'animation culturelle*, Marrakech, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2004, p. 87-102.

«Embiber, taamiser le traduire», dans Jacqueline Michel (éd.), *Les enjeux de la traduction littéraire*, Paris, Publisud, 2004, p. 4-24. Repris dans *CBP*.

«Dissocier les idées reçues», dans Annie Curien (éd.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 243-244. Repris dans *CBP*.

«Sur l'amnésie en poésie. Pour répondre à Jacques Darras», *Aujourd'hui poème*, n° 51, mai 2004, p. 18.

«Éthique du langage, éthique du traduire, d'urgence», *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 230, septembre 2004, p. 27-45. Repris dans *EPT*.

«Le masque, parabole du visage», *Bleecker Street. Abordages*, n° 1-2, octobre 2004, p. 11-17. Repris dans *Europe*, n° 995, mars 2012, p. 38-44.

2005

- « Sourcier, cibliste, c'est pareil, si c'est en plein dans le mille », *Transversalités. Revue de l'institut catholique de Paris*, n° 92, octobre-décembre 2004, p. 7-20. Repris dans *EPT*.
- « Oui, qu'appelle-t-on penser ? », *Henri Meschonnic, la pene et le poème*, 2005, p. 251-266. Repris dans *DBL*.
- « La grammaire, à l'est d'Eden », *Linha Imaginôt*, n° 63, 2005, p. 19-21. Repris dans *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, n° 5, 2008, p. 49-52. ; repris dans *EPT*.
- « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, « Voix. Oralité de l'écriture », n° 150, 2005, p. 29-32. Repris dans *EPT*.
- « Retrouver les poèmes sous les Psaumes », dans *Lexi / textes 9*, Paris, L'Arche, 2005, p. 143-152. Repris dans François Zabbal (éd.), *Torah, Bible, Coran. Les chemins des Écritures*, Limoges, Action culturelle, 2006, p. 28-31. ; repris dans *EPT*.
- « Ni vrai ni faux — le poème », dans Françoise Reumaux (éd.), *Passeports pour le vrai / le faux*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 23-36.
- « Le Merveilleux du pourquoi », dans Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati et Francis Cransac (éd.), *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, Paris, Autrement, 2005, p. 217-222.
- « Le flou et le clair », dans *Pour dissiper le flou. Traduction-traductologie*, Liban, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, coll. « Sources-Cibles », 2005.
- « La voix-poème comme intime extérieur », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Toulouse, Ères, coll. « La vie de l'enfant », 2005, p. 61-67.
- « L'humanité, c'est de penser libre », dans *Qu'est-ce que l'humanité? Actes du Colloque organisé par la Bibliothèque de Toulouse 8-17 mars 2004*, Toulouse, Bibliothèque de Toulouse, 2005, p. 5-14.
- « Pour en finir avec le mot "Shoah" », *Le Monde*, 20-21 février 2005, p. 10. Repris dans *LHMT*.
- « Shoah, le mot et la chose », *Le Monde*, 12 mars 2005, p. 16.
- « Pour "Shoah", ne pas confondre le mot et la chose », *Linha Imaginôt*, n° 63, juillet-septembre 2005, p. 19-20. Repris dans *LHMT*.

«Saussure ou la poétique interrompue», *Langages*, n° 159, septembre 2005, p. 10-18. Repris dans *DBL*.

«La théologie du signe», *Nunc. Revue poétique*, n° 8, septembre 2005, p. 115-116. Repris dans *DBL*.

## 2006

«Le cas Heidegger. Un langage aux risques», *La portique. Revue de philosophie et sciences humaines*, n° 18, 2006, p. 89-95.

«Discours de réception du prix Jean Arp de Littérature Francophone», 2006.

«Le sens du langage», dans Marianne Lederer (éd.), *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. «Cahiers Champollion», n° 10, 2006, p. 127-139. Repris dans *EPT* et dans *RV* (2006).

«Fidèle, infidèle, c'est tout comme, merci mon signe», *Plurielles*, «Fidélité-infidélité», n° 12, février 2006, p. 103-119. Repris dans *EPT*.

«Extrait de *Célébration de la poésie*», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, n° 35, février 2006, p. 19-20.

«Traduire. Écrire ou désécrire», dans Solange Hibbs et Monique Martinez (éd.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 19-32. Repris dans *Atelier de traduction. Pour une poétique du texte traduit*, Suceava, Editura Universității Suceava, 2007, p. 19-30. ; repris dans *EPT*.

*Henri Meschonnic ou la poétique du rythme*, Filmé par Maxime Gervais, Elodie Lélou et Thomas Vercruyse, 21-22 août 2006, <https://vimeo.com/45792360>, 27mn.

## 2007

«L'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage», *Equivalences. Revue de traduction et de traductologie*, vol. 1-2, n° 34, 2007, p. 21-30.

«Préface à Jean Delisle», dans Jean Delisle, *La traduction en citation*, 2<sup>e</sup> éd., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 11-14.

«Le bonheur, c'est les vivants d'abord», *La Célibataire. Revue lacanienne de Paris*, «Les Trois

religions du livre I. Le bonheur juif», n° 15, automne–hiver 2007, p. 85-88. Repris dans *LHMT*.

«C'est le poème», *Diérèse. Revue poétique et littéraire*, n° 38, automne 2007, p. 7-8.

«Pensées jetés», *Linha Imaginòt*, n° 69, mars 2007, p. 3.

«Chaque réponse est une question», *Temporel*, n° 3, 3 septembre 2007, p. 1-4.

## 2008

«Traduire au XXI<sup>e</sup> siècle», *Quadernos. Revista de Traducció*, n° 15, 2008, p. 55-62.

«Le sens du langage, non le sens des mots», *Cahiers Charles V*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 203-225.

Repris dans *EPT*.

«La Bible non comme origine mais comme fonctionnement», *Levant. Cahiers de l'espace méditerranéen*, n° 9, 2008, p. 65-73. Repris dans *HN*.

«Apprendre à ne plus savoir ce qu'on fait», *Faire Part*, n° 22-23, 2008, p. 112-113.

«Texte de réflexion sur la poésie et un poème», dans Stéphane Bataillon, Sylvestre Clandier et Bruno Doucey (éd.), *Poésies de langue française. 144 poètes d'aujourd'hui autour du monde*, Paris, Seghers, 2008, p. 84-85.

«Ouverture. Traduire le théâtre c'est traduire l'oralité», dans *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires intempstifs, 2008, p. 11-24.

«Le dictionnaire, mon trésor», dans Giovanni Dotoli, *La construction du sens dans le dictionnaire*, Paris, Hermann, 2008, p. 11-19.

«Définir la poésie», dans Gérard Pfister (éd.), *«La poésie, c'est autre chose». Mille et une définitions de la poésie*, Paris, Arfuyen, 2008, p. 141-144.

«Théâtre Oracle. Introduction», *Théâtre/Public*, «Théâtre Oracle : un cahier orchestré par Henri Meschonnic», n° 189, février 2008, p. 4-5.

## 2009†

«L'enjeu du traduire pour la théorie du langage», *Revue Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction*, «Des mots aux actes 2 : traduction et philosophie du langage», n° 2, 2009,

p. 33-46.

«L'anticonformisme en pratique», dans Jean-Michel Djian (éd.), *Vincennes. Une aventure de la pensée critique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 130-131.

«L'avis d'Henri Meschonnic», *Proposition de Généralisation à tous les Français d'une éducation à toutes les langues indigènes de France*, 10 avril 2009 (en ligne : <http://www.nationalisation-langues-de-france.net/?post/2009/04/10/L-avis-d-Henri-Meschonnic>).

## 2010†

«Le rythme du silence», dans Christophe König et Denis Thouard (éd.), *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Cahiers de philologie», 2010, p. 265-270.

«Le langage comme éthique», dans *Inventer avec l'enfant en C.M.P.P.*, Paris, ERES, 2010, p. 31-40.

«Du sens des mots au sens du langage avec Alain Rey», dans Michaela Heinz (éd.), *Cultures et lexicographies*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2010, p. 15-26.

«Le sujet est la modernité», *Rhuthmos*, 20 novembre 2010 (en ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article209>).

## 2011†

«Le poème, prophétie du langage», *Mouvement*, n° 60, juillet–septembre 2011, p. 132-133.

## 2012†

«Henri Meschonnic, Présentation de *Crise du signe*», dans Marcella Leopizzi et Diógenes Céspedes (éd.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 39-53.

**2014†**

*Jeu de massacre sur les clichés et les idées reçues*, Filmé par David Brunel, 11 février 2014, DVD,  
75mn.

**2015†**

«Le poème commence quand on ne peut plus parler», *Skené. Rivista di letteratura francese e italiana contemporanea*, «Henri Meschonnic en dialogue», n° 6, décembre 2015, p. 17-24.  
Repris dans *Apulée*, n° 4, 2019, p. 332-336.

## 2.6 Notes de lecture

- «Claire Goll, A propos des Chants peaux-rouges», *Europe*, n° 356, mai 1958, p. 160.
- «Marcel Pagnol, *Virgile. Bucoliques* (éd. Grasset, 1958)», *Europe*, n° 351-352, juillet–août 1958, p. 287-288.
- «Claire Goll, *Chants peaux-rouges et poèmes esquimaux* et Paul-Émile Victor, *Poèmes esquimaux* (éd. Seghers, 1958)», *Europe*, n° 354-355, octobre–novembre 1958, p. 265-267.
- «André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes* (éd. Seuil, 1959)», *Rappel. Journal d'amitié des militaires et anciens militaires de Rueil-Malmaison*, n° 24, février 1960, p. 4-5.
- «*Mélanges de littérature et de philosophie juives Tomes III, IV, V* (éd. Presses Universitaires de France, 1958-1962)», *Europe*, n° 415-416, novembre–décembre 1963, p. 288.
- «Léon Poliakov, *Le Procès de Jérusalem. Documents* (éd. Calmann-Lévy, 1963)», *Europe*, n° 441-442, janvier–février 1966, p. 273-274.
- «Georges Poulet, *Études sur le temps humain III, Le point de départ* (éd. Plon, 1964)», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67<sup>e</sup> année, n° 3, juillet–septembre 1967, p. 652.
- «Pasquale Aniel Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia* (éd. Cisalpino, 1959)», *Revue des Sciences Humaines*, n° 128, octobre–décembre 1967, p. 664-665.
- «André Dalmas, *L'Arrière-monde* (éd. Tchou, 1968)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 196, avril 1969, p. 616-617.
- «Jean-Claude Chevalier, “Alcools” d'Apollinaire *Essai d'analyse des formes poétiques* (éd. Minard, 1970)», *Langue française*, n° 7, septembre 1970, p. 125-127.
- «René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (éd. Grasset, 1978)», dans *Universalis 1979. Les événements, les hommes, les problèmes en 1978*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1979, p. 472-474.
- «Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion* (éd. Gallimard, 1978)», *La Nouvelle Revue Française*, n° 327, avril 1980, p. 120-121.
- «Mots en forme de stèle. Note sur André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art* (éd. Adrien Maeght, 1985)», *La Quinzaine littéraire*, n° 469, 9 janvier–15 septembre 1986, p. 12.
- «Michel Deguy, *Le Comité, Confessions d'un lecteur de Grande Maison* (éd. Champ Vallon, 1988)»,



- Europe*, n° 710-711, juin–juillet 1988, p. 219-220.
- «Jürgen Trabant, *Humboldt ou le sens du langage* (éd. Mardaga, 1992)», *Europe*, n° 767, mars 1993, p. 218-219.
- «Pascal Michon, *Éléments d'une histoire du sujet* (éd. Kimé, 1999)», *Europe*, n° 861-862, janvier–février 2001, p. 323-324.
- «Les enfants de Rachel. Note sur Betty Rojzman, *Le Pardon à la lune* (éd. Gallimard, 2001)», *L'information juive*, n° 206, mars 2001, p. 6.
- «Joëlle Zask, *L'Opinion publique et son double* (éd. L'Harmattan, 1999)», *Europe*, n° 863, mars 2001, p. 343-344.
- «Jacques Éladan, *Lueurs partagées, autobiographie* (éd. NM7, 1999)», *Europe*, n° 863, mars 2001, p. 344-345.
- «Jacques Éladan, *Victor Hugo, la Bible et la Kabbale* (éd. NM7, 2002)», *Europe*, n° 889, mai 2003, p. 370-372.
- «Joëlle Zask, *Art et démocratie, Peuples de l'art* (éd. Presses Universitaire de France, 2003)», *Esprit*, n° 303, 2004, p. 327-329.
- «Serge Martin, *Ta Résonance* (éd. Océanes, 2003)», *Aujourd'hui poème*, n° 47, janvier 2004.
- «Gérard Dessons, *L'art et la manière* (éd. Honoré Champion, 2004)», *Esprit*, vol. 11, n° 319, 2005, p. 211-213.
- «Serge Martin, *L'amour en fragments. Poétique de la relation* (éd. Presses de l'Université d'Artois, 2004)», *Esprit*, n° 318, octobre 2005, p. 184-186.
- «Pascal Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation* (éd. Presses Universitaires de France, 2005)», *Europe*, n° 919-920, novembre–décembre 2005, p. 354-357.
- «Jacques Éladan, *Choc ou dialogue des cultures* (éd. Auteurs du Monde, 2007)», *Europe*, n° 938-939, juin–juillet 2007, p. 358-361.
- «Charles Dobzynski, *À revoir, la mémoire* (éd. Phi/Écrits des Forges, 2006)», *Esprit*, vol. 7, n° 336, juillet 2007, p. 207-208.

### 3. Traductions en langues étrangères

- «Pela poetica (en portugais)», Luis Costa Lima (trad.), dans *Teoria da literatura en suas fontes*, Rio de Janeiro, livraria francisco alves editora, 1975, p. 26-51.
- «Für eine Epistemologie des Schreibens (en allemand)», dans Richard Brütting et Bernhard Zimmermann (éd.), *Theorie-Literatur-Praxis. Arbeitsbuch zur Literaturtheorie seit 1970*, Frankfurt am Main, Athenaiion, 1975, p. 123-143.
- «Poèmes (en hébreu)», David Rokeah (trad.), *Yediot Aharonot*, 6 juin 1975.
- «Poème (en hébreu)», David Rokeah (trad.), *Yediot Aharonot*, 30 juillet 1976.
- «Poèmes (en hébreu)», David Rokeah (trad.), *Yediot Aharonot*, 17 décembre 1976.
- «Poèmes (en anglais)», *Agenda Cranbourne*, vol. 15, n° 4, hiver 1977–hiver 1978.
- «Poetika prevodenja (en serbie)», *Izraz*, vol. 5, n° 22, mai 1978, p. 622-631.
- «Poèmes (en hébreu)», David Rokeah (trad.), *Yediot Aharonot*, 30 novembre 1979.
- «Poetica traducerii (en roumain)», *Secolul*, vol. 20, n° 231-232, 1980, p. 181-189.
- «Kakukoto no ninshikiron ni mukete (en japonais)», Takeuchi Nobuo (trad.), 1980.
- «Shiteki gengo no jyokyo (en japonais)», Takeuchi Nobuo (trad.), *Gendaishitecho*, février 1980.  
Traduction de «La situation d'un langage poétique».
- «Traduction de "Langage, histoire, une même théorie" (en arabe)», *Mawaquif*, février 1981, p. 103-118.
- «Gedichte. Extrait de *Légendaire chaque jour* (en allemand)», *Akzente*, février 1981, p. 23-26.
- «Proposizioni per una poetica della traduzione (en italien)», Mirella Corenna et Domenico D'Orta (trad.), *Il lettore di provincia*, n° 44, mars 1981, p. 23-31.
- «Poème (en hébreu)», *Yediot Aharonot*, 29 mai 1981.
- «L'avant-garde poétique aujourd'hui (en macédonienne)», *Razgledi*, vol. 23, n° 9, novembre 1981, p. 757-762.
- «Widmungen Sprichwörter, Gedichte (en allemand)», Felix Philipp Ingold (trad.), *Neue Rundschau*, vol. 1, 1982, p. 106-109.

- «Poème extrait de *Dédicaces proverbes* (en japonais)», Jun-Ichi Tanaka (trad.), dans *Chikyu to orenji. La terre et l'orange*, Tokyo, Hakusuisha, 1982, p. 256.
- Shigaku Hihan. Traduction de Pour la poétique I* (en japonais), Takeuchi Nobuo (trad.), Tokyo, Mirai-sha, 1982.
- «Poème inédit (en hébreu)», *Yediote Aharonot*, 6 août 1982.
- «Poèmes (en hébreu)», David Rokeah (trad.), *Moznaïm*, vol. 1-2, n° 3-4, 1983, p. 55.
- «Poèmes. “aktar min hayât amdînâha fi nisîan wâdid” (en arabe)», Adonis (trad.), *Mawaqif*, n° 49, 1984, p. 57-60.
- «Translating Biblical Rhythm (en anglais)», dans David Harry Hirsch et Nehama Aschkenasy (éd.), *Biblical Patterns in Modern Literature*, California, Scholars Press, 1984, p. 227-240.
- «Poèmes extraits de *Légendaire chaque jour* (en macédonien)», *Razgledi*, vol. 26, n° 10, décembre 1984, p. 1007-1012.
- «Translating Biblical Rhythm (en anglais)», *Modern Language Studies*, vol. 15, n° 4, 1985, p. 143-156.
- «El proprio ritmo. Traduction de “Le rythme de l’or” (en italien)», *Diagonales*, n° 1, 1985, p. 103.
- «El lenguaje, el poder (en espagnol)», *Cuadernos de poetica*, «Ética de la escritura», Año 2, n° 6, mai–août 1985, p. 6-17. Traduction de «Langage, pouvoir».
- «Rizumu, shutai no system. Traduction de “Rythme, système du sujet” (en japonais)», Hidetaka Ishida (trad.), *Yuriika (Eurêka)*, juin 1985, p. 151-163.
- «El marxismo excluido del lenguaje (I) (en espagnol)», Diogenes Cespedes (trad.), *Cuadernos de poetica*, vol. 3, n° 7, septembre–décembre 1985, p. 5-57.
- «El marxismo excluido del lenguaje (II) (en espagnol)», *Cuadernos de poetica*, vol. 3, n° 8, janvier–avril 1986, p. 7-46.
- «Gedichte (en allemand)», Felix Philipp Ingold (trad.), *Neue Zürcher Zeitung*, 13–14 septembre 1986, p. 68.
- «Chicha chirim. Six poèmes (en hébreu)», *Moznaïm*, «La poésie française moderne», décembre 1987, p. 71.
- «Poèmes traduit par Meschonnic. Peter Jay et Susan Ludvigson (en anglais)», Peter Jay (trad.), *La*

- Traversière*, «Poésie et modernités», n° 6, 1988, p. 20-22, 32-33. Summer 1988.
- «Poèmes “une fois de plus” (en anglais)», *La Traversière*, «Poésie et modernités», n° 6, 1988, p. 40-41. Summer 1988.
- «Voyagers of the voice (en anglais)», *Shirim. A Jewish Poetry Journal*, vol. 7, n° 2, octobre 1988, p. 10-11.
- «Niemals und ein Tag (en allemand)», Felix Philipp Ingold (trad.), *Neue Zürcher Zeitung*, 22–23 octobre 1988, p. 67.
- «Viaggiatori della voce (traduction de *Voyageurs de la voix* (II) (en italien)», Annamaria Sanfelice (trad.), *Il traduttore letterario*, Anno III, n° 4, 1989, p. 74-109.
- «Viaggiatori della voce (traduction de *Voyageurs de la voix* (I) (en italien)», Annamaria Sanfelice (trad.), *Il traduttore letterario*, Anno III, n° 3, 1989, p. 46-95.
- «Moderne Dichtung (en allemand)», dans Jacques Leenhardt et Picht Robert (éd.), *Esprit-Geist. 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen*, München, Piper, 1989, p. 403-406.
- «El texto como movimiento, y su traducción como movimiento (en espagnol)», *Syntaxis*, n° 20-21, printemps–automne 1989, p. 28-39.
- «Thirteen Poems (en anglais)», *The Tel-Aviv Review*, n° 2, automne 1989–hiver 1999, p. 141-148.
- «Poèmes extraits de *Jamais et un jour* (en allemand)», Felix Philipp Ingold (trad.), *Neue Zürcher Zeitung*, 10 juillet–10 août 1989, p. 70.
- «Poemes. (en espagnol)», *La página*, n° 2, 1990, p. 49. 1990/02-1990/03.
- «Guillevic to tomoni. Avec Guillevic (en japonais)», Kaneko Masakatsu (trad.), dans *Sōtenbō Huransu no gendaishi*, Tokyo, Sicho-sha, 1990, p. 260-274.
- «Poèmes extraits de *Légendaire chaque jour* (en espagnol)», *Dos filos*, n° 42, janvier–février 1990, p. 4.
- «Colloquio con Henri Meschonnic, a cura di Vittoria Brâsi (en italien)», *Homo Sapiens. Rivista di filosofia, arte e letteratura*, vol. 2, n° 3, mars 1990, p. 83-93.
- «Poezija i svete knjige (en croate)», *Knjževnost*, n° 11-12, 1991, p. 1427-1432.
- «Política y poética del ser en Heidegger (en espagnol)», *Syntaxis*, n° 27-28, automne–hiver 1991, p. 5-20.

- «Poèmes (en arabe)», *Mawaqif*, n° 67, 1992, p. 226-229.
- «Modernity Modernity (en anglais)», *New Literary History*, vol. 23, n° 2, 1992, p. 401-430.
- «Poèmes. “Le temps des pierres” (en espagnol)», *Revista atlántica*, n° 8, 1994, p. XXXV-XXXIX.
- «“Proposiciones para una poética de la traducción”, “Notas a cerca de la traducción poética”, “A cerca de la traducción en la historia” (en espagnol)», dans Miguel Angel Vega (éd.), *Textos Clásicos de Teoría de la Traducción*, Madrid, Catedra, 1994, p. 327, 329, 330-331.
- «Poetica della traduzione o teoremi per la traduzione (en italie)», Fabio Scotto (trad.), *Testo a fronte*, n° 12, 1995, p. 17-41.
- «Proposizioni per una poetica della traduzione (en italien)», dans Siri Nergaard (éd.), *Téorie contemporaine della traduzione*, Milan, Bompiani, 1995, p. 265–281. Reprise de 1981.
- «Humboldt heute denken (en allemand)», dans Jürgen Trabant et Djamel Eddine Kouloughil (éd.), *Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, p. 67-89.
- «Poèmes extraits de *Dédicaces proverbes* et *Dans nos recommencements* (en portugais)», *Poesia sempre*, vol. 3, n° 5, février 1995, p. 86-91.
- «Poèmes extraits de *Voyageurs de la voix* et de *Jamais et un jour* (en hébreu)», Aviva Shavit (trad.), *Iton 77*, n° 18, 1996.
- «Poèmes extraits de *Dans nos recommencements*, de *Légendaire chaque jour*, de *Voyageurs de la voix*, et de *Nous le passage* (en portugais)», *Poetas de Fraça Hoje. 1945-1995*, 1996, p. 278-288.
- Para la poética (en espagnol)*, Diógenes Céspedes (trad.), Santo Domingo, Editora de Colores, 1996.
- «Allora la traduzione canterà (en italien)», Augusto De Bove (trad.), *Testo a fronte*, n° 14, mars 1996, p. 11-21.
- «Politique du rythme (en japonais)», Ishida Hidetaka (trad.), *Gendaishi techo*, juillet 1996, p. 99-105.
- «L’anthologie des poèmes de Meschonnic (en japonais)», *Gendaishitecho*, juillet 1996, p. 106-111.
- «Quel che la clarté impedisce di vedere (en italien)», Fabio Scott (trad.), *Studi di estetica*, n° 16, 1997, p. 65-85.

- «Poèmes extraits de *Combien de noms* (en italien)», Fabio Scott (trad.), *Poetiche. Letteratura e altro*, n° 3, 1997, p. 16-23.
- «Rythmus (en allemand)», Christoph Wulf (trad.), dans *Vom Menschen, Handbuch Historische Anthropologie, Kosmologie. Welt und Dinge. Genealogie und Geschlecht. Körper. Medien und Bildung. Zufall und Geschick-Kultur*, Weinheim und Basel, Beltz Verlag, 1997, p. 609-618.
- «Vom Rhythmus als Problem der Philosophie und der Humanwissenschaften (en allemand)», *Rhythmus. Wiener Vorlesungen zur Literatur. 1996-97*, n° 19-20, 1998, p. 155-180.
- «Poèmes. “la vie te ressemble” (en hébreu)», Aviva Shavit (trad.), *Pséphas*, n° 39, 1998, p. 9.
- «Estratto da *Modernité modernité* (en italienne)», *Homo sapiens. Rivista di filosofia, arte e letteratura*, II, n° 3, 1999, p. 94-110.
- Modernité modernité (en coréen)*, Kim Daeun (trad.), Séoul, Dongmoon, 1999.
- «Tutto quello che non sappiamo d'intendere (en italien)», *Testo a fronte*, n° 20, mars 1999, p. 113-130.
- «Poèmes. “Oggi siamo più giovani di noi” (en italien)», *Testo a fronte*, n° 20, mars 1999, p. 135-145. Traduction de *Nous le passage*.
- «Perdidos en el bosque de la lengua (en espagnol)», Noé Jitrik (trad.), *Š y C*, n° 9-10, août 1999, p. 87-103.
- «Poèmes “Cuántos nombres” (en espagnol)», Tedi López Mills (trad.), *La Gaceta. Del Fondo de Cultura Económica*, «Homenaje a Gonzalo Rojas», n° 347, novembre 1999, p. 32-33. Traduction de l'extrait de *Combien des noms*.
- «Poétique du rythme (en arabe)», *Revue Eddah*, n° 2, 2000, p. 141-154.
- «Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué? (en espagnol)», dans Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez et Daniel Vives (éd.), *Poesía hispanoamericana. ritmo(s) / métrica(s) ruptura(s)*, Madrid, Verbum, 2000, p. 25-36.
- Crisis del Signo, Política del ritmo y teoría del lenguaje / Crise du Signe, politique du rythme et théorie du langage (en espagnol)*, Guillermo Piña-Contreras (trad.), Santo Domingo, Ediciones Ferilibro, Santo Domingo, 2000.
- «Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia (en italien)», Fabio Scotto

- (trad.), *Studi di estetica*, «Ritmo», n° 21, mars 2000, p. 11-30.
- «Poetica del tradurre. Cominciando dai principi (en italien)», *Testo a fronte*, n° 23, décembre 2000, p. 5-28.
- «Il traduttore e l'odio della poeticaIl traduttore e l'odio della poetica (en italien)», *Testo a fronte*, n° 23, décembre 2000, p. 29-36.
- «Poèmes (en polonais)», Krystyna Rodowska (trad.), *Literatura na Świcie*, n° 4, 2001, p. 155-164.
- «Poèmes (en coréen)», Kim Daeun (trad.), *Poetry and Poetics*, n° 44, 2001, p. 299-304.
- «The origin of origins. A play in five acts, with a prologue *im Himmel* and an epilogue *auf der Erde* (en anglais)», dans Jürgen Trabant et Sean Ward (éd.), *New Essays on the Origin of Language*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, coll. «Trends in linguistics : studies and monographs», n° 133, 2001, p. 215-227.
- «Poèmes extraits de *Dedicaces proverbes*, de *Dans nos recommencements*, et de *Légendaire chaque jour* (en espagnol)», Jorge Nájjar (trad.), dans *Una montaña de voces. Poesía contemporánea de expresión francesa. Antología*, Asunción, Unesco Asunción, 2001, p. 113-119.
- «Poèmes (en polonais)», Krystyna Rodowska (trad.), *Arkusz*, n° 11, automne 2002, p. 1-3.
- «Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose (en italien)», Fabio Scotto (trad.), *Testo a fronte*, en collaboration avec Gérard Dessons, n° 26, juin 2002, p. 9-37. Traduction de *Traité du rythme*.
- «Propositions for a poetics of translation (en anglais)», Anthony Pym (trad.), *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 15, n° 2, 2003, p. 340-353.
- «L'utopia dell'ebreo. Poetica del divino, poetica dell'affetto (en italien)», Maddalena De Carlo (trad.), *Testo a fronte*, vol. 15, n° 29, 2003, p. 5-24. Traduction de *L'Utopie du juif*.
- «Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio (en italien)», Erika Urizzi (trad.), *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n° 7, 2003, p. 1-16.
- «Prevoditi književnost (en croate)», *Tema. Časopis za knjigu.*, vol. 1, n° 5/6, 2004, p. 94-99. Traduction de l'extrait de *Poétique du traduire*.
- «Poèmes. "puis le monde" (en hébreu)», Elina Belahov, Monica Ben-Tzion, Marlena Braester, Yaïr Biran, Claudine Elnécavé, Bluma Finkelstein, Isabelle Dotan et Hannah Eisenberg (trad.), *Poesie et Art*, n° 6, 2004, p. 94-104.
- «Poèmes (en hébreu)», Ahaaron Amir (trad.), *Qéchet ha'hadacha*, n° 7, printemps 2004.

- «Interamente un viso (en italien)», Graziano Benelli (trad.), *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, n° 7, 2004, p. 45-105. Traduction de *Tout entier visage*.
- Pour la poétique (en coréen)*, Jaeryong Cho (trad.), Séoul, Semulgyol, 2004.
- Od Lingvistike prevođenja do poetike prevodenija (en serbie)*, Bojana Anđelković (trad.), Beograd, Rad, coll. «Prevođenje i mišljenje», n° 3, 2004.
- «La prosa, ritmo dell'ignoto (en italien)», Riccardo Campi (trad.), *Studi di estetica*, n° 29, juin 2004, p. 19-36.
- «Psicoanálisis y oralidad (en espagnol)», Hugo Savino (trad.), *Tokonoma*, n° 10, 2005, p. 39-43.
- «La poetica della modernità come critica dell'estetica (en italien)», *Studi di estetica*, n° 30, 2005, p. 11-28.
- «Poèmes (en persan)», dans *La poésie contemporaine française 1950-2004*, Téhéran, Saless, 2005, p. 315-332.
- «Poèmes (en bulgare)», Kiril Kadiyski (trad.), dans *Poezija*, Sofia, IK Nov Zlatorog, coll. «Ars poetica europea XX», 2005, p. 300-302.
- «Poèmes (en bengali)», Shumana Shinha (trad.), dans *Une anthologie de poésie française contemporaine en version bengalie. 70 poètes de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle*, Calcutta, Ebang Mushayera, 2005.
- «Poème extrait de *Dédicaces proverbes* (en néerlandais)», dans *Nous le passage. Poëziezomer Watou*, Watou, Watou Poëziezomers-Kunstzomers Watou, 2005, p. 72.
- Un colpo di Bibbia nella filosofia (en italien)*, Riccardo Campi (trad.), Milan, Medusa, 2005.
- «Traduire. Écrire ou désécrire (en portugais)», Claudia Borges de Faveri et Marie-Hélène Catherine Tirres (trad.), *Scientia Translationis*, n° 7, 2006, p. 2-21.
- Utopia despre evreu. Traduction de L'Utopie du Juif (en croate)*, Dumitru Scorțanu (trad.), Iași, editura Fides, 2006.
- «Per posar fi d'una vegada a la paraulo Shoah (en catalan)», *Revista d'història. Cultura jueves*, n° 2, juin 2006, p. 95-99.
- «La poetica, ma la poesia, l'arte (en italien)», *Studi di estetica*, n° 33, juillet 2006, p. 33-73.
- «Poèmes (en polonais)», Krystyna Rodowska (trad.), dans *Na szali znaków. Czternastu poetów*



- francuskich*, Varsovie, Biuro literackie, 2007, p. 215-248.
- Un golpe bíblico en la filosofía (en espagnol)*, Alberto Sucasas (trad.), Buenos Aires, Ediciones Lilmod, coll. «Colección Estudios y reflexiones», n° 13, 2007.
- Poetica na prevoda (en bulgare)*, Paisiï Khristov (trad.), Sofia, Panorama Plyus, 2007. Traduction de *Poétique du traduire*.
- La poética como crítica del sentido (en espagnol)*, Hugo Savino (trad.), Buenos Aires, Mármol/Izquierdo, 2007.
- «The Europe of translation (en anglais)», Deborah Cohen (trad.), *Translation Studies*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 34-40. Traduction de «L'Europe du traduire» dans *Éthique et politique du traduire*.
- «Cómo ser posthitleriano sin saberlo (en espagnol)», *Raíces. Revista judía de cultura*, n° 76, automne 2008, p. 32-35.
- «Traduzir é transformar toda a teoria da linguagem (en portugais)», Maria Cristina Batalha (trad.), dans *Caminhos da Tradução. Reflexões Contemporâneas*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coll. «Novos cadernos do mestrado», n° 3, 2008, p. 83-91.
- Puesto que soy esa zarza (en espagnol)*, Buenos Aires, Leviatán, 2008.
- Non ho sentito tutto (en italien)*, Granziano Benelli (trad.), Firenze, Le Lettere, 2008. Traduction de *Je n'ai pas tout entendu*.
- «Perché c'è bisogno di un colpo di Bibbia (en italien)», *Studi di estetica*, n° 35-36, avril 2008, p. 207-212.
- «Poèmes (en anglais)», dans Shafiq Naz (éd.), *Alhambra poetry calendar 2009. Anthology*, Bertram, Alhambra Publishing, 2008, p. 133-171.
- «Poemes (en roumain)», Dumitru Scorțanu (trad.), dans *Poèmes. Antologie 1972-2005*, Iași, editura Fides, 2009, p. 248.
- «Traduction de l'extrait de *Dedicaces proverbes* et de *Célébration de la poésie* (en espagnol)», Alfredo Chacón (trad.), *Revista Aleph*, n° 151, octobre–décembre 2009.
- Poética do traduzir (en portugais)*, Jerusa Pires Ferreira (trad.), San Paulo, Perspectiva, coll. «Estudos» dirigée par Suely Fenerich, 2010.
- «Manifiesto a favor del ritmo. Traduction de “Manifieste pour un parti du rythme” (en espagnol)», Gerardo Burton (trad.), *Confines El extremo Sur*, n° 29, juillet 2010 (en ligne : <http://confin>)

esdigital.com/conf29/henri-meschonnic-manifiesto-a-favor-del-ritmo.html).

*Ethics and Politics of translating (en anglais)*, Pier-Pascale Boulanger (trad.), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

«Poèmes extraits de *Paroles rencontre* (en espagnol)», Samuel Espinosa Mómox (trad.), *Círculo de Poesía. Revue électronique de littérature*, 8 avril 2011 (en ligne : <https://circulodepoesi.com/2011/04/poemas-de-henri-meschonnic/>; consulté le 2 novembre 2018).

«Poèmes extrait de *Demain dessus demain dessous* (en italien)», Graziano Benelli (trad.), *Interpretare*, n° 23/24/25, janvier 2012, p. 84-93.

*Rifma i zhizn' (en russe)*, Yoolia Maritchik-Sioli (trad.), Moscou, ОГИ, coll. «Programme A. Pouchkine», 2014. Traduction de *La Rime et la vie*.

*The Henri Meschonnic Reader. A Poetics of Society (en anglais)*, Marko Pajevic, Pier Pascale Boulanger, Andrew Eastman et John Joseph (trad.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.

#### **4. Entretiens, tables rondes, réponses à des enquêtes**

«Entretien avec Gérard-Julien Salvy. Ce qui s'appelle traduire», *La Gazette littéraire de Lausanne*, 2-3 juin 1973, p. I-II.

«Entretien avec André Miguel. Faire une épistémologie de l'écriture», *Le Journal des poètes*, n° 6, août 1973, p. 11-14.

«Réponse à une enquête. "Une littérature juive, pourquoi?"», *Tribune Juive-Hebdo*, n° 300, 29 mars-4 avril 1974, p. 13-19.

«Entretien avec Jean-Louis Chiss. Problèmes pour une théorie matérialiste de l'écriture», *Littérature/Science/Idéologie*, n° 6, automne 1975, p. 37-54.

«Entretien avec Henri Deluy», *Action Poétique*, n° 63, septembre 1975, p. 291-300.

«Réponse sur l'avant-garde», *Digraphe*, n° 6, octobre 1975, p. 156-160.

«Entretien avec Jean-Jacques Thomas», *SubStance*, vol. 5, n° 15, «Socio-criticism», 1976, p. 117-121.

«Entretien avec André Miguel», *Journal des poètes*, n° 5, juin 1977, p. 15-17.

- « Table ronde avec Pierre Oster, Kenneth White, György Somlyó, Claude Esteban. Troisième séance plénière », *Liberté*, vol. 22, n° 4, juillet 1980, p. 92-129.
- « Table ronde avec Jacques Folch-Ribas, Fernand Ouellette, Salah Stétié, Robert Duncan. Première séance plénière », *Liberté*, vol. 22, n° 4, juillet–août 1980, p. 14-39.
- « Entretien avec Jean Verrier. Questions à Henri Meschonnic », *Le Français aujourd'hui*, n° 51, septembre 1980, p. 95-97.
- « Entretien avec Jean Baumgarten et Henri Raczymow », *Traces*, n° 4, 1982, p. 110-119.
- « Entretien avec Antoine Vitez. À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement », *Langue Française*, n° 56, 1982, p. 24-34.
- « Entretien avec Marie-Christine Hamon et Michel de Formel. L'enjeu du rythme », *L'Ane*, n° 4, février 1982, p. 44.
- « Entretien avec Bernard Vargaftig et Michel Dion. L'original second », *Révolution*, n° 120, juin 1982, p. 59-60.
- « Entretien », *Yediot Aharonot*, 11 juin 1982.
- « Entretien avec Jean Baumgarten et Henri Raczymow. Le rythme et la traduction », *Esprit*, n° 9, septembre 1982, p. 87-95.
- « Table ronde avec Paula Pavlovich, Manfred Frank, Timothy Bahti, Jean Bollack. Discussion on Bahti », *boundary 2*, vol. 11, n° 3, The Criticism of Peter Szondi, printemps 1983, p. 127-137.
- « Table ronde avec James G. Hughes, Jacques Derrida, Thomas Fries, Jean Bollack, Michel Deguy, Martine Broda, Bernhard Böchenstein, Wolfgang Fietkau, Hans Hagen Hildebrandt. Discussion on Fries », *boundary 2*, vol. 11, n° 3, The Criticism of Peter Szondi, printemps 1983, p. 155-167.
- « Entretien avec Jean Royer », dans Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens 2 (1977-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 197-206.
- « Entretien avec Chawqi Abdelamir. L'essentiel est le concept d'écriture pas le concept de poésie ou de prose (en arabe) », *Mawaqif*, n° 49, 1984, p. 21-33.
- « Entretien avec Victor Malka. Le judaïsme vit au pluriel », dans Victor Malka (éd.), *Aujourd'hui être juif*, Paris, Cerf, 1984, p. 45-62.
- « Entretien avec Lorenza Mondada, Stéphane Marti, Philippe Sudan », *Questions*, n° 5, octobre

1984, p. 2-5.

«Entretien avec Pierre Gazaix. Dans le langage, c'est toujours la guerre», *Cahiers Méridionaux de Psychanalyse*, 2<sup>e</sup> année, n° 1, mars 1985, p. 102-110. Repris dans *LHMT*.

«Entretien avec Frédérique Chambe. Rencontre avec Henri Meschonnic», *Les Cahiers de Poésie-Rencontre*, n° 14-15, septembre 1985, p. 21-41.

«Table ronde avec Hubert Nyssen, Albert Bensoussan, Jacqueline Guillemin, Georges Kassaï, Bernard Lortholary, Inès Oseki-Dépré, marina Yaguello, Céline Zins. Les partis pris de la traduction», dans *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 33-70.

«Réponse à l'enquête. En quoi la psychanalyse compte-t-elle pour vous?», *L'Ane*, n° 25, février 1986, p. 50.

«Table ronde avec Charles Haroche. Du poème à la poétique», *Europe*, n° 685, mai 1986, p. 168-177.

«Entretien avec Gabriella Bedetti», *Diacritics*, vol. 18, n° 3, automne 1988, p. 93-111.

«Entretien avec Christian Prigent. Sur le bruit que la musique fait autour de la poésie», *TXT*, «Le chanteur en charabia», n° 22, 1988, p. 21-26.

«Entretien avec Alex Derczansky, Olivier Mongin, Paul Thibaud. Poetics and Politics», *New Literary History*, vol. 19, n° 3, printemps 1988, p. 453-466.

«Entretien avec Michel Le Bris. L'oublié du signe», *Roman*, n° 25, décembre 1988, p. 157-164.

«Entretien avec Gérard Dessons. L'écriture poétique, c'est le travail vers le maximum de subjectivité dans le langage», *La Licorne*, «À quoi sert la littérature?», n° spécial, 1989, p. 7-13.

«Entretien avec François Poirié. Modernité de la modernité», *Art-Press*, n° 138, juillet-août 1989, p. 55-58.

«Entretien avec Catherine Schroeder. Le meilleur slogan se dispense de ponctuation», *Medias l'Hebdo*, n° 308, 16 février 1990, p. 18.

«Entretien avec Daniel Delas. Des mots et des mondes», *Le Français aujourd'hui*, n° 94, juin 1991, p. 114-118.

«Entretien avec Hidetaka Ishida. Le geste du pornographique (en japonais)», *Représentations*, 1992, p. 108-110.

- «Entretien. Système et critique», *Cent 48*, n° 3, juin 1992.
- «Entretien avec Anne-Marie Hubat. La notion de point de vue», *Le Français aujourd'hui*, «Le point de vue», n° 98, juin 1992, p. 20-27.
- «Entretien avec Hidetaka Ishida. Le rythme, la forme, et la poétique (en japonais)», *Gendaishiso. La revue de la pensée contemporaine*, novembre 1992, p. 158-165.
- «Entretien filmé par Jean-Paul Desgoutte. Le corps et le langage», *Groupe de Recherche Intermédia*, 1995.
- «Table ronde avec Félix Castan et Claude Sicre. Rencontre au sommet I», dans *Forum des langues du monde*, Toulouse, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, 1995, p. 2-26.
- «Entretien avec Claude Régy. Temps de trances et temps de danse», *Libération*, 23 février 1995, p. 30-31.
- «Entretien avec Claude Régy et Sébastien Derrey. Une même poétique», *Théâtre/Public*, n° 124-125, juillet–octobre 1995, p. 106-115.
- «Table ronde avec Jean-Marc Babut, Marguerite Harl, Marc Philonenko. Traduire la Bible», dans *Douzièmes Assises de la Traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1996.
- «Table ronde avec Félix Castan et Claude Sicre. Rencontre au sommet II», dans *Forum des langues du monde*, Toulouse, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, 1996, p. 2-31.
- «Entretien avec Jacques Ancet (I). Questions de poésie IV», *Prétexte*, n° 12, hiver 1996–hiver 1997, p. 63-73.
- «Entretien avec Hidetaka Ishida. La mondialisation du monde et l'éthique de la poétique (en japonais)», Tokyo, Tosho-Shinbun, 1996, p. 2-3.
- «Entretien avec Jacques Ancet (II). Question de poésie IV», *Prétexte*, n° 13, printemps 1997, p. 73-86.
- «Entretien avec Daniel Delas. Avec Henri Meschonnic», *Les Français aujourd'hui*, n° 117, 1997, p. 98-104.
- «Table ronde avec Alex Derczansky, Olivier Mouglin, Paul Thibaud. Poétique et politique», *Esprit*, n° 7-8, juillet–août 1997, p. 20-31.
- «Entretien avec Aviva Shavit. Contre la dépoétisation de la poésie», *Pséphas*, n° 39, 1998, p. 4-8.

- «Table ronde avec Félix Castan et Claude Sicre. Rencontre au sommet IV», dans *Forum des langues du monde*, Toulouse, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, 1998, p. 2-27.
- «Entretien avec Arnaud Bernadet. La poétique tout contre la rhétorique», *Fleurs de rhétorique*, mai 1998. (En ligne : <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14c.htm>).
- «Entretien avec Michèle Atchadé. “Cette chose” qui empêche de poser d’autres questions», dans *Encrages. Cahiers d’esthétique 1999. Entre le corps et l’écrit*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 55-69.
- «Entretien avec Antoine Spire et Jean-Marc Ghitti», dans *Ce qui me hante*, Latresne, Le Bord de l’eau, coll. «Correspondance», 1999, p. 31-46.
- «Entretien avec Raphaël Confiant», dans *Forum des langues du monde*, Toulouse, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, 1999.
- «Entretien avec Claude Sicre. Langues régionales. un chanteur occitan et un linguiste débattent. “La pluralité pour renforcer la nation”. La défense des langues de France implique celle des histoires de France. Une façon d’unifier la République», *Libération*, 13 juillet 1999 (en ligne : [https://next.liberation.fr/culture/1999/07/13/langues-regionales-un-chanteur-occitan-et-un-linguiste-debattent-la-pluralite-pour-renforcer-la-nati\\_277665](https://next.liberation.fr/culture/1999/07/13/langues-regionales-un-chanteur-occitan-et-un-linguiste-debattent-la-pluralite-pour-renforcer-la-nati_277665)).
- «Entretien avec Jean-Patrice Courtois. Poétique du poème et de la pensée», *Europe*, n° 849-850, janvier-février 2000, p. 76-82.
- «Table ronde avec Jérôme Bouvier. Langues régionales, langues d’origine. Quel intérêt pour l’enfant?», *La Famille et l’École*, n° 36, mai 2000, p. 1-14.
- «Table ronde avec Gérard Mordillat, Jérôme Prieur et Jean-Paul Desgoutte. Autour du film *Corpus Christi*», *Le silence et l’absence. Formes contemporaines de création documentaire*, n° 2, septembre 2000, p. 5-17.
- «Entretien avec Philippe Sollers et Benoît Chantre. Vérité de la Bible», *L’Infini*, n° 76, 2001, p. 9-24.
- «Entretien avec Michèle Atchadé. Judéité / germanité», dans *Encrages. Cahiers d’esthétique. Le corps est-il toujours à la mode?*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 84-106.
- «Entretien avec Marie Étienne et Jacques Darras. C’est le poème qui fait le poète, le langage c’est l’aventure d’un sujet qui s’invente dans ses rythmes», *Aujourd’hui poème*, n° 23, septembre

2001, p. 6-7.

«Entretien avec Henri Raczymow», *Diasporiques*, n° 19, septembre 2001, p. 16-19.

«Entretien avec François Zabbal. Hugo vu par Henri Meschonnic», *Qantara*, n° 44, été 2002, p. 31-34.

«Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie)», *Le Français aujourd'hui*, n° 137, février 2002, p. 121-128. Repris dans *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 9-21. ; repris dans *Le Français aujourd'hui*, «La poésie à plusieurs voix», Hors-série, janvier 2010, p. 138-146.

«Entretien avec Serge Martin. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (deuxième partie)», *Le Français aujourd'hui*, vol. 3, n° 138, mars 2002, p. 121-128. Repris dans *Avec Henri Meschonnic. Les gestes dans la voix*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003, p. 21-31. ; repris dans *Le Français aujourd'hui*, «La poésie à plusieurs voix», Hors-série, janvier 2010, p. 146-153.

«Entretien avec Gérard Dessons. Écrire le silence, le poème et la Bible», *Nu(e)*, n° 21, septembre 2002, p. 5-23.

«Entretien avec Hidetaka Ishida. L'actualité de la traduction (en japonais)», *Language, information, text*, vol. 1, n° 10, 2003, p. 71-77.

«Entretien avec Jean Gillibert, Yves Manela, Bernard Rigaud, Pierre Sullivan. Le rythme et le langage», *Psychiatrie française*, vol. 33, n° 3-4, mars 2003, p. 148-177.

«Table ronde avec Antoine Compagnon, Ioan Panzaru, Jean-Pierre Salgas, Tvetan Todorov, Emmanuelle Saada. Études françaises, sciences humaines et sociales», dans Ministère Des Affaires Etrangères (éd.), *Les études françaises. Séminaire international*, Paris, ADPF, 2004, p. 74-75, passim p. 86-87.

«Entretien avec Bernard Mazo», *Autre Sud*, n° 24, mars 2004, p. 15-26.

«Table ronde avec Claude Sicre, Joseph Yacoub, Luis Fornès, Eric Fraj, Mr Benrabah, Jacques Pourede. La déclaration universelle des devoirs envers les langues et les cultures du monde», *Linha Imaginôt*, n° 63, 2005, p. 21-30.

«Entretien avec Pierre-Marc de Biasi. Le sacré, le divin et le religieux», *Le Magazine littéraire*, n° 448, 2005, p. 46-47, 49.

- «Entretien avec Muguraș Constantinescu», *Atelier de traduction*, n° 3, 2005, p. 9-12.
- «Entretien avec Victor Malka. Pourquoi je retraduis la Bible», *Information juive*, n° 244, janvier 2005, p. 28-29.
- «Entretien avec Samuel Blumenfeld. Je travaille à réhébraïser la Bible», *Le Monde 2*, 2 février 2005, p. 21-25.
- «Entretien avec Ratimir Pavlovic», dans Ratimir Pavlovic, *La pensée créative et scientifique contemporaine*, Colomars, Éditions Melis, 2006, vol. 2, p. 142-155.
- «Entretien avec Giuditta Isotti Rosowsky. Il ritmo come poetica», dans *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Rome, Bulzoni Editore, 2006, p. 25-90.
- «Entretien avec David Daniel Gerson. Ne pas “théologiser” l’extermination», *Tenou’a*, n° 119, avril-mai 2006, p. 31-32.
- «Entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma. Des voix dans la poésie», *Études littéraires africaines*, n° 24, 2007, p. 4-11.
- «Entretien avec Antoine Jockey», *Missives*, n° 245, juin 2007, p. 14-25.
- «Entretien avec Andrew Eastman», *Septet*, n° 1, décembre 2007, p. 61-72.
- «Entretien avec Esther Orner. Le poème. un acte éthique», *Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, n° 5, 2008, p. 43-48.
- «Entretien avec Valérie Dréville. Aller vers son propre inconnu», *Théâtre/Public*, «Théâtre Oracle. Un cahier orchestré par Henri Meschonnic», n° 189, février 2008, p. 29-30.
- «Entretien avec Anne Mounic. Se in Deo esse. Le poème et l’esprit», *Temporel*, 28 septembre 2008 (en ligne : <http://temporel.fr/Se-in-Deo-esse-Le-poeme-et-l>). Entretien réalisé le 10 avril 2008.
- «Entretien avec Luis Mizón. Vie et poésie», *Confluences poétiques*, n° 3, décembre 2008, p. 287-301.
- «Entretien avec Serge Martin. “partant de Benveniste” en 1970 ... et en 2009», dans Serge Martin (éd.), *Émile Benveniste. Pour vivre langage*, Mont-de-Laval, L’Atelier du Grand Tétras, 2009, p. 105-110.
- «Entretien avec Marcella Leopizzi», dans *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, Fasano-Paris, Schena-Baudry, 2009, p. 219-322.



«Entretien avec Diógenes Céspedes», dans Marcella Leopizzi (éd.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 137-146.

## 5. Manuscrits conservés à l'IMEC et à la BnF

«En Grande-Bretagne. Moeurs», BnF, GE EE-7942 (598), 1950 (en ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41861659s>).

«Poètes anglais. Devoir, cours», IMEC, 368MCN/140/2, 1952 (en ligne : <https://portail-collection.simec-archives.com/ark:/29414/a0115821251629PYCHa/from/a011503056645ce49Xg>).

«Notes sur Apollinaire, le Surréalisme, Villon, la poésie, la littérature», IMEC, 368MCN/90/1-368MCN/90/5, 1957–1967 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a0115078789261EvDwX/from/a011503056645ce49Xg>).

«Reliquat notes sur la traduction», IMEC, 368MCN/92/1-368MCN/92/4, 1962–1992 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a01150814335212cLUv/from/a011503056645ce49Xg>).

«Université de Lille», IMEC, 368MCN/97/1-368MCN/99/3, 1963–1969 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011497253674nXjUQJ/from/a011503056645ce49Xg>).

«Travail sur Éluard», IMEC, 368MCN/94/1, 1964–1967 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011509089573Ww5ef9/from/a011503056645ce49Xg>).

«Université de Besançon», IMEC, 368MCN/100/1-368MCN/100/2, 1965–1968 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011497253713zrdWuR/from/a011503056645ce49Xg>).

«Critique du rythme. Anthropologie historique du langage», IMEC, 368MCN/11/1-368MCN/14/4, 1970–1982 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011498039928QiV7AI/from/a011503056645ce49Xg>).

«Langage et histoire dans la théorie critique», IMEC, 368MCN/109/2-368MCN/109/4, 1983–1985 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011510932439bSB0QE/from/a011503056645ce49Xg>).

«Mallarmé au-delà du silence», IMEC, 368MCN/60/1, 1<sup>er</sup>–29 novembre 1985 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011503056645ce49Xg>).

[//portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011503674725iuJYJi/from/a011503056645ce49Xg](https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011503674725iuJYJi/from/a011503056645ce49Xg)).

« Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », IMEC, 368MCN/125/6, juillet–août 1995 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011515568468Bg1woQ/from/a011503056645ce49Xg>).

« Spinoza, poème de la pensée », IMEC, 368MCN/51/1-368MCN/54/2, 1996–2002 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011502895572Amq5mb/from/a011503056645ce49Xg>).

« La force dans le langage », IMEC, 368MCN/64/2, 27 décembre 1998–10 janvier 1999 (en ligne : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011505804430BorE3h/from/a011503056645ce49Xg>).



# Bibliographie générale

- ADONIS, *Le temps les villes*, traduit par Anne Wade MINKOWSKI, Unesco, Mercure de France, 1990.
- ADONIS, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard», 1991.
- ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, traduit par Bassam TAHHAN et traduit par Anne Wade MINKOWSKI, Paris, Éditions Sindbad, 1995.
- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Notes sur la littérature*, traduit par Sybylle MULLER, Paris, Flammarion, coll. «Champs essais», 1984.
- AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. Archive et le témoin*, Paris, Rivages, 1999.
- ALTES Liesbeth, «Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture?», *Études littéraires*, 1999, vol. 31, n° 3, p. 39-56.
- ANCET Jacques, «L'intime extérieur», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 16-21.
- ANONYME, «Hommages à Éluard», *Le Monde*, 16 décembre 1995.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires Septentrion, 2007.

- BARTHES Roland, «Linguistique et littérature», *Langages*, 1968, n° 12, p. 3-8.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Rolan Barthes*, Seuil, 1975.
- BARTHES Roland, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, Paris, Seuil, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères,, n° 3, 1868.
- BECK Philippe, *Réaction à « Célébration de la poésie »*, [http://www.oeuvresouvertes.net/autres\\_espaces/beck2.html](http://www.oeuvresouvertes.net/autres_espaces/beck2.html), consulté le 24 juillet 2020.
- BENHAÏM Sarah et Maël GUESDON, « Figures de l'écoute. Circonstances, usages, métaphores », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 30 décembre 2013, vol. 1, n° 10, p. 285-287.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres. Poésie et Révolution*, traduit par Maurice DE GANDILLAC, Paris, Lettres nouvelles Denoël, coll. « Dossiers des Lettres nouvelles », 1971, vol.2.
- BENJAMIN Walter, *Correspondance*, traduit par Guy PETITDEMANGE, Paris, Aubier, 1979, vol.2.
- BENOTEAU-ALEXANDRE Marie-Ève, « Typographie biblique et modernité poétique. Réflexions sur le blanc intralinéaire dans la poésie de Milosz, Claudel et Meschonnic », *Loxias*, 6 juin 2011, n° 33.
- BENVENISTE Émile, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Les Études philologiques*, 1958, vol. 13, n° 4, p. 419-429.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale (I)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel/Gallimard », 1966, vol.1.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale (II)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel/Gallimard », 1966, vol.2.
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1995.
- BERNADET Arnaud, « L'épopée de la ligne : *Légendaire chaque jour* », dans G. DESSONS, dans S. MARTIN et dans P. MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 139-153.

- BERNADET Arnaud, « Pour une “rhétorique profonde” », *POLART. Poétique et politique de l’art*, 30 décembre 2004, (en ligne : [http://polartnet.free.fr/textes/textes\\_polart/Pour\\_une\\_rhetorique\\_profonde\\_\(A.\\_Bernadet\).pdf](http://polartnet.free.fr/textes/textes_polart/Pour_une_rhetorique_profonde_(A._Bernadet).pdf)).
- BERRANGER Marie-Paule, « Le poème, l’arbre et la cigogne », *Revue des Sciences Humaines*, février 2012, n° 306, p. 7-12.
- BIRMAN Claude, Régine BLAIG, Gérard DESSONS, et Alexis LACROIX, « L’œil qui entend, l’oreille qui voit. L’univers d’Henri Meschonnic », Paris, Cercle Bernard Lazare, 2013, [http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125\\_394.php](http://www.akadem.org/sommaire/themes/vie-juive/les-traductions-de-la-bible/les-traductions/l-univers-d-henri-meschonnic-05-11-2013-55125_394.php).
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BLANCHOT Maurice, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLUA Gérard, Yves BROUSSARD, et Jacques LOVICH (dir.), *Autre Sud. Henri Meschonnic inédits*, Marseille, Éditions Autre Temps, 2004.
- BÖK Christian, *Eunoia. The Upgraded Edition*, Coach House Books, 2005.
- BONHOMME Béatrice (dir.), *Nu(e). Henri Meschonnic*, Nice, Association Nu(e), 2002.
- BOULANGER Pier-Pascale, « Quand la psychanalyse entre dans la traduction », *Meta. Journal des traducteurs*, 2009, vol. 54, n° 4, p. 733-752.
- BOURASSA Lucie, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Rhuthmos, 1997.
- BOURASSA Lucie, « Articulation et rythme. Matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2010, n° 16, p. 185-206.
- BRAESTER Marlana, « A contre-syntaxe. La poésie d’Henri Meschonnic », *Poesie et Art*, 2004, n° 6, p. 105-116.
- BRIX Michel, *Nerval journaliste, 1826-1851. Problématique. Méthodes d’attribution*, Presses Universitaires de Namur, 1986.
- CABRAL Maria de Jesus, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- CARLE Michel, *Du citoyen à l’artiste. Gérard de Nerval et ses premiers écrits*, Presses de l’Université d’Ottawa, 1992.

- CASCALES Carla Campos et Charlotte GUÉNNOC, « S'écouter, écouter et produire une écoute en recherche », *Lectures du sujet. Sujet, lecture et littérature*, 29 novembre 2016, (en ligne : <https://lectures.hypotheses.org/123>).
- CENDRARS Blaise, *Poésies complètes*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », n° 1, 2001.
- CHAMARAT-MALANDAIN Gabrielle, *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, José Corti, 1986.
- CHAMARAT-MALANDAIN Gabrielle, « Les arabesques de l'ironie nervalienne », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint Germain en Laye. Actes du colloque. 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort du poète*, Saint-Germain-en-Laye, Hybride, 2005, p. 175-186.
- CHANÉAC Alain (dir.), *Faire part. Le poème meschonnic*, Le Cheylard, Faire part., n° 21-22, 2008.
- CHEVALIER Jean-Claude, « La critique littéraire en question », *Modèles linguistiques*, décembre 2010, vol. 3, n° 3, p. 197-201.
- CHEVALIER Jean-Claude, « Premiers pas avec Henri Meschonnic, premiers voyages », dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 101-103.
- CHISS Jean-Louis et Gérard DESSONS (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- CLASSE Olive, *Encyclopedia of Literary Translation Into English. A-L*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique de Paul Claudel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- CLAUDEL Paul, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, vol.1.
- CLAUDEL Paul, *Édition critique et commentée de « Cent phrases pour éventails » de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de recherches Jacques-Petit », n° 42, 1985.
- CLAUDEL Paul, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol.1.

- COHEN Monique-Lise, *Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic. Résonances prophétiques*, Harmattan, 2011.
- COMPAGNON Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France. Cours et travaux*, 1 décembre 2008, n° 108, p. 723-739.
- CONCEATU Marius, « Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté », *Loxias*, 14 mars 2010, n° 28.
- CORDINGLEY Anthony, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 1 janvier 2014, n° 27, p. 47-60.
- CORNULIER Benoît de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », n° 12, 1982.
- COSTA MENDES Rafael, « Haroldo de Campos, Henri Meschonnic. Deux poétiques de la traduction en convergence », *Henri Meschonnic. Actualités et recherches, relations et résonances*, 23 mars 2019, (en ligne : <https://mescho.hypotheses.org/614>).
- DARRIULAT Philippe, *La muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2019.
- DEBREUILLE Jean-Yves, *Éluard ou le pouvoir du mot. Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977.
- DE FRANCESCO Alessandro, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, These de doctorat, Université de Paris IV, 2013.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA Jacques, *Psyché : inventions de l'autre*, Galilée, 1987.
- DERRIDA Jacques, *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires Septentrion, 2005.
- DESSONS Gérard, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Clau-



- del», *La licorne*, 2000, «La ponctuation», n° 42, p. 235-243.
- DESSONS Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », n° 2015, 2015.
- DESSONS Gérard, Serge MARTIN, et Pascal MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème. Cerisy-la-Salle, 12-19 juillet 2003*, Paris, In Press, 2005.
- DEWEY John, *The Later Works of John Dewey 1925-1953. 1925. Experience and Nature*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2008.
- DOBZYNSKI Charles, « Quand Henri Meschonnic restitue à la Bible sa couleur », *Autre Sud*, mars 2004, n° 24, p. 48-54.
- DOUMET Christian, « La poésie au marteau », *Les Temps Modernes*, 2003, n° 623, n° 2, p. 135-145.
- DUCROT Oswald et Tsvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points anthropologie : sciences humaines », 1972.
- DUECK Evelyn, *L'étranger intime. Les traductions françaises de l'œuvre de Paul Celan (1971-2010)*, Walter de Gruyter, 2014.
- EINSTEIN Albert, *La relativité. Théorie de la relativité restreinte et générale. La relativité et le problème de l'espace*, traduit par Maurice SOLOVINE, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2001.
- ELIOT Thomas Stearns, « The Music of poetry », *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, p. 26-38.
- ÉLUARD Paul, « Les Philosophes », *La révolution surréaliste*, 1925, n° 2, p. 32.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes de Paul Éluard*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1968, vol.1.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes de Paul Éluard*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1968, vol.2.
- EYRIES Alexandre, *Henri Meschonnic. Théorie et éthique de la relation-langage*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2012.
- FAVRIAUD Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche -par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, 2004, vol. 102, n° 1, p. 18-23.

- FELLER Sophie, « Quand y a-t-il essai ? », *Acta Fabula*, 8 octobre 2018, vol. 19, n° 9.
- FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei. Essai de poétique du son*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 52, 2004.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol.3 (1976-1979).
- GATEAU Jean-Charles, *Paul Éluard et la peinture surréaliste. 1910-1939*, Librairie Droz, 1982.
- GÉLY Claude, « Henri Meschonnic. Écrire Hugo », *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 21, p. 245-246.
- GENINASCA Jacques, *Analyse structurale des « Chimères » de Nerval*, Neuchâtel, Baconnière, 1971.
- GLATIGNY Sandra, *Gérard de Nerval. Mythe et lyrisme dans l'œuvre*, Paris, 2008.
- GLEIZE Jean-Marie et Guy ROSA, « “Celui-là”. Politique du sujet poétique : Les Châtiments de Hugo », *Littérature*, 1976, vol. 24, n° 4, p. 83-98.
- GRAMMONT Maurice, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1969.
- GRANGER G., « Langue et systèmes formels », *Langages*, 1971, n° 21, p. 71-87.
- GRENN André, *Narcissisme de vie Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- GRENN André, *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Méconnaissance et reconnaissance de l'inconscient*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- GRENN André, *Du Signe au Discours*, Paris, Editions Ithaque, 2011.
- GRIMM Jacob, *Deutsches Wörterbuch*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1877.
- GUILLAUME Jean, « Les chimères » de Nerval, Bruxelles, Belgique, Palais des Académies, 1966.
- GUILLEVIC Eugène, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Editions Corvina, 1977.
- GUYAUX André (dir.), *Nerval. Actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*, Paris, France, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- HAMMOND Max, « Poetic syntax », *Poetics. Petyka.*, Varsovie, Panstwowe Wydawnictwo-Naukowe, 1961, p. 475-483.

- HÉBERT Pierre, *Anne Hébert et la modernité*, Les Editions Fides, 2000.
- HOPKINS Gerard Manley, *The Letters Of Gerard Manley Hopkins*, London, Oxford University Press, 1935.
- HOURIEZ Jacques, *Paul Claudel rencontre l'Asie du tao*, Paris, Honoré Champion, coll. «Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles», n° 32, 2016.
- HUGO Victor, *Depuis l'exil, 1870-1871. Depuis l'exil, 1871-1876*, J. Hetzel & cie., 1876.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1967, vol.2.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1968, vol.8.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1969, vol.10.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1969, vol.13.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Le Club français du livre, 1970, vol.14.
- ITO Takuma, « Le rythme et la syntaxe chez Henri Meschonnic et Tristan Tzara », *Henri Meschonnic's Rhythmuskonzept in Übersetzung und Übersetzungsforschung*, Hildesheim, À paraître, 2020, p. s.p.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- JUCKER-WEHRLI Ursula, *La poésie de Paul Éluard et le thème de la pureté*, Zurich, Juris-Verlag, 1965.
- KIBÉDI VARGA Áron, « Le poème et ses lectures », *Cahiers de l'AIEF*, 1971, vol. 23, n° 1, p. 107-124.
- KOCH Julian Johannes Immanuel, « Translation as Poetics in the Works of André du Bouchet », *The Modern Language Review*, 2019, vol. 114, n° 1, p. 35-51.
- KRAUSS Rosalind, « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, 1977, vol. 3, p. 68-81.

- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974.
- KRYSIŃSKI Wladimir, « On appelle cela critiquer la traduction de Celan », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, 2008, vol. 7, p. p. 239-248.
- KURT Schärer, *Pour une poétique des Chimères de nerval*, Archives des lettres modernes édition., Paris, Archives des lettres modernes, 1981.
- LARRABURU-BÉDOURET Sandrine, « De la pratique à la théorie. Une pensée du continu », *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 77-88.
- LEBLANC Julie, « La linguistique de l'énonciation et le concept de déictique », *Linguistica*, décembre 1991, vol. 31, n° 1, p. 31-40.
- LEOPIZZI Marcella, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, Fasano-Paris, Schena-Baudry, 2009.
- LEOPIZZI Marcella (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012.
- LEOPIZZI Marcella (dir.), *Henri Meschonnic, théoricien de la traduction*, Paris, Hermann, 2014.
- LEVILLAIN Henriette, « Saint-John Perse et son temps », *Souffle de Perse*, avril 2008, n° 13, p. 91-104.
- LOMBEZ Christine, « Traduire en poète », *Poétique*, mars 2003, n° 135, p. 355-379.
- LOTMAN Jurij Mihajlovic, *La structure du texte artistique*, traduit par Anne FOURNIER, traduit par Bernard KREISE et traduit par Ève MALLERET, traduction dirigée par Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- LYOTARD Jean-François, *Sam Francis. Leçon de Tenebres « like the paintings of a blind man »*, Bruxelles, Leuven University Press, 2010.
- MADELEINE Wathee-Delmotte, « Gala ou l'éloge du vide », *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 155-171.
- MADRELIEUX Stéphane, « Méthode ou métaphysique ? L'empirisme pragmatique de John Dewey », *Critique*, 28 décembre 2012, vol. 12, n° 787, p. 1043-1058.
- MAILLARD Pascal, « "La modernité dans le sujet". Lire Baudelaire avec Henri Meschonnic »,

- Continuum. Revue des Écrivains Israéliens de Langue Française*, 2008, n° 5.
- MAILLARD Pascal, «Henri Meschonnic, la vie pour le sens», dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 171-177.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, vol.1.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, vol.2.
- MANDELSTAM Ossip, *The complete critical prose and letters*, Ardis, 1979.
- MARTIN Serge, «La relation contre la religion avec Paul Celan, Ghérasim Luca et Henri Meschonnic. Pour un humanisme radicalement historique», *Faire part*, janvier 2008, n° 5, p. 63-73.
- MARTIN Serge (dir.), *Penser le langage Penser l'enseignement. Avec Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 2, 2010.
- MARTIN Serge (dir.), «Enseigner le français avec Henri Meschonnic?», dans S. MARTIN (dir.), *Penser le langage Penser l'enseignement. Avec Henri Meschonnic*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 2, 2010, p. 9-11.
- MARTIN Serge (dir.), *Europe. Henri Meschonnic*, Paris, Europe, 2012, vol.995.
- MARTIN Serge, «Repères chronologiques et bibliographiques», *Europe. Henri Meschonnic*, Paris, Europe, 2012, vol.995, p. 215-227.
- MARTIN Serge, «Henri Meschonnic, commencements», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 3-15.
- MARTIN Serge, «Les Cahiers du Chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs. Des singularités critiques *tout contre* les avant-gardes», *Revue des Sciences Humaines*, avril 2012, «L'écrivain critique», n° 306, p. 247-264.
- MARTIN Serge (dir.), *Paroles rencontres. Ouvrir les archives «Henri Meschonnic»*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 6, 2013.
- MARTIN Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Tauli-

- gnan, Marie Delarbre, coll. «Théories», 2017.
- MARTIN Serge, *Ghérasim Luca, une voix inflammable*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2018.
- MARTIN Serge, *L'Impératif de la voix, de Paul Éluard à Jacques Ancet*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XXe et XXIe siècles», n° 80, 2019.
- MARX William, «Musique et poésie pure. La fin d'un paradigme», *Poétique*, septembre 2002, n° 131, p. 357-367.
- MAULPOIX Jean-Michel, «La liste du sycophante», *La Quinzaine littéraire*, 1-15 février 2002, n° 823, p. 31.
- MILLY Jean, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, 1975.
- MOUREY Laurent, «Ce que toujours je chercherai. Le poème, la théorie, le poème critique, de Meschonnic à Mallarmé», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 134-144.
- MOUREY Laurent, *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. Présence et réception de Mallarmé dans la poésie française après 1945. Autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix et Meschonnic*, Thèse de doctorat, Strasbourg, 2019.
- NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, vol.1.
- NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, vol.3.
- NICOLAS Anne, «Review of Linguistique et littérature. Colloque de Cluny (16-17 avril 1968)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1970, vol. 70, 5/6, p. 1094-1096.
- NOËL Bernard, «Pour Henri Meschonnic», dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 111-114.
- NORDAU Max, *Dégénérescence*, traduit par Auguste DIETRICH, 1894, vol.1.
- NOUSS Alexis, «Vor dem Gesetz. La porte du traduire», *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, 1992, vol. 5, n° 2, p. 223-243.
- NOUSS Alexis, «Le *Pneuma* et le rythme (sur Paul Celan)», dans J.-L. CHISS et dans G. DESSONS (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre*

- d'Henri Meschonnic, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 211-243.
- NOUSS Alexis, Marie AUCLAIR, et Simon HAREL, «“Deux bouchées de silence” : une lecture de Paul Celan», *Protée*, 2000, vol. 28, n° 2, p. 35-46.
- OGDEN Thomas H., *Reverie and Interpretation. Sensing Something Human*, London, Jason Aronson Inc., 1997.
- OZENFANT Amédée, *Mémoires, 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968.
- PAJEVIĆ Marko, *La poétique de Paul Celan. L'homme et le poème. Le travail du sens*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1999.
- PAJEVIĆ Marko, «Le poème comme “écriture de vie”», *Europe*, 2001, n° 861-862, p. 151-165.
- PAJEVIĆ Marko, «Henri Meschonnic et Paul Celan. Quel enjeu?», *Europe*, 2012, n° 995, p. 156-166.
- PAJEVIĆ Marko, «Traduire. Pensée du langage, culture et innovation», *Paroles rencontres. Ouvrir les archives «Henri Meschonnic»*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 6, 2013, p. 134-151.
- PARRET Herman, «Préface», *Sam Francis. Leçon de Tenebres «like the paintings of a blind man»*, Bruxelles, Leuven University Press, 2010, p. 6-17.
- PÉGUY Charles, *Œuvres complètes de Charles Péguy. 1873-1914. Œuvres de Prose*, Paris, La Nouvelle revue française, 1917.
- PERRONE-MOISÈS Leyla, «Choix et valeur dans l'œuvre critique des écrivains», *Littérature*, 1994, vol. 94, n° 2, p. 97-112.
- PICHOIS Claude, Michel BRIX, Jacques BONY, et Hisashi MIZUNO, *Dictionnaire Nerval*, Tusson, France, Du Lérot, 2006.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.
- PLACIAL Claire, «Le goût de la Bible. Henri Meschonnic et la traduction des accents rythmiques hébreux», dans S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontres. Ouvrir les archives «Henri Meschonnic»*, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, coll. «Résonance générale. Essais pour la poétique», n° 6, 2013, p. 152-165.
- POLITZER Georges, *Principes élémentaires de philosophie ; préface de Maurice Le Goas*,

- Editions Sociales, 1946.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
- POSTEL Philippe, «Stèles mystérieuses, éventails mystiques», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, octobre 2003, n° 171, p. 13-44.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve : précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971.
- RABATÉ Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. «Les essais», 2013.
- RAY Lionel, *Approches du lieu*, Moulin, ipomée, coll. «Tadorne», 1986.
- RAY Lionel, «Du haïku aux *Cent phrases pour éventails de Paul Claudel*», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 2001, n° 164, p. 42-47.
- REVERDY Pierre, *Nord-sud. Self defence. Autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, coll. «Œuvres complètes de Pierre Reverdy», n° 3, 1975.
- REY Alain, «Pour Henri Meschonnic, un "exercice d'amitié"», dans M. LEOPIZI (dir.), *Henri Meschonnic entre langue et poésie*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, p. 55-58.
- RICHARD Jean-Pierre, «L'épreuve du rythme : le «poème» d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit?», *Palimpsestes. Revue de traduction*, 15 octobre 2010, n° 23, p. 17-39.
- ROBERT Philippe de, «Henri Meschonnic, Les Noms. Traduction de l'Exode, Paris, Desclée de Brouwer, 2003», *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 2004, vol. 84, n° 4, p. 500.
- ROBILLARD Monic, «Ponge en la grotte mallarméenne», *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 1998, vol. 12, n° 1, p. 27-48.
- ROGER Jérôme, «Meschonnic vers Péguy. Une dette de reconnaissance?», *Europe*, mars 2012, n° 995, p. 145-155.
- ROGER Thierry, «Sur le genre du Coup de dés», *Poétique*, 2009, n° 160, n° 4, p. 443-470.
- ROMAN Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du «drame dans les faits» au «drame dans les idées»*, Paris, Honoré Champion, coll. «Romantisme et modernités», n° 25, 1999.



- ROUBAUD Jacques, «La métamorphose d'Henri Meschonnic en heptasyllabe», *Action Poétique*, printemps 2002, n° 166, p. 130-135.
- RUIZ Antonio Notario, «L'émancipation de l'écoute ou pourquoi lire - et jouer - encore Adorno et Eisler», *Revue Filigrane*, janvier 2014, n° 17, p. s.p.
- SAMSON Joseph, *Paul Claudel, poète-musicien : précédé d'un argument et d'un dialogue de Paul Claudel*, Milieu du monde, 1948.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipsick, B. G. Teubner, 1879.
- SAVINO Hugo, «Problemas, efectos y recepción de la traducción de las obras de Henri Meschonnic en la Argentina y América Latina», dans D. CÉSPEDES (dir.), *Ponencias del coloquio Henri Meschonnic*, Seattle, Amazon Digital Services LLC, 2014,.
- SHELLEY Percy Bysshe, *Œuvres poétiques complètes de Shelley*, traduit par Félix RABBE, E. Giraud, 1887, vol.3.
- STAROBINSKI Jean, «Peut-on définir l'essai?», *Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. «Pour un temps», 1985, p. 185-196.
- TABAKI-IONA Fridériki, *Chants de liberté en 1848*, L'Harmattan, 2001.
- THIBAUDET Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé, étude littéraire*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française, 1926.
- TRABANT Jürgen, «Le moulin et la brebis. Notes historiques sur l'origine acroamatique du langage», *Revue d'études françaises*, 1998, n° 3, p. 33-42.
- TRABANT Jürgen, *Traditions de Humboldt*, traduit par Marianne ROCHER-JACQUIN, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
- TSVÉTAÏÉVA Marina, *Tentative de jalousie : et autres poèmes*, traduit par Ève MALLERET, Paris, la Découverte, coll. «Voix», 1986.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, vol.1.
- TZARA Tristan, «Gestes, ponctuation et langage poétique», dans H. BÉHAR (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1982, vol.5, p. 223-245.
- UNDERHILL James W., *Voice and Versification in Translating Poems*, University of Ottawa Press, 2016.

- VADÉ Yves, *Ce que modernité veut dire*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.
- VAN DER HENST Jean-Baptiste, «La perspective pragmatique dans l'étude du raisonnement et de la rationalité», *L'Année psychologique*, 2002, vol. 102, n° 1, p. 65-108.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, 2012.
- VIEHÖVER Vera, «Introduction», *Interval(le)s*, traduit par Bruno DUPONT, 2015, «Réinventer le rythme», n° 7, p. VI-X.
- VRINAT-NIKOLOV Marie et Patrick MAURUS, «Henri Meschonnic, le retour en avant», dans M. LEOPIZZI (dir.), *Henri Meschonnic, théoricien de la traduction*, Paris, Hermann, 2014, p. 239-251.
- WEISSMANN Dirk, *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 2003.
- WIENER Simone, «Le rythme entre pulsion et signifiant», dans G. DESSONS, dans S. MARTIN et dans P. MICHON (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 213-222.
- WIESER Dagmar, *Nerval. Une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Suisse, Droz, 2004.
- WILKER Jessica, «Symphonies en «ei» majeur : l'(im-)possible traduction des sonorités chez Rilke et Mallarmé», dans J. DÜNNE, dans M.J. SCHÄFER et dans M. SUCHET (dir.), *Les intraduisibles. Langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Archives contemporaines, 2013, p. 213-225.
- ZHU Jiangyue, «Un monde respiratoire créé par le noir et le blanc. Étude sur la pratique calligraphique de Paul Claudel dans *Cent phrases pour éventails*», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, août 2016, n° 219, p. 47-58.



# Index

- ABEL, Karl, 252
- ADONIS, 35, 317, 318, 341–350, 354, 381, 443
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, 24, 120, 121, 125, 443, 456
- AGAMBEN, Giorgio, 70, 90, 92–94, 443
- AKHMATOVA, Anna, 102
- ALBIACH, Anne-Marie, 229
- ALTHUSSER, Louis, 44
- ANCET, Jacques, 23, 42, 51, 61, 69, 77, 167, 193, 209, 250, 257, 299, 319, 381, 443, 453
- ANZIEU, Didier, 255
- APOLLINAIRE, Guillaume, 27, 33, 43, 46, 49, 71, 77, 78, 80, 84, 86, 88, 89, 98, 135, 147, 153, 185, 194–197, 206, 209, 211, 224, 246, 247, 266, 274–277, 290, 336, 341, 358, 381, 443
- ARAGON, Louis, 46, 275, 286, 324–326, 381
- ARISTOTE, 31, 47, 115, 123, 126, 162, 216
- ARTAUD, Antonin, 78
- AUBIGNÉ, Agrippa d', 99, 112
- BACHELARD, Gaston, 185, 190, 191, 443
- BACHMANN, Ingeborg, 189, 192, 193, 382
- BAKHTINE, Mikhaïl, 136, 164, 175
- BALLY, Charles, 86
- BALZAC, Honoré de, 278, 361, 444
- DU BARTAS, Guillaume de Salluste, 73, 74
- BARTHES, Roland, 70, 90, 91, 106, 358, 361, 444
- BAUDELAIRE, Charles, 43, 71, 78, 80, 135, 138, 147, 153, 178, 225, 243, 265–271, 273, 277–281, 284, 285, 289, 290, 295, 299, 318, 331, 332, 340, 354, 382, 444, 447, 451
- BECK, Philippe, 356, 444
- BELLEAU, Rémy, 74
- BENDA, Julien, 318, 340, 341
- BENJAMIN, Walter, 23, 51, 78, 85, 114, 193, 195, 204, 266, 271–273, 277, 280, 281, 285, 287, 288, 292, 326, 336, 384, 443, 444
- BENOTEAU-ALEXANDRE, Marie-Ève, 212, 213, 215, 217, 444
- BENVENISTE, Émile, 28, 31, 39, 41, 46–49, 51, 69–71, 75–77, 80, 86, 87, 90, 92, 117–119, 124, 175–178, 188, 238, 251, 252, 254, 255, 267, 269, 331, 353, 358, 444
- BERMAN, Antoine, 356, 357, 444
- BERNADET, Arnaud, 43, 65, 125, 188, 229,

233, 444, 445  
 BERRANGER, Marie-Paule, 354, 445  
 BERTRAND, Aloysius, 78, 134, 147  
 BLAIG, Régine, 44, 367, 445  
 BLAKE, William, 79  
 BLANCHOT, Maurice, 54, 55, 85, 139, 140,  
 199, 234, 445  
 BLOK, Alexandre, 31, 39, 97–103, 244, 353  
 BOILEAU, Nicolas, 72, 142  
 BONNEFOY, Yves, 22, 117, 200, 453  
 BORGES, Jorge Luis, 21  
 BORNECQUE, Henri, 114  
 BOSQUET, Alain, 382  
 BOURASSA, Lucie, 20, 28, 112, 146, 204,  
 205, 323, 445  
 BRAESTER, Marlana, 61, 445  
 BRECHT, Bertolt, 296  
 BRETON, André, 162, 245, 275, 324, 326,  
 329, 343  
 BRIX, Michel, 71, 72, 75, 445, 454  
 BRODSKY, Joseph, 44  
 BROGNIET, Éric, 382  
 BROWNING, Robert, 108  
 BUBER, Martin, 179, 180, 184  
 BURKE, Kenneth, 28  
 BYRON, George Gordon, 108  
 BÖK, Christian, 245, 246, 445  
 CABRAL, Maria de Jesus, 133, 445  
 CAILLOIS, Roger, 382  
 CAMUS, Albert, 21  
 CAVEL, Stanley, 59  
 CELAN, Paul, 22, 27, 32, 33, 79, 101, 131,  
 170–206, 210, 299, 305, 319, 322,  
 327, 353–355, 357, 382, 448, 451–454,  
 457  
 CENDRARS, Blaise, 245, 446  
 CHEVALIER, Jean-Claude, 46, 47, 321, 446  
 CHKLOVSKI, Victor, 296  
 CHOMSKY, Noam, 28, 110  
 CICERO, Marcus Tullius, 113  
 CLAUDEL, Paul, 20, 32, 33, 43, 105, 131,  
 162, 211–217, 219–224, 226–228,  
 233, 238–244, 354, 358, 383, 444,  
 446, 448, 450, 455–457  
 COFFMAN, Sarah, 251  
 COHEN, Jean, 87  
 COHEN, Marcel, 242, 243  
 COHEN, Monique-Lise, 358  
 COLERIDGE, Samuel Taylor, 108, 200  
 COMPAGNON, Antoine, 98, 447  
 CORNEILLE, Pierre, 142  
 CUMMINGS, Edward Estlin, 46  
 CÉLINE, Louis-Ferdinand, 161, 284  
 CÉSAIRE, Aimé, 306, 318, 341, 343, 355,  
 383  
 DANTE, 71, 201, 330  
 DARWISH, Mahmoud, 140  
 DEGUY, Michel, 22, 84, 85, 87–89, 112,  
 232, 286, 329, 383, 453  
 DELEUZE, Gilles, 20, 90, 166, 295, 297,  
 447  
 DERRIDA, Jacques, 59, 142, 143, 195, 447  
 DESCARTES, René, 120, 121, 267  
 DESNOS, Robert, 78, 281–283

DESSONS, Gérard, 21, 22, 44, 112, 113, 118,  
 124, 125, 136, 138, 139, 210, 214,  
 217, 222, 227, 229, 235, 257, 304,  
 444–448, 453, 457  
 DEWEY, John, 23, 25, 448, 451  
 DIDEROT, Denis, 201  
 DOBZYNSKI, Charles, 297, 448  
 DOUMET, Christian, 356, 448  
 DU BOUCHET, André, 32, 139, 171, 176,  
 178, 198–202, 214, 229, 355, 357,  
 450  
 DUCHAMP, Marcel, 91  
 DURAND, Marguerite, 242–244  
  
 EINSTEIN, Albert, 127, 448  
 ÉLADAN, Jacques, 107  
 ELIOT, Thomas Stearns, 359, 448  
 ÉLUARD, Paul, 23, 27, 35, 43, 46, 70, 77,  
 78, 80, 84, 98, 101, 108, 176, 178,  
 200, 204, 209, 242, 270, 317–339,  
 341, 354, 357, 358, 384, 443, 447–450,  
 453  
 ETKIND, Efim, 44  
 EVELYN, Dueck, 171, 181, 201, 448  
 EYRIÈS, Alexandre, 20, 21  
  
 FAVRIAUD, Michel, 216, 448  
 FELLER, Sophie, 119, 449  
 FLAUBERT, Gustave, 384  
 FONDANE, Benjamin, 193, 195, 324, 326,  
 384  
 LA FONTAINE, Jean de, 83  
 FOUCAULT, Michel, 268, 285, 289, 290,  
 292, 449  
 FRANCESCO, Alessandro de, 165, 447  
 FRANCIS, Sam, 223, 451, 454  
 FREUD, Sigmund, 168, 212, 251, 252, 254,  
 256–258, 322  
 FROST, Robert, 362  
  
 GALA, Dalí, 98, 322, 451  
 GIRARD, René, 127  
 GIRAUDOUX, Jean, 46, 384  
 GLEIZE, Jean-Marie, 55, 56, 449  
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 74  
 GOLDWATER, Robert, 336, 337  
 GOLL, Yvan, 79  
 GRAMMONT, Maurice, 296, 297, 449  
 GRANGER, Gilles-Gaston, 86, 87, 91, 92,  
 449  
 GREEN, André, 26, 160, 166, 168, 449  
 GREIMAS, Algirdas Julien, 86  
 GROETHUYSEN, Bernard, 28, 112  
 GUEJ, Colette, 326  
 GUILLEVIC, 19, 31, 39, 71, 78, 99–102,  
 142, 229, 241, 305, 329, 341, 345,  
 353, 358, 384, 449  
 GÉRALD, Antoine, 244, 321  
  
 HOMÈRE, 299, 301, 302  
 HOPKINS, Gerard Manley, 224, 225, 238,  
 242, 244, 246, 450  
 HOURIEZ, Jacques, 224, 227, 450  
 HUGO, Victor, 23, 27, 31, 34, 39, 41–43,  
 45–47, 49–58, 60–66, 70, 72, 73,  
 78, 88, 97, 99, 103, 107, 109, 113,

- 116, 117, 186, 190, 216–221, 226,  
244, 248, 266, 270, 273, 274, 286,  
293, 294, 296, 318, 325, 331, 340,  
341, 343, 347, 353, 355, 361, 385,  
449, 450, 455, 456
- HUMBOLDT, Wilhelm von, 26, 28, 31, 39,  
70, 110, 111, 115, 119, 146, 271,  
274, 331, 334, 353, 358, 456
- HÉRACLITE, 79
- IONESCO, Eugène, 360
- JACCOTTET, Philippe, 299
- JACOB, Max, 19, 387
- JACQUES-DALCROZE, Jacques, 105
- JESPERSEN, Jens Otto Harry, 86, 87
- JOYCE, James, 135, 142
- JUIN, Hubert, 387
- KAFKA, Franz, 47, 51, 70, 80–83, 85, 89,  
161, 183, 353, 387
- KEATS, John, 108
- KHLEBNIKOV, Velimir, 238, 244, 245
- KIBEDI-VARGA, Áron, 28
- KIPLING, Joseph Rudyard, 108
- KLEE, Paul, 288
- KRAUSS, Rosalind Epstein, 70, 90–92, 450
- KRISTEVA, Julia, 46, 167, 246, 358, 451
- KRYSIŃSKI, Wladimir, 199, 200, 451
- LACAN, Jacques, 90, 175, 251, 253
- LAFORGUE, Jules, 78
- LAMBRICHS, Georges, 355, 452
- LANZMANN, Claude, 182
- LAPLANCHE, Jean, 167
- LAUTRÉAMONT, Comte de, 60, 275, 331
- LEFEBVRE, Jean-Pierre, 20, 183
- LEOPARDI, Giacomo, 71
- LEOPIZZI, Marcella, 19–21, 28, 43, 46, 71,  
103, 106, 107, 123, 208–210, 228,  
233, 236, 269, 286, 301, 446, 451–453,  
457
- LEUWERS, Daniel, 388
- LEVINAS, Emmanuel, 180, 358, 447
- LORAU, Nicolas, 301
- LOTMAN, Jurij Mihajlovic, 310, 451
- LUCA, Ghérasim, 27, 165, 452, 453
- LUCRÈCE, 78
- LYOTARD, Jean-François, 223, 451
- LÉVY, Benny, 59
- MAILLARD, Pascal, 28, 265–267, 278, 279,  
451, 452
- MALHERBE, François de, 142
- MALKA, Victor, 44
- MALLARMÉ, Stéphane, 19, 22, 27, 32, 43,  
44, 71, 131, 133–136, 138–149,  
152, 158–160, 163–166, 168–170,  
187, 191, 199, 210, 211, 214, 216–218,  
220–222, 224–227, 229, 231–233,  
247, 269, 275, 276, 291, 294–297,  
331, 353, 357, 388, 445, 447, 452,  
453, 456, 457
- MALLERET, Ève, 309, 310, 314, 355, 451,  
456
- MANDELSTAM, Ossip, 31, 39, 97, 103–105,  
107, 116, 118, 136, 179, 242, 244,

- 245, 288, 353, 452
- MARKISH, Peretz, 337, 388
- MARTIN, Serge, 20, 21, 23, 26, 27, 42, 46,  
58, 59, 63, 75, 109, 116, 125, 165,  
179, 180, 184, 202, 206, 209, 214,  
229, 257, 281, 282, 306, 319, 355,  
359, 360, 367, 444, 448, 452–454,  
457
- MARX, Karl, 44
- MARX, William, 24, 359
- MATISSE, Henri, 49, 277
- MAULPOIX, Jean-Michel, 22, 356, 453
- MAZO, Bernard, 50, 140, 304
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 170, 330
- MICHAUX, Henri, 341, 388
- MICHONZE, Grégoire, 388
- MILLY, Jean, 244, 453
- MIRON, Gaston, 389
- MOLIÈRE, 72, 295
- MONTAIGNE, Michel de, 103, 104, 107, 353
- MORAND, Paul, 389
- MOUNIC, Anne, 42, 112
- MOUREY, Laurent, 22, 27, 160, 166, 229,  
232, 323, 453
- NERVAL, Gérard de, 31, 39, 43, 46, 48, 69–81,  
166, 176–178, 190, 195, 216–220,  
341, 353, 389, 445, 446, 449, 453,  
454, 457
- NIDA, Eugène, 280
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 77, 78
- NODIER, Charles, 389
- NORDAU, Max, 165, 296, 453
- NOUSS, Alexis, 22, 27, 82, 186, 453, 454
- NOËL, Bernard, 105, 228, 287, 327, 389,  
453
- OGDEN, Thomas Henry, 362, 454
- PAJEVIĆ, Marko, 22, 27, 171, 180, 203, 204,  
227, 454
- PARAIN, Brice, 28
- PARANT, Jean-Luc, 389
- PAULHAN, Jean, 327, 334
- PEIRCE, Charles Sanders, 86
- PEREC, Georges, 142
- PERROS, Georges, 234
- PERSE, Saint-John, 341, 344, 345, 355, 390,  
451
- PEY, Serge, 342, 390
- PICABIA, Francis, 390
- PICHOIS, Claude, 73, 75, 454
- PLATON, 121
- POE, Edgar Allan, 266, 299
- POLITZIER, Georges, 118
- PONGE, Francis, 142, 447, 455
- PONTALIS, Jean-Bertrand, 167
- POPE, Alexander, 108
- POSTEL, Philippe, 222, 224, 455
- POULET, Georges, 330
- POUND, Ezra, 33, 211, 272–274, 277
- PROUST, Marcel, 78, 135, 161, 244, 270,  
295, 297, 299, 332, 447, 453, 455
- PÉGUY, Charles, 27, 31, 39, 71, 110–113,  
340, 353, 390, 454, 455
- QUILLIER, Patrick, 146



RABELAIS, François, 135, 161  
 RANCOURT, Jacques, 390  
 RAY, Lionel, 223, 268, 272, 285–288, 290,  
     292, 391  
 REICH, Shlomo, 391  
 REVERDY, Pierre, 33, 34, 211, 224, 455  
 REY, Alain, 74, 323  
 RICHARD, Jean-Pierre, 114, 115, 191, 455  
 RILKE, Rainer Maria, 164, 165, 299, 314,  
     457  
 ROCHE, Denis, 232  
 ROGERS, Carl, 24  
 ROMAN, Myriam, 61–63, 87, 88, 244, 247,  
     256, 325, 449, 450, 455  
 RONSARD, Pierre de, 74–76  
 RORTY, Richard, 241  
 ROSA, Guy, 55  
 ROSSI, Paul-Louis, 84  
 ROUBAUD, Jacques, 50, 323, 456  
 ROYER-JOURNOUD, Claude, 139  
 RUSKIN, John, 299  
 RÉGY, Claude, 211, 232, 239, 249, 391  
  
 SARTRE, Jean-Paul, 205, 275  
 SAUSSURE, Ferdinand de, 28, 87, 110, 117–119,  
     121–125, 127, 331, 334, 456  
 SCHÉRER, Jacques, 169  
 SCÈVE, Maurice, 78, 79, 84, 112, 267, 272,  
     294, 295, 391  
 SHAKESPEARE, William, 108, 189, 192, 193,  
     246, 248, 249, 392  
 SHELLEY, Percy Bysshe, 31, 32, 39, 97,  
     108–111, 353, 456  
  
 SOLJENITSYNE, Alexandre, 44  
 SOLLERS, Philippe, 46  
 SOULAGES, Pierre, 58, 79, 80, 82, 83, 101,  
     217, 273, 277, 392  
 SOUPAULT, Philippe, 288, 324, 326, 392  
 SPINOZA, Baruch de, 28, 29, 42, 118, 119,  
     160, 162, 166–170, 268, 281–283,  
     285, 329  
 SPIRE, André, 27, 80, 244, 245, 392  
 STAROBINSKI, Jean, 121, 456  
 STÉFAN, Jude, 84  
 SUARÈS, André, 234  
 SWEDENBORG, Emanuel, 73  
  
 TARDIEU, Jean, 159, 160, 232, 392  
 TENNYSON, Alfred, 108  
 THIBAUDET, Albert, 163, 297, 456  
 THOMAS, Dylan, 244  
 TODOROV, Tsvetan, 48, 86, 448  
 TRABANT, Jürgen, 26, 110, 145, 146, 456  
 TRAKL, Georg, 79, 392  
 TSVÉTAÏEVA, Marina, 98, 102, 103, 203, 239–241,  
     299, 304–310, 314, 315, 354, 355,  
     358, 393, 456  
 TZARA, Tristan, 35, 162, 165, 245, 275,  
     324, 326, 329, 338, 343, 354, 393,  
     450, 456  
  
 UNDERHILL, James William, 272, 456  
 URSULA, Jucker-Wehrli, 334, 450  
  
 VALÉRY, Paul, 336  
 VERLAINE, Paul, 231, 296, 447

LE VERRIER, Urbain, 118, 121–123, 125,  
127

VIEHÖVER, Vera, 19, 20, 457

LA VIGNE, André de, 71, 388

VIGÉE, Claude, 20, 34, 195, 293, 306, 393

VITEZ, Antoine, 232, 393

VITRAC, Roger, 85

VRINAT-NIKOLOV, Marie, 19, 457

WEIL, Simone, 301

WEISSMANN, Dirk, 171, 180, 198, 199, 203,  
457

WHITMAN, Walt, 330

WIENER, Simone, 257, 457

WIESER, Dagmar, 75–77, 457

WILKER, Jessica, 164, 165, 457

WINNICOTT, Donald Woods, 168, 255

WITTGENSTEIN, Ludwig Josef Johann, 28,  
65, 93, 279

WORDSWORTH, William, 108, 245

ZABBAL, François, 109, 274, 347

ZOLA, Émile, 103, 104, 106, 107, 112, 353

ZUMTHOR, Paul, 20



# Tables des matières

<b>Introduction</b>	<b>19</b>
1. Contexte : Henri Meschonnic, lecteur des poètes . . . . .	19
2. La poétique comme écoute de l'écoute : définition de la notion d'écoute . . . . .	23
3. Plan de recherche . . . . .	30
<b>Première partie Écoute prophétique : écouter « ce qui n'a pas de nom jusqu'aujourd'hui »</b>	<b>37</b>
<b>1 La prophétie et l'énonciation : de Hugo à Benveniste</b>	<b>41</b>
1.1 L'écoute de « mon » Hugo . . . . .	42
1.1.1 La poétique-politique de Meschonnic dans les années 1960 et 1970 . . . . .	43
1.1.2 L'an 1970 : la rencontre avec la théorie linguistique de Benveniste . . . . .	46
1.1.3 L'énonciation avec des poètes ou sur la notion de « sui-constitutif » . . . . .	48
1.2 L'énonciation prophétique dans « La poétique politique dans <i>Châtiments</i> » . . . . .	51
1.2.1 De l'objectivité à la collectivité . . . . .	52
1.2.2 De l'indéfini à l'impersonnel . . . . .	54
1.2.3 Le sourire énonce : la divinité et la féminité dans le sourire. . . . .	56
1.3 La culmination poétique-politique dans la métaphore apposition . . . . .	60
1.3.1 Problème de la métaphore « éclair » . . . . .	61
1.3.2 L'« éclair » comme l'instant, l'« apposition » comme le continu . . . . .	62
1.3.3 Réalisation-démétaphorisation . . . . .	64
<b>2 La prophétie et le « shifter » : la poétique de la sentence chez Nerval</b>	<b>69</b>
2.1 Un autre point de vue de la notion de « discours » chez Meschonnic à partir de l'article sur Nerval . . . . .	70
2.1.1 L'article sur Nerval de Meschonnic aux yeux des études nervaliennes . . . . .	71

2.1.2	Discours et <i>Discours</i> : les deux mots conflictuels . . . . .	74
2.1.3	Nerval, l'obscur ? L'hermétisme non comme obscurité, mais effacement de la différence entre le clair et l'obscur . . . . .	77
2.2	Kafka ou le rythme de la parabole : la parabole comme « <i>shifter</i> » . . . . .	80
2.2.1	La parabole et le phoque : la définition de ce qui échappe à la définition . . . . .	81
2.2.2	L'inachèvement comme infini ou la poétique de l'«échec» . . . . .	83
2.2.3	La notion de « <i>shifter</i> » est-elle linguistique ou poétique ? . . . . .	86
2.3	Discours intérieur, discours extérieur : essai de comparaison avec Barthes, Krauss et Agamben . . . . .	90
2.3.1	Barthes : la parabole comme utopie . . . . .	91
2.3.2	Rosalind Krauss : l'absence du sujet comme utopie ? . . . . .	91
2.3.3	D'Agamben à Meschonnic : silence, masque, parabole . . . . .	92
<b>3</b>	<b>La force du langage dans la prophétie : le nominalisme, l'<i>energeia</i>, le système</b>	<b>97</b>
3.1	L'écoute de l'histoire collective : l'auto-prophétie d'Alexandre Blok . . . . .	97
3.1.1	L'oreille attentive au politique : l'absence du russe dans la poésie française au XX <sup>e</sup> siècle . . . . .	97
3.1.2	La prophétie et le sacré : Blok et Guillevic . . . . .	99
3.1.3	L'écoute de l'histoire. Le nominalisme comme humanité : Mandelstam, Zola, Montaigne . . . . .	103
3.2	La prophétie, l' <i>energeia</i> , la force dans le langage . . . . .	108
3.2.1	La rime qui vise à la correspondance du monde : la prophétie de Shelley . . . . .	108
3.2.2	<i>Energeia</i> dans la prophétie : Charles Péguy . . . . .	110
3.2.3	La force dans le langage . . . . .	113
3.3	La prophétie dans le système : la pensée déductive de Meschonnic . . . . .	117
3.3.1	De la linguistique déductive à la poétique déductive . . . . .	118
3.3.2	La notion d'«essai» dans la pensée déductive . . . . .	119
3.3.3	La déduction poétique qui comprend des éléments inconnus . . . . .	126

**Deuxième partie Écoute du silence : écouter «ce qu'on ne sait pas qu'on entend»** **129**

<b>4</b>	<b>Mallarmé : le théâtre du silence dans le langage</b>	<b>133</b>
4.1	Le «Oui» comme oralité ordinaire de Mallarmé . . . . .	135
4.1.1	Le silence infini et le silence relationnel . . . . .	136

4.1.2	Poétique du oui : le «oui» de Mallarmé comme oralité ordinaire . . . . .	140
4.1.3	<i>Oui, ouïr, obéir</i> : acroamatique du langage . . . . .	143
4.2	L'analyse du rythme « amoureux » dans le sonnet « Ô si chère de loin ... » . . . . .	147
4.2.1	La visualisation des zones où Meschonnic a effectué l'analyse . . . . .	148
4.2.2	Analyse du rythme pour chaque strophe . . . . .	149
4.2.3	Analyse du rythme pour chaque vers . . . . .	152
4.3	Le dialogisme avec chuchotement : la voix par des gestes corporels . . . . .	159
4.3.1	Oralité, buccalité, le goût du rythme : « la pensée se fait dans la bouche » .	159
4.3.2	Le geste dialogique et le balbutiement : de [ʃ] de « chuchoté » à [t] de « toi »	163
4.3.3	La voix, l'affect et le concept . . . . .	166
<b>5</b>	<b>Le «Je» de Celan : un silence-langage</b>	<b>171</b>
5.1	«Je (Ich)» de Celan . . . . .	173
5.1.1	Le passage du «je» au «il» : silence de la non-personne . . . . .	174
5.1.2	Le signifiant de « <i>Ich</i> » . . . . .	176
5.1.3	Le «Je» et le «moi» : l'histoire contre la biographie . . . . .	181
5.2	La plongée du langage-silence dans l'«eau» . . . . .	184
5.2.1	Le rapport entre l'eau et le langage dans la poésie de Celan . . . . .	185
5.2.2	Le thématisme bachelardien chez Meschonnic . . . . .	189
5.2.3	«Nous sommes tous le Juif errant d'Apollinaire» : l'errance de l'eau ou le juif errant . . . . .	194
5.3	«Paul Celan est le juif» peut-il se réduire à un discours du judaïsme? . . . . .	196
5.3.1	Le «juif», ce qui n'a pas de place . . . . .	197
5.3.2	Un juif, des juifs, le Juif : le judaïsme au pluriel . . . . .	203
5.3.3	Le Juif errant dans le poème : une lecture de <i>Combien de noms</i> (1999) . . .	206
<b>6</b>	<b>Claudiel : vers l'écoute de l'élément minimal</b>	<b>211</b>
6.1	Oralité-visuabilité, la voix et l'hiéroglyphe de Paul Claudel . . . . .	212
6.1.1	Le blanc rythmique contre le blanc idéaliste : la typographie de Nerval, de Hugo et de Mallarmé . . . . .	216
6.1.2	De Claudel à Meschonnic : le blanc rythmique produit un sens . . . . .	220
6.1.3	Le blanc dans la poésie : l'expérience de la typographie dans <i>Légendaire chaque jour</i> . . . . .	228
6.2	Le minimalisme poétique et l'écoute maximale : la signifiance de consonne . . . .	238

6.2.1	La définition du « minimal » : le minimalisme-maximalisme poétique . . .	238
6.2.2	Claudél et la modernité de consonantisme . . . . .	242
6.2.3	La différence entre la paronomase et la signifiante : Hopkins, Apollinaire, Shakespeare . . . . .	246
6.3	Le corps dans le langage : Meschonnic et la psychanalyse . . . . .	249
6.3.1	Sujet freudien : l'enjeu de la psychanalyse chez Meschonnic . . . . .	249
6.3.2	Écoute de l'écoute : « l'écoute flottante » de Sigmund Freud . . . . .	251
6.3.3	Quand la parole se démétaphorise : une forme d'hystérie qui met le corps dans le langage . . . . .	256

### **Troisième partie Écoute de l'utopie : résistance et création 261**

#### **7 L'utopie dans la modernité : la découverte de la « petite vie » à travers la lecture de Baudelaire 265**

7.1	Ce qui <i>reste</i> moderne : oubli actif contre la société actuelle . . . . .	269
7.1.1	L'utilisation de la notion de modernité dans les années 1970-1980 . . . . .	269
7.1.2	Ce qui reste nouveau : <i>news that stays news</i> . . . . .	272
7.1.3	La modernité est une « grève devant la société » . . . . .	275
7.2	« Petite vie » : créer un poncif, c'est le génie . . . . .	278
7.2.1	Créer le poncif, c'est le génie . . . . .	279
7.2.2	Petite vie contre <i>Ultimi barbarorum</i> . . . . .	281
7.2.3	L'utopie et la modernité : lieu polémique . . . . .	283
7.3	La modernité et l'« ascétisme » de soi : Lionel Ray . . . . .	285
7.3.1	Lionel Ray chez Meschonnic . . . . .	286
7.3.2	L'« ascétisme » et l'écoute comme devoir . . . . .	287
7.3.3	La sonorité logique : un travail de l'éthique dans le poème de Ray . . . . .	290

#### **8 L'utopie comme pluralité linguistique : le métèque, l'intempestif contre la violence invisible 293**

8.1	Contact avec une langue étrangère . . . . .	294
8.1.1	Étranger à l'espace et étranger au temps . . . . .	294
8.1.2	Les poètes comme « métèques » : le cas de Hugo . . . . .	296
8.1.3	La réception de l'étranger : la poétique du traduire et la traductologie . . .	297
8.2	Langues étrangères dans la poésie de Meschonnic : la créativité de la langue étrangère	299

8.2.1	La traduction biblique dans <i>Je n'ai pas tout entendu</i> (2000) . . . . .	299
8.2.2	La traduction d' <i>Illiade</i> dans <i>Et la terre coule</i> (2006) et <i>Demain dessus de- main dessous</i> (2010) . . . . .	301
8.2.3	La langue russe dans <i>Je n'ai pas tout entendu</i> . . . . .	303
8.3	La poétique de la violence : la violence visible contre la violence invisible . . . . .	304
8.3.1	« Tous les poètes sont des youpins » : le problème du mot péjoratif dans la traduction . . . . .	305
8.3.2	La rime et la violence : une oralisation du langage dans <i>La Neige</i> de Tsvé- taïeva . . . . .	308
8.3.3	Le poème français qui parle russe ? (une analyse de « Neige » de Marina Tsvétiaeva) . . . . .	310
<b>9</b>	<b>« L'utopie est la construction d'un anti-monde » : le langage pur chez Éluard</b>	<b>317</b>
9.1	L'enquête des articles sur Éluard (1962-1998) . . . . .	318
9.1.1	La première période (1962-1973) : le classicisme et la relation des pronoms personnels . . . . .	319
9.1.2	La deuxième période (1979-1998) : développement de la notion de refus . . . . .	324
9.1.3	L'examen des neuf citations dans l'article en 1998 . . . . .	328
9.2	La pureté, la révolte, l'utopie : le langage <i>anti-monde</i> de Paul Éluard . . . . .	333
9.2.1	La notion de pureté chez Meschonnic . . . . .	333
9.2.2	Le primitivisme et le dadaïsme : la poésie vers la collectivité impersonnelle . . . . .	336
9.2.3	L'anti-monde comme utopie . . . . .	338
9.3	L'écoute de l'Orient : l'utopie comme « nulle part » dans la poésie d'Adonis . . . . .	341
9.3.1	Adonis et Meschonnic : lecteur d'un poète . . . . .	341
9.3.2	Éloge, sacré, cosmique . . . . .	343
9.3.3	L'Orient comme « nulle-part », lieu où survient une poésie nouvelle . . . . .	346
	<b>Conclusion</b>	<b>353</b>
1.	Meschonnic, lecteur et partisan de la liberté de penser : l'aspect positif de la critique littéraire chez Meschonnic . . . . .	353
2.	La perspective du lecteur contribuant à la recherche de Meschonnic en tant que lin- guiste, traducteur, poète, enseignant . . . . .	358
3.	L'écoute et la réénonciation de texte : pour être vivant avec le poème . . . . .	360



<b>Bibliographie de Henri Meschonnic</b>	<b>367</b>
Livres . . . . .	367
Poèmes . . . . .	367
Essais . . . . .	369
Traductions bibliques . . . . .	371
Directeur de publication . . . . .	372
Articles dans des revues et contributions à des collectifs . . . . .	373
Poèmes en revue . . . . .	373
Traductions parues en revue . . . . .	380
Articles concernant des poètes, écrivains et artistes . . . . .	381
Articles d'encyclopédie ou de dictionnaire . . . . .	396
Autres articles . . . . .	398
Note de lecture . . . . .	423
Traductions en langues étrangères . . . . .	425
Entretiens, tables rondes, réponses à des enquêtes . . . . .	433
Manuscrits . . . . .	440
<b>Bibliographie générale</b>	<b>443</b>
<b>Index</b>	<b>459</b>



**Titre :** Meschonnic, lecteur. La poétique de l'écoute dans les critiques littéraires de Henri Meschonnic (1957-2009)

**Résumé :** Cette thèse s'intéresse à l'œuvre de Henri Meschonnic (1932-2009). Elle examine ses publications nombreuses de 1957 à 2009, de manière presque exhaustive, en vue d'élucider le principe fondamental de sa poétique comme «écoute de l'écoute». En se concentrant sur les conceptualisations poétiques que construit l'essayiste, traducteur et poète, au fil et au cœur de ses lectures de la poésie, elle vise à situer Henri Meschonnic comme lecteur en tentant de saisir la spécificité de ses lectures. La poétique comme «écoute de l'écoute», selon la définition qu'en a donnée Meschonnic lui-même, est une démarche théorique et pratique qui reconfigure l'acte de lire. En effet, elle cherche à ce que le lecteur écoute le langage (mots, silences, gestes et rythmes) entendus par des poètes ou des écrivains : cette reprise d'écoute en constitue donc la spécificité. La thèse a cherché à placer cette poétique au centre des travaux de Meschonnic, afin de postuler un point de vue du «lecteur» construit au fil de l'œuvre. Lorsque Meschonnic, poète, linguiste et traducteur, prend comme point de départ de son activité la lecture et l'écoute de la poésie, il s'est agi pour lui de penser une poétique de la lecture comme moyen décisif d'une théorie du langage attentive aux œuvres et à ce qu'elles font aux lectures. Cette thèse propose en fin de compte une étude d'ensemble sur le travail de critique littéraire de Henri Meschonnic consacré à des œuvres littéraires depuis 1957 jusqu'à son décès en 2009. Sont évoquées, entre autres, ses études sur Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Éluard, Celan, Tsvétaïeva, Adonis et quelques autres.

**Mots-clés :** Henri Meschonnic, Écoute, Rythme, Lecture, Poétique, Théorie du langage, Poésie moderne

**Title :** Meschonnic, reader. The poetics of listening in Henri Meschonnic's literary criticism (1957-2009)

**Abstract :** This study is a comprehensive review of the publications of Henri Meschonnic, essayist, linguist, translator, and poet, from 1957 to 2009, with a view to establishing the fundamental principle of his poetics as "listening to listening." The study focuses on the poetic conceptualizations constructed by Meschonnic at the thread and heart of his readings of poetry. Poetics as "listening of listening" is a theoretical approach that focuses on the act of reading, as it is an activity through which the reader listens to the discourse—words, silences, gestures, and rhythms—heard by poets or writers. This study places this view of poetics at the center of Meschonnic's work, in order to postulate that the "reader" is constructed throughout the work. When Meschonnic takes reading and listening to poetry as the starting point for his work, the question of how his theory of reading is to be understood arises. This dissertation is intended to be a comprehensive study of Henri Meschonnic's criticism of literary works from 1957 until his death in 2009. Among others, his studies on Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Éluard, Celan, Tsvétaïeva, and Adonis are mentioned.

**Keywords :** Henri Meschonnic, Listening, Rhythm, Reading, Poetics, Theory of language, Modern poetry  
École doctorale 120 — Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 PARIS

Tél. : 01.87.27.29.40 — Courriel : ed120@sorbonne-nouvelle.fr