

LA CRITIQUE AU FONDS D'UN PUIITS? POÉSIE, HERMÉNEUTIQUE ET INTERTEXTUALITÉ

MICHEL PETERSON

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Par sa seule existence en tant que lieu critique du langage, la poésie lance un défi à l'herméneutique. Ce défi, il semble que la science de l'interprétation, pourtant censée gérer et transcender les conflits de lecture, ait eu jusqu'à maintenant quelques difficultés à le relever. En effet, comment et à partir de quels critères, objectifs ou non, interpréter "correctement" ces vers de La Fontaine:

Le dieu qu'on nomme Amour n'est pas
exempt d'aimer:
À son flambeau quelquefois il se brûle;
Et, si ses traits ont eu la force d'entamer
Les coeurs de Pluton et d'Hercule,
Il n'est pas inconvenient
Qu'étant aveugle, étourdi, téméraire,
Il se blesse en les maniant;
Je n'y vois rien qui ne se puisse faire:
Témoin Psyché, dont je veux vous conter

La gloire et les malheurs, chantés par
Apulée.
Cela vaut bien la peine d'écouter;

L'aventure en est signalée ¹.

L'embarras à lire du lecteur d'aujourd'hui ne tient pas au seul moment d'écriture du texte, le XVII^e siècle, trop éloigné dans le temps pour que nous soyons en mesure de déchiffrer les divers codes politiques, culturels, mythologiques, religieux et rhétoriques afin d'opérer ensuite leur synthèse dans une interprétation soi-disant "cohérente". Le problème est ailleurs car tel vers de Michaux: "Skieur au fonds d'un puits" ², ou tel autre de Mandelstam: "Prends dans ta main le monde comme une simple pomme" ³, ne nous facilitent guère la tâche par leur proximité historique. Même si l'interprétation — au sens large du terme — persiste toujours à constituer un outil d'évaluation et de contrôle du sens dans la mesure où elle cherche souvent, au contraire des théories de la lecture développées depuis plusieurs années par la déconstruction, à stabiliser les zones flottantes du texte, ses *double bind*, le vers de Michaux demeure tout aussi obscur, une fois "interprété", que ceux de La Fontaine. On peut d'ailleurs facilement prétendre qu'il en va de même pour celui de Mandelstam, d'autant plus que, pour la plupart des lecteurs lusophones ou francophones, ce vers n'appartient pas aux codes occidentaux et, par conséquent, aux registres politiques, sociaux ou littéraires qui leur sont familiers.

On pourrait toutefois arguer que l'ambiguïté des vers de La Fontaine est tout simplement fonction du fait qu'ils sont tirés d'un conte prosamétrique qui, par effet de mimesis et de contamination des niveaux discursifs et narratifs, rend pratiquement inintelligibles les diverses séquences textuelles si le lecteur ne recourt pas aux vers quand il lit la prose et à la prose quand il lit les vers. Ce texte de La Fontaine infirme d'ailleurs parmi d'autres en grande partie la thèse de Iouri Tynianov selon laquelle la prose et la poésie constituent deux séries formellement indépendantes: "Nous sommes en présence de deux séries constructives closes: celle du vers et celle de la prose. Tout changement qui intervient en leur sein est précisément un changement interne. De plus, tout vers orienté vers la prose est une orientation de l'unité et de la cohésion vers un objet inhabituel" ⁴. Cette conception hyper-formaliste qui fait de la prose et de la poésie deux discours exclusifs et rejette toute hybridité dans le domaine de l'"inhabituel" (du "monstrueux"...) est évidemment insoutenable non seulement en ce qui concerne le texte de La Fontaine, mais également, pour ne prendre que quelques exemples au hasard, en ce qui concerne des textes comme ceux de James Joyce, de João Cabral de Melo Neto, de Francis Ponge, d'Eugenio Montale, de Haroldo de Campos, de Frankétienne ou de Pier Paolo Pasolini. Dans le cas de La Fontaine, l'explication des vers devra en principe passer, à un moment ou à un autre, par une description rigoureuse des mouvements interdiscursifs et parataxiques — ces derniers établissant ici, contrairement à la parataxe habituelle, des rapports d'étroite dépendance.

Jusqu'à maintenant, le problème demeure relativement simple. Mais que se produit-il lorsqu'un écrivain — disons un poète — commente les vers d'un poète en thématissant stratégiquement voiler sa seconde main? Lisant les vers fameux des Larmes de Saint-Pierre:

Que je porte d'envie à la troupe innocente
De ceux qui massacrés d'une main violente
Virent dès le matin leur jour beau acourci!
Le fer qui les tua leur donna cette grâce,
Que si de faire bien ils n'eurent pas l'espace,
Ils n'eurent pas le temps de faire le mal aussi ⁵.

Ponge les commente ainsi: "Mieux vaut n'avoir pas *parlé*, mieux vaut le silence, *la page blanche* et vierge, et c'est la strophe célèbre du massacre des Innocents" que je viens tout juste de citer. Les marqueurs linguistiques de la lecture critique proposée par Ponge ne sont pas immédiatement ou empiriquement reconnaissables et pour cause, puisque la leçon de Malherbe réside d'abord dans son non-dit, dans son non-écrit, perçue par une oreille qui entend les ondes du support de l'écriture. Sa lecture, si elle demeure pertinente et conforme en tous points à l'esprit encomiastique malherbien, n'en est pas moins, et surtout, allégorique: les vers du maître nous sont donnés à lire à travers une sorte de dispositif qui trouble autant qu'il clarifie le poème. Pour aller rapidement, c'est dans ce cas l'abîme blanc de l'expérience mallarméenne qui sert de filtre de lecture, filtre qui autorise Ponge à substituer à la poésie du Père de la langue française sa propre écriture. À l'occasion de cette (re)lecture-(ré)écriture, de ce déplacement, Ponge devient le Père de son Fils, manière de déjouer les principes de filiation littéraire et de problématiser les "sources".

De l'ambiguïté poétique

Dira-t-on alors que c'est l'ambiguïté congénitale aux mots poétiques qui permet à Ponge de pratiquer ce type de glissement? Encoeur faudrait-il d'abord s'entendre sur ce qu'on entend par le terme "ambiguïté". Pour l'un des spécialistes de longue date de Ponge, travaillant à partir d'une herméneutique sémiotique, l'ambiguïté ou le pouvoir suggestif des mots ou des groupes de mots se définit de la façon suivante: "[...] loin d'être, comme le veut l'interprétation habituelle, une polysémie suractivée, [elle] est un filtrage par des interférences structurales. Les combinaisons verbales changent d'aspect, leur sens se modifie constamment avec la progression de la lecture" ⁶. Riffaterre ne prétend pas, loin s'en faut, que l'ambiguïté ou que l'amphibologie soient absentes de la poésie; il privilégie simplement à l'équivocité langagière fonctionnant sur l'axe vertical une univocité qui s'accomplit sur l'axe horizontal. En favorisant l'acte historique de lecture dans le procès de la signification, Riffaterre montre que celle-ci réside moins dans le texte comme complexe signifiant que dans la plasticité des combinaisons verbales, plasticité qui produirait l'ambiguïté et qui relèverait d'un échange permanent entre le poème et l'interprète ou le lecteur.

Une question se pose alors: qu'est-ce qui, historiquement, rend possible la multiplicité et la variété des lectures? En d'autres termes, quel mouvement poétique aurait donc commandé une autre lecture de l'ambiguïté ou de l'obscurité poétique? Débat déjà ancien certes, mais qui me semble plus que jamais actuel dans la mesure où il permet de mesurer à quel point l'enseignement de la poésie dans nos universités souffre de carences théoriques parce qu'il continue justement à s'appuyer sur des concepts comme ceux de mouvement ou d'école selon la logique de l'arbre. Il faut pour répondre à notre question revenir au *New Criticism*. Dans une communication présentée en juillet 1970, Frank P. Bowman rappelait en effet que la discussion au sujet des méthodes à utiliser dans l'interprétation de la poésie est relativement récente puisque toutes "les poétiques ou rhétoriques et l'Antiquité ou de la Renaissance parlent des buts à atteindre [et] visent à aider à écrire des poèmes, ou bien elles ont un but normatif"⁷. Si l'on suit Bowman, c'est par conséquent la poésie romantique qui, par son appel au sacré et par le rôle de démiurge qu'elle confie au poète, a obligé les interprètes à traduire le poème dans le langage des mortels, c'est-à-dire des non-initiés. Les techniques de l'herméneutique qui se sont développées avec la lecture des textes homériques puis des textes bibliques deviennent ainsi nécessaires pour "expliquer" les textes poétiques.

Le souci de Bowman est avant tout pédagogique, mais d'une pédagogie rejetant bien sûr la négativité du langage littéraire, évitant ainsi l'insécurité qu'il génère devant le moindre énoncé, surtout lorsqu'il concerne le monde. Il écrit en effet que "s'il est difficile de dire comment lire un poème, on peut dire comment ne pas le lire"⁸. Bien entendu, sa propre méthode normative d'interprétation est celle qui indique les "véritables" limites (c'est-à-dire les barrières "institutionnelles") de l'explication du poème "Éclaircie" de Victor Hugo, texte à partir duquel il tente d'articuler une critique du travail déjà accompli à propos de la poésie romantique française. Il brosse par conséquent un tableau extrêmement vaste du *New Criticism*, de la critique phénoménologique, du renouveau de la rhétorique et des applications de la linguistique à la poésie.

On sait que le *New Criticism*, représenté par Cleanth Brooks, se proposait de chercher à rectifier les "erreurs" de l'histoire littéraire et de la critique biographique. Proche en cela du formalisme et du structuralisme, il centrait son intérêt sur le texte en soi et se pliait à deux exigences fondamentales: 1° la recherche d'une esthétique; 2° un sens raffiné des distinctions de genres. Ces deux impératifs ne pouvaient qu'aboutir à un intérêt démesuré pour la forme, intérêt qui met le texte entre parenthèses et qui empêche tout autant de décrire son évolution historique que celle des lectures successives. On suivait ainsi l'un des préceptes de Dilthey: le critique doit s'arracher à l'histoire sans pour autant se replacer dans le monde vécu (*Lebenswelt*) de l'auteur. Le contexte historique ne déterminant pas l'oeuvre, seule la forme demeure pertinente pour l'interprète.

Il n'est guère surprenant que, dans ce contexte épistémologique, les impératifs du *New Criticism* aient conduit ses tenants à refuser les poèmes à contenu fortement philosophique comme, par exemple, ceux de Milton. Cette attention soutenue au texte, si elle rendait compte efficacement de l'économie textuelle, oubliait toutefois que ce dernier est inévitablement un objet social, politique et culturel. Si on devait donc préciser aujourd'hui le sens attribué au travail d'interprétation par le *New Criticism*, on pourrait dire avec Bowman qu'il partait de l'extérieur pour pénétrer à l'intérieur, exécutant ainsi ce que Jean Pépin a appelé, parlant de l'exégèse, "un mouvement d'entrée dans l'intention d'un texte ou d'un message"⁹. On serait alors justifié de négliger la production discursive du critique de même que le mouvement (du dehors au dedans) qui permet que se forme la figure du cercle herméneutique, c'est-à-dire l'herméneutique elle-même qui met l'accent, rappelle Pépin, sur l'expression.

Seulement, si le *New Criticism* ne prenait pas en considération le fait que formes et genres de déploient à même le tissu historique, la critique phénoménologique (et plus particulièrement Georges Poulet et Jean-Pierre Richard) accepte pour sa part difficilement le fait que la subjectivité se construise et s'élabore elle aussi dans l'histoire. Même si la critique phénoménologique conditionne une sorte d'aller-retour permanent du texte au contexte (bien moins efficace, il faut l'avouer, que la dynamique qu'a théorisée plus récemment Dominique Maingueneau), il n'est pas certain pour autant qu'elle se situe, comme l'affirme Bowman, aux antipodes du *New Criticism* et ce, même si ce dernier porte un regard privilégié sur la forme. On pourrait d'ailleurs démontrer, à l'encontre de Bowman, que l'ensemble de la critique littéraire, phénoménologique ou autre, s'exerce inévitablement dans une dialectique — toute la question étant alors de savoir s'il s'agit d'une dialectique de la relève du négatif ou d'une dialectique ouverte qui cherche à s'arracher au logocentrisme, les travaux de Benjamin et de Derrida servant alors de "guides". Pour les critiques de l'École de Genève cependant, le texte, la conscience et l'auteur se relèvent au moment précis où apparaissent les catégories ou les images et les thèmes particuliers à chacun des textes, à chacun des auteurs, bref les idiolectes.

De la linguistique et la sémiotique, Bowman ne décrit en fait que les trois tendances principales. L'étude du langage poétique comme langage caractérisé par sa cohérence interne est représentée par S.R. Levin (*Linguistic Structures in Poetry*, 1964). Les couplages sont ici l'élément spécifique puisqu'ils représentent en fait des équivalences qui peuvent être de deux ordres: 1° conventionnel (rime, mètre, allitération); 2° sémantique (lorsque des formes sémantiques équivalentes sont placées dans des situations syntagmatiques équivalentes). Mais les énumérations (autre type de couplage) que l'on retrouve dans "Éclaircie" de Victor Hugo amènent Bowman à penser que les catégories beaucoup plus précises de la rhétorique pourraient mieux rendre compte du poème. Pourtant, Ponge n'a-t-il pas parmi quelques autres montré avec force que si, chez les Grecs, les figures

de la rhétorique dont nous avons hérité reproduisaient pour ainsi dire celles de la géométrie euclidienne, la révolution des sciences et des mathématiques les a justement rendues inaptées à décrire ou à nommer une large part de notre réalité et de celle des textes qui, désormais, n'obéissent plus au postulat de la totalité signifiante ¹⁰.

Or, selon Levin, les couplages permettent en principe au lecteur (Bowman l'appelle "l'individu") de recoder le texte poétique. Mais à quel niveau ou sur quel registre doit-on entendre le concept d'équivalence? À quel moment est-il pertinent de l'utiliser et jusqu'où peut-on proposer des analogies? La grammaire générative restreint par exemple ce concept, ne disant équivalentes deux phrases que si et seulement si elles construisent et maintiennent constamment une relation d'implication réciproque. Une analyse, ne serait-ce que rapide, du poème de Hugo, ferait voir que chacun des vers du poème "Éclaircie" ne peut pas nécessairement être analysé en fonction de telles relations (par exemple actif/passif). Par ailleurs, il apparaît souvent que la sémiotique, tout comme la grammaire générative, n'est pas en mesure de nous éclairer quant aux conditions de possibilité du texte poétique. En fait, ces deux champs de recherche ne s'en tiennent souvent qu'à une sorte de métalangage qui ne parle que de ce que cela est que de parler de la poésie. Lorsque Claude Zilberberg écrit, commentant *Les fleurs du mal*, que "l'acte poétique exploite les possibilités limitées et prévisibles de la structure élémentaire de la signification" ¹¹, on peut se demander comment il serait possible de prévoir les déplacements lexématiques qui articulent le passage du recueil poétique de Baudelaire au *Spleen de Paris*. Si le poète *profite* (plutôt qu'il ne l'*exploite*) de la structure élémentaire de la signification, c'est dans le but de faire travailler la semiosis de telle sorte que les relations entre la solarité et le néant ne puissent être évaluées en fonction de la fixité du sens, mais en fonction du déploiement des réseaux métaphoriques, lequel déploiement infinitise le texte et le projette dans la constellation des signes du sujet de l'écriture.

Ainsi Bowman voit-il bien précisément les problèmes que posent les analyses fondées sur la linguistique, la sémiotique et la rhétorique. C'est pourquoi il faut, sans pour autant négliger la forme, se pencher davantage sur le contenu. Il précise:

La découverte des occurrences stylistiques répétées que comporte la notion de couplage ou le vocabulaire de la rhétorique dégage ce qu'il faut expliquer mais ne constitue pas une explication. En outre, cette notion de couplage, qui évoque le souci de cohérence interne du *New Criticism*, risque elle aussi de cacher une option esthétique où l'on ferait dépendre la valeur du poème de la richesse de ses couplages, et où le pantoum remplacerait l'épopée comme la forme littéraire la plus prestigieuse ¹².

Et en effet, tout système d'explication ou d'interprétation, si on se fie à Bowman, dissimule des valeurs esthétiques (l'épopée étant d'ailleurs à ses yeux la forme littéraire par excellence). Mais cette critique soulève l'éternel problème de la notion même d'explication. Michel Serres a raison

d'écrire: "Le terme explication, utilisé pour l'analyse des textes, est dangereux. Il paraît supposer qu'il y a de l'impliqué, du caché, quelque chose derrière ou dessous la surface apparente, un secret dans le noir du pli; comme s'il existait un fond et des lecteurs profonds" ¹³. Conscient du problème posé par Serres, Bowman substitue donc au terme *explication* ¹⁴ le terme *application* dans la mesure où, selon lui, celle-ci ne participe plus d'un travail herméneutique, mais bien du processus d'écriture lui-même.

Bref, il est aujourd'hui devenu évident, avec le post-structuralisme, qu'aucune "méthode" critique ne saurait épistémologiquement parlant prétendre saisir la totalité d'un texte poétique puisque le concept de signe, en nous obligeant à privilégier la *phonè* et la voix comme conscience pleine, rend la linguistique saussurienne et les études dites littéraires en grande partie incompatibles. Nicolas Ruwet notait d'ailleurs à ce propos: "Quelles que soient les limites de l'objet que l'on fixe à la théorie linguistique, il est clair que cet objet ne recouvrira jamais intégralement celui des études littéraires"¹⁵.

Avant de m'intéresser au "travail interprétatif" proposé par la déconstruction, il me semble nécessaire de me pencher sur les thèses de Riffaterre qui représentent pour Bowman l'une des tendances des études linguistiques (celle, précisément, qui étudie le langage poétique comme déviation par rapport au langage même du texte). Les remarques qui précèdent auront, du moins je l'espère, servi à marquer le lieu d'intervention de Riffaterre.

Production du texte et compréhension du monde

Dès l'ouverture de *La production du texte*, Riffaterre propose une distinction nette entre l'analyse textuelle, la stylistique et la critique littéraire en rejetant les deux dernières d'une manière radicale. Alors que l'analyse textuelle se propose simplement de constater une existence et se soustrait ainsi à la tentation de formuler des jugements de valeur à propos des oeuvres, du moins en principe, la critique littéraire s'approprie ouvertement les mots du texte. À l'analyse textuelle qui ne chercherait qu'à étudier le comportement des mots s'oppose également la stylistique normative (la rhétorique), laquelle s'avère incapable de résoudre la question de la littérarité du texte et, ce qui est pire, semble "idéologiquement" inacceptable. Pour Riffaterre, le style a fort peu à voir avec l'homme, ou avec l'auteur: "le style, écrit-il dans une formule lapidaire, c'est le texte même" ¹⁶.

Riffaterre prononce une autre exclusion et celle-là, beaucoup plus radicale. C'est celle de la poétique qui "ne peut pas, parce qu'elle est une généralisation, rendre compte d'un caractère propre au message verbal littéraire: sa nature de texte" (*PT*, 8). Grave accusation qui rejoint en quelque sorte la critique formulée plus tôt à l'endroit de la sémiotique. Elle permet cependant de caractériser avec plus de précision la spécificité de l'analyse textuelle qui, contrairement à la poétique "dissout les oeuvres". L'analyse textuelle fournit du moins la possibilité et les instruments pour expliquer leur

“unicité”, laquelle semble “la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité” (PT, 8).

Deux hypothèses soutiennent le travail de Riffaterre. La première consiste à présupposer romantiquement que tout texte littéraire est un monument même s’il est en ruines: “Or on ne manipule pas un monument, on ne le teste pas, on ne lui pose pas de questions comme on fait d’un informant” (PT, 8). La seconde suggère que la singularité d’un texte littéraire tient au fait qu’il constitue un “exercice d’aliénation”, hypothèse reprise dans une autre étude, mais cette fois, plus spécifiquement à propos de la poésie ¹⁷. Pour Riffaterre, le texte *se* transmet en tant que message à un lecteur (le décodeur). Or ce message et ce lecteur sont, mis à part le contact présupposé, les deux seuls éléments de la communication littéraire présents comme *choses*. L’auteur (l’encodeur), la langue (le code) et la réalité (le contexte) n’existeraient donc, dans la communication littéraire, que comme représentations. Ainsi, le texte littéraire, tout comme l’intertextualité, “engage à la fois cette oeuvre, les lecteurs qui la déchiffrent, et les interprétations qu’ils en donnent” (PT, 74). En d’autres termes, la production même du texte, le texte comme production, commande un travail herméneutique initial, c’est-à-dire une interprétation, une compréhension du monde. En fait, la production du texte est précisément ce moment pendant lequel s’infinetise et se projette dans le monde la compréhension. Elle dépasse ainsi de loin ce que Gadamer appelle la “communication langagière” puisque, même si cette communication est “l’événement qui traverse toute compréhension”, le véritable événement ne consiste pas en une simple “venue à la parole de ce qui est dit dans la tradition” ¹⁸. L’événement est cela qui nous apparaît comme le véritable mode d’être de l’homme dont l’être herméneutique lui-même en tant qu’être s’annonce. Sur ce point précis, Gadamer reste fortement “pré-heideggerien” car son adhésion à la téléologie hégélienne fait en sorte qu’il demeure pleinement ancré dans la tradition métaphysique oublieuse de l’être.

Cela dit, l’auteur-producteur du texte est le premier à lire sa propre compréhension du monde, sa propre production. C’est ce que Ponge, dans *La Table*, donne à entendre avec force: “Lecteur je t’invite en silence à faire en silence la lecture de l’écriture de ma lecture en silence de ce que j’écris” ¹⁹ — le silence *figurant* ici l’expression. L’auteur n’est pas simplement — doit-on redire cette évidence? — celui qui tente de produire un texte, mais également celui qui essaie de comprendre le sens produit par le texte et ce, avec l’aide du lecteur et de sa bouche s’ouvrant en silence:

Auditeur, ô dicteur
Moitié d’ô accolée à
l’autre moitié: mon oreille
[...]
Ô lecteur, coquille accolée à
mon oreille ²⁰.

Ce n'est pas un hasard si Ponge, auquel Riffaterre s'est plus d'une fois intéressé, est l'un des poètes de langue française qui, d'une part concrétise (*aliène*) le lecteur et qui, d'autre part, remet en question l'herméneutique par la publication systématique de ses brouillons. Si l'interprétation de l'inachevé constitue l'une des grandes traditions herméneutiques aujourd'hui souvent reprise souvent avec brio par la critique génétique, elle ne dispose malheureusement pas des instruments adéquats pour analyser des textes dont chacun des brouillons constitue un *texte en soi* et non un *texte pour le Texte*, c'est-à-dire un fragment conçu en fonction d'une totalité. La machine totalisatrice que constituait souvent l'interprétation fait entendre des bruits anormaux révélant qu'elle ne peut plus suivre un procès dialectique se retournant à chaque nouveau texte sur l'ensemble des textes précédents pour ensuite exécuter l'opération synthétique qui clôturerait le Texte. Ponge appréhende les éventuels et virtuels horizons de lecture. Il s'agit à la fois d'ouvrir et de fermer le Texte, de légitimer toutes les lectures possibles, dans une sorte de battement empirique où les choses textuelles sont entrevues dans leur inachèvement phénoménologique.

Or, ce processus de légitimation ne vise jamais à replier les textes à l'intérieur du Texte, au contraire. C'est pourquoi l'interprétation d'un texte de Ponge doit prendre chaque brouillon, chaque texte, pour ce qu'il est dans sa concrétude absolue, pour un tissu sans doublure ou mieux, pour un tissu qui *est* sa propre doublure. Le lecteur, accolé à l'oreille du scripteur, doit savoir se rendre attentif au travail de résistance: "Il [Ponge/le lecteur] en arrive presque toujours à la conclusion que c'est écrit comme c'est écrit, parce que cela devait s'écrire comme cela. Sa lecture n'est pas interprétative. Lire un texte, pour lui, c'est faire l'épreuve de ses coutures, s'assurer qu'elles tiennent, qu'elles résistent toujours à la parole"²¹. Dire que la lecture n'est pas "interprétative", c'est aussi dire que le moment interprétatif est inscrit à même le texte, dans sa littérarité, voire dans son procès de signifiante. L'interprétation, l'écriture et la lecture ne se déploient pas dans la profondeur du sens, dans le géno-texte, mais à la surface du monde. L'interprétation est une *redite* du texte, lequel est peut-être la *redite* du monde, l'éternel retour des choses.

Dans ce contexte interprétatif, qu'advient-il du rôle de la lecture? Contrairement à une lecture se donnant comme pure liberté et dégageant le lecteur de toutes responsabilités sociales, politiques ou culturelles, la lecture du texte de Ponge oblige le lecteur à prendre une part active au travail du poète. Le lecteur se voit promu au rang d'écrivain, rang humble s'il en est un. C'est lui qui rend possible ce que Ponge nomme la "jubilation" du texte. Ainsi, la liberté qu'exerce le lecteur de Ponge n'est pas la liberté paranoïaque du lecteur de Blanchot. Si, pour le poète du *Parti pris des choses*, la poésie ne réside pas dans les textes achevés, si elle est toujours à venir, il devient difficile de formuler quelque conclusion que ce soit tant en ce qui concerne le contenu qu'en ce qui concerne la forme. Loin de constituer une totalité limitée, le Texte est plutôt ici l'effet du rapport entre le travail permanent

des réécritures et les jeux de l'autotextualité et de l'intertextualité. Dans le dossier d'écriture *La Table*, dossier qu'on peut considérer à la fois comme le cercueil et le berceau de l'oeuvre, Ponge se livre à un incroyable travail d'assemblage qui aliène en quelque sorte le lecteur. Mais cette aliénation, au lieu de contraindre ce dernier, le plonge dans la jouissance du texte et l'ouvre à sa dépossession. Une fois perdu toute autorité interprétative, il peut alors envisager l'ambiguïté congénitale de la poésie qui se révèle par un processus de filtrage des interférences structurales puisque l'axe horizontal du texte (l'axe syntagmatique) est constitué selon Riffaterre d'un étagement de quatre structures: 1° linguistique; 2° stylistique; 3° thématique; 4° lexicale, ce dernier niveau se subdivisant lui-même en deux: a - le niveau des similitudes formelles et positionnelles (structure d'ordre paratactique); b - le système descriptif du mot-noyau (structure d'ordre hypotactique). La structure d'ordre hypotactique est partout présente dans les textes de Ponge puisque chacun d'eux, loin de décrire comme on le répète communément des objets réels, élabore plutôt le système du mot-titre ou du mot-noyau.

Toujours selon Riffaterre, il existe au moins deux niveaux de signification du texte. Le premier niveau, celui de la mimesis, est celui où le texte se donne comme représentation du non-verbal, des choses. C'est le *sens* du poème. Le second niveau, celui de la semiosis, est celui où se produit "l'opération qui transforme la mimesis de telle sorte que le lecteur soit amené à la réinterpréter et à identifier le nouvel objet qu'elle propose sous l'apparence de la signification" (PI, 74). C'est la *signifiance* du poème. Le facteur signifiant du poème est ici conçu comme signifiance coextensive du texte. C'est la raison pour laquelle Riffaterre propose de trouver cette signifiance "dans un rapport constant et variable entre ce texte et son intertexte" (PT, 74). Avec une telle dynamique, il n'est plus possible de simplement mesurer le texte à l'aune du réel: "[...] le texte poétique, à cause de l'horizontalité de son axe sémantique, ne peut être soumis au test de la ressemblance avec le réel" (PT, 42). La fonction référentielle s'exerce donc de signifiant à signifiant. Cela permet, selon Riffaterre: 1° de rejeter toute explication du texte fondée sur le mot considéré isolément; 2° de rejeter toute explication fondée sur le groupe de mots; 3° de rejeter toute explication qui tenterait de réduire l'ambiguïté congénitale du texte. En d'autres termes, il s'agit de jeter par-dessus bord toute univocité de l'explication ou, pour reprendre le terme de Roland Barthes, toute explication *conséquente*.

Les propos de Riffaterre paraissent à première vue bien banaux aujourd'hui, alors que les études littéraires semblent être maintenant entrées de manière définitive dans le paradigme de la pluralité chaotique du sens. Nous savons tous que le texte n'est pas une masse figée et qu'il constitue en réalité le lieu de sa dissémination, le lieu où se déconstruit le sociolecte, la langue de la doxa, et où se reconstruit une nouvelle langue, toujours elle-même fracturée. Mais nous agissons en fait le plus souvent comme des gestionnaires du sens, c'est-à-dire comme si les textes étaient des produits, des objets, plutôt que des productions. Nous avons développé des stratégies

de lecture et des outils d'analyse extrêmement sophistiqués qui font miroiter — stratégie tout à fait réactionnaire — un changement de paradigme (nous aurions en effet quitté l'univers du monologisme pour entrer dans celui du dialogisme, des microrécits) afin de réduire le sens. Bref, nous faisons des affaires et nous pensons l'interprétation comme si nous étions des consultants en stratégie d'entreprises littéraires.

C'est que nous sommes encore en quelque sorte, que nous l'admettions ou non, sous le coup de la représentation, laquelle nous replonge souvent dans des lectures qui aliènent le texte à la réalité sociale. L'interprétation au sens nietzschéen du terme est encore à venir. Comme l'écrivait Barthes dans une formulation célèbre: "Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait". Et il continuait: "L'interprétation que demande un texte visé immédiatement dans son pluriel n'a rien de libéral: il ne s'agit pas de concéder quelques sens, de reconnaître magnaniment à chacun sa part de vérité; il s'agit, contre toute in-différence, d'affirmer l'être de la pluralité, qui n'est pas celui du vrai, du probable ou même du possible"²². Cette pluralité, c'est justement celle de l'ambiguïté à laquelle résiste la très libérale critique littéraire.

C'est dans ce contexte que les interrogations de Riffaterre à propos de la question de l'ambiguïté du langage poétique nous semblent encore pertinentes et ce, dans la mesure où elles s'inscrivent dans le retour amorcé depuis les années 70 à la rhétorique. Il est bien sûr essentiel de distinguer entre différents types d'ambiguïté (amphibologie, diaphore, etc.). Il importe donc de recourir à la figure de la catachrèse si affectée par Ponge et dont Riffaterre affirmait qu'elle est la loi du langage poétique²³. Ce qui illustrerait, si l'on se place dans la perspective de Riffaterre, que la poésie, comme les Écritures, "veut dire autre chose que ce qu'elle dit. De ce détour de la signification les tropes, le langage figuré, ne sont qu'un cas particulier" (*PI*, 74). C'est pourquoi Riffaterre se voit contraint d'utiliser la distinction entre mimesis et semiosis.

Or, si l'on veut saisir le rapport entre le texte et l'intertexte, il faut d'abord distinguer entre intertextualité aléatoire, obligatoire et complémentaire. L'intertextualité aléatoire ne relève pas du hasard, au contraire. En fait, elle est le moyen par lequel le lecteur fait fructifier ses "acquis psychologiques". Riffaterre écrit en effet que l'intertextualité "est aléatoire si elle se limite à la perception de l'intertexte, parce que cette perception varie selon les lecteurs... En pareil cas, la perception de l'intertexte est une double lecture: le lecteur découvre un sens à un segment du texte, et y ajoute une signifiante dans la mesure où il le reconnaît pour l'avoir vu ailleurs. L'intertexte est un objet de citation" (*PI*, 74). L'intertextualité obligatoire permet quant à elle de stabiliser le jeu de redistribution provoqué par le travail de la signifiante. Elle apparaît "lorsque la signification de certains mots ou groupes de mots du texte n'est ni celle que permet le sociolecte ni celle qu'exigerait le contexte, mais le sens qu'ont ces mots ou groupes de

mots dans l'intertexte. Ce sens inacceptable dans le sociolecte et incompatible avec le contexte est perçu comme une non-grammaticalité. [...] L'intertexte est alors le lieu de la grammaticalité [...]. L'intertexte est donc un objet présupposé" (PI, 74-75). Enfin, l'intertexte complémentaire "achève" jusqu'à un certain point l'intertextualité obligatoire puisqu'elle laisse se déployer l'ambiguïté et fait jouer le réseau systémique: "L'intertexte n'y est pas nécessairement un intertexte signé, une autre oeuvre; il est simplement un fragment du système descriptif d'un mot du texte, mais un fragment incompatible avec le contexte où il est inséré" (PI, 83). L'intertextualité obligatoire suppose donc à la fois une connaissance de la langue dans laquelle l'auteur articule son discours et une connaissance de celle de l'oeuvre qui joue le rôle d'intertexte puisque les "déviation" (les non-grammaticalités) ne sont repérables que par le lecteur et/ou l'interprète que s'ils connaissent parfaitement les deux. C'est cette évidence que nie aujourd'hui l'utilisation souvent non théorisée de la notion bakhtinienne d'intertexte. S'il n'existe pas de signes indépendants et de systèmes de signes indépendants, si le lecteur doit immanquablement se reporter au texte de la culture et si tout texte fonctionne comme jeu différentiel avec d'autres textes, comment éviter le recours à la langue de l'interprétation? Claude Pichois, l'éditeur des *Fleurs du mal* dans la Pléiade, répondait à cette question de manière fort simple: "D'excellents commentaires dus à de brillants critiques français et étrangers ne pêchent-ils pas par une méconnaissance des vocables? Si pour lire Virgile il faut apprendre le latin, pour lire Baudelaire il faut apprendre la langue du milieu du XIXe siècle, qui est devenue, quasiment, une langue morte. Apprendre une langue, c'est aussi reconstituer les structures mentales d'une époque"²⁴. Travail en quelque sorte diltheyen qui permet malgré tout au lecteur de rendre compte de la dialectique contenu, forme et matériau. Que *l'intervention interprétative* du lecteur précipite la constitution du sens, soit. Mais l'indécidabilité du texte ne saurait toutefois se déployer que dans la mesure où nous entendons l'ambiguïté de la langue légitimante.

L'intertexte ouvre ainsi la possibilité de mettre en lumière le travail de signification du poème. Ce n'était pas un hasard si Ponge interprétait Malherbe au travers du filtre mallarméen. Dans le poème étudié par Riffaterre, "Le rocher", l'intertexte, encore une fois, est un texte de Mallarmé: "Le tombeau d'Edgar Poe". La grammaticalité du poème (et de bien d'autres de Ponge) réside dans l'intertexte mallarméen. Toutefois, dans le cas de l'interprétation du poème de Malherbe, nous étions en présence d'une intertextualité aléatoire. Si l'intertextualité obligatoire se fondait sur l'ambiguïté poétique (dont la fonction syllephtique constitue un parfait exemple), l'intertextualité complémentaire place la mimesis dans une position délicate puisque "chacune des images qui fait difficulté dans les limites du texte n'en réfère pas moins à un intertexte complémentaire" (PI, 83).

La “profondeur” de l’intertexte

Quelles conclusions tirer des hypothèses de Riffaterre? D’abord celle-ci: l’intertextualité ne constitue pas une catégorie qui nous autorise à parler du caractère subversif d’un texte. Tout en remettant en jeu le dénotatif, la relation intertextuelle est une relation qui permet de décrire l’effet produit par les tropes dès lors qu’elles appartiennent à plus d’une chaîne signifiante. Plutôt que de concevoir son rôle comme celui d’un arbitre entre le conflit des interprétations, le lecteur a tout avantage à laisser se propager l’ambiguïté poétique et, du même coup, à relativiser l’intention de l’auteur. Pour Riffaterre, ce dernier n’existe pas, du moins comme représentation objective d’un individu social. C’est le “message” (on devrait peut-être parler de “texte”) et le décodeur (le lecteur, l’interprète, déjà inscrits dans la production dynamique du tex) qui seuls importent. La seconde conclusion pourrait être la suivante: l’histoire ne doit pas être perçue comme un obstacle à la lecture et ce, même si Riffaterre tente, par l’analyse textuelle soi-disant objective, d’éliminer les préconceptions ou les jugements de valeurs qui colorent l’interprétation. Un herméneute qui laisse jouer la productivité textuelle est en fait un scribe dans la mesure où son travail consiste à enregistrer, avec toutes les “déformations”, toutes les “trahisons” que cela suppose, les modulations et les déviations formelles du texte. Les différents types d’intertextualité dégagés par Riffaterre lui permettent de comprendre la défamiliarisation et de saisir les procédés formels par lesquels un texte se distingue des autres.

Doit-on alors adresser à Riffaterre le même reproche que celui de Bowman à l’endroit du *New Criticism*, c’est-à-dire de ne privilégier qu’une dialectique de la forme au détriment du contenu qui, s’il est analysé, ne l’est qu’en autant qu’il devienne, comme chez Chklovski, un élément de la forme? Autrement dit, la méthode d’analyse privilégiée par Riffaterre tombe-t-elle elle aussi dans le piège d’un organicisme univocal? Oui et non. Car si le fait de considérer le texte comme un monument au sens traditionnel du terme (c’est-à-dire comme oeuvre pérenne et figée) nous reconduit à un logocentrisme essentiellement fondé sur son *vouloir dire*, il permet également d’écarter les notions de système et de fonction pour prendre en considération l’historicité mouvante du procès de signification. Organicisme, certes, mais organicisme qui laisse travailler l’ambiguïté²⁵. Le procès historique réapparaissant, rien n’empêche l’interprétation, si elle s’appuie sur des éléments dont la perceptibilité est obligatoire, de détecter la présence de Platon, Descartes ou même Lacan dans *Les amours de Pysché et de Cupidon*. En effet, la reprise des éléments de tradition, de genèse, de structure ou de forme du texte pour apprécier dans quelle mesure nous serions autorisés à laisser travailler la signification fait de La Fontaine l’un de nos contemporains (l’un de nos “classiques” dirait Gadamer) sans dénier pour autant le moment historique propre auquel il *appartient* inévitablement. Les vers:

Le dieu qu'on nomme Amour n'est pas exempt d'aimer:
À son flambeau quelquefois il se brûle;

ne peuvent être interprétés qu'en fonction de leur intertexte complémentaire, c'est-à-dire en tenant compte de l'aventure inter-textuelle de la promenade que font les quatre amis et qui les conduit d'une maison somptueuse à une grotte, trajet redoublé par le passage du vers à la prose. Ce n'est pas tant le fait de changer de lieu, de voyager d'un lieu à un autre, qui importe pour La Fontaine que celui de faire le récit des amours de Psyché et de son mari maintenant l'objet du désir dans l'obscurité.

Le texte de La Fontaine s'élabore ainsi, se lit pour se faire délier, délier par le lecteur. Tout s'exécute, se trame, au cours d'une promenade que l'on peut suivre dans son déroulement soi-disant objectivement mimétique (les yeux parcourent en effet les lignes que parcourt par exemple Polyphile) et dont les vers constituent autant de haltes permettant au lecteur de marquer sur sa carte le chemin parcouru par les protagonistes du conte. Peut-être le texte n'a-t-il d'autre profondeur que celle de l'intertexte. Sans doute l'ambiguïté du texte n'est-elle que celle des signes. Cette profondeur intertextuelle est celle des discours sociaux, tout comme cette ambiguïté des signes est celle de l'indétermination fondamentale du langage. Lire un texte poétique revient à lire ses modes d'actualisations dans les différentes époques ou sociétés où il s'inscrit en se transformant. Dans ces conditions, le travail de l'herméneute serait-il alors semblable à celui du poète qui affronte, au ras des mots, la langue sociale? Mais dialoguer avec le vers, vivre l'aventure de lecture et d'écoute à laquelle il nous invite, n'est-ce pas plutôt le re-dire, le ré-citer, ailleurs, dans un autre texte, dans un autre lieu, dans un autre espace? Le sens caché n'est certainement pas où l'on continue à le chercher malgré l'enseignement de la poésie, et sûrement pas dans le *vouloir dire*, c'est-à-dire dans une fantasmagorie de profondeur du texte, mais là où il est, dans son *dire*, dans la claire obscurité des signes et des discours sociaux. Skieur au fond du puits, le lecteur voit qu'il fait face à un soleil aveuglant son désir de maîtrise.

NOTES

- 1 "Les amours de Psyché et de Cupidon". In: *Récits poétiques*. Paris: Seuil, 1974, p. 408.
- 2 *Poteaux d'angle*. Paris: Gallimard, 1981, p. 15.
- 3 "Voici que le ciboire comme un oeil d'or". In: *Tristia et autres poèmes*. Trad. fr. François Kérel. Paris: Gallimard, 1975/1982, p. 92.
- 4 *Le vers lui-même. Problème de la langue du vers*. Trad. fr. Jean Durin. Paris: UGÉ, 1977, p. 77.

- 5 François Malherbe. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1971, p. 12-13, col. “Bibliothèque de la Pléiade”.
- 6 “Sémantique du poème”. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979, p. 44. Riffaterre rejoint ici les propos tenus par Jean-Yves Tadié sur le travail de Jean Paulhan, l’un des maîtres de Ponge: “Dénoncer la polyvalence de la sémantique, l’un des principaux projets de Paulhan, c’est aussi retrouver l’un des grands principes de la poésie: l’ambiguïté, défaite de la raison et victoire du poème. On voit aussi la différence entre le jeu de mots et l’aventure poétique: si Lolagne vole (flotte dans l’air) tandis que Trémeloir vole (dérobe), le référent n’est plus langage mais acte et la fonction référentielle du récit ne se réduit pas à sa fonction métalinguistique. Une aventure poétique selon Paulhan est un jeu de mots que le récit présente comme vécu — un jeu d’actes.” “Paulhan narrateur”. In: *Jean Paulhan le souterrain*. Colloque de Cerisy. Paris: UGÉ, 1976, p. 47. Le commentaire de Tadié est consacré au récit de Paulhan intitulé *La métromanie*.
- 7 “Lectures de Victor Hugo, ‘Éclaircie’: New Criticism, nouvelle critique, ou...” *Cahiers de l’Association Internationale d’Études françaises*, v. 23, n. 145-162, p. 369.
- 8 *Ibid.*
- 9 “L’herméneutique ancienne. Les mots et les idées”. *Poétique*, n. 23, 1975, p. 291. D’où toute l’ambiguïté de Ponge qui, stratégiquement, tente de faire croire à son lecteur qu’il adopte le mouvement de plongée sous la surface du texte pour trouver à l’intérieur le sens. Voir, par exemple, outre les nombreux textes du *Parti pris des choses* qui jouent de cette déconstruction de l’herméneutique, *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1977.
- 10 Cette critique de Ponge est d’une certaine manière analogue au célèbre travail dans lequel Benveniste a montré que les catégories aristotéliennes sont calquées sur la langue grecque et ne valent donc pas nécessairement de manière universelle. Cf. “Catégories de pensée et catégories de langue”. In: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966, p. 63-74. Ici s’ouvre évidemment l’immense débat, dans lequel je ne peux entrer, à propos de la question de la figurabilité du langage lui-même et de la littérature elle-même, question qui se déploie dans les tensions entre la grammaire, la rhétorique et la logique.
- 11 *Une lecture des Fleurs du mal*. Paris: Mame, 1972, p. 17.
- 12 *Op. cit.*, p. 158.
- 13 *Feux et signaux de brume*. Zola. Paris: Grasset, 1975, p. 11. Ce piège est également signalé par Riffaterre, qui y plonge pourtant tête baissée: “À vrai dire, cette tendance à chercher des sens cachés a toujours existé dans la critique littéraire: d’abord, le concept ésotérique du double-fond est une obsession universelle [!]. Ensuite cela donne au critique un rôle flatteur: il va plus loin que vous et moi; on ne peut plus dire que sa vision soit inférieure à celle du poète.” *Op. cit.*, p. 15.

- 14 Riffaterre cherche pour sa part à réintroduire le terme en tentant d'éviter le "piège esthétique", piège dans lequel tomberait par exemple quelqu'un comme Jean Cohen avec sa notion d'écart poétique. Pour une critique de cette notion, voir, outre Bowman, Gérard Genette, "Langage poétique, poétique du langage". In Julia Kristeva, Josette Rey-Debove et Donna J. Umiker, orgs. *Essays in Semiotics*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, p. 423-446.
- 15 "Limites de l'analyse linguistique en poétique". *Langages*, n. 12, 1968, p. 57.
- 16 *Op. cit.*, p. 8. La stylistique normative serait "idéologiquement" inacceptable parce qu'elle reproduirait l'opération de l'ancienne rhétorique qui consistait à transformer l'analyse en codification prescriptive. Nous renverrons à l'avenir au texte de Riffaterre en employant le signe *PT*, suivi de la page.
- 17 Je pense ici à son étude de la fonction sylleptique du mot *carrière* dans un texte de Ponge intitulé "Prose De Profundis à la gloire de Claudel". Cette étude se trouve dans *Études françaises*, v. 17, n. 1-2, avril 1981, p. 79-83. À l'avenir, ce texte serait identifié par le sigle *PI*.
- 18 *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Trad. fr. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976, p. 317-318.
- 19 In: *Études françaises*, v. 17, n. 1-2, p. 15.
- 20 *Ibid.*, p. 14.
- 21 Intervention de Philippe Bonnefis lors de la discussion à propos de la communication de Jean Tortel au Colloque de Cerisy *Ponge inventeur et classique*. Paris: UGÉ, 1977, p. 35.
- 22 *S/Z*. Paris: Seuil, 1976, p. 12, col. Points.
- 23 Cette figure "répond à un besoin de dénotation en un seul vocable d'une réalité nouvelle et considérée comme telle". Bernard Dupriez. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris: UGÉ, 1977, p. 105, col. 10/18. L'exemple classique de la catachrèse est en langue française: "aller à cheval sur un bâton".
- 24 In: *Oeuvres complètes I*, p. 820.
- 25 En montrant que le retour de l'histoire dans les études littéraires est lié à l'émergence de la notion d'intertextualité, Shuli Barzilai et Morton W. Blomfield insistent, contre Paul de Man, sur le fait que l'organicisme peut tenir compte de l'ironie et de l'ambiguïté dans la mesure où, loin de supposer simplement l'unité, il peut ouvrir l'équivocité du texte en le reliant 'organiquement' au contexte: "A poem can be ironic and organic at the same time, even though in some instances the irony can undermine the organic tone and unity" ("New Criticism and Deconstructive Criticism, Or What's New?". *New Literary History*, v. 20, n. 4, 1989, p. 163.