

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES (ÉTUDES LITTÉRAIRES)

PAR
PASCAL LAREAU

HÉRMÉNEUTIQUE DU POÈME ET ALTÉRITÉ
SUIVI DE
LA LANGUE LIQUIDE LES YEUX BRÛLÉS

AOÛT 2009

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les professeurs qui ont co-dirigé ce mémoire : madame Lucie Guillemette, pour la partie théorique, qui a fait montre d'une générosité intellectuelle et d'une patience à mon endroit qui me serviront d'exemple pour l'avenir et sans qui je n'aurais pu rédiger une telle étude; ainsi que madame Hélène Marcotte, dont la réaction enthousiaste à l'égard de ma création a motivé l'ensemble de cette démarche.

J'aimerais également adresser mes remerciements à Jean-Paul Martel, professeur au département des Arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour la part importante de connaissances générales et spécifiques, dont il est à l'origine, dans ce qui compose mon humble bagage. Finalement, je souhaite exprimer ma gratitude à l'endroit de Frédérick Durand, auteur de romans, mais aussi de poésie, qui a su trouver les mots nécessaires pour que je m'engage pleinement dans la création littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
TABLE DES MATIÈRES	3
HÉRMÉNEUTIQUE DU POÈME ET ALTÉRITÉ	
INTRODUCTION	4
CHAPITRE I ÉLÉMENTS DU LANGAGE POÉTIQUE	10
1.1 L'énonciation poétique	11
1.2 Symbolisme	15
1.3 Intransitivité	19
1.4 Autotélisme	21
1.5 Systématisation	23
1.6 Générativité	26
CHAPITRE II INTERSUBJECTIVITÉ	32
2.1 Le lieu intersubjectif	33
2.2 Le sujet	36
2.3 Le texte	38
2.4 La lecture (processus et interaction)	40
2.5 Constitution du sens	42
2.6 Objet esthétique	47
CHAPITRE III ÉTHOS ET SUJET	49
3.1 Réception (la sélection de l'information)	51
3.2 <i>Éthos</i> énonciatif	53
3.3 Constitution du sujet	56
CONCLUSION	60
BIBLIOGRAPHIE	63
LA LANGUE LIQUIDE LES YEUX BRÛLÉS – POÉSIE	68
CHAPITRE I Le parfum d'une minute	69
CHAPITRE II Le sel sans la mer	85
CHAPITRE III Naissance Naufrage	103

INTRODUCTION

Ce mémoire ne fonde pas son objectif sur l'analyse d'une œuvre littéraire ayant des affinités avec les textes poétiques dont je suis l'artisan, ni sur l'inspiration qui a suscité ceux-ci. Il trouve plutôt son sens dans le déploiement des théories qui ont permis l'élaboration de la partie dite de création comme forme d'expression dans le contexte d'une étude de la poésie comme mode d'utilisation du langage. Manifestement, mes efforts s'orientent vers l'énonciation poétique soumise au processus d'interaction et de générativité productive permettant le surgissement du poétique dans la fabrication d'esthésies telles que théorisées par Pierre Ouellet : des organisations symboliques du mode de connaissance sensible, « [...] irréductible aux procédures classiques de la rationalité empirique, fondée sur l'induction et la déduction au sens strict » (2000, p. 21) et entretenant, par conséquent, un rapport nécessaire au sujet co-énonciatif, le sujet lisant qui doit en quelque sorte énoncer le texte à nouveau comme s'il en était l'auteur, pour lui-même en constituer le sens et pouvoir se l'approprier. Telle que conçue au sein de ce mémoire, la poésie se veut une proposition d'expériences esthésiques faite par un écrivain à l'intention d'éventuels lecteurs qui doivent tirer du potentiel de sens du poème un objet significatif subjectivement. Le lien qui unit la partie théorique du mémoire au recueil de poèmes qui l'accompagne se situe, dans cette optique, à un niveau autre que celui de la simple interprétation. Il s'agit en effet de comprendre comment se manie le langage tel qu'utilisé par le poète, et ce, afin de saisir les enjeux d'un tel mode

d'énonciation sur la création et ainsi, obtenir une conscience et une liberté accrue quant à la poésie dont je me fais l'auteur.

Le cadre théorique d'analyse qui me sert d'assises pour rédiger ce mémoire s'appuie principalement sur les travaux de Tzvetan Todorov (1977, 1978), Umberto Eco (1965), Brigitte Bercoff (1999), Wolfgang Iser (1976) ainsi que ceux de Pierre Ouellet (2000, 2002, 2003). Selon le raisonnement énoncé au fil de ces thèses, la poésie consiste en une suggestion que l'écrivain conçoit comme une structure langagière capable de soutenir l'objet esthétique de son inspiration; cet objet n'est pas lié directement à un sens ultimement décodable du texte, mais à l'un des effets possibles de ce texte. Le poème fonctionne, telle une œuvre autonome, dans la mesure où des lecteurs extérieurs peuvent s'approprier le potentiel de suggestion du poème et que la cohérence de ce dernier demeure malgré son caractère d'ouverture, ce qui conduit nécessairement à un objet esthétique chaque fois différent. Il importe pour l'écrivain de bien comprendre les phénomènes qui régissent l'apparition de tels objets esthétiques. À l'instar du peintre qui étudie le langage visuel, ses dynamiques de lignes, de couleurs et de formes, et qui, au vu de pareille investigation, pourra s'éloigner du seul réflexe dicté par sa perception immédiate lors de la création, le poète, en comprenant l'outillage et la phénoménologie qui sous-tend l'existence du poème, pourra aspirer à une liberté accrue dans la création. En effet, plutôt que de s'imaginer rendre accessible l'inspiration qui le pousse à écrire, l'écrivain instruit du processus d'énonciation poétique portera tout particulièrement son attention sur la cohérence du *potentiel* de sens et cherchera, du même élan, des vers ayant

une forte capacité de stimulation générative à portée esthétique, s'assurant ainsi d'atteindre un plus grand nombre de lecteurs. Il s'agit, en ce sens, d'atteindre une structure langagière qui peut à la fois servir l'écrivain dans son besoin d'expression et offrir suffisamment de potentiel pour que des esprits différents du sien y trouvent leur compte.

Il m'est, par conséquent, apparu pertinent d'explorer l'herméneutique du poème d'une manière générale. Je me propose d'aborder en premier lieu le langage lui-même, selon une approche à tendance structuraliste où se distinguent le symbole et le signe, et ce, au moyen de l'approche pragmatique qu'en font les utilisateurs. Rappelons que le symbole s'avère le propre du poétique, sollicitant l'appropriation et le déploiement génératif au moyen d'une conscience de réception. La visée du premier chapitre de ce mémoire consiste, à mon avis, à mieux envisager l'impact sémantique possible d'un terme, d'un vers et d'un poème dans son ensemble, en explicitant le processus tropique auquel est soumis le langage en poésie. Au sein du second chapitre, je me suis intéressé au processus de lecture, en basant principalement ma recherche sur les théories développées par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* (1976). La valeur principale de cette partie réside dans la mise en relief de l'implication du récepteur dans la production du sens d'une œuvre. Le sens doit être constitué lors de chaque lecture d'un texte et cette constitution ne saurait advenir ailleurs que dans la conscience d'un sujet. C'est dire qu'il n'existe que des versions uniques d'un texte, à partir d'un même potentiel de sens, et qu'elles seront toujours conséquentes des représentations mentales actualisées par un

récepteur et des opérations de liaison que va exécuter cette même instance. Pour le créateur, l'étude du processus de lecture remet en question l'illusion qui consiste à penser que la fonction même du poème est de communiquer, pour mettre l'accent sur la valeur intersubjective de l'objet esthétique d'une œuvre littéraire. Ainsi, il m'a semblé essentiel d'articuler ma recherche autour de l'altérité qui soutient l'actualisation d'un poème. Quant au troisième chapitre de ce mémoire, il porte sur l'*éthos* énonciatif : la prédisposition empathique du locuteur qui précède la mise en sens lors de l'énonciation; ainsi que sur le phénomène de constitution de la subjectivité advenant au cours du processus de lecture et d'écriture. De fait, seul un *éthos* approprié permet l'irruption du poétique; une attitude inappropriée face au poème invalidera sa capacité à générer un objet esthétique pour le lecteur qui cherche à en activer le potentiel. La sélection de l'information dépend en effet de la « manière d'être » à partir de laquelle on aborde une situation. Cette analyse s'avère pertinente pour la création, puisque le poète doit, à l'exemple du lecteur, se trouver, *a priori*, dans un *éthos* approprié pour produire de la poésie, pour s'engager dans le déploiement génératif des symboles et la production esthétique des affects qu'ils engendrent. Il s'avère ainsi possible de concevoir le poème comme une opportunité pour l'avènement et le développement d'une subjectivité : l'objet esthétique qui découle du phénomène intersubjectif établi entre une instance et une œuvre littéraire fait en sorte que le co-énonciateur de l'œuvre advient lui-même comme sujet au cours du processus. En effet, l'exigence pour le lecteur de s'engager dans la constitution d'un univers qui lui est *étranger* garantit que l'objet qui sera produit par un tel processus lui sera constitutif autant qu'il rendra compte de l'œuvre elle-même.

Il me semble important de justifier d'une autre manière le lien conçu entre création et théorie, puisque ces deux approches, en littérature, peuvent sembler profondément distinctes, voire diamétralement opposées. Or, de manière empirique, création et théorie sont interreliées; analyse et inspiration apparaissent au moment de la création autant que lorsqu'il s'agit de compléter l'étude d'une œuvre littéraire. La différence quant à l'approche réside surtout dans le fait que la perception sensible et la saisie analytique deviendront chacune leur tour la référence permettant d'établir la cohérence sémantique. L'écrivain rapporte à son inspiration les différents éléments qu'il cherche à introduire dans son œuvre, et ce, même en ce qui concerne les parts susceptibles d'être théorisées de son texte. Le théoricien devra, quant à lui, parcourir le chemin en sens inverse, dans la mesure où ses inspirations n'auront de légitimité que si elles survivent à une mise en tension analytique. De plus, le processus énonciatif apparaît de manière générale comme une étape isolée de celle de la réception. Or, il en va autrement dans les faits; le premier récepteur d'une œuvre littéraire est son créateur et le processus de saisie ne se déroule pas une fois le texte complété, mais bien tout au long de la création de celui-ci. Inversement, le lecteur d'un poème ne fait pas que recevoir le texte mais doit aussi en produire le sens d'une façon qui s'apparente au processus d'énonciation au cours duquel ce récepteur comble des espaces sémantiques laissés vacants et réalise selon sa conscience les images mentales suggérées par le texte. C'est dire qu'il doit lui aussi, en quelque sorte, énoncer le texte. Dans ce même esprit, Gyl Bartholeyns stipule à propos du producteur et du récepteur d'un texte que « l'un écrit plus ou moins en lecteur ce que l'autre lira, l'autre lit

plus ou moins en écrivain ce que le premier écrivit. » (2005, p. 226) Par ailleurs, l'auteur d'un texte poétique s'adresse nécessairement à un *autre* – serait-il l'*autre* en soi – et, par conséquent, analyser le processus de réception du texte apparaît essentiel à la compréhension de l'acte d'écriture. C'est selon cette perspective que je me propose d'analyser presque sans distinction ce qui constitue la production d'un énoncé ou sa réception par une conscience co-énonciative. Il importe de souligner que je suis conscient du fait que l'approche théorique déployée au sein de ce mémoire pourrait à plusieurs égards s'appliquer à la littérature en général – selon un simple changement de degré dans l'apparition des phénomènes – voire à différents médiums artistiques; cependant, cet état de fait n'invalide pas pour autant la pertinence de cette approche dans le cadre d'une étude de la poésie.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS DU LANGAGE POÉTIQUE

Il s'agit dans ce chapitre consacré aux éléments du langage poétique, dont la description repose sur des postulats de la pensée structuraliste, de tracer un portrait de l'utilisation que font du langage les poètes et les lecteurs de poèmes. Au niveau pragmatique, on observe que la logique du poème s'élabore sur un mode pluriel et sollicite une posture empathique de la part du sujet. Il apparaît dès lors pertinent d'opposer, comme extrémités d'un spectre relatif au mode d'utilisation de la langue, le signe et le symbole¹. Le premier servant à des fins de communication par son caractère désignatif et transitif et le second répondant à une logique de l'effet, étant intransitif et génératif. Il apparaît nécessaire de préciser également que, bien qu'il soit possible de décomposer le symbole en différents niveaux – collectif, culturel, individuel, etc. –, ces distinctions ne sont pas essentielles au propos de ce mémoire et ce sont plutôt les caractéristiques générales du symbole et les conséquences qu'elles impliquent sur le plan de la conception du langage que nous observerons ici.

Ce chapitre se divise en six rubriques qui paraissent nécessaires à la compréhension de l'univers énonciatif du poème. Un premier sous-chapitre permettra un survol de ce qui constitue l'énonciation poétique, avec une insistance sur le lien déterminant qu'elle

¹ Plutôt que de considérer ces catégories comme des contraires absolus, il faut les aborder comme les extrémités d'un spectre pragmatique où l'utilisateur du langage peut être positionné.

permet d'entretenir avec l'inconnu, ainsi que la constitution de son effet esthétique. Les autres points serviront à présenter l'outillage énonciatif du poème et son mode de fonctionnement.

1.1 L'énonciation poétique

La poésie concerne l'expérience du monde saisie et « vécue » par la conscience. Brigitte Bercoff propose d'ailleurs une conception de l'oeuvre poétique, en s'appuyant sur Paul Valéry, qui suggère une poésie du monde réel, indépendante de l'exercice littéraire du poème :

Il semble [...] que le poétique soit antérieur à la poésie parce qu'il existe dans la beauté du monde et dans l'expérience qu'elle provoque. Valéry distingue en conséquence deux sens du mot poésie : l'état émotif [...] décrit comme expérience poétique et « un art, une étrange industrie dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot. » (1999, p. 34)

Selon ce raisonnement, il s'agit de vivre, ou de faire vivre, par le poème, une expérience esthétique du même type que celle générée par l'expérience de la beauté que peut provoquer la nature. Cependant, il apparaît pertinent d'ajouter une perspective à la catégorisation que font à la fois Bercoff et Valéry de ces deux types d'expériences. Bien que la distinction établie entre un effet esthétique vécu hors du langage, comme peut en produire l'observation d'une oeuvre d'art visuel ou d'un paysage naturel, et celle stimulée par un texte soit concluante, elles demeurent des vécus issus d'une expérience faite par la conscience qui réclament de sa part un même *éthos* de contemplation, une même disposition d'implication subjective. De plus, l'expérience poétique, littéraire ou non,

n'advientra que si une instance établit un « état de connivence » avec l'objet de cette expérience, que si elle y conjoint sa conscience². Bercoff soutient également que poésie et spiritualité s'orientent vers une recherche semblable du mystère et du sacré, où les opposés mêmes en viennent parfois à se conjoindre en repoussant les limites de la perception. L'auteur se réfère entre autres à l'ouvrage d'Octavio Paz, *L'Arc et la lyre* (1965) :

Pour Octavio Paz [...], les expériences religieuse, amoureuse et poétique sont de même nature, quoiqu'elles ne se confondent pas : elles arrachent et rendent l'homme à lui-même, elles réunissent « l'étrangeté totale et le retour à ce qui est le plus intime ». Elles sont une « révélation de notre condition originelle », par laquelle l'homme accomplit son humanité : « un changement de nature qui est aussi un retour à notre nature originelle ». Elles sont le lieu où se conjuguent le même et l'autre, le vide et la totalité, la vie et la mort, la présence et l'absence. (1999, p. 21-22)

La valeur d'une démarche poétique en littérature provient ainsi en forte proportion de cette capacité du poème à faire vivre esthésiquement une expérience constitutive, similaire à celle qu'engendre l'univers du sacré : « Lorsque la source divine de l'inspiration n'est plus qu'une convention ou un motif, [...] l'approche de la parole poétique demeure une expérience proche du sacré, et le phénomène de l'inspiration perpétue sous d'autres noms, ses étapes et ses états. » (Bercoff, 1999, p. 15) Ce rôle de véhicule d'expérience sensible, que joue le poème pour la conscience, sert autant l'énonciateur que le récepteur de l'œuvre. Bercoff présente en termes thérapeutiques la force exercée par le poème sur le lecteur : « le poème se veut remède, qui oriente ou

² Nous verrons plus en détail au sein du troisième chapitre la notion de « mise en commun » avec l'*autre* qu'exige toute forme d'énonciation pour l'éclairage qu'elle apporte à la fois sur la constitution du sens et celle du sujet.

change le cours des événements : c'est une parole douée d'effet, qui tend à la performativité. » Également selon l'auteur, « si [...] la parole a valeur d'action sur le destinataire, elle est en premier lieu efficace pour le poète lui-même, qui se délivre, grâce à elle, d'une blessure. » (1999, p. 11). Le texte poétique a valeur d'action au sens linguistique de la « performativité ». Le mot en poésie ne se réduit donc pas à sa capacité désignative, il doit stimuler la sensibilité qui assimile en elle les effets de ce mot. En ce sens, au même titre que l'énoncé « j'intitule » représente une action qui laissera le monde quelque part différent de ce qu'il était avant, le terme « rouge » selon une perspective poétique devrait s'inscrire dans la conscience du lecteur, ou du poète, et générer en lui une réaction qui s'incorporera à son vécu. Le rôle ainsi demandé au participant du poème est crucial en ce sens où n'importe quel texte poétique lu en dehors de l'*éthos* appropriatif qu'il réclame ne produira pas d'expérience poétique. Il s'agit plus précisément d'une parole appréhendée sur un plan pragmatique comme symbole, non comme signe. C'est dire que le lecteur choisit de laisser l'esprit générer les sens adjacents aux termes soumis à son examen, pour ensuite créer des connexions inédites entre les mots ainsi déployés dans leur potentiel pour en saisir esthésiquement la valeur, en « expérimenter » le sens.

Le processus d'associations nécessaire à l'exercice de la poésie impose une conception organique de la signification où tous les éléments du système s'avèrent interdépendants et n'obtiennent de valeur qu'en rapport aux autres; la valeur de chacun d'eux et de l'ensemble se modifie jusqu'à la toute fin, dans la mesure où la signification est intimement liée à son effet esthétique, qui consiste en une expérience sensible, une esthésie, et du même fait, au

processus génératif qu'exige son apparition. Il s'agit de laisser le sens du texte poétique stimuler la production d'affects en laissant les mots affleurer la sensibilité, seulement celle-ci influence à son tour les glissements sémantiques exécutés par la conscience, donc le sens. Dans l'introduction au *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier affirme avec justesse que : « La perception du symbole exclut [...] l'attitude du simple spectateur, elle exige une participation d'acteur. Le symbole n'existe qu'au plan du sujet, mais sur la base du plan de l'objet. Attitudes et perception subjective font appel à une expérience sensible et non à une conceptualisation. » (1997, p. xv) L'effet esthétique en poésie, lui aussi éminemment subjectif, sollicite de la conscience qu'elle franchisse la clôture des mots pour les laisser résonner entre eux. Il apparaît, par conséquent, difficile de percevoir le sens en poésie comme il est conçu en science. Il n'est pas question, en effet, de découvrir le sens originel du texte; il s'agit plutôt de le produire et d'en expérimenter le résultat. D'abord, la lecture impose un aspect lié à la subjectivité puisqu'elle diffère d'une perception directe et exige plutôt un processus de représentation mentale, et manifestement, ces fabrications virtuelles ne peuvent être identiques d'une conscience à l'autre. Ensuite, l'effet d'un poème dépend aussi de sa structure particulière. Celle-ci n'est pas conçue pour favoriser la représentation univoque d'un contenu sémantique, mais comme un potentiel aux ouvertures multiples, sujet à des associations diverses. La théorie des blancs structuraux dans le processus d'interprétation, présentée par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*, montre en partie l'ampleur de l'implication du lecteur dans la production du sens : « [...] les blancs qui marquent la disparition des procédés attendus stimulent chez le lecteur une activité plus intense : il doit désormais produire, avec

chacune des connexions qu'il établit, le code de sa compréhension possible. » (1976, p. 362) Dans la poésie, ces blancs structuraux sont multiples et en influencent la structure de cohérence, la rendant ouverte et mouvante. L'interprétation que fait un lecteur d'un poème dépendra ainsi, en plus du potentiel textuel, de sa capacité au symbolisme, de son bagage encyclopédique et de ses dispositions sensibles (son *éthos*) au moment de la lecture. Le sens poétique et son effet esthétique se joignent ainsi en une même expérience intellectuelle et sensible dont le propre est d'actualiser ce qui était jusqu'alors, pour la conscience, une potentialité inconnue.

1.2 Symbolisme

L'approche faite ici du symbolisme se fonde sur des théories à portée structuraliste. Le symbolisme à titre de théorie de l'énonciation doit être distingué de la symbolique. Cette dernière se veut une science exacte basée sur l'étude des cultures et des organisations symboliques de celles-ci. Le symbolisme désigne plutôt un mode de fonctionnement du langage, une posture pragmatique aux fonctions particulières. La communication ne domine pas en symbolisme sur l'effet de la parole, du mot. Il n'est pas question à proprement parler de transmettre un message dont le code est le plus limpide possible, comme cherche à le faire le locuteur lors d'une communication à visée pratique. Le symbole demande plutôt au locuteur qu'il se laisse « toucher ». Le mot lui permet d'établir un contact avec des dimensions sensibles ou inconnues. Ainsi, comme l'écrit Chevalier :

[...] un symbole échappe à toute définition. Il est de sa nature de briser les cadres établis et de réunir les extrêmes dans une même vision. Il ressemble à la flèche *qui vole et qui ne vole pas*, immobile et fugitive, évidente et insaisissable. Les mots seront indispensables pour suggérer le ou les sens d'un symbole ; mais rappelons-nous toujours qu'ils sont incapables d'en exprimer toute la valeur. (1997, p. vi)

La valeur du symbole traverse le mot qui le soutient sans s'arrêter à lui parce que le noyau de celle-ci constitue une expérience, un effet vécu dans la conscience, et non la simple désignation d'un objet second. Le principe des synthèses passives élaboré par Iser à propos du processus de lecture et d'interprétation présente bien la valeur organique du symbole. Un flot d'images indistinctes ne cesse d'être stimulé par les associations possibles générant une forme d'horizon d'interprétation mouvant, où sont sélectionnées les visions les plus susceptibles de s'associer en vue de créer une cohérence globale. L'intérêt du processus de synthèses passives et son flot d'images indistinctes se situe dans son aspect génératif : « Chaque connexion fait apparaître, dans le champ visuel, un contexte polyvalent, car chacune des significations découverte en contient d'autres qu'elle éveille. » (1976, p. 362) Le symbolisme trouve dans cet horizon mouvant son terreau de prédilection. Plus l'activité d'une conscience sera soutenue et qu'elle cherchera à créer des connexions à partir d'un terme, plus l'effet du symbole sera grand.

D'ailleurs, le texte littéraire ne peut être conçu comme porteur d'une signification unique, puisque la réalité des manipulations interprétatives est nouvelle à chaque lecture. En poésie, l'implication subjective au cours du processus de lecture se double de celle du

symbole. Chevalier présente l'ampleur de cette participation du sujet dans l'actualisation d'un symbole :

[...] la perception du symbole est éminemment personnelle, non seulement en ce sens qu'elle varie avec chaque sujet, mais en ce sens qu'elle procède de la personne toute entière. Or, celle-ci est à la fois un acquis et un reçu ; elle participe de l'héritage bio-physio-psychologique d'une humanité mille fois millénaire ; elle est influencée par des différenciations culturelles et sociales propres à son milieu immédiat de développement : à quoi elle ajoute les fruits d'une expérience unique et les anxiétés de sa situation actuelle. Le symbole a précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit ou en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme. (1997, p. vii)

La force octroyée au symbole prend source dans ce qui se vivra grâce à lui, dans sa capacité à rendre tangible esthésiquement une réalité possible. Dans cette foulée, Iser suggère qu'une proposition symbolique ait pour fonction de faire apparaître des réalités jusque là inconnues : « Si dès lors les symboles, en tant qu'ils rendent possible la "vision", sont tout d'abord indépendants du visible, il doit être possible, en principe, au moyen d'organisations symboliques, de produire des représentations dont l'action serait de rendre présent ce qui ne l'est pas. » (1976, p.118) Il faut toutefois considérer que ces mises en présence sont le produit d'une conscience et seront vécues exclusivement par celle-ci. La force symbolique ne constitue pas une qualité intrinsèque aux mots eux-mêmes; elle provient plutôt des opérations herméneutiques exécutées par l'instance co-énonciative. Conséquemment, chaque sujet devra renouveler pour lui-même la valeur d'un symbole.

Le concept d'ouverture s'applique ainsi naturellement au symbole, il rend compte de la marche subjective de la conscience dont il n'est théoriquement pas possible de clore le potentiel. L'autorité du sujet sur le mot abordé comme symbole est profonde. Iser rapporte dans *L'Acte de lecture* les propos de Weitz :

Un concept est ouvert si ses conditions d'application sont améliorables et corrigibles; ceci veut dire qu'une situation peut être imaginée ou présentée de telle sorte qu'elle implique de notre part une sorte de *décision*, soit d'étendre l'usage du concept pour qu'il recouvre ce cas, soit de fermer ce concept pour en inventer un nouveau capable de traiter le nouveau cas et ses nouvelles propriétés. (1976, p. 58)

Manifestement, le destinataire d'une proposition symbolique dispose de toutes les libertés pour la prendre en charge. S'il produit un schéma de liaison, qu'il parvient à relier de manière convaincante les différents sèmes déployés générativement, toutes les opérations mentales lui sont permises. C'est également ce que signifie Chevalier lorsqu'il affirme : « Le symbole a pour privilège de concentrer sur la réalité de départ, lune, taureau, lotus, flèche, toutes les forces évoquées par cette image et par ses analogues, à tous les plans du cosmos et à tous les niveaux de la conscience. » (1997, p. xvi) Un tel niveau de souplesse et de possibilité dans la structure herméneutique du symbolisme ne peut que mettre en relief le travail et l'implication du locuteur. Comme l'écrit Todorov dans *Théories du symbole* : « Aucune interprétation n'est libre de présupposés idéologiques, et aucune n'est arbitraire dans ses opérations. » (1977, p. 162). La constitution du sens poétique par un co-énonciateur résulte ainsi fortement de l'identité de celui-ci et des manipulations particulières qu'il réalisera à partir du matériau textuel d'origine.

1.3 - Intransitivité

Les théories structuralistes de Tzvetan Todorov permettent de saisir adéquatement le processus qui soutient la phénoménologie du symbole³. En opposant le symbole au signe, des modes de fonctionnement de la langue se distinguent clairement. L'utilisation concrète du langage ne permet pas nécessairement de séparer si radicalement ces deux modes énonciatifs et ils cohabitent plus facilement qu'il n'y paraît dans un même discours, mais nous utiliserons néanmoins l'opposition signe / symbole pour les bénéfices réels qu'elle rend possible dans la compréhension des processus symbolique et poétique.

La sémiotique du signe constitue un appareil susceptible de décrire le processus de la communication : le mot en soi n'y revêt pas d'importance particulière, sa fonction est transitive et le subordonne à la désignation d'un objet second. Récanati reprend le discours de Russel dans *La Transparence et l'énonciation* pour présenter cette approche du langage : « Les mots ne sont nécessaires que pour exprimer la pensée ; ils sont (pour ainsi dire) transparents, et rien n'est dit à leur sujet. Tel est l'usage ordinaire et quotidien du langage. » (1979, p. 36) Le signe disparaît pour laisser place au signifié et sera choisi pour tendre vers la plus grande univocité possible dans le discours. En ce sens, deux vocables de langues différentes mais signifiant la même chose seront de valeur équivalente pour un locuteur qui maîtrise ces deux langues.

³ Todorov expose dans « La naissance de la sémiotique occidentale », au premier chapitre de l'ouvrage *Théories du symbole* (1977), une opposition élémentaire entre signe et symbole : le signe procède directement du signifiant au signifié, tandis que le symbole se produit par glissement d'un sens premier à un second, ou plus spécifiquement par un processus tropique.

Le symbole agit différemment. Un terme proposé comme symbole aura une qualité d'objet esthétique et sera donné aussi pour lui-même en plus de véhiculer un sens.

Récanati exprime aussi cette intransitivité du symbole :

[...] la singularité des mots que nous employons n'a pas d'importance si l'on accorde plus d'intérêt au sens qu'à la couleur ; mais si les mots sont, comme dans le discours poétique, valorisés, ils cessent d'être les véhicules transparents de leur contenu significatif, et ce qu'ils montrent prend le pas sur ce qu'ils disent. (1979, p. 38)

Le concept d'intransitivité constitue le fondement du processus herméneutique du symbolisme. Grâce à l'attention que porte un locuteur au mot, il cesse d'être transparent et attire l'esprit vers le processus sémiotique lui-même. De fait, c'est ce qui rend possible le phénomène de glissement du sens vers des associations parallèles et entraîne la générativité sémiotique⁴. En réalisant qu'un terme a pour fonction de désigner un quelconque objet, il apparaît dès lors possible à l'esprit de questionner ce signifiant et de cerner vers quel autres il pourrait mener. Le symbole est ainsi donné pour lui-même et par là s'oriente et s'ouvre vers l'inconnu et l'effet esthétique, comme le rapporte Brigitte Bercoff en citant René Char : « Un objet suscite l'émotion lorsqu'il se donne et se dérobe à la fois : lorsqu'il s'impose comme unique mais ouvre aussi sur l'infini des autres objets, sur tout ce qui est au-delà de lui. » (1999, p. 30) Le texte poétique répond à cette même mécanique d'intransitivité : les énoncés y sont valorisés pour leurs qualités formelles et suggèrent un retour sur le processus sémiotique menant vers un déploiement génératif. Cette tendance au remaniement dans les opérations d'interprétation est mise en évidence en vertu de la structure de composition même du poème, comme le soutient Umberto Eco

⁴ La générativité sera discutée plus en détail à la fin de ce chapitre.

dans *L'Oeuvre ouverte* : « l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses. » (1965, p. 22). L'intransitivité se retrouve ainsi perçue jusque dans les détails de présentation, puisque la réception des éléments pour la qualité de leur disposition permet d'en tirer des glissements interprétatifs et des effets de sens poétique.

1.4 - Autotélisme

Le caractère intransitif qui soutient le texte poétique influence aussi la conception de l'œuvre d'art dans la mesure où l'œuvre authentique ne répond à aucun besoin utilitariste. Elle est conçue comme se disant elle-même, donnée d'emblée pour sa valeur d'organisme unique. Cette notion mène à l'apparition du principe d'autotélisme de l'œuvre, principe qui émerge vers 1850 avec la notion de modernité littéraire, sous l'impulsion de l'écrivain Baudelaire qui fustige l'œuvre d'art véhiculant « un enseignement » (Fraisie et Mouralis, 2001). Autrement dit, le poème ne trouve sa justification qu'à l'intérieur de sa propre logique : « le beau est ce qui n'a besoin d'aucune justification externe : une chose est belle dans la mesure où elle est intransitive. » (Todorov, 1977, p. 188)

Le concept de l'autotélisme de l'œuvre rend possible une vision essentialiste du poème. Le texte poétique y est perçu comme une entité autonome véhiculant ses propres repères de cohérence. Il n'a pas pour fonction de communiquer autre chose que ce qu'il est : un potentiel d'expériences esthétiques, une esthésie. Selon ce raisonnement, aucune autre forme d'énoncé ne saurait rendre exactement ce qu'il permet d'atteindre. Sa valeur ne

saurait non plus se réduire à la somme de ses parties; de la même manière qu'un moteur possède un statut supérieur à un assemblage aléatoire de pièces. Cette conception du poème se dégage également des réflexions du formaliste Roman Jakobson qui associe l'autotélisme à l'essence du poème, et ce, en faisant du caractère poétique quelque chose d'irréductible : « La *poéticité*, comme l'ont souligné les formalistes, est un élément *sui generis*, un élément que l'on ne peut réduire mécaniquement à d'autres éléments. » (1977, p. 45)

Iser présente à propos du texte de fiction littéraire la valeur autotélique de l'effet esthétique. Elle s'applique aussi naturellement au poème :

le sens constitué [...] a tout d'abord un caractère esthétique car il se signifie lui-même; en effet, quelque chose naît de lui qui n'existait pas auparavant. Il ne peut ensuite se manifester que comme effet, et cet effet ne peut se définir par rapport à aucune expérience existante. C'est par l'expérience de la lecture qu'est saisi cet effet. (1976, p. 52)

De fait, rien ne dit mieux le poème que lui-même: « L'œuvre d'art se signifie elle-même, par le jeu de ses parties ; elle est donc aussi sa propre description, la seule qui puisse lui être adéquate. » (Todorov, 1977, p. 192). Cette caractéristique du poème nous force à chercher le système qui le régit à l'intérieur de ses propres frontières. Quoique le poème soit irréductible à une somme d'éléments, il émane d'un système interne qui en assure la cohérence et la cohésion.

1.5 - Systématisation

Le texte poétique permet de réaliser une expérience esthétique au travers d'une structure d'énonciation autonome, à un niveau autant linguistique que conceptuel. Pareille affirmation signifie que les référents sur lesquels se constitueront les schémas de cohérence devraient potentiellement être contenus dans le texte lui-même. Bien entendu, l'encyclopédie du destinataire est sollicitée par la lecture d'un poème et il apportera dans son interprétation des éléments qui n'appartiennent pas au texte en soi. Cependant, il ne faut pas pour autant négliger l'influence des directives littéraires émises par le texte. L'analyse de la lecture du texte de fiction littéraire effectuée par Iser reste à ce propos adéquate pour la poésie :

Dans le texte de fiction, la valeur esthétique conditionne la sélection du répertoire. Au cours de ce processus, cette valeur crée une déformation de la nature des éléments choisis et forme par là un certain système d'équivalences qui caractérise le texte dans sa forme même. (1976, p. 150)⁵

L'autotélisme du texte de création mène ainsi à sa systématisation : l'analyse de sa structure comme une organisation autonome et cohérente. Chaque élément qui compose cet organisme aura une valeur équivalente au sein de l'ensemble dans la mesure où il fait partie d'un système théoriquement complet. Voici en termes « esthétiques » ce que pense Moritz des parties qui dialoguent au cœur du poème : « Plus les parties d'une belle chose ont des rapports à leur ensemble, c'est-à-dire à cette chose même, et plus elle est belle. Plus les parties isolées d'une œuvre d'art et leurs positions les unes par rapport aux autres

⁵ Pour Iser, le répertoire renvoie à : « l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation » textuelle. (1976, p. 128)

sont *nécessaires*, et plus l'œuvre est belle. » (Cité par Todorov, 1977, p. 189). Dans le processus de lecture, on retrouve ce même dialogue de nécessité : « Chaque point de vue est transformé par son rapport aux autres points de vue, tandis qu'il est lui-même significatif et signifié au vu de tous les points de vue de l'horizon. » (Iser, 1976, p. 183) Ces liens structuraux sont nécessaires pour rendre compte de la poéticité du texte autotélique : « C'est précisément parce que la belle chose n'est nullement nécessaire, que ses parties doivent l'être les unes par rapport aux autres, et par rapport au tout qu'elles forment. ». (Todorov, 1977, p. 189)

L'ouverture du sens et l'apport conséquent de la conscience à la constitution de l'objet du texte coïncide également au concept autotélique sans pour autant l'invalider. Comme l'indique Eco, « *toute* oeuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. » (Eco, 1965, p.17) Cette ouverture représente l'espace d'implication laissé à l'instance de réception. Le destinataire doit ainsi prendre en charge la structure textuelle et l'animer de sa présence, tout en identifiant les fondements de ses activités dans le texte lui-même. L'étude de la fiction littéraire peut encore servir ici d'illustration pour la poésie :

En effet, le texte de fiction, en tant qu'il n'est pas référentiel, est ouvert. Cela signifie qu'il ne s'épuise pas dans la désignation de données empiriques préexistantes. Par conséquent, il se présente au lecteur comme une réelle proposition de structuration par laquelle quelque chose de non objectuel peut être constitué. (Iser, 1976, p. 225)

Si ce qui est constitué lors de l'interaction entre lecteur et texte est non objectif, c'est que le résultat de cette démarche représente une expérience, que le texte s'avère le véhicule d'une esthésie. Pour atteindre ce vécu poétique, il faut d'abord saisir le texte dans son identité formelle, puis ériger l'ensemble en système autonome. Puis, par son implication dans l'élaboration des schémas de cohérence, il devient possible de s'engager dans un processus menant à une expérience esthétique. La participation du destinataire à l'actualisation du contenu d'un poème ou d'une fiction littéraire constitue une exigence de la lecture, évidente avec ces types énonciatifs qui tendent à multiplier les blancs structuraux et la discontinuité sémantique. C'est ainsi que le système autoréférentiel en poésie réclame la création de schémas interprétatifs de la part de son récepteur : « Le renversement des automatismes dans la pratique du lecteur, provoqué par la discontinuité du texte fictionnel [...] conditionne la production d'un système d'équivalences propre à rétablir la continuité entre les segments textuels disjoints par les blancs. » (Iser, 1976, p. 322) La tâche d'un lecteur consiste alors à déterminer lui-même, d'après ce que lui offre le texte, la suite des opérations qu'il devra effectuer pour relier de manière convaincante l'ensemble des éléments. L'enjeu pour le récepteur se situe sur le plan des ruptures dans la composition; il devra réagir aux trous sémantiques en construisant une nouvelle forme de liaison entre les éléments disponibles et produire lui-même des schémas d'associations fonctionnels :

Dans la mesure où les blancs introduisent une discontinuité entre les schémas, autrement dit où ils permettent aux normes sélectionnées du répertoire et aux segments de perspectives de présentation de se heurter

les uns aux autres, ils mettent en suspend toute attente relative à une *good continuation*. Il en résulte une intensification de l'activité de l'imagination, car il s'agit dès lors d'opérer entre les schémas une jonction apparemment arbitraire de sorte à les intégrer, grâce à la représentation de leur jonction, dans une forme cohérente. (Iser, 1976, p. 323)

Le processus de constitution du sens poétique et de son effet esthétique procède du principe de générativité propre au symbolisme. Les termes posés comme symboles génèrent en continu de nouvelles possibilités de significations et d'associations parallèles. Cette souplesse dans l'utilisation du langage est à l'origine de la possibilité de restructuration du sens au cours de la lecture, puisque les représentations mentales du locuteur sont des dimensions réelles de l'objet esthétique final et de son système de cohérence.

1.6 Générativité

Deux concepts coïncident dans le processus de saisie du symbole : l'intransitivité dont nous avons parlé précédemment et la générativité. Il convient de revenir au fonctionnement intransitif du symbole pour aborder naturellement le processus génératif qu'il entraîne. Selon une perspective symbolique, le mot acquiert une importance esthétique. Alors qu'il a une portée en lui-même, il devient, par l'intransitivité, la source d'une puissance signifiante multidirectionnelle. Au lieu de diriger la conscience directement vers le signifié, le symbole fonctionne à la manière d'un point de transfert duquel l'esprit tient compte, autant que du phénomène de transfert lui-même. Il s'ensuit une multitude de possibilités d'associations parallèles, du type association de forme, de

fonction, de couleur, de provenance, etc., permettant à la conscience une très grande liberté dans la logique du langage. Cette faculté mentale peut aussi être décrite comme la coordination associative qu'avait relevée Ferdinand de Saussure. Il s'agissait pour le linguiste d'« une association psychique, inconsciente avec d'autres termes de la langue » (Cité dans Godel, 1969, p. 89). Selon l'auteur, « il peut y avoir association par simple communauté d'images auditives (*durchbläuen, blau*). On peut même développer des associations avec tous les substantifs. Cette coordination existe dans le cerveau, elle n'a pas l'étendue pour support. On pourrait la figurer par une constellation. » (Saussure dans Godel, 1969, p. 89) Michel Collot présente également ce phénomène en termes d'horizons dans son ouvrage sur la poésie moderne. Il y soutient qu'un objet donné possède à la fois un horizon interne théoriquement infini, composé des divers points de vue à partir desquels une instance peut aborder l'objet, mais également un horizon externe d'objet co-donnés avec lesquels il entretient une relation. La conscience peut potentiellement explorer ces horizons connexes en vue d'en opérer une synthèse compréhensive. L'auteur précise toutefois que « cette « synthèse des horizons » est toujours présomptive : elle n'aboutit jamais à une unification définitive, puisqu'à mesure qu'elle intègre de nouveaux horizons, elle en suscite encore d'autres qui la débordent. » (1989, p. 24)

Ce phénomène entraîne la notion de générativité : le symbole a cela de spécifique qu'il génère en continu une abondance de sens possibles tout en étant complet en lui-même. Le système d'association symbolique permet une multitude de rapports indirects pour un

même sème et encore davantage lors de la mise en relation de ces sèmes, puisque leur déploiement respectif se multiplie en se combinant. Par exemple, le mot « oeuf », lorsqu'il s'emploie comme signe, identifie l'objet auquel le langage nous a habitués à l'associer : une coquille ovoïde contenant un ovule d'oiseau. Utilisé comme symbole, l'oeuf peut représenter la vie, la naissance, la renaissance, devenir psychopompe : symbole de passage entre deux mondes, deux états, il peut alors incarner une promesse d'avenir, ou encore signifier le recueillement, l'intériorité, etc. Prenons maintenant l'oeuf comme symbole et relions-le à un autre symbole, la rivière. Nous obtenons le syntagme « l'oeuf et la rivière ». Les possibilités d'interprétation s'en trouvent encore multipliées. Pareille association peut signifier la stabilité s'opposant au mouvement. De plus, les deux termes peuvent devenir psychopompe : soit dans le temps, soit vers un autre état (l'oiseau ou l'océan). L'oeuf peut s'avérer une promesse de naissance, si l'on pense à l'évolution du temps représentée par l'écoulement de l'eau ; au niveau métaphysique, il peut être question du principe de gestation et de la constance du mouvement. Le contexte d'énonciation vient par la suite jouer un rôle considérable dans la mesure où la spécificité des mises en relations constitue la cohérence d'une œuvre, puis oriente le décodage et l'interprétation des rapports symboliques qu'elle sous-tend.

La générativité représente un lieu privilégié pour observer les implications du sujet dans la constitution du sens d'un texte. Eco rapporte, dans *L'Oeuvre ouverte*, les propos de Pousseur au sujet de cette participation active du destinataire :

Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie. (Eco, 1965, p. 24)

Todorov utilisera lui aussi les propos d'un autre, A. W. Schlegel, pour rendre compte de cette générativité qu'entraîne le mode de langage poétique : « La vue non poétique des choses est celle qui les tient pour réglées par la perception des sens et les déterminations de la raison ; la vue poétique est celle qui les interprète continuellement et y voit un caractère figuré inépuisable. » (1977, p. 76) Néanmoins, cet absolu génératif doit être mis en perspective. Théoriquement, le potentiel de sens d'un symbole ne peut souffrir de limite; cependant l'utilisation concrète du langage réclame des déterminations qui permettront de construire un système où les éléments joueront un rôle les uns par rapport aux autres. Le locuteur devra donc nécessairement faire des choix interprétatifs et ne pourra pas actualiser la totalité du potentiel d'un symbole. C'est pourquoi Philip Hobsbaum parle du caractère génératif de l'œuvre d'art en ces termes :

[Il] est cependant plus élégant et plus honnête de reconnaître que les effets d'une œuvres sont fragmentés, quelle qu'en soit la cohérence... C'est ce que j'ai appelé le concept de disponibilité : de la même façon que le plus doué des créateurs ne peut profiter de toute son expérience, le lecteur le plus assidu ne peut accéder à toute l'œuvre de l'auteur. (Cité par Iser, 1976, p. 41)

Le principe de générativité ne détermine pas le sens des énoncés, il apparaît plutôt comme une activité du lecteur qui manipule leurs contenus sémantiques vers une forme

esthétiquement valable. La capacité à générer des associations sémantiques s'institue au coeur même du processus de lecture d'un texte autotélique :

Étant donné que le lecteur ne dispose d'aucune référence relative à l'interaction des corrélats de phrases, la lecture apparaît comme acte élémentaire de mise en forme. Cet acte se produit toujours lorsque des processus de communications ne sont plus réglés par le code dominant, et c'est alors que l'acte de mise en forme apparaît comme un mode de compréhension productive. (Iser, 1976, p. 205)

Le caractère génératif du langage participe donc à l'énonciation poétique, autant pour explorer la valeur d'un symbole, que dans le processus de systématisation et de détermination du sens nécessaire au processus de lecture. C'est-à-dire qu'une fois les mots reçus dans leur générativité directe, une autre activité générative peut avoir lieu, cette fois-ci, dans la schématisation de l'objet esthétique et dans l'élaboration d'une cohérence structurelle. La générativité apparaît dès lors comme une activité proprement exploratoire :

Ce processus de formation de configurations visant à l'identification des rapports entre les signes ainsi qu'au renversement de ces configurations en raison de leur trop faible pouvoir d'intégration fait apparaître l'acte de compréhension comme un enchaînement de réactions d'explosions de configuration. (Iser, 1976, p. 236)

La disjonction, qui s'opère dans le processus sémiotique menant du signe au symbole et qui implique un remaniement de la fonction désignative vers une fonction générative, existe également dans le processus de structuration des énoncés d'un poème et nous engage dans une vision organique du sens. Iser rapporte, au sujet de cette structure énergétique, la description faite par Jan Mukarovsky dans *Kapitel aus der Poetik* :

La structure est en outre caractérisée par son aspect énergétique et dynamique. L'énergétique de la structure repose sur le fait que chacun des éléments assume dans l'unité commune une fonction déterminée qui l'intègre à la totalité structurelle et le rattache à celle-ci; la dynamique de la totalité structurelle provient du fait que les fonctions particulières ainsi que leurs rapports réciproques sont soumis, en raison de leur caractère énergétique, à des changements constants. La structure comme totalité est prise ainsi dans un mouvement incessant, par opposition à une totalité additionnelle qui est ébranlée par un changement. (Iser, 1976, p. 159)

Nous avons vu que les fondements de la générativité se situent, au niveau linguistique, au sein de la disjonction entre le sens ordinairement désigné par un vocable et les remaniements exigés par la formation d'un objet esthétique. Or, l'implication du récepteur dans ce phénomène et dans celui même de la lecture montre qu'on pourrait considérer le dialogue entre le lecteur et le texte comme un phénomène d'intersubjectivité. Le poème ayant acquis le statut autotélique, il représente une proposition subjective autonome faite par un auteur avec lequel un sujet entre en relation à la fois pour constituer le sens du texte et pour se constituer lui-même un réseau de significations. Un processus d'altérité découle ainsi d'une démarche avec la poésie au cours duquel l'objet soutenu par le texte dépendra de l'unicité du lecteur qui, lui, vivra une expérience sensible engendrée par ce même objet esthétique.

CHAPITRE II

INTERSUBJECTIVITÉ

L'approche du texte poétique présentée dans ce chapitre se fonde sur le principe d'interaction qui régit le médium littéraire. Il s'agit d'explorer comment se tissent les liens d'intersubjectivité entre le potentiel sémantique du poème et l'instance lectorale qui en produit le contenu. La phénoménologie du processus de lecture montre en effet que la constitution du sens d'un texte et la production de son objet esthétique dépendent de la conscience interprétative qui en réalisera le potentiel selon ses capacités singulières, sur le plan de la réception. Or, cette réalisation particulière ne peut être considérée comme le simple décodage d'un contenu toujours identique. Il faut plutôt concevoir le texte comme une entité cohérente et autonome en elle-même, mais n'existant réellement que lorsque actualisé par un lecteur. Cette activation des schémas du poème se déroule non pas comme un monologue unidirectionnel de l'œuvre vers le récepteur, mais bien sous une forme de dialogue où l'apparition du contenu du texte dans la conscience de réception se fait selon ce que produit ce récepteur virtuellement, dans sa singularité même.

Divisé en six parties, ce chapitre, basé principalement sur les théories de Wolfgang Iser ayant trait au processus de lecture, servira à observer comment l'activité lectorale s'institue sur le mode de l'altérité entre le locuteur et le texte.

2.1 Le lieu intersubjectif

Le poème requiert une telle participation de son lecteur qu'il ne convient plus de le considérer autrement que dans un processus d'altérité au cours duquel ni le texte ni son destinataire n'apparaissent indépendants l'un de l'autre. En effet, la constitution d'un objet esthétique par un locuteur, à partir d'un potentiel poétique littéraire, réclame l'implication de ce lecteur; ses expériences, son système de croyances conjugué à des registres de connaissances lui permettent de faire advenir le sens et d'en établir la cohérence. La signification et l'effet d'une proposition en poésie seront ainsi renouvelés par chaque conscience de réception, qui ne pourra, du fait qu'on lui demande une appropriation et une activation personnelle des schémas du texte, s'en trouver elle-même inchangée. Selon cette perspective, le poème ressemble davantage à un rituel dialogique qu'à une démarche de décodage qui résulterait en une interprétation ultime et idéale, identique pour tous les récepteurs et extérieure à ceux-ci. La poésie s'avère, en ce sens, un véritable lieu d'intersubjectivité. Or, le phénomène intersubjectif se distingue d'un simple rapport entre deux entités exclusives l'une de l'autre, comme l'explique Pierre Ouellet :

L'intersubjectivité n'est pas le fait de deux sujets préconstitués, identiques à eux-mêmes, qui décideraient intentionnellement d'entrer en contact ou en communication l'un avec l'autre pour échanger des informations verbales ou visuelles sur leur monde commun ou sur ce qu'ils sont l'un et l'autre. [...] C'est l'intersubjectivité qui donne aux sujets leur monde commun et la possibilité d'exister l'un par l'autre comme l'un pour l'autre, d'être sujet l'un à l'autre, dans une coexistence où identité et altérité sont interchangeable. (2002, p. 19)

La constitution d'un objet esthétique en poésie fonctionne d'une manière telle qu'il ne saurait se réduire à la superposition de l'encyclopédie du lecteur au potentiel du texte. Pareil objet doit plutôt être conçu comme une création nouvelle trouvant ses fondements dans l'adjonction de la conscience au poème, dans la simultanéité de leur concrétisation esthétique. L'avènement conjoint de l'objet esthétique et du sujet qui l'actualise se trouve d'ailleurs au cœur des préoccupations de plusieurs poètes, comme le rapporte Brigitte Bercoff : « La co-naissance, naissance commune du monde et du sujet (le terme est de Claudel dans *Art poétique*, 1904), est le moment originel que cherche à saisir nombre de poètes contemporains. » (1999, p. 32) C'est cette co-naissance qui est à l'œuvre lors de la lecture d'un énoncé poétique. Cette conception mène Iser à prétendre que « ... l'art agit toujours sur nous. [...] il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes. » (1976, p. 8). Toujours selon le théoricien, « [il] s'ensuit un effet du texte qui ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur; le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise. » (1976, p. 13) Ainsi, le processus de la lecture d'un texte poétique s'apparente au phénomène d'altérité intrinsèque au processus intersubjectif, où sujet et objet esthétique sont indissociables l'un de l'autre.

Une expérience d'intersubjectivité comme celle qu'engendre la prise en compte et l'interprétation de la poésie répond au besoin de connaissance de soi et du monde. Or, ce qui réunit le texte et le lecteur ne précède pas leur mise en rapport et c'est bien ce manque de coïncidence qui génère le besoin d'interaction. En effet, un décalage sollicite la conscience à s'engager dans une démarche menant à sa résolution, seulement comme le

soutient Iser en s'opposant à une vision unidirectionnelle du processus de lecture, celle-ci est le résultat d'une implication du lecteur dans les schémas du texte : « C'est avant tout la participation à la solution, et non pas à la simple contemplation de celle-ci – comme le pensent Lesser et Richards – qui permet à l'œuvre d'art de répondre au lecteur. » (1976, p. 91) Ces « schémas » regroupent différents aspects structurants du texte, déterminants quant à leur constitution dans la conscience de réception. On y retrouve, entre autres, les blancs sémantiques qui doivent être comblés par le lecteur et remplacés par un horizon permettant de réunir les parties disjointes du texte en un tout cohérent, ainsi que « [les] stratégies textuelles [qui] déterminent certaines orientations à la représentation, certaines façon de construire l'objet esthétique dans la conscience de réception. » (Iser, 1976, p. 172). C'est dire que la constitution de l'objet du texte dépend de la manière dont l'individu manipule le matériau sémantique du texte selon ce que ces différents aspects structurants lui suggèrent au cours de la lecture. Or, il apparaît nécessaire d'insister sur le fait que « l'objet esthétique du texte se construit en série⁶, [qu'il] est l'enjeu d'une concurrence entre les 'perspectives internes' du texte et [que] cet objet est esthétique, puisque c'est au lecteur de le construire à l'aide de cette constellation de points de vue équivalents. » (Iser, 1976, p. 181) Conséquemment, l'objet du texte apparaît d'emblée sous une forme unique, celle générée par la conscience qui le constitue. Il semble alors question à la fois de révéler l'univers extérieur et intérieur du locuteur qui s'unissent au sein d'une même apparition. Dans cette foulée, Brigitte Bercoff soutient que « [le] poète continue d'être tourné vers l'inconnu, mais avec une exigence de connaissance qui porte aussi bien sur le monde que sur le royaume de la subjectivité. » (1999, p. 32) Le lieu

⁶ Il se construit selon le processus de rétention et de protention propre au déroulement temporel de la lecture, ou « le point de vue mobile », tel que théorisé par Iser dans *L'Acte de lecture*.

intersubjectif du poème est par conséquent celui où le sens des énoncés est élaboré, mais aussi celui où le co-énonciateur se façonne comme sujet. Le texte poétique, par sa nature même, permet ainsi au cours du processus herméneutique qu'il engendre d'actualiser une vision du monde et de développer la subjectivité du locuteur qui en active le contenu.

2.2 Le sujet

Le phénomène d'intersubjectivité qui a cours lors de la constitution du sens d'un énoncé poétique soulève la question du sujet. Dans *L'Homme dans la langue*, Émile Benveniste définit la subjectivité en tant que « la capacité du locuteur à se poser comme « sujet » [...], comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. » (1966-1974, p. 259) Or, le phénomène d'altérité qui régent l'énonciation n'autorise pas cette vision purement autoréférentielle du sujet, qui, comme le soutient Pierre Ouellet, « [...] n'est pas une entité, mais un véritable " phénomène " » (2000, p. 23). C'est-à-dire que le sujet n'est « [...] nullement constitué mais toujours constituant, [qu'il n'apparaît] nulle part tout à fait énoncé mais partout et sans cesse *s'énonçant*. » (2002, p. 24) De fait, si la réalité subjective se développe en même temps que le sens du texte, il apparaît pertinent de concevoir le sujet comme se constituant par ses actes d'énonciation. Le théoricien formule ainsi ce processus d'altérité menant à l'avènement du sujet :

Il n'y a pas de subjectivité originaire, qui donnerait lieu ensuite à une relation intersubjective, résultant de la rencontre de deux entités préexistantes ; il y a d'emblée une structure et une dynamique énonciatives où l'*autre* seul nous permet d'entrer en relation avec *soi*. [...] Le sujet énonciateur ne préexiste donc pas à ses actes d'énonciation, qui le constituent en tant que sujet en lui faisant vivre l'expérience de la multiplicité [...] c'est-à-dire l'expérience

« esthétique » de l'autre avec lequel il coexiste et cohabite, avec lequel il coénonce. (2002, p. 19-20)

Posé en ces termes, le sujet ne renvoie plus à une entité complète et absolue, qu'il s'agit de découvrir par l'interaction, mais bien à quelque chose qui se construit lors de l'interaction. Brigitte Bercoff soutient également cette vision du sujet en s'appuyant sur Husserl et Heidegger, postulant qu'il dépend d'un vécu ancré dans l'expérience – avec la poésie dans ce cas :

L'émotion, dans la poésie moderne, a encore ceci de particulier qu'elle n'est pas simplement reçue dans l'intériorité mais qu'elle contribue à la constituer. Les réflexions de Husserl puis de Heidegger fondent en philosophie une tendance des poètes à annuler l'antériorité du sujet : l'intériorité naît de l'expérience du monde. (1999, p. 32)

Le sujet n'est donc pas donné d'avance. Il s'élabore et se développe au gré des expériences qu'il entreprend; selon les *autres* avec lesquels il s'engage dans un processus intersubjectif de co-énonciation. Le sujet n'a pas d'existence hors d'un rapport à ce qui lui est extérieur, à ce qui lui est autre. L'expérience de la poésie joue un rôle consistant en ce domaine. Ainsi le poème agit-il comme un *autre* : un riche potentiel d'interaction où la conscience doit s'investir dans un processus d'altérité. Seul cet échange permet d'obtenir un objet esthétique, et du même fait, s'avère pour le sujet une expérience qui, dès lors, se conjugue à son bagage. La poésie, par sa nature co-énonciative, s'avère un lieu privilégié pour le développement d'une subjectivité.

2.3 Le texte

De façon élémentaire, le texte n'existe que s'il est lu, pris en charge par un récepteur qui l'active et l'accueille à la fois. Aussi, le texte n'a de portée qu'au cours du processus qui advient dans la conscience d'un lecteur et que produit cette même instance : « Le simple fait que les perspectives de présentation du texte ne sont jamais offertes au lecteur que de façon fragmentaire montre que la cohérence du texte ne peut être établie que par l'activité de représentation du lecteur. » (Iser, 1976, p. 321-322) Selon ce raisonnement, le texte doit être perçu comme un potentiel de sens et d'effet agissant par ailleurs d'une certaine manière lors de l'énonciation et d'une autre au moment de la réception. « Par conséquent, on peut dire que l'œuvre littéraire comporte deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. » (Iser, 1976, p. 48) Pour ces deux événements énonciatifs, on peut cependant conclure un même rapport au développement du sujet. C'est-à-dire que pour l'écrivain comme pour le lecteur, il s'agit en quelque sorte d'établir une relation à soi-même au travers du texte. L'artiste se sert du poème pour manifester et concrétiser une vision ou une inspiration qu'il considérera comme unique et sienne, mais qui le dépassera néanmoins par la suite. L'esthète, lui, cherchera à voir en quoi ce texte d'un autre lui permet d'élargir ses perspectives et quelle expérience il peut en tirer pour son propre bénéfice. Le fait qu'un texte appartienne pleinement soit à l'écrivain, soit au lecteur, au moment où il en fait l'expérience, ne réduit cependant en rien son autonomie. Bartholeyns affirme d'ailleurs que c'est un « [...] enjeu de l'extériorité de l'oeuvre, [...], que de pouvoir instaurer une relation "libre" », mais néanmoins réciproque avec une instance. (2005, p. 225) Ainsi, le texte sera conçu comme

un objet extérieur ayant valeur d'entité autotélique, qui par sa nature esthétique sera toutefois infiniment ouverte puisque objet d'intersubjectivité. Le texte en tant que potentiel de sens n'appartient pas en propre à une seule conscience, bien que celle-ci doive s'en approprier le contenu pour le rendre effectif, mais plutôt à l'horizon indéfini des expériences de tous les lecteurs possibles. Michel Collot cite à ce sujet les propos de Husserl sur l'horizon intersubjectif des objets du monde qui peut s'appliquer à l'œuvre littéraire :

La chose elle-même est proprement ce que personne ne possède comme l'ayant effectivement [lue], puisqu'elle est plutôt (...) l'unité d'une diversité infinie d'expérience [...] Les co-sujets de cette expérience sont eux-mêmes, dans ce mouvement, pour moi et pour tout un chacun, un *horizon ouvertement infini* formé d'hommes. (1989, p. 84) C'est l'auteur qui souligne.

Le poème, et l'œuvre littéraire en général, doit par conséquent conserver un statut autonome face aux interprétations diverses et peut également, de ce fait, être érigé en *autre* co-énonciatif avec lequel on peut entrer en relation. Cette relation différera d'une instance lectorale à l'autre, mais également d'un texte à l'autre pour le même lecteur :

Tout texte lu s'attache à une partie spécifique de la structure contrapuntique du lecteur. Cela veut dire que la relation qu'il organise entre son thème et l'horizon d'expérience du lecteur acquiert une expression chaque fois différente. Le thème textuel ne mobilise jamais que certaines de nos dispositions et conceptions, et c'est pourquoi, d'un texte à l'autre, leur ensemble se constitue différemment. (Iser, 1976, p. 279)

Pareilles explications confèrent au texte une réelle valeur phénoménale. Le poème confirme doublement ce statut d'objet subjectivé que peuvent revendiquer tous les textes littéraires. Ce statut lui est conféré d'abord par la valeur autotélique dont il témoigne et,

également, par le mode symbolique de langage qui lui est propre et qui réclame un processus dialogique proprement intersubjectif. En effet, la générativité qui advient au sein du processus d'énonciation poétique est un phénomène d'altérité entre les termes du poème et la conscience qui entre en relation avec eux.

2.4 La lecture (processus et interaction)

Le processus de la lecture nécessaire à la connaissance d'un texte a ceci d'intéressant qu'il n'est pas instantané. C'est dire que l'information qu'il véhicule ne peut être saisie d'un seul coup comme pour un tableau, mais se déroule sur un continuum temporel. Il s'ensuit que la perception de l'objet du texte doit être construite et corrigée au fur et à mesure par le récepteur et que cet objet est susceptible d'être modifié jusqu'à la toute fin. Iser introduit le concept de point de vue mobile pour rendre compte de cette dimension du processus de lecture :

C'est ainsi que chacun des moments de la lecture est une dialectique de protention et de rétention : entre un horizon futur vide et un horizon déjà fait, mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. (Iser, 1976, p. 205)

Cette tension entre passé et futur demeure présente tout au long du processus de saisie du texte conférant à la lecture un véritable caractère événementiel. « La jonction entre le nouveau et l'ancien ne se traduit pas simplement par une composition des forces, mais par une re-création où l'impulsion présente se forme et se solidifie, tandis que l'ancien matériel *emmagasiné* est littéralement ravivé et ranimé du fait qu'il est confronté à de nouveaux éléments » (Iser, 1976 p. 239-240). Le locuteur se trouve ainsi engagé dans une

aventure qui réclame un travail de sa part, une activité d'interprétation et d'ajustement dans le présent de la lecture, où « des attentes et des souvenirs transformés ne cessent de se confondre. Toutefois le texte n'ordonne pas lui-même ces modifications et ces relations. C'est au lecteur de procéder lui-même à cet agencement. » (Iser, 1976, p. 204) Toutefois, pour animer correctement l'information, il est nécessaire de se l'approprier pleinement, d'une manière qui dépasse le simple décodage génératif des propositions, et qui consiste en une conjonction de la conscience au texte. Seule cette mise en commun peut s'orienter vers des déterminations susceptibles de créer un objet cohérent autant intellectuellement qu'au niveau des affects. Il importe de rappeler cependant que les choix déterminant le sens demeurent des singularités interprétatives : plus le nombre de blancs structuraux du texte est grand, comme pour le poème, et plus l'activité de réalisation du sens sera soumise aux décisions du destinataire. Bien qu'un texte offrant un nombre limité de vide au sein de sa structure sémantique laissera un espace moindre à l'implication du lecteur, l'objet réalisé dépendra tout de même de sa conscience. Le potentiel polysémique d'une proposition poétique s'avère ainsi une virtualité puisque le processus de lecture le réduit nécessairement aux conditions de l'instance de réception.

Il faut de plus insister sur le fait que la signification poétique ne se réduit pas à une composante intellectuelle, mais stimule aussi la production d'affects. Il s'agit, en effet, de se représenter virtuellement le contenu signifiant du texte et d'en tirer une expérience sensible, une esthésie. Il apparaît difficile de séparer ces deux dimensions du sens : l'expérience esthétique qu'engendre la poésie et le plan des représentations mentales s'entre-tissent mutuellement. Ces deux aspects constituent des facettes d'un même

événement où le potentiel textuel sert de matrice ouverte aux constructions nécessairement singulières de la conscience. C'est cette autorité subjective du destinataire en regard du déploiement esthétique du poème qui lui permet un impact sur le développement du sujet. Selon Iser, « cela veut dire qu'en lisant, nous réagissons à ce que nous avons produit nous-mêmes, et c'est ce mode de réaction qui fait que nous pouvons vivre le texte comme un événement réel. » (1976, p. 233) En l'occurrence, la constitution de l'objet du texte au cours de la lecture représente un véritable phénomène d'intersubjectivité. Le théoricien nous rappelle qu'« étant donné que ce processus se déroule dans notre imagination, nous ne pouvons pas nous en défaire. Cela signifie que nous sommes impliqués dans ce que nous produisons. Cette implication fait que le texte est présent en nous et que nous nous rendons présents dans le texte. » (1976, p. 237) L'objet esthétique que soutient un texte le dépasse ainsi largement. Puisqu'une proposition littéraire n'a de portée que si elle est lue, il n'est plus possible d'envisager un objet esthétique indépendant de l'activation particulière qu'en fait un locuteur; le résultat est nécessairement conséquent des opérations singulières que ce destinataire aura exécutées dans le présent de la lecture et des effets sensibles que ces opérations auront générés en lui.

2.5 Constitution du sens

Le processus de constitution du sens d'un poème est soumis dans une large mesure aux opérations du lecteur. Cette implication fondamentale du sujet lisant est mise en relief par Bartheleyns en termes de re-création : « Enfin, le lecteur est amené à faire une part de l'expérience de la création, à un certain degré de celle de l'écrivain. [...] Celui qui lit, [...]

semble chaque fois réécrire le livre, » (2005, p. 226) Il importe cependant de ne pas négliger la valeur des directives données par le texte quant au déploiement de son contenu :

Il est certain que la synthèse est une projection du lecteur et que c'est de lui qu'elle part, mais il est également certain qu'elle est dirigée par des signes qui se projettent en elle. Il est extrêmement difficile de distinguer la part du lecteur de celle des signes à cette projection. « En fait l'on voit naître ici une réalité complexe, où s'abolit la distinction du subjectif et de l'objectif ». (Jean Starobinski, *La relation critique, L'œil vivant II*, Paris, Gallimard 1970, p. 252. (Cité par Iser, 1976, p. 245-246))

Le sens, ainsi, sera accompli par un locuteur qui investira les structures proposées en les animant, en comblant les blancs sémantiques par des schémas de liaison, en rapportant au contexte interne les résultats interprétatifs qu'il aura développés pour en vérifier la cohérence. C'est donc dire que le sens du texte est une production renouvelée sous une forme singulière par chaque locuteur mais qui suit un mode de déroulement établi par les structures textuelles. Iser affirme à cet égard que :

dans le cas d'une œuvre littéraire, c'est une interaction qui se produit : le lecteur « reçoit » le sens du texte dans la mesure où il se constitue. Aucun code au contenu déterminé ne préexiste, il se forme au cours de la constitution du sens. Si l'on admet qu'il en est ainsi, on doit partir du fait que les conditions fondamentales d'une telle interaction résident dans les structures du texte. (1976, p. 49-50)

L'interaction entre poème et destinataire s'impose alors comme une nécessité en vue de constituer l'objet esthétique d'une œuvre littéraire. Le sens d'un texte poétique s'articule et advient selon la capacité de l'interprète à exécuter les opérations de liaison et de représentations virtuelles que réclame la structure textuelle. Il doit aussi concevoir au

cours de la lecture des univers contextuels intrinsèques au monde du texte, auxquels il pourra rapporter les différentes configurations et interprétations qu'il produit pour en vérifier la cohérence; au niveau élémentaire : « [...] le sens d'une même phrase sera différent selon les ensembles dans lesquels on l'intègre ». (Todorov, 1977, p. 151) Le signifiant de l'œuvre littéraire découle d'un processus de manipulations virtuelles de la part d'un locuteur, à partir des matériaux sémantiques que lui offre un poème et organisé selon ce même poème :

De ce fait, le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur. (Iser, 1976, p. 49)

Il importe de bien saisir le processus de constitution du sens qui se veut nécessairement le résultat d'une appropriation par une conscience des éléments du texte. De fait, un texte n'existe que sous une forme activée singulièrement par un lecteur. Il en va indiscutablement de la sorte, puisque : « [...] ce qui n'est pas donné ne peut être connu qu'une fois représenté. Dès lors, c'est la représentation produite qui traduit les structures du texte dans la conscience du lecteur. Le contenu de cette représentation reste teinté par l'expérience de chaque lecteur. » (Iser, 1976, p. 75) Par conséquent, la force d'une œuvre littéraire réside en partie dans sa capacité à offrir à divers lecteurs un potentiel sémantique évocateur et des directives suffisamment claires pour qu'ils puissent en produire eux-mêmes l'objet.

L'autotélisme du texte littéraire représente une autre caractéristique qui régit la constitution du sens. En effet, l'œuvre poétique se conçoit comme une entité autosuffisante, et vue sous cet angle, elle porte en elle la structure référentielle et contextuelle qui la sous-tend. Iser mise sur cette conception autotélique lors de la constitution du sens : « La destruction des éléments d'indétermination qui accompagne nécessairement tout acte de compréhension d'un texte de fiction, ne peut se faire au moyen de références préétablies. Il s'agit dès lors de découvrir le code sous-jacent au texte qui, en qualité de référence, incorpore le sens du texte. » (Iser, 1976, p. 111) Autrement dit, les opérations d'interprétation ne pourront être considérées valides que si la valeur qu'on leur donne possède une cohérence quant à l'ensemble autoréférentiel de l'œuvre poétique. L'œuvre elle-même doit, par conséquent, offrir au lecteur tous les éléments nécessaires à la constitution de son sens, puisqu'elle ne fait pas que traduire le monde réel en mots, mais cherche bien à créer un nouveau monde dans l'imaginaire du lecteur. En ce sens, « les synthèses perceptives [...] nous permettent non pas de nous *référer* à un déjà-là du monde antérieurement vécu, mais de *mondifier* au sens phénoménologique de l'expression, soit de prendre part aux processus même de donation du monde. » (Ouellet, 2000, p. 30) Si l'apparition du monde du texte dans la conscience ne se construit pas sur des données extratextuelles, il apparaît nécessaire que le texte contienne lui-même suffisamment d'information pour s'instituer en contexte référentiel. Le besoin d'indications devient plus criant encore lorsqu'il s'agit de se représenter des objets nouveaux : « Si le texte n'a d'éléments identiques ni dans le monde empirique ni dans la compétence du lecteur, son sens doit être constitué à partir de ce qu'il offre lui-même à lire. » (Iser, 1976, p. 128) Dans ce prolongement, le texte poétique fait apparaître

son objet dans la conscience du lecteur là où préalablement il n'y avait rien. Or, cette mise en présence est aussi, et peut-être davantage, de nature esthétique que strictement imaginaire. Tel que le propose Brigitte Bercoff, constituer le sens d'un poème revient pour le locuteur à rendre présent de manière immédiate l'objet de ce texte. « La parole poétique s'empare du pouvoir de la présence : elle restitue son intensité. Trait d'union entre passé et futur, le poème est une offrande de présence, dont le lecteur comme le poète dispose à volonté. » (1999, p. 21) Seulement, ce dont il est question ici n'est pas une présence réelle au sens littéral, mais bien un effet vécu par la conscience face à un objet imaginaire qu'elle conçoit jusqu'à le sentir présent. Comme l'indique Michel Collot en s'appuyant sur Yves Bonnefoy : « lorsque le poème nomme le feu, son référent n'est pas un phénomène physique analysable objectivement, mais la présence du feu dans l'horizon de [sa] vie ». (1989, p. 175) Manifestement, l'objet du texte poétique se fonde sur une suite de représentations virtuelles imprégnées par la conscience du lecteur et, bien qu'appartenant au monde du texte, sa portée se situe dans l'expérience esthétique que fait le locuteur de celles-ci.

L'univers d'objets du texte réclame ce même retour au contexte interne pour laisser voir correctement l'ensemble qu'il cherche à faire apparaître au lecteur. En effet, ce n'est que par leur mise en rapport dans la conscience du lecteur que les éléments du texte peuvent être déterminés et perçus sous une forme singulière. Selon cette perspective, dans une œuvre littéraire : « les segments textuels et les séries d'équivalences établies entre eux ne se fondent pas sur des objets donnés et ne désignent pas non plus de tels objets. Ce n'est que par leur mise en relation que le monde d'objets du texte peut être construit. » (Iser,

1976 p. 338) C'est donc dire que le phénomène d'altérité est à l'œuvre à l'intérieur du texte lui-même, entre ses différents objets, qui ne peuvent établir leur identité singulière qu'en se distinguant les uns par rapport aux autres. Bien entendu, le déploiement de ces objets divers n'existe que par le biais des représentations mentales que produit la conscience de réception, mais le sera selon l'ensemble des directives émises par le texte.

2.6 Objet esthétique

Pour ce qui est de l'œuvre d'art littéraire, l'objet esthétique n'est accessible qu'au terme du processus de réception qui a lieu au moment de la lecture et résulte de l'addition dans une forme cohérente de l'ensemble des éléments et directives proposées par le texte. Iser présente le processus menant à un tel objet :

La lecture produit une séquence d'actes de représentation. Après avoir été formées, elles sont aussitôt écartées lorsqu'elles n'assurent pas l'intégration des multiples perspectives. Cette correction dans la cohérence de la représentation amène une modification constante des points de vue en fonction de ce qui suit dans la séquence jusqu'à correspondre finalement au sens issu de leur totalisation. (1976, p. 72)

Or, l'objet d'un texte poétique ne peut être saisi proprement que si le locuteur s'approprie le contenu du poème en mettant à contribution ses expériences et ses savoirs et produit les représentations mentales nécessaires à son élaboration. Il est facile de comprendre que, selon ce raisonnement, il ne soit pas concevable que d'une conscience à l'autre cet objet esthétique demeure identique. L'expérience de cet objet esthétique s'avère aussi éminemment liée au caractère singulier du lecteur puisqu'il réagira à ses propres images, celle qu'il aura produite pour élaborer le contenu du texte en ensemble cohérent. Le vécu poétique ainsi relié à une œuvre d'art littéraire s'impose naturellement comme subjectif.

Il témoigne éloquemment du rôle que peut jouer un poème dans le développement du sujet. En raison de l'importance de l'implication du lecteur dans la constitution du sens et de l'objet esthétique, il est évident que la compréhension d'un texte poétique réclame un rapport à soi-même en stimulant l'imaginaire et la production d'affects. La lecture représente ainsi clairement une activité qui exige une ouverture à la singularité perceptive et s'adresse à la subjectivité du lecteur, permettant de l'affiner, de la développer; plus la conscience s'investira en poésie, plus sa sensibilité sera sollicitée et plus la gymnastique mentale qu'elle exécutera pour réaliser le sens du texte prendra d'ampleur au niveau génératif, bonifiant par ricochet la portée sémantique du contenu. En retour, ce récepteur tirera davantage de bénéfices de cette plus grande implication. L'objet esthétique du texte poétique repose bien entendu sur le matériel textuel, mais n'existe que dans la conscience du lecteur qui en produit sa propre version.

CHAPITRE III

ÉTHOS ET SUJET

L'implication du sujet dans la structure textuelle, en vue de la constitution d'un objet esthétique, se fait selon un processus d'intersubjectivité au sein duquel, par ailleurs, l'*éthos* énonciatif du locuteur joue un rôle fondamental. Ce troisième chapitre, fondé principalement sur des ouvrages de Pierre Ouellet (2000, 2002, 2003), concerne cet *éthos* énonciatif, ou manière d'être dans l'énonciation et avec l'énoncé, en raison de l'aspect révélateur qui se dégage de ces études quant à la constitution du sujet et l'expansion de la subjectivité; plus encore, pour le rôle fondamental que joue l'*éthos* énonciatif dans l'apparition du poétique, que ce soit pour l'écrivain ou pour le lecteur. Michel Collot affirme d'ailleurs à juste titre, en citant Paul Ricœur, que le sens esthétique des représentations mentales qu'exige un poème s'avère un déploiement d'*éthos* :

Le poème « ouvre véritablement *un* monde », et, ce faisant, il nous ouvre *au* monde, dont la structure d'horizon accueille la possibilité d'infinies variations : « si la référence proprement descriptive, didactique, est abolie, une autre forme de référence est ouverte, qui s'adresse à des *manières d'être au monde* plutôt qu'à des objet empiriquement déterminés. » (1989, p. 175) C'est l'auteur qui souligne.

Les chapitres précédents présentaient la phénoménologie du langage poétique de manière générale, mais également l'aspect intersubjectif qui mène à l'apparition de l'objet esthétique que soutient toute œuvre littéraire. Manifestement, un tel objet ne s'accomplit qu'au cours d'un phénomène de co-énonciation où la conscience énonciative se conjugue

au texte dans un processus d'altérité distinct d'une simple addition de ceux-ci. Il s'agit plutôt d'un co-avènement où le texte se révèle sous une forme particulière selon la manière qu'a la conscience de réception d'en constituer l'objet, de s'en représenter le contenu d'après ce qu'elle saisira des indications véhiculées par l'œuvre. Cette même conscience sera bonifiée par les opérations qu'exige la constitution du contenu de l'œuvre, qui aura acquis, de ce fait, le statut phénoménologique d'expérience. Selon cette perspective; Pierre Ouellet confère une plus grande valeur au « vécu » esthétique qu'au « message » véhiculé par l'œuvre : « L'enjeu de l'énonciation esthétique est l'expérience même de l'intersubjectivité énonciative, non pas la construction d'un objet énoncé – la force expressive de l'expérience elle-même, non pas le contenu exprimé par l'objet. » (2003 p. 191) La primauté ainsi octroyée à l'expérience sur l'objet de l'œuvre l'est en vertu de son adjonction à la subjectivité, du fait qu'elle s'additionne au vécu du récepteur, qu'elle permet une expansion de la conscience co-énonciative, le sentiment d'un « surcroît » d'être.

L'*éthos* énonciatif fera plus précisément l'objet de notre attention, en vertu de l'influence fondamentale qu'exerce la « manière d'être » d'un énonciateur sur n'importe quelle mise en sens résultant d'une co-énonciation. L'*éthos* caractérise l'implication de la conscience dans un processus intersubjectif, processus où le sujet lisant et l'objet du texte apparaissent conjointement. L'*éthos* détermine ce qui sera saisi au cours du processus de co-énonciation en raison du rapport empathique particulier qu'il permet d'établir entre la conscience et l'œuvre; il spécifie la manifestation résultant de l'*a priori* intersubjectif, et de fait, seul un *éthos* approprié permet l'apparition du poétique au sens littéraire. Il

semble fondamental, en ce sens, d'aborder dans un premier temps le processus de sélection de l'information puis la manière dont l'*éthos* exerce une influence sur la mise en sens dans un deuxième temps. Finalement, il s'agira de revenir sur un aspect abordé succinctement dans le second chapitre de ce mémoire, à savoir la constitution du sujet par l'énonciation, ou co-énonciation, processus menant, en littérature, à l'apparition et à l'expansion de ce dernier.

3.1 Réception (la sélection de l'information)

Le moment herméneutique qui préside à toute forme de sélection d'information sémantiquement valable comporte, de façon élémentaire, trois phases simultanées : la compréhension, l'interprétation, l'application (Jauss, 1982), à défaut desquelles la conscience ne retiendra pas tel élément, préférant en absorber un autre qui répondra aux exigences. La première de ces phases consiste à comprendre un élément de sens potentiel – *préhension et mise en commun* – : entendre un son, voir une forme; la seconde à l'interpréter : lui donner un sens rudimentaire; pour finalement l'appliquer à un schéma d'éléments déjà connus. La première exigence semble la plus facile à démontrer, puisqu'il suffit d'envisager que l'élément à comprendre ne soit pas accessible à l'instance de réception pour invalider par là sa saisie potentielle. Cependant, le fait qu'un élément de sens potentiel advienne dans le champ perceptif d'une instance n'est pas garant qu'il retiendra l'attention de sa conscience. Il sera nécessaire de surcroît que lui soit conféré un sens minimal : cri d'oiseau, terme d'une langue, etc., offrant la possibilité d'une mise en rapport avec un ensemble d'éléments où ce nouveau sème jouera un rôle quelconque. De fait, un élément perçu et interprété ne devient significatif que si la conscience qui le reçoit

l'intègre dans un ensemble plus vaste qui le rend intelligible; le même cri d'oiseau ne peut être saisi comme tel que parce que celui qui l'entend a déjà vu un oiseau et qu'il possède de l'animal une conception minimale qui lui permet d'interpréter le son qu'il entend, et n'érigera ce cri d'oiseau comme signifiant que s'il l'utilise dans un ensemble plus vaste où le cri de l'oiseau a une portée. Cet aspect du processus herméneutique a été théorisé par Gurwitsch et rapporté par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* : « En conclusion à son travail de révision de la théorie de la *Gestalt*, Gurwitsch a clairement montré dans quelle mesure la conscience crée, au moyen de l'organisation des données du monde extérieur, des champs référentiels qui sont la condition de toute possibilité de compréhension. » (1976, p. 341) Aussi, le nombre d'éléments jugés significatifs et retenus par la conscience au cours d'une même journée, par exemple, sera grandement inférieur au potentiel qu'offrait en puissance le monde pour cette même période de temps. Or, ce qui détermine la sélection et l'institution en sème de certaines potentialités perceptuelles semble avant tout, selon Pierre Ouellet, la possibilité de mise en commun, « l'être avec », « l'être comme »; rapport qui sera lacunaire aux éléments en puissance non retenus par l'herméneute. Ouellet affirme dans *Le Sens de l'autre* que la conscience doit proprement participer à ce qui fait l'objet de son attention et s'y lier pour le saisir. L'auteur illustre en termes de contemplation cette condition du moment herméneutique : « *Cum-templari* veut dire " regarder avec " ou " regarder comme " : *comme un autre et avec l'autre*, dans cette commune altérité que nous formons avec ce que nous contemplons, [...]. » (2003, p. 183) C'est aussi dire que si l'*a priori* intersubjectif, la mise en commun avec l'« objet » à saisir, semble fondateur à tout processus de saisie, il l'est davantage encore à l'érection de systèmes esthétiques organisés comme une œuvre

littéraire. Autrement dit, en littérature, toute proposition s'inscrit dans un phénomène d'altérité où une chose n'apparaît qu'au cœur d'un espace co-énonciatif où elle ne peut être nommée, énoncée, que parce qu'elle est proprement conjointe à la conscience – puisque « les lecteurs [...] doivent imiter corps et âme les actes et les états dont on leur parle... » (Ouellet, 2000, p. 355) – et conjuguée à un ensemble déjà existant. Ainsi, l'objet saisi d'une œuvre par une instance de réception découlera d'un processus de mise en commun dépendant à la fois du potentiel textuel, mais aussi grandement de l'*éthos* particulier du lecteur, de sa « manière d'être » au cœur de l'intersubjectivité. De fait, l'*éthos* joue ici un rôle considérable puisqu'il régit l'altérité entre les deux instances conjuguées au sein du rapport intersubjectif : la conscience, d'une part, puis l'œuvre à laquelle elle se conjugue. L'*éthos* particulier au moment spécifique où je prends contact avec un poème influence ainsi le type de liaison générative que je retiendrai dans le double potentiel de l'œuvre et de mon encyclopédie personnelle : l'objet esthétique constitué reflète cet état qui imprègne ma manière d'être autant que le texte et mon bagage de connaissances.

3.2 L'*éthos* énonciatif

L'*éthos* énonciatif se définit comme la prédisposition empathique qui précède et conditionne la mise en sens. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une émotion mais d'une disposition sensible, d'un type particulier de manière d'être, laquelle détermine le rapport qui s'établit avec l'instance co-énonciative, non pas dans l'acte même d'énonciation, mais *a priori*. Ouellet précise ce qui caractérise le concept d'*éthos* :

[...] l'éthos discursif n'a pas à voir seulement avec un acte ou un agir, serait-il langagier ou communicationnel, mais aussi et peut-être surtout avec une *disposition* ou un état d'esprit, qui n'est pas un pathos où une émotion au sens strict, tel la colère ou l'enthousiasme, mais une *manière d'être ou un état d'âme dans lequel nous plonge notre attitude* à l'égard de ceux dont on parle ou à qui l'on parle lorsqu'on prend la parole. (2002, p. 22) C'est moi qui souligne.

Il en va de même, évidemment, pour l'autre que représente une œuvre littéraire. On ne retire pas la même expérience d'un poème que son voisin, comme on ne s'adresse pas à une personne de la même façon qu'un autre, et cela non pas tant, seulement, que chacun de nous ne possède pas la même encyclopédie, mais qu'on ne se trouve pas tous dans le même *éthos* lorsqu'on s'exprime. Ainsi le sens qui nous relie à l'œuvre, ou à l'autre, dans cette nécessaire mise en commun – qui seule assure la saisie esthétique des formes de la sensibilité qui sous-tendent les discours esthétiques – dépend étroitement de la manière que nous avons d'établir cette mise en commun, de la disposition empathique à partir de laquelle nous abordons l'autre. Ainsi, comme le soutient Ouellet, l'*éthos* prévaut sur l'encyclopédie dans notre capacité à établir la signification dans une interaction co-énonciative :

L'espace énonciatif qui lie socialement les sujets ne se construit pas sur une communauté de sens mais plutôt sur une communauté de sentiment où les aspects éthiques, liés à la disposition de chacun à l'égard de l'autre, contraignent ou déterminent les aspects sémantiques des énoncés et des propositions que l'on s'échange. (2002, p. 23)

De fait, il apparaît que seul un *éthos* approprié puisse générer l'expérience poétique, en ce sens où la conscience de réception, comme celle qui s'énonce, doit laisser libre cours au phénomène génératif du langage, qu'elle doit intentionnellement se « disposer » au symbolisme et à sa production d'affects. L'activité de déploiement des sens possibles et

de détermination menant à la constitution d'un objet esthétique s'avère davantage le produit d'une expérience vécue avec le texte selon une disposition féconde que le décodage d'un contenu sémantique fini. La compréhension d'une œuvre ne peut se limiter, par conséquent, aux facultés encyclopédiques de l'instance de réception, mais s'ancre aussi, et davantage peut-être, dans sa capacité à établir un contact significatif au niveau sensible avec l'œuvre, à se disposer dans un *étos* esthétique, qui, seul, s'avère approprié pour « expérimenter » le texte. Iser relève également cet aspect du processus de lecture, où le mode de connaissance sensible prévaut sur la saisie raisonnée de l'objet, en stipulant que prendra sens ce qui permet le déploiement de la subjectivité :

Le fait qu'au cours de la lecture nous vivons des événements qui ne nous sont pas familiers ne signifie donc pas que nous devons les comprendre : cela signifie en revanche que ces actes de compréhension aboutiront dans la mesure où, grâce à eux, quelque chose s'exprime en nous. (1976, p. 283)

L'expression, certes, n'advient qu'au cœur d'un événement co-énonciatif où *je* ne suis *moi-même* que parce que *je* m'adresse à un *autre*. En fait, il y a d'emblée une structure où l'*autre* seul me permet de m'ériger en *je*, un phénomène d'empathie où seule la mise en commun avec l'*autre* garantit que *je* puisse me faire *sujet*. Il importe, comme le suggère justement Ouellet, de préciser ce qu'on entend par empathie :

Il faut dé-psychologiser l'empathie, qui n'est pas le sentiment qu'un individu donné éprouve pour un autre individu ou une collectivité, mais le sens même de la communauté d'être (du *Mitsein*) qui sous-tend toutes formes d'énonciation ou de co-énonciation grâce auxquelles on se constitue de manière synthétique, mais *a priori*, comme soi *et* autre, *je et* tu, bref, comme identité et altérité entrelacées. (2003, p. 196)

Or, l'altérité qui s'exerce au sein de la rencontre entre une instance et un texte sera régentée par l'*éthos, a priori*. Le co-énonciateur verra, à partir de cette disposition, sa subjectivité – encyclopédie, mémoire affective, sens intime – se conjuguer au potentiel du texte, et tirer sa conscience hors de ses bases connues pour suivre le parcours suggéré du poème. Au cours de ce processus, la conscience abandonne en quelque sorte les contours finis de sa personnalité pour s'adonner à l'expérience de la constitution d'un objet esthétique, et c'est paradoxalement en quittant ses assises qu'apparaît pour une instance co-énonciative le sentiment d'un « surcroît » d'être, d'un accroissement aperceptif. C'est d'ailleurs ce que démontre Ouellet au sein de ce passage :

Le « sens intime » s'accroît ainsi d'être transformé en sens collectif, en communauté de sentiment plutôt qu'en sens commun, puisque c'est du sentiment d'existence qu'il s'agit, d'un sentiment de co-existence ou de communauté qui se vit dans l'échange et le partage de propriétés sensibles entre l'objet et le sujet de l'expérience esthétique où *plus on perd en identité plus on gagne en surcroît d'être*. (2003, p. 190)

3.3 Constitution du sujet

L'*éthos* caractérise la manifestation de cette altérité fondamentale à tout processus énonciatif, « être avec », « être comme », où il n'y a de prise de parole que pour l'*autre* – serait-il l'*autre en soi* – face à qui *je* peux apparaître, mais grâce auquel, également, *je puis me constituer moi-même en m'énonçant*. D'ailleurs, les propos de Ouellet demeurent révélateurs à cet égard :

Il y a [...] un *sens de l'autre* inhérent à l'expérience esthétique, qui révèle sur le mode sensible les processus sous-jacents à l'individuation ou à la constitution du sujet et de l'objet, c'est-à-dire les conditions d'existence du même et du soi dans l'*être avec*, qui est toujours être-avec-l'autre, ou dans ce que Merleau-Ponty appelle l'*intercorporéité*,

où je ne fais corps qu'avec quelqu'un ou quelque chose d'autre, mon propre corps ne s'éprouvant comme « corps propre » qu'au contact des autres corps ou des corps étrangers, y compris de ces étranges existences corporelles que sont les œuvres d'art. (2003, p. 190)

De fait, *Je* ne m'affirme comme distinct que parce qu'au cœur du processus co-énonciatif il existe dans ma conscience une conception de l'*autre* que *je* perçois comme tel. Cette conception de l'altérité où n'existe pas de posture énonciative sans empathie est présentée par le théoricien pour la force constituante qu'elle octroie au langage sur le sujet :

La forme même de cet *ethos* énonciatif nous place dans une structure ou une dynamique hétérologique où l'on se met forcément à la place de l'*autre*, de sorte qu'on doit parler de coénonciation [sic] plutôt que d'énonciation et d'un *pâtir* discursif plutôt que d'*actes* de parole : tout langage agit sur nous autant sinon plus qu'on agit en lui et par lui. (2002, p. 24)

Visiblement, l'acte de parole n'a rien d'innocent, il concrétise un phénomène plus large où il joue un rôle actif et constitutif; il manifeste proprement le sujet énonçant tout en véhiculant les traces du contexte d'énonciation au sens large : l'objet de l'énoncé, la présence du co-énonciateur, l'*éthos a priori*. L'auteur circonscrit également ce qu'il entend par énonciation afin de préciser le cadre de sa réflexion : « l'énonciation n'est [...] pas un appareil formel, comme on se plaît à le répéter depuis Benveniste. C'est [...] avant tout un *phénomène*. Elle possède une authentique structure phénoménale dans la mesure où elle *fait apparaître* ce qu'elle énonce, y compris les sujets de l'énonciation, [...] ». (Ouellet, 2002, p. 24) S'il apparaît clair que la production d'un énoncé permet au sujet d'advenir comme tel, de se constituer, il en va de même pour le co-énonciateur d'une œuvre littéraire, qui doit en quelque sorte, ré-énoncer l'œuvre d'après sa propre

conscience pour la saisir⁷. C'est d'ailleurs cet aspect du processus de lecture qui rend manifeste la bonification du sujet : l'inconnu rend plus aigüe la perception de ce qui se trouve être mon champ de connaissance, ce qui m'est *autre* fait apparaître clairement ce qui est *mien*; seulement, l'événement intersubjectif qui découle de la lecture – ou de l'écriture – d'un texte poétique me tire vers l'*autre* du poème d'une manière où *je* dois m'approprier le potentiel du texte et faire *mien* son parcours suggéré. De fait, il s'agit pour le co-énonciateur du texte d'être tiré *hors* de lui-même, tout en restant *soi*; et c'est précisément en ce sens où il participe à constituer un monde qui lui est *extérieur* à partir de ce qu'il est *lui-même*, qu'il permet l'expansion de sa subjectivité. Iser théorise également, à propos du texte de fiction, cet aspect du processus de lecture contribuant à la constitution du sujet :

Nous mettons nos facultés de synthèse à la disposition d'une réalité qui ne nous est pas familière, et nous en produisons le sens. Nous pouvons ainsi vivre une situation que nous n'aurions pu connaître par nous-mêmes. Ceci ne veut pas dire uniquement que le sens du texte fictionnel ne peut s'accomplir que dans le sujet lisant, mais cela veut dire également que le lecteur est lui-même constitué d'une certaine façon par ce processus sémantique. (1976, p. 271)

Ainsi, la constitution d'une subjectivité exige de la conscience qu'elle aille vers ce qui lui est étranger. Dans cette même foulée, Bartholeyns met en lumière l'altérité constitutive du processus d'énonciation, fondée cependant sur la perspective de l'auteur :

Celui qui écrit réalise l'ouverture par l'avènement progressif de l'évidence de l'autre dans le même. Son mouvement a pour véhicule la différence propre de soi pour soi-même ; où être donné comme autre permet de méditer des expériences qui se vivent avec autrui, bref, d'en éprouver le sens à partir de soi. Il s'agit donc moins de se connaître

⁷ À ce propos, Joseph Bonenfant affirme à juste titre dans son article *Pour une lecture pragmatique de la poésie*, qu'il s'agit de co-crédation lorsqu'il est question de la lecture d'un poème. (1992)

mieux ou autrement que d'être confronté à soi comme différence essentielle et rompre avec une identité illusoirement stable, (2001, p. 225)

En quittant le territoire sécurisant du connu et en se faisant « objet » de son activité avec l'œuvre, qu'il érige en instance co-énonciatrice et à laquelle il se conjugue, le sujet transcende sa position pour atteindre celle d'un surcroît d'être. Ouellet rapporte en ces termes ce phénomène d'altérité esthétique :

C'est dans cette double perte d'identité, d'abord de l'objet d'art, devenu sujet énonçant ou subjectivité intentionnelle, puis du sujet de l'expérience, devenu objet et patient de ses propres actes, qu'on gagne cet *autre* territoire de l'être, celui du surcroît, inconnu mais infiniment attrayant, parce que motif et moteur de toute expérience, [...] où le *cum* précède infiniment le sens, puisqu'il est ce « comme » et cet « avec » pré-individuel conditionnant l'universalité de l'expérience esthétique [...]. (2003, p. 190)

Or, le poème s'avère par sa nature même un lieu privilégié de l'expérience inconnue, du mystère, du sacré, mais qui n'existe comme tel que parce que la conscience s'y investit, qu'elle active esthésiquement la proposition étrangère de celui-ci d'après ce qu'en puissance il y a en elle. C'est ce mode sensible d'implication co-énonciatif au sein d'un univers *autre* qui permet au sujet de développer de nouvelles dimensions de sa subjectivité. Vue sous cet angle, la poésie s'avère un espace phénoménal de prédilection pour l'apparition et le développement du sujet, mais seulement si celui-ci, de toute évidence, s'y conjoint d'après l'*éthos* esthétique que réclame un tel mode énonciatif.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire consistait à cerner les éléments qui régissent l'apparition du poétique littéraire, soit les phénomènes de langage et d'altérité entre la conscience et le texte, qui président à la constitution de son sens et de sa signification pour le sujet, et ce, dans le but de développer une compréhension accrue des enjeux de l'écriture. Cette démarche visait l'expansion des ensembles notionnels et conceptuels qui me sont disponibles pour saisir avec plus de profondeur le processus de création dans lequel je m'engage lorsque je rédige de la poésie. L'œuvre poétique telle qu'abordée dans cette étude se présente en tant que proposition esthétique dont l'objet esthétique dépend, bien sûr du poème, mais également de la conscience qui, armée de son encyclopédie, en parcourt l'énoncé, et ce, selon la disposition sensible, l'*éthos*, dans laquelle elle se trouve au moment d'engager le processus d'intersubjectivité. Au sein de ce processus, un déploiement génératif ainsi que la constitution d'un objet cohérent esthétiquement pour le lecteur auront lieu. Suivant cette conception du poème, il m'est apparu nécessaire d'explorer dans le premier chapitre les théories structuralistes qui s'avèrent opératoires pour dépeindre certains des phénomènes langagiers propres au mode d'énonciation poétique. Les aspects éclairés par ces thèses concernent principalement l'utilisation du symbolisme comme mode de langage et les implications qui en découlent : l'intransitivité des mots et l'autotélisme de l'œuvre qui mène respectivement à la générativité ainsi qu'à la systématisation du texte, en font une proposition autoréférentielle et théoriquement infiniment ouverte. L'intérêt que comportent ces développements théoriques trouve un

prolongement dans le fait d'y conjuguer une instance co-énonciative et d'investiguer le processus de lecture. C'est donc en ce sens que s'est orienté le second chapitre, où il me semblait essentiel de définir, à tout le moins sommairement, l'intersubjectivité, ainsi que les deux instances qui y participent : le sujet et le texte. L'altérité active au sein du processus intersubjectif rend manifeste une conception où ni le sujet, ni l'œuvre, ne peuvent apparaître sans être conjoint. Le processus de lecture illustre de quelle façon advient cette co-énonciation et comment la conscience doit faire des choix déterminant le sens, basés sur les structures du poème, qui réduisent ce potentiel de sens à l'objet esthétique constitué par le lecteur. Pareille affirmation se fonde sur une conception qui soutient qu'un poème est intrinsèquement indissociable de la participation de son lecteur – le producteur étant le premier de ceux-ci – qui en re-crée le sens et la signification⁸ chaque fois, par un déploiement génératif et esthétique nécessairement subjectif. Cette ré-énonciation de la proposition textuelle ancre ses opérations dans la conscience du sujet : son encyclopédie, son bagage affectif, mais également sa manière d'être, la disposition empathique avec laquelle elle aborde le texte et à partir duquel elle engage le processus de générativité et de détermination menant à la constitution d'un objet singulier. Par conséquent, le troisième chapitre traitait de ce processus de sélection de l'information et du rôle déterminant que joue l'*éthos* énonciatif au sein de celui-ci. Ce faisant, le phénomène de constitution du sujet qui advient lors du processus de co-énonciation du poème est apparu comme une part effective de l'expérience poétique. Ce dernier justifie selon nous, en grande partie, la valeur d'une relation entretenue avec la poésie. Il jette un éclairage sur le sens que peut prendre l'aspect « sacré » d'une telle

⁸ Bien que ces deux aspects relèvent à la fois du texte et de la conscience qui s'y conjugue, le sens se rapporte davantage au texte et la signification à la valeur que prend ce sens pour le récepteur.

démarche, comme le proposait Bercoff pour faire écho à nombre de poètes et théoriciens. Si la poésie instaure une relation satisfaisante à l'inconnu, au « sacré », qu'elle permet à l'homme d'accomplir son humanité (Bercoff, 1999), c'est qu'elle dirige le sujet dans un univers qui lui était jusqu'alors étranger en exigeant de lui qu'il en constitue lui-même le sens, en trouvant le fondement de ses activités dans sa faculté de connaissance esthétique du monde – donc proprement subjective, mais néanmoins bien réelle – et qu'il développe, en propre, son champ de connaissances. À cet égard, Michel Collot rappelle que :

Le référent du poème est un « univers imaginaire », qui constitue une version singulière du monde. Non pas un *idios kosmos*, mais une variante individuelle du *koinos kosmos*. « Vision du monde » subjective, certes, mais le monde n'est jamais vu que par un sujet. C'est l'objectivité qui est une fiction; et l'imaginaire est en revanche un instrument de connaissance du réel. (1989, p. 175)

Cet investissement mène le sujet à la fois vers un sentiment de « surcroît d'être » et à celui d'une plus grande pénétration du monde.

C'est donc, dans cet esprit, que j'aimerais proposer la poésie dont je suis l'auteur. Ces textes se veulent des potentiels de sens esthétique dont j'invite le lecteur à disposer pour son propre bénéfice. J'insiste sur le fait que l'objet esthétique auquel ils peuvent mener ne peut que varier d'un lecteur à l'autre, puisque ma propre relation à ceux-ci subit elle-même une entropie. Ces poèmes, que j'ai relus à de nombreuses reprises, ont généré chez moi des réactions variables, me confirmant la thèse qui stipule que l'*éthos* à partir duquel on aborde l'expérience d'un texte influence la portée de celui-ci. Je soumetts donc ces textes au lecteur en espérant qu'il saura se les approprier et s'en faire, en quelque sorte, le sujet énonciateur à son tour.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966-1974.
- BERKOFF, Brigitte, *La Poésie*, Paris, Hachette, 1999.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1965.
- GODEL, Robert, *Les Sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. Saussure*, Genève, Droz, 1969, c1957.
- FRAISE, Emmanuel et Bernard MOURALIS, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », c1982.
- OUELLET Pierre, *Le Sens de l'autre*, Cap-Saint-Ignace, Liber, 2003.
- OUELLET Pierre, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoge, Pulim / Septentrion, 2000.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Points », 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

Articles de revue cités ou mentionnés

- BARTHOLEYNS, Gyl, « Une raison d'écrire », *Études littéraires*, volume 33, n° 3, 2001, p. 207-228.
- BONENFANT, Joseph, « Pour une lecture pragmatique de la poésie », *Études littéraires*, volume 25, n°s 1-2, été-automne 1992, p. 65-81.
- OUELLET, Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n° 69, été 2002, p. 11-25.

Ouvrages consultés

- ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Paris et Bruxelles, Duculot et De Boeck-Wesmael, « Formation continuée », 1992.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- ECO, Umberto, *Notes sur la sémiotique de la réception*, Paris, Centre national de recherche scientifique, 1987.
- ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Librairie générale française, 1990, c1979.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, B. Grasset, 1992.
- ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 2000, c1963.
- JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité. Anthropologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Aubier-Montaigne, 1922.
- JAKOBSON, Roman, *Les Fondations du langage*, Paris, Éditions de minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, Paris, Éditions de minuit, 1984.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

LOJKINE, Stéphane, (s.l.d.) *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2003.

PAROUTY-DAVID, Françoise et Claude ZILBERBERG, *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim, 2003.

RABATÉ, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.

Articles de revue consultés

BRISSET, Annie, « La poésie pense : une modalité assumptive de la connaissance » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume 12, n° 1, 1999, p. 9-18.

DUBOS, Ulrika, « Au sujet de la possibilité d'une analyse linguistique de l'énonciation poétique contemporaine » *Semiotica*, volume 29, n° 1-2, 1980, p. 95-112.

GRONDIN, Jean, « L'universalité de l'herméneutique et les limites du langage : contribution à une phénoménologie de l'inapparent », *Laval théologique et philosophique*, volume 53, n° 1, 1997, p. 181-194.

HEBERT, Pierre, « Lisez, lisez... » *Voix et images*, volume 18, n° 2, (53) 1993, p. 423-424.

MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, volume 13, n° 1, printemps 2005, p. 93-102.

NAVARRO PARDINAS, Blanca, « Phénoménologie de l'acte de lecture : l'exemple de Volkswagen Blues de Jacques Poulin », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 52-62.

LAURETTE, Pierre, « L'hologramme du poème et le prisme du poétique. Paysages. Mondes possibles. Langage de la pensée. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume 12, n° 2, 1999, p. 13-37.

Oeuvres littéraires consultées

- ARSENAULT, Anick, *Femmes de sous mon lit*, Québec, Triptyque, 2002.
- BOILY, Mathieu, *Le Grand Respir*, Montréal, Les herbes rouges / poésie, 2001.
- BRASSARD, Mario, *Choix d'apocalypses*, Montréal, Les herbes rouges / poésie, 2003.
- DAOUST, Jean-Paul, *Les Saisons de l'ange*, Montréal, Les Éditions du Noroît, 1997.
- DESROCHES, Jean-Simon, *Parle seul*, Montréal, Les herbes rouges / poésie, 2003.
- DORION, Hélène, *D'Argile et de souffle*, anthologie préparée par Pierre Nepveu, Montréal, Éditions Typo, 2002.
- GAGNON, Martin, *Le Sacrement de la finitude*, Montréal, Les Éditions du Noroît, 2000.
- HÉBERT, Anne, *Oeuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000.
- HÉBERT, Anne, *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1997.
- JACOB, Suzanne, *La Part de feu*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1997.
- KURAPPEL, Alberto, *La Blessure inévitable*, Traduit par Jean Antonin Billard, Trois-Rivières, Les écrits des forges, 1996.
- LANGLAIS, Tania, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les herbes rouges / poésie, 2000.
- LANGLAIS, Tania, *La Clarté s'installe comme un chat*, Montréal, Les herbes rouges / poésie, 2004.
- LIZALDE, Eduardo, *La Chasse au tigre*, Traduit par Denys Bélanger, Trois-Rivières, Les écrits des forges, 1998.

LA LANGUE LIQUIDE LES YEUX BRÛLÉS

Poèmes

PASCAL LAREAU

LE PARFUM D'UNE MINUTE

« je ne dirai rien
mais je laisserai le jour plaider sa cause dans les vitraux de ma conscience »

Martin Gagnon, *Le sacrement de la finitude*

PEINDRE AU SOLEIL

*les moulins de sel au bout de tes doigts
ne transforment aucun champ*
mais ces moulins servent aux oiseaux
et plus il y aura de nids dans mes mains
plus je longerai de falaises les yeux légers

CETTE MINUTE S'EFFRITE

surprendre les contraintes du concret au centre
d'une vision qui plus d'une fois nous retourne
pour que tombent en poussière les corps désirés

il convient d'écrire si par parole s'éveille le souvenir du sens

L'HEURE LÉGÈRE

le quotidien laisse une marque à la surface des yeux
différente du décodage différente de l'origine
comme une ribambelle de fillettes soufflée par le vent
ou une suite de pas en rond que feraient nos mères nues
dans l'attente inassouvie de leur soif

POLIE PAR LA MER

une femme se masturbe sous une volée de cormorans
les seins tendus par le vent de la mer

des voiliers sur le bout de la langue
nous aimons le silence qui nous porte
au bord des poignets de cette femme
la marée qui s'étend pour l'atteindre
pieds...hanches...épaules
de la nuque au fond des yeux
où s'étirent de longues lumières liquides
sur son visage brûlant

UN PÉTALE ROUGE

la naissance des gestes

la jeune fille qui porte à soi sa main
pour plonger au fond de sa poitrine
le front de son amant
suspend à ses cheveux
de longues mèches de flammes
brûlent ta langue et tes yeux

MARIE ET LE CHAT

sous nos pas dirigés
la source des cimetières
et ces premières minutes d'amour
sur la route au reflet
la nage révoquée du chat
dans les veines fraîches de Marie

si un jour se meuvent les mains de printemps
sur les corps endormis
la place qu'occupe la parole
verra chavirer toutes les absences

CE JOUR COMME DU LAIT

portes transparentes
sur un siècle de pieds nus
l'usage des savoirs blanchit par les catastrophes
on sèmera des saules sur les sépultures

les pissenlits et les oiseaux communs n'ont perdu aucune beauté

l'éveil qui verra naître le calme
l'atelier du verbe
sera le même jardin où poussent les êtres éternels

LA VOIE DU JASMIN

prière pour un moine patient
que la parole traverse
peu de jour avant l'aube

porteur de sabre ne fend plus que du lilas

à l'éternelle question
répand ses fleurs parfumées
dans un bol d'eau

LES SECONDES DE LA CHOUETTE

un soir tranquille disperse jusqu'au moindre soupçon
le vent secoue les secondes de sagesse
pour qu'elle s'infiltré dans les recoins du réflexe
que chacun porte à ses lèvres de ses mains jointes
jusqu'aux heures de l'aube
gris lumière des jours de peine

*ouragan d'hiboux déployés
voient dans nos gorges
où s'oublie des secrets de fils interrompus
déracinés de nos pas les plus honnêtes*

le froid n'effleure que la surface de nos recueils
depuis le matin des sciences clandestines
la place qu'offre l'éternité
n'appartient qu'au présent

SA CHAPELLE

rituel maçonnique
tous les axes de ma pensée
obtiennent l'absolution dans un vitrail

que prenne place le rouge
à l'entropie des savoirs
si l'homme en lui-même
devient roi – ouvre de grandes ailes
dans le temple de paix

les heures perdues
à marcher sur la tranche des villes
sa seule patience dans les poches
et quelques traits de pinceau en tête
n'auront rien changé aux volontés de genèse
qui roulent devant chacun de nos pas

UNE CRAIE

fabricant de vent aphone dans la galerie du possible

une procession de fillettes à flûte
de l'extrémité de la rétine à l'effondrement du ciel
voile à chansons
tissé dentelle sous l'effleurement

parole d'enfance dans l'entendement du matin
si seulement

ÉPONGES MAMMIFÈRES

un aveugle
que les pieds font souffrir rapprochement
sauter d'une falaise est l'espoir d'un autre monde

alors marcher
dans la paille sèche baume
les chaumes sur pilotis verront nos enfants naître

après l'abandon
et l'arrêt des pèlerins village
toutes les mains plongeront dans l'eau saisir des pierres

POÈME OU RENOIR

si penser prend son temps

le circuit présent s'entrecoupe déjà
secondes stridentes au cœur sauvage
ombrelles battantes
spectres en plein jour
les yeux noyés de promesses

PAYSAGE AVEC LOUP-GAROU

sur une longue période les visages
se reflètent dans les lames du moulin

une nuit obscure étend sa langue
un petit chien sous la dent
sans blanc ni obstacle - chercher
le paysage comme autre chose
retient ses griffes de peintre
une suite de crocs sur un torse de bois

au règne de l'insolite
on ne dissimule pas une forêt
la place du soleil et ses veines brûlées
chante d'une voix sans question
puisque à la plume encore
nous répandrons demain

LE SEL SANS LA MER

« Des lignes de craie blanche
Sur le trottoir tracées
Dessinent clairement
Le corps de la danseuse tuée »

Anne Hébert, *Poème pour la main gauche*

L'AUBE ENGLOBÉE

une voie que piétinent des enfants
pont suspendu
dans la nécropole de nos visions dispersées
serions-nous poètes si les doigts se chuchotaient l'humanité

des vêtements tissés de rivières
essentiels à l'espoir
puisque des fous
répertorient dans des calepins nos déficiences à aimer

L'EMPREINTE CORMORAN

où sont nos moments de sagesse
dans un cahier écrit à l'apprentissage des lettres
ou dans l'utérus de nos mères reniées
dans l'amour nouveau qu'elles offrent

je ne sens plus ni la page qui attend
 ni le crayon qui bave
 ni les crocs qui défoncent le palais

il n'y a plus qu'un oiseau transit
collé à ma main

combien de citations prend le présent à s'écrire
les écrivains de nuit s'agglutinent
dans un réservoir de plume
il nous faudra plumer tous les oiseaux du siècle
s'il faut répondre à cette demande

À PÔLE DÉCLARÉ

pour une première fois l'amour
n'aura pas la bouche ouverte
collision d'homélie
fleuve ravalé

*si servir un bol de chagrin à la femme ruisseau
l'attire au rivage lécher mon cou
je plongerai en moi la suite des choses
la mer de mémoires
dans ma propre poitrine
avec la volupté des survivants*

LE BOIS DES BARQUES

d'emblée je conçois la force du voyage
ces tunnels obscurs plaqués d'étoiles de sel

*une rambarde épuisée
contient nos regards de brebis
il suffirait que l'oubli reprenne son souffle
qu'il cligne des yeux une fois
pour qu'une marche s'amorce à l'opposé du cloître
que se relève entre des bras d'enfant
un père transformé*

signé d'assomption depuis la naissance
le garçon cherche au creux de ses paumes blanchies
sa façon sur un chemin sans monastère
et n'accompagne ce pèlerin
qu'une femme enfant au front de mer
puisque entre eux le silence
vaut le chant d'une réponse

au seuil des jours sans solitude
le cœur abîmé dans ses secrets hésite
mais ne trouvera l'accord pour inverser nos projets
ni dans mon regard
ni dans l'eau que j'offre à ma vie

À MIDI L'AVENIR

la surface poudreuse du ventre
souffle à sa chair basculée
un désir de fleuve intempestif
des orteils au cerveau
chaque atome
comme un nid de flammes douces

nos os s'émiettent dans nos enveloppes
alors que poussent sur nos dos
de grandes ailes cathédrales

CARBONE

convoquer la migration des silences
le sel

de la gorge coule des désirs
sans sémantique raisonnable
depuis le mot les volontés n'ont plus de matière
déployant toutes les phalanges
suit une série de gestes aux couleurs sèches
sur la fibre de nos pages blanches

provoquer la chute des espaces clos
le soufre

la paume marquée par la pierre
saisira le sens des jours de marée
où l'agonie des oiseaux réchauffe le thorax
nulle révolte ne sera couvée par l'instant
quand la procession des palmés
se posera dans les marais du crâne

LE CORPS DES OEUVRES

une brèche dans la paroi du maçon
d'où coule la peinture

long fleuve blanc sur la toile
ni rive - ni écueil
qu'une poudre de craie liquide entre les doigts du désir

*

une brèche dans la paroi du maçon
confusion sur l'amour

les femmes que je peins de nuit
ni hermine - ni avoine
qu'une suite d'esquisses de plâtre aux rétines percées

COLIMAÇON

une fenêtre blanche sur un ciel de lucioles

ou

un concert de cloches à marée montante

permet d'assister au bonheur
malgré que des doigts secs
pincant les cordes de nos bras

*

un poisson de sel au fond d'un sac de toile

ou

une lame de violon dans nos esprits tendres

purge l'avenir des tableaux
de nos volontés éphémères
et rassit nos réflexes

PAPIER PEINT

*place ta main sur la peau des bêtes
quand tu questionnes ta voie*

*tu regardes le pubis des femmes dans
la rue sans t'en apercevoir
et parce que tu aimes déjà
tu choisis de verser des glaçons dans
tes yeux*

frisson maintenant

*maintenant toutes les femmes ont les
mêmes seins dans leur chandail
tu te trouves un peu fou*

COMME INFATIGABLE MIGRATEUR

l'averse sans qu'on la comprenne
dans nos corps mousse humide de nos os
puis dans l'idée qu'on a des gestes
soufflés dans l'instrument du silence
les prunelles closes distinguent le battement des poignets

femmes au sexe de papier sourient
quand les voiliers de la mer morte chavirent
ouvrant leurs flancs liquides sur le sel pur

LE COCCYX LE CERVEAU

la chaleur dans les genoux
cette distorsion inaudible de l'avenir
procession d'intentions saccadées
mène le désir suivant
à l'éclipse attendue des sens restreints

s'entendre pencher sa vorace
d'une main plaquée sous la hanche
ne retient plus mon sang plus qu'une minute animale
érection de chasseur – la race

à l'oubli silencieux je réponds que répandre
une deux fois son geste apaisant
sur l'échine sauvage du serpent dominant
la colonne vertébrale ou le front endormi
adoucit le ventre son écho

LA VOILE AGRESSIVE

n'arpentera l'illusion que celui convaincu
d'une face d'apôtre imprimée
sur un seul soir absent de silence
et tendu à grand vent

nous ne pourrons barbouiller les palissades
que de main gauche et ouverte
et si vous voyez de ces gestes
de l'œil sur la poudre des briques
une première oppression armée
malgré vos phalanges appauvries par le doute
vous chanterez comme des canaris

UN ŒIL SANS L'AUTRE

vieillard décrépi dans l'œil miroir
sortira fillette
les joues de plâtre gravées dans l'os
un peu de mercure sous les paupières

poète de reflets gris sur les fleuves
nous mêlons nos langues au même anneau

réflexe des poumons

MALLÉABLE

une flambée d'apôtres dans l'âtre du déjà

précipice à cinq sens d'où je vois le monde
ne tiendra dans ses mains
ni la parole du Christ
ni l'implication du Bouddha

qu'une suite de présents sans paroi
d'où chute une conscience liquide aux idéaux surannés

JÉRUSALEM

chaque pas vers l'englobant inverse le marcheur
par la multiplication de l'abîme non résolu
axiome de l'angoisse

espoir du sentier à sens unique
désiré par l'esprit divisé

et si je meurs un peu chaque jour
d'autres meurent une fois pour toute

L'INSTANT

si son secours a le corps léger
entre les cendres prises par la main
le bouquet dans une camisole
la foudre au bord d'un bateau
c'est que vu de l'immobile
rien ne se souhaite la mort

LECTURE EN FA

sous l'écume d'une mer abandonnée
que pourtant caresse encore ma main
ne subsiste aucune vision
aucun désir d'oeuvre
 qu'une violente plainte au violon
 déchirant mon squelette
 et m'assurant l'existence

le sel seul colle encore aux doigts
qu'un être nonchalant laisse remuer d'eux-mêmes

NAISSANCE NAUFRAGE

« éparpillez-vous ! Ce qui est joint
va se rompre !
Ma nuque d'aigle va se casser de peine,
mes ailes de guenilles, mes ailes de guenilles,
elles s'imbibent de nuages,

ma tête va s'abattre sur l'épingle ! »

Suzanne Jacob, *La part de feu*

UNE PRIÈRE LE MATIN

décalage sur l'existence

si seul un chiffon mauve de pétales sèche nos corps de printemps
brûler des marches et inverser ainsi l'oiseau
engendrera des rêves de rouille
vision trouble au seuil de l'eau

*

vertes pousses tendres sous les doigts d'un ange
dont le sang se mêle aux plumes

l'angoisse récessive aux tourments de jeunesse
sera l'histoire des mots sous l'averse
plus que des mains dans le soleil

YVANHOE

le fils d'aucun père

les yeux prêts à remplir leur mission
valeurux et limpide bambin

d'un seul coup de faux
du premier mâle considéré
tourne aux fantômes

PAR ANCIENNE POUSSIÈRE

plus subtiles que les carillons d'oiseaux
les larmes ont coulé dans mes entrailles

la naissance s'impose dans mes veines
j'irai pleurer sur la tombe de mon enfance
seul dans le silence
ce sépulcre au fond de la gorge

CIRCULE ET S'ÉCOULE

le non-dit inonde le sol de l'asile
tant de fois sanctifié à la naissance - absolution

seule une toile d'éclairs dans les yeux endormis
prouvera la convergence au front devenu sourd

poème - plâtre

ce même souvenir présent
différents poissons sous le bec des oiseaux
les paroles déchirent le paysage de la mer trop blanche
où même les plus beaux voiliers ont des coques de sel

SERPENT

le carnage s'encercle de sang
malaise au crâne du reptile lové dans l'os du soir
nous flottons spectres suspendus
sur ces corps de vaches en flammes
chapelle de marbre où ranger nos agonies

*

le cerveau répand une marée de son sel stérile

*

nos hanches ne répondent pas
et bien que l'esprit veuille le présent
le mal qui nous lie aux cauchemars d'enfance
trouve encore en nous son repère le plus fiable

LES SUCS FAIBLES

des charpentes de chaloupes jonchent nos mots
à l'enchaînement de syllabes acérées
ces idées d'embarcations
il ne faut jamais les finir

celles qui, seins nus, te poussent dans l'eau
se noient dans ta gorge
celles qui ferment la marche des éprouvés
pleurent dans ta main
celles qui sucent leurs doigts
vivent par tes yeux qui s'imaginent

*un livre sec sur le contenu du néant
pour se passer les morts entre chapelles*

trois squelettes d'oiseaux volant vers des nids de pierre

PAUMES OUVERTES

pour peu que la folie perce le présent
des coulisses marquent les parois du torse
de leurs réminiscences macabres
le goût de sombrer devient insoutenable

trop de chemin parcouru sur la lame du doute
une éponge pétrifiée dans chaque main
funambule aveugle du serment d'ouverture

LA MAIN LE SOL

de hautes marguerites blanches
traversent mes cavités oculaires

*les peaux de loup
forment des femmes saintes
aux saveurs subtiles*

j'irai me briser sur la poussière du jour
avec les autres hommes

nous marcherons pieds nus sur la pierre brûlante
voudrons franchir des portes
mais le même réel s'étendra derrière
le crâne rasé les mains ouvertes

À RECOUVRIR DE CHAUX

tout ce qui m'entoure est un sucre humide
des corneilles de poudre
jusqu'à la surface des oeuvres
où nos prunelles tracent les lignes de l'avenir

goudron - mer blanche

chaque inscription m'épargne
la déception muette des désirs apocryphes
au cœur des hurlements gestuelle à l'encre
fige le sang des souvenirs

MUSIQUE ACTUELLE

comme l'insolence des sanctuaires

placer sa peau sur un arbre
écorce contre écorce
courir nu se jeter d'une montagne
le corps dans celui du monde
rappelle des souvenirs

des accords de piano sauvages
presque abstraits
prennent un sens noble
si la mort coule de nos yeux en une douce mélodie
nos contemporains posés à la surface du vide

ZÉNON

une chorale d'hommes dans l'athanor du silence

serment perdu dans l'angle

à l'oblique du déroulement
consécration

l'Oeuvre au Noir
son sang granuleux sous les phalanges

MON VAISSEAU CLAIR

un chapelet de roches de mer dans mon oreille
 puise les paroles salées d'un autre temps
 conques flapiés de bateaux

ressac à contresens du pèlerin
qu'arpenne de chimères malades la pléiade des noyés

L'AUBE LYCANTHROPE

brûle tes couteaux chez les loups
la nuit à chanter de tes yeux ce ciel pourpre
les doigts crispés sur un pipo

le matin suivant
ramasse tes os
fais ta nouvelle hutte
commence un village

PLUS LOIN LA CHANCE

le rouge demeure penché sur moi
je suce des vitres
de ma chambre le lundi
jusqu'au ruisseau de pâques le lendemain
croyez les cicatrices à mon cerveau
mais d'origine différente à vos visions

à moins qu'entre mes paumes
se soignent les valeurs accordées

JAUNE SIAMOISE

trop de dents
je suis faible aux questions qu'on pose le matin
blancs d'une séquence incertaine
que les fleurs encore n'ont pas recouverts
sauf d'une série d'œufs au jour promis

face à face de femmes dans un rêve ce soir
puis se tournent les talons sommeil entre les cuisses
retourner leur ventre de chiffon
y déposer un oiseau un œuf un hibou
ou le savoir d'un grand cheval à l'aurore

un autre paragraphe plus jaune pour les doigts de peinture
petit œuf entre les yeux
mais cette fois naîtra sa vision plus que son symbole
sur le paysage désolé de nos regrets
un possible quoique improbable
cherchant le vent d'une aile encore humide