

LE VERS: L'ŒIL ET LA LIGNE (À PROPOS DE L'ANALYSE DE LA POÉSIE MODERNE)

SERGE SALAÛN

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Le Vers ou ligne parfaite...

S. Mallarmé

L'ère moderne, en poésie et, sans doute, pour toute l'aventure contemporaine du langage et du signe, éclate en 1897, comme un coup de tonnerre, par la publication d'un long poème de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La préface de l'auteur à ce poème, publiée en mai 97, dans la revue *Cosmopolis*, donne à cet événement l'aspect d'un manifeste: les deux textes constituent bien les deux fondements complémentaires, théorique et pratique, de ce que l'on peut considérer comme une véritable révolution dans l'univers du langage, de la communication et de la littérature. A la même époque, Saussure (celui qui, de son vivant, tendait à privilégier le signifiant sur le signifié plutôt que celui des publications officielles), apporte une sorte de caution scientifique à cette modernité.

On pourra toujours objecter que Mallarmé ne fait que prolonger et mûrir un processus enclenché depuis le début du XIXe siècle; les Romantiques, Baudelaire ensuite, puis les Symbolistes redéfinissent, chacun à sa façon, la modernité du signe. La poésie peut se targuer d'être un laboratoire du langage et des formes et de jouer, aux époques décisives, un rôle moteur; une belle revanche contre ceux qui ne voient dans la poésie qu'une aire de jeu pour dandys oisifs ou l'expression purement individuelle de l'incontinence émotionnelle.

Quoi qu'il en soit, les textes mallarméens font date. Désormais, la production poétique et, au delà, les mécanismes du sens dans la création verbale, vont fonctionner différemment. *Un coup de dés* conditionne, explicitement ou implicitement, par osmose ou par rejet, toute la poésie européenne jusqu'à nos jours.

Il me semble que ce qui définit essentiellement la poésie du XXe siècle, à partir de la révolution mallarméenne, peut se formuler de la façon suivante. Au plan du langage lui-même et de la "construction" du sens (ou de la "déconstruction" du sens revendiquée par la poésie de ces dernières décennies, pour reprendre un terme qui leur est cher¹), la modernité réside dans la participation systématique et décisive des mécanismes non conceptuels; les rythmes, les sons, l'imaginaire et —ce qui est plus novateur— le regard et la spatialité. Au plan de l'œuvre —le poème, la série, le recueil—, l'innovation tient dans la présence d'un discours méta-poétique ou même méta-linguistique, systématique, qui peut représenter, à l'occasion ou suivant les périodes, la tension principale de l'œuvre.

Ici aussi on pourra objecter que ces deux ingrédients ne sont pas à proprement parler des nouveautés. Le rythme, la prosodie, les mécanismes de la paronymie, par exemple, sont inhérents, consubstantiels à la poésie depuis qu'elle existe: quant à l'intervention de la perception visuelle, elle est, elle aussi, inhérente à la poésie écrite, ne serait-ce qu'inconsciemment. La modernité utilise ces caractéristiques du CODE poétique (du "genre") et, surtout, elle les systématise, les explore jusque dans leurs ultimes conséquences et les élève au rang de DOCTRINE, non seulement de la création poétique mais de toute pratique écrite, artistique ou non.

LES MÉCANISMES NON CONCEPTUELS DU SENS

Impossible dans un si court espace de mentionner et de développer les multiples signifiants graphiques, visuels et sonores qui produisent du sens dans la poésie espagnole moderne, du Modernisme à nos jours, en passant par tous les *ismes*, toutes les Avant-gardes, esthétiques et politiques, et la kyrielle de poètes "nuevos" et "novísimos" qui se succèdent vertigineusement depuis une trentaine d'années; plusieurs thèses n'y suffiraient pas. En faisant l'impasse sur les mécanismes sonores (rythme, prosodie, paronymie, etc.), dont il faudrait analyser le traitement de la

¹. Siles parle de "des-significidad", *Poesía 1969-1980*, Madrid: Visor, 1982, p. 7.

Le vers : l'œil et la ligne

tradition et sa "modernisation", je souhaite simplement évoquer, très rapidement, deux aspects radicalement modernes.

Le premier, bien plus épineux qu'il n'y paraît, concerne la métaphore ou, plus généralement, l'image, qui a représenté pour de nombreux courants, un instrument privilégié de la création poétique. L'insistance des poètes à définir l'image, depuis le début de ce siècle, montre bien qu'ils la considèrent comme un mécanisme et même un enjeu capital: Valle-Inclán, dès 1902¹, Gerardo Diego (dans la ligne de Reverdy) dont le texte publié en octobre 1919 dans la revue *Cervantes* et intitulé "Posibilidades creacionistas" constitue, à mes yeux, un document doctrinal majeur, Lorca ("la metáfora une dos mundos antagónicos..."), André Breton (toujours dans la lignée de Reverdy, mais en y ajoutant le concept d'arbitrarité nécessaire), sans parler de Gómez de la Serna et de ses *Greguerías* ou même d'Antonio Machado et de ses invectives contre la métaphore qui illustrent également le débat autour de l'image, tout le monde met son grain de sel, le plus souvent pour tenir des propos approchants ou complémentaires.

Sans entrer dans la querelle sur la définition de la métaphore et de l'image qui me paraît relever tout à la fois de la littérature, de la linguistique, de la sémiotique, de l'histoire et de l'ethnologie, on peut quand même observer que ce qui réunit toutes les conceptions qui émaillent notre siècle, c'est la volonté d'instaurer un contrepoint à la logique, de poser l'existence, parallèle à la raison analytique et tout aussi féconde et indispensable, d'un univers irréel, sensoriel, "transrationnel" (comme dit Jaspers), imaginaire ou psychanalytique (la variété des vocables choisis pour définir le pendant de la logique relève de l'intention doctrinale ou de l'idéologie). La dualité logique-non logique, quel que soit le terme qui s'oppose à la logique, constitue un des traits fondamentaux de la modernité poétique; elle suppose désormais que le SENS obéit conjointement, simultanément, nécessairement, à deux principes de nature et de fonctionnement différents. L'œuvre devient **le lieu et l'exercice même** de l'exploration de cette dualité (ou dialogisme, comme on dit aujourd'hui), la pratique heureuse d'une osmose, ou angoissée d'un hiatus et d'une béance. Dans cette perspective, l'image semble apporter le vertige du non dicible, du non formulable, du non-dit même... au cœur du mot! On conçoit que les poètes modernes, obsédés par l'efficacité, le rendement

¹. Valle-Inclán prétend qu'être poète, c'est associer deux mots qui n'ont jamais été associés.

du signe et du "message", aient pu se laisser porter par ce vertige, jusqu'au silence ou l'inconscient.

Au-delà de la métaphore et de l'image qui ne sont que des "figures" codifiées d'un fonctionnement plus général de la rhétorique, ce qui est en jeu dans la poésie moderne, c'est la pratique associative, la combinatoire des éléments linguistiques, les chaînes horizontales et verticales, qui pratiquent ces dualités entre logique et imaginaire ou entre concept et sensation. Le **dynamisme associatif** —dont la métaphore n'est qu'un aspect— est peut-être le patrimoine véritablement identitaire de la modernité poétique, pour quelque finalité que ce soit.

L'autre phénomène majeur de la modernité est la participation du **regard** dans l'élaboration du sens et la conquête de la **spatialité**. On peut y voir l'extension de la loi des signifiants aux mécanismes visuels et à l'espace comme lieu poétique. Qu'on relise la préface de Mallarmé à *Un coup de dés*, tout y est expliqué et d'une lumineuse modernité. La "Page" devient un cadre visuel, une "partition" où dialoguent des "blancs" et des noirs, des masses et des "lignes", une fiction "scandée" par la "mobilité de l'écrit", un rythme mené par des séquences verbales (des vers et des prosodies) et, également, par des gestes oculaires, précipités ou ralentis, verticaux, horizontaux, obliques, croisés, rétrospectifs, etc. Le texte spatialisé "évite le récit" dit encore Mallarmé, retrouve le mouvement (celui des yeux et, partant, du corps, du message ou de l'émotion). Le regard et la spatialité ne retirent rien aux mécanismes traditionnels du rythme et de la scansion, ils ajoutent le geste, la vie, et découragent la routine ou la perception mécanique. Fait pour un œil-oreille, comme dit Jacques Roubaud¹, la ligne est subvertie pour mieux être dégustée comme vers et la plasticité de l'OBJET poétique alimente la signification.

La spatialisation du signe poétique a pris, depuis 1897, des formes variées, plus ou moins spectaculaires ou funambulesques. La subversion de la ligne versale et la découverte de l'espace se sont exercées d'abord sur le mode expérimental et ludique. Ainsi, sous l'influence du Cubisme pictural et des Calligrammes apollinairiens, la linéarité est devenue plastique, graphique, plus ou moins décorative, mais, au fond, dans un esprit encore "figuratif" (c'est-à-dire que le poème s'en tient à une représentation directe, à une glose ou une paraphrase d'un objet reconnaissable). C'est aussi l'époque des "tableaux-poèmes", des

¹. Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris: Maspéro, 1978, p. 120.

Le vers : l'œil et la ligne

"collages", des "idéogrammes", des calligraphies originales, des premiers poèmes lettristes: le corpus espagnol n'est pas très étoffé, mais Larrea, de Torre, Junoy, Foix, et d'autres, s'y exercent. Ensuite vient l'époque des poèmes "architecturaux" qui renouent avec la linéarité conventionnelle de l'écriture, mais la combinent avec une distribution fragmentée des séquences verbales, créant ainsi des "décrochages" visuels, des sautes de lecture entre blancs et "noirs", des gestes ou des parcours oculaires destinés à susciter des impacts sensoriels et, donc, des déclics sémantiques. Par exemple, dans ce fragment d'un poème de Gerardo Diego, le regard est censé reconstruire physiquement les lexèmes "arc" et "hamac":

"De	tienda	a	tienda	
el	oasis	cuelga	sus	hamacas."
"Mi	gesta		encadenada	
se	alzará	arco	tras	arco
como	el gran	acueducto	de los	siglos"

"Gesta", du recueil *Imagen* (1918-1921)

Mais tout cela reste au fond arbitraire et marginal; ce n'est qu'un jeu qui, s'il favorise l'émancipation du signe (une application de "la parole en liberté" de Marinetti), devient vite un cul-de-sac. La vraie victoire de l'œil et de l'espace comme ingrédients constitutifs du sens intervient dans le retour à la forme et à la linéarité traditionnelle de l'écriture et de la lecture. Dès le début des années 20, et jusqu'à nos jours, de Jorge Guillén¹ à Jaime Siles, tout poème se définit comme un OBJET en soi, une construction architecturale qui n'exclut rien, ni le son, ni le regard, ni l'espace, ni, bien sûr, toutes les données conceptuelles, mentales et affectives.

¹. Voir mon analyse de "Dormido soñador", dans *Cántico*, de Jorge Guillén, in "La poésie ou la loi des signifiants", *Langages*, n° 82, juin 86, p. 123.

Serge SALAÛN

1 Alas que son materia si las miro.
2 Ondulación precisa si las pienso.
3 Alas.
4 Gaviotas.
5 Picos.
6 Patas.
7 Plumas.
8 Aire escrito.
9 Materia en sucesión.
10 Cielo sonoro.
11 Signos
12 que un cuerpo mira
13 resbalar en ojos.

Jaime Siles: "Aire escrito", *Lectura de la noche* (1978-1980)¹.

Tout poème moderne repose sur un PROJET où le sens se construit par l'ensemble des **opérations**, mentales et sensibles, cérébrales et organiques. Le regard et l'espace y jouent leur rôle, par les décrochages, les espaces, les dialogues complexes qui s'instaurent entre les lectures rythmique, prosodique et visuelle. Il convient d'ajouter que ces opérations sont en principe simultanées ou, tout au moins, **non hiérarchisées**; chacun les perçoit, les combine et les pratique dans l'ordre qu'il lui plaît, en fonction de ses propres perceptions et de ses re-lectures indispensables, car ces poèmes reposent sur des allers et retours, sur des "reprises" partielles ou ponctuelles; la convergence nécessaire et pourtant insoluble des lectures partielles n'épuise jamais la réception et, *a fortiori*, les effets de sens.

¹. Ce poème, sur l'air et le signe qui sont à la fois "matière" et concept, est construit sur une série complexe de perceptions visuelles (les décrochages et la distribution des séquences), rythmiques et mentales. La distribution rythmique entrelace et combine des unités heptasyllabiques et hendécasyllabiques qui alimentent la polysémie; par exemple: les "lignes" 3, 4 et 5, ou 4, 5 et 6 constituent des heptasyllabes et les "lignes" 4 à 7 forment un hendécasyllabe. De la même façon, 8 et 9 ainsi que 9 et 10 forment des hendécasyllabes, 10 et 11 ainsi que 11 et 12 des heptasyllabes et enfin, 12 et 13 forment un dernier hendécasyllabe. Chaque vers se retrouve ainsi combinable avec celui qui le précède ou celui qui le suit, "matérialisant", dans la voix et dans le regard, la double nature de l'air et des signes

LES PERSPECTIVES MÉTA-LINGUISTIQUES

La première conséquence, essentielle, de tout ce qui précède, c'est que le poème (le tout) et le vers (la partie) deviennent des ensembles infiniment plus complexes et, surtout, qu'ils renvoient non plus à des systèmes "littéraires", au sens strict mais à un **système sémiotique** où tout interfère avec tout pour produire du sens et de la sensation, indissociablement.

Cette extension du poétique à une dimension sémiotique, jointe à la "crise de la représentation" qui caractérise tout le début du siècle, expliquent que l'œuvre poétique devienne, dès le Modernisme, un lieu et, plus encore, un enjeu méta-poétique, méta-linguistique même, c'est-à-dire un espace d'interrogation et de vérification des potentialités du langage et des formes. La poésie du XXe siècle instaure, à la fois, une crise de l'objet (ce que l'on "représente", extérieur ou intérieur), une certaine forme de "crise du sujet" (apparente dès Baudelaire et qui s'accroîtra jusqu'à nos jours¹) et, paradoxalement, une prodigieuse confiance dans le pouvoir du langage et de la poésie qui durera jusqu'aux "novísimos" des années 70 et 80.

En fait, le concept de "crise de la représentation" ou de "crise du sujet", n'est vraiment applicable qu'aux premières décennies du XXe siècle, quand, précisément, la rupture avec la littérature académique, fondée sur la représentation "objective" ou sensible et sur l'"imitation de la nature"², est perçue dans toute sa violence et sa nouveauté. La "crise de l'objet" et la "crise du sujet" liquident définitivement, dès le Modernisme, les valeurs "decimonónicas" de la littérature et de l'Art en général et instaurent la prééminence de l'OBJET artistique, comme finalité propre. L'histoire littéraire et esthétique du XXe ne sera que l'exploitation de cette "découverte" capitale, à des fins diverses liées à l'histoire (aux besoins ou aux pesanteurs extra-littéraires de l'histoire, car le sens et le style sont enracinés dans l'histoire), et c'est peut-être même là la cohérence de notre siècle par comparaison avec le XIXe, plus pragmatique et plus soucieux de réalisme.

Si l'Art produit des OBJETS, dans une perspective sémiotique, la dimension META- de tout discours est inhérente à la nouvelle dialectique

¹. Voir le refus du moi, déclaré "obscène" par Guillén, de l'intimité personnelle, qui a dominé la poésie espagnole dans les années 20 et 30.

². Nietzsche: l'Art n'est pas l'imitation de la nature. "Je est un autre", complète Rimbaud.

qui s'instaure dans tout message entre une illusion de langage total (inscrite dans l'acte de création) et l'incertitude qui pèse sur cette totalité. L'histoire de la poésie du XXe siècle pourrait s'analyser dans cette optique; selon les époques, la foi dans le signe et la forme connaît des sommets quasi mystiques (les avant-gardes esthétiques qui découvrent leur pouvoir verbal et "la liberté" de créer et les avant-gardes politiques qui espèrent "transformer le monde" en le formalisant au maximum), des périodes plus incertaines (les années 50 à 70, où la conquête du langage est liée à un combat idéologique: ex. Blas de Otero, Gabriel Celaya) et des périodes de désillusion et même d'angoisse où le signe entre en crise et ne construit plus que l'aporie ou le silence (Gil de Biedma, Jaime Siles). La dimension META-POÉTIQUE, inhérente à toute œuvre de ce siècle, perceptible dans la profusion de poèmes directement consacrés à cette obsession (sur "le poème", le "poète", etc.), ajoute indiscutablement de la profondeur, de la perspective et du pathétique à la poésie moderne; elle est aussi parfois un enfermement ou une solitude qui interdisent une lecture plus massive: la poésie devient un acte d'initiés, de lettrés minoritaires, comme c'est également le cas pour la musique ou l'art abstrait.

L'omniprésence de cette interrogation du signe, de cette enquête sur son aptitude à fonctionner à plein, s'accompagne, tout au long du XXe siècle, d'un autre phénomène, celui de l'intertextualité. Même si sa théorisation paraît récente (Genette, *Seuils*, au Seuil) et peut se confondre avec une mode, la pratique est ancienne et a pris, depuis le début du XXe, un caractère systématique; elle est strictement parallèle à l'obsession métalinguistique dans la mesure où elle correspond également à une entreprise de vérification et de légitimisation. Citer ou invoquer l'Autre, c'est poser une Autorité et en induire la sienne propre, comme si la création avait besoin de cet appui pour combler un doute. C'est également reconnaître que tout texte est inséré dans une constellation d'autres textes avec lesquels il établit un dialogue, moins thématique que formel et esthétique; toute création devient donc une "écriture-réplique" d'autres textes, comme dit Julia Kristeva¹. Même Antonio Machado, dès les *Soledades*, en fait un usage fréquent, Blas de Otero y fonde sa poétique d'un message efficace et humain; quant à la poésie espagnole de ces quinze dernières années (de Gil de Biedma à Villena, Siles...), l'espace qu'occupent les multiples modalités paratextuelles et intertextuelles en vient à parasiter le discours personnel, à mettre en question la création et le signe (quand ce n'est pas

¹. Julia Kristeva, *Σημειωτική*, Paris: Seuil, col. Points, 1986, p. 120.

une coquetterie ou du pédantisme, mais cela pourrait bien revenir au même ou révéler une forme d'impuissance).

PAR CONSÉQUENT...

Ces objets autonomes que sont donc les poèmes depuis la naissance du XXe siècle, émancipés de toute préoccupation photographique et imitative, ces objets qui entretiennent des rapports indirects et médiatisés avec la "réalité" (la Vérité, désormais, relève en priorité de l'écriture), devraient, en principe, inciter la critique à développer des méthodes d'analyse appropriées, adéquates à leur objet. Or, il ne semble guère que l'analyse académique, par exemple la sacro-sainte explication de texte, ait évolué au rythme de la production artistique de notre siècle. La quête des "idées" ou des "intentions" de l'auteur, la traduction d'un hypothétique "contenu" en énoncés plus transparents ou "naturels", restent des réflexes fort partagés, de la télévision à l'Université, en passant par le secondaire qui dépasse rarement cette approche. Bien sûr, il existe une stylistique plus moderne¹, et des écoles sémiotiques, *hard* ou *soft*, qui peuvent représenter un outil prometteur; mais l'idéologie esthétique de Charles Bailly est encore fortement enracinée dans les mentalités et les **pratiques** qu'il a ancrées sont difficiles à bouter hors des habitudes scolaires, pour ne parler que de la culture critique française. Pour l'Espagne, la tradition subjectiviste et pragmatique —Dámaso Alonso ou Carlos Bousoño, pour ne citer qu'eux, font toujours des ravages— qui caractérise le dernier demi-siècle ne crée pas non plus les conditions d'une méthode analytique moderne.

Pourtant, si l'on veut simplement rester fidèle à la création poétique, celle du passé et tout spécialement celle de notre siècle, il faudra bien reposer les bases méthodologiques concrètes de nos pratiques textuelles, celle de l'"explication de texte" encore dont les mérites restent fort grands. Il faudra bien accepter la façon dont les poétiques modernes posent la nature et la relation de l'objet et du sujet, de la logique et du corps, les mécanismes intertextuels et méta-linguistiques; non pas dire ce que dit le poème mais, comment il le dit, les forces qu'il met en jeu, les énergies de toute nature qui concourent à la formation d'un sens qui n'est pas clos sur

¹. Par exemple, en France: Bertrand Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, ou *La stylistique*, également au PUF.

des évidences et des transparences. Très concrètement, il faudra bien intégrer à nos pratiques "professionnelles" le paradoxe d'une poésie où le vers est devenu une "ligne" (c'est-à-dire, qui intègre l'œil, l'espace et le geste) mais ne peut déceimment plus donner lieu à des analyses "linéaires", véritables contresens par rapport à la nature de l'expression poétique du XXe. Sans parler de la difficulté purement académique d'éviter la paraphrase, le constat et l'inventaire; la linéarité syntagmatique du texte —une donnée parmi d'autres, il n'est pas question de la nier—, ne doit pas être une routine scholastique. Le problème est de revitaliser l'approche et l'analyse littéraires, comme "exercice" et comme formation.

Confronté au PROJET spécifique de chaque œuvre, en tenant compte de toutes ses composantes (qui comprennent tout ce qui a été dit ou suggéré plus haut, mais aussi l'Histoire et toutes les approches méthodologiques utiles), des composantes complémentaires et nécessaires mais non hiérarchisées, hormis l'analyse linéaire, disqualifiée et disqualifiante, tout dogmatisme doit être soigneusement évité. La littérature, comme discipline et comme recherche de pointe, traverse certainement une crise due à l'œcuménisme méthodologique qu'elle requiert; l'analyse "littéraire" doit, en cette fin de siècle, assimiler les ruptures et les fractures que la modernité poétique a su instaurer. Jamais la critique n'a été aussi peu moderne; il devient urgent qu'elle cesse d'être perçue comme archaïque.