



HAL
open science

Lire la parole

Mitsou Ronat

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat. Lire la parole. Faye, 7, L'âge d'homme, pp.31-47, 1980, Cahier Cistre. halshs-04195387

HAL Id: halshs-04195387

<https://shs.hal.science/halshs-04195387>

Submitted on 14 Sep 2023

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

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

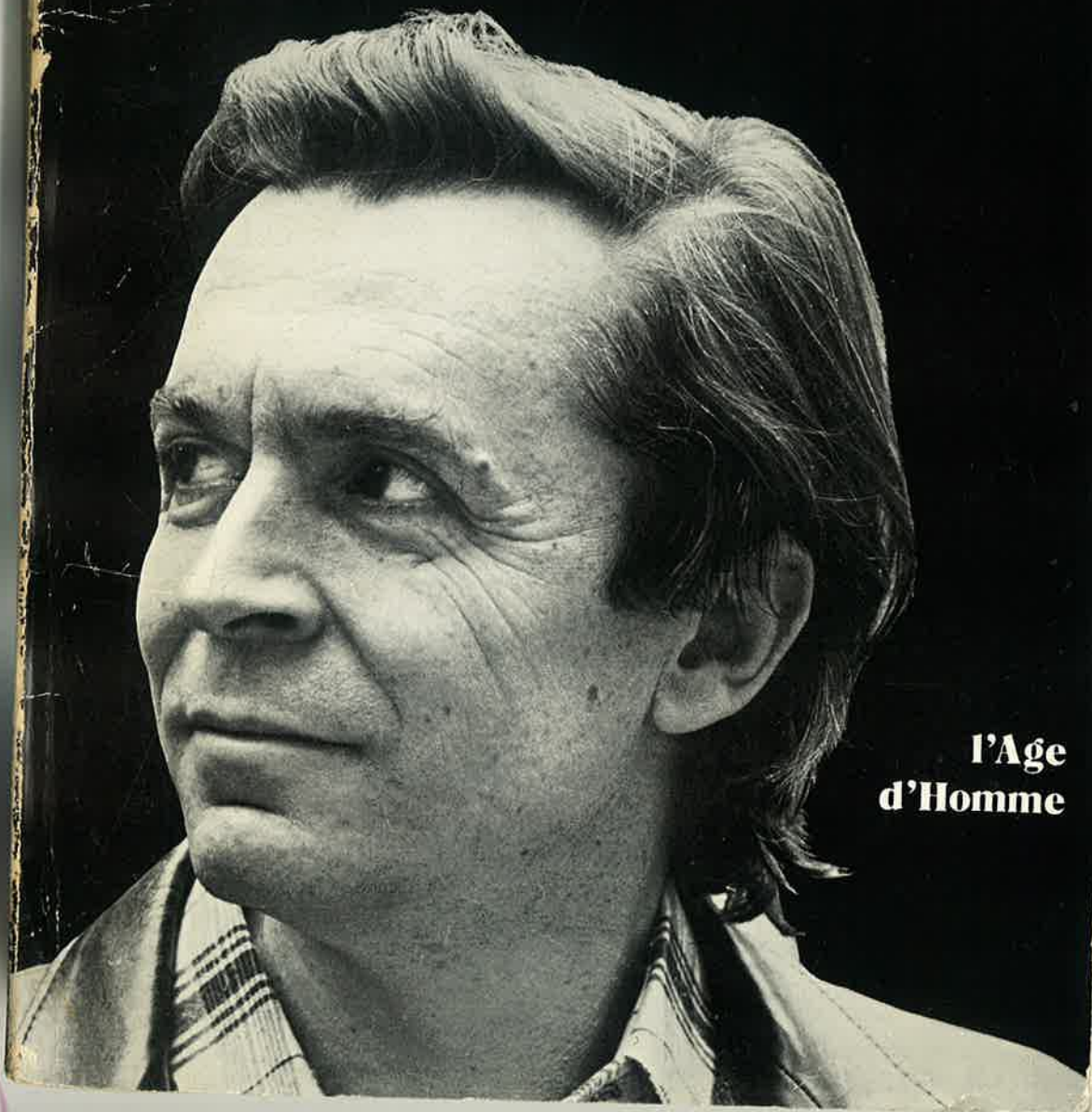


Open licence - etalab

CISTRE 7

Mitsou Ronat

FAYE



**l'Age
d'Homme**

Hormis les textes dont la référence est explicitement donnée en note, tous les poèmes de Jean Pierre Faye inclus dans ce volume, récents ou anciens, sont inédits.

TABLE DES MATIÈRES

Sang blond
 couleur noire caillots noirs
 blanc vide
 odeur essence blanche
 blanc de l'odeur en
 le veau blondie de sang
 la ni flambé substances
 divines spermeables
 merci salive
 stations service divines
 divine salive
 nous
 dans la noire

I. AVANT-DIRE (M. R.)	11
II. AUTO-PORTRAIT DANS LE LABYRINTHE OU LA TROISIÈME CRITIQUE (J. P. F.)	17
III. LIRE LA PAROLE (M. R.)	31
IV. « PAROLES POUR DÉCOUVRIR » (entre J. P. F. et M. R.) :	
chant 1 : prosodie et narration	51
intermède polivanovien	71
chant 2 : « Couleurs pliées »	75
sextine	90
chant 3 : psyché ma sœur	93
chant 4 : verres et voirs prélude	119
fugue	127
chant 5 : l'écriture imprévisée	153
NOTES des chants 1 à 5	161
V. AUTRES INÉDITS, ANCIENS ET NOUVEAUX (J. P. F.) :	
Souffle 1	167
Souffle 2	168
Sève	169
Orphique	170
Pierres et autres choses (<i>Allegro Assai</i>)	171
Poème anglais	172
Sonnet XLIII (traduit de Shakespeare)	173
De : <i>Poésie Ininterrompue</i>	174
Histoire de Linge (<i>fragments</i>)	177
VI. FICTION D'UN DISCOURS SUR LE RÉEL <i>en fragments, réponses à des objections</i> (J. P. F.) :	
Auto-portrait dans le labyrinthe ou la troisième critique (suite)	185
Le récit économique dans son espace	188
La « troisième critique »	191
Matérialité du langage et modèle oscillatoire	201
VII. CHEMINEMENT DES LECTURES	207
VIII. CHRONOLOGIE DES ÉCRITS	213

LIRE LA PAROLE

Le livre qui s'ouvrira tout à l'heure, avec ses cinq séquences nommées « chants » en hommage au grand récitant Homère, j'aimerais qu'il soit perçu comme un livre de visages, de visages-images. Ou plutôt, comme le livre d'un visage, multiplié par tous les regards qui l'ont sculpté. Un visage émouvant de mobilité, par l'image et le son confondus en un même flux d'ondes émanant d'un seul corps : entre les paroles nouvelles et les paroles déjà fixées qui se mêleront constamment, il sera difficile de distinguer le texte de l'illustration.

En effet ce projet n'était nullement anthologique. L'anthologie cache toujours des critères esthétiques propres à une époque qui prétendent définir les « meilleures » productions d'un auteur. Ici, rien de tel, puisque le choix des poèmes et des fragments — inédits ou déjà publiés — a été dicté par la « logique » errante d'une autre séquence discursive, où ils s'insèrent en concordance ou en contrepoint, participant ainsi à une nouvelle exploration, une ré-invention, par le sujet même d'un fantasme et d'une pensée, d'un domaine de fantasme et de pensée. Parfois ces poèmes forment un tissu conjonctif entre deux séquences parallèles sur le même thème, comme dans le chant 4.

Si l'on voulait énumérer et décrire tous les thèmes abordés dans ces séquences, un livre n'y suffirait pas, et peut-être finirait-on par clore un espace qui a l'ouverture pour définition, qui s'est donné pour architecture le manque et la percée, un réseau de trouées autorisant toujours d'autres cheminements narratifs. Plutôt que d'orienter la lecture par une interprétation personnelle et limitée, je préfère, du moins dans ce cadre-ci, laisser à chacun le soin de choisir son voyage. Par conséquent, à l'exception des quelques remarques avancées dans l'AVANT-DIRE, je m'attacherai dans

cette présentation uniquement à un aspect qui risque à la fois de choquer et de passer inaperçu, et auquel ma spécialisation dans le domaine linguistique me rend particulièrement sensible. *

* * *

La question qui m'a intriguée en travaillant sur ces chants, et dont j'aimerais esquisser une formulation, c'est : que signifie l'expression *lire la parole* ? Toutes sortes de polémiques ont entouré ce thème depuis longtemps, ou plus exactement un thème voisin : comment *écrire* la parole. Quand on examine de plus près sur quoi reposent ces polémiques, on s'aperçoit très vite qu'elles sont fondées sur des conceptions relativement naïves de ce qu'est le langage.

Pour simplifier, disons que deux positions principales s'opposent, l'une normative, l'autre « subversive ». Le parti pris normatif est bien connu, il est codé dans les grammaires du « bon usage », et sa variante extrême rejette hors la langue tout ce qui ne se conforme pas à sa logique et à son orthographe. Ainsi la plupart des formes de la parole tombe dans l'infâmie du chaos, du barbarisme et du non-sens. Dans ce cas Mallarmé est condamné au même titre que la conversation de café.

Le parti pris « subversif » a pris l'exact contre-pied de ce dernier, et affirme que la langue valorisée par la grammaire normative n'existe pas ou n'a qu'une existence « juridique » sans rapport avec la langue réelle. Dans sa variante extrême, on va jusqu'à dire que la forme canonique *papa fume sa pipe* n'existe pas, contrairement à la forme « parlée » *papa, sa pipe, il se la fume*.

Dans les deux cas, ce qui est rejeté hors la langue l'est sans aucune justification. Le débat masque une lutte idéologique, celle-là bien réelle, qui s'appuie sur l'emploi de telles ou telles formes de langage pour stigmatiser ou valoriser telle ou telle classe sociale. Mais le vrai problème à mon avis reste entier : qu'est-ce qui régit aussi bien la langue standard que la langue familière ?

En effet, il est faux de penser que les déviations du bon usage sont autant de fautes qui font tomber les phrases du côté du bruit animal. Les emplois de la langue familière sont aussi strictement réglementés que ceux de la langue standard. On pourrait donner mille exemples, mais poursuivons avec l'exemple ci-dessus ; on a bien : *il se la fume, papa, sa pipe*, mais on n'a pas l'idée qu'il se la fume *embête* vachement Pierre, *papa, sa pipe*.

Il est aussi faux de penser que la langue standard n'a qu'une existence juridique. Sauf à mettre sur le même plan les grandes lois générales, et les bizarreries autoritaires de la tradition grammaticale. Par exemple, le français standard est soumis à la loi générale selon laquelle les mots

* Je ne saurais manquer toutefois de renvoyer à une étude très belle, et fondamentale, de Philippe Boyer, qui met à nu de manière saisissante ce qu'on pourrait appeler la fonction structurante et latente du (ou d'un) désir dans l'HEXAGRAMME (« L'Ecartée », dans *L'Ecartée*, Coll. *Change*, Seghers/Laffont, 1973).

atones doivent précéder les mots toniques — ainsi l'article précède le nom, etc. Cette loi n'a en aucun cas le même statut que des règles arbitraires comme l'accord du participe passé, de *tout*, ou des noms propres. Ainsi les deux partis pris sont deux faces d'un même juridisme.

Contrairement aux apparences, nous ne nous éloignons pas de notre préoccupation centrale : la lecture de la parole, et plus particulièrement celle de Jean Pierre Faye. Il fallait simplement rappeler qu'il est impossible d'aborder cette question naïvement : des préjugés de deux ordres perturbent constamment les données.

La position qui me semble personnellement la plus prometteuse, c'est une troisième : il faut chercher à déterminer ce qui dans tous les usages de la langue constitue le symptôme de lois impératives et profondes, et en distinguer tout ce qui est parasitaire et arbitraire.

En linguistique comme en littérature, la polémique a souvent un effet dynamique et fécond, dans la mesure où les textes proposés à l'appui de telle ou telle position dépassent souvent en intérêt les idées mêmes qu'ils pensent défendre ; mais tel ne semble pas être le cas ici.

C'est pourquoi la tentative que j'ai faite en reproduisant de manière presque littérale la parole de Jean Pierre Faye ne doit pas être comprise en particulier comme une machine de guerre contre la poésie écrite. Et pour Jean Pierre, il ne s'agit nullement d'un changement de style ou d'un reniement de ses autres pratiques langagières : c'est une *expérience*, au sens quasi physique du terme.

Cette expérience était à mon avis très intéressante, paradoxalement, justement parce que son locuteur est de ceux dont tout le monde reconnaît qu'il a la possibilité de parler directement « comme un livre », c'est-à-dire de produire une parole où l'on ne perçoit aucune de ces hésitations, aucun de ces balbutiements qui caractérisent la performance commune. Ainsi garde-t-on l'impression qu'il peut s'exprimer dans la période de la langue standard. Nous verrons que ce n'est (heureusement) pas le cas. Il est vrai que dans les « chants » on trouvera peu de formules familières, dans le lexique ou la syntaxe, semblables à celles que l'on peut entendre dans un dialogue au café. En revanche, la « construction » des chants, leur « dire » même font apparaître des structures sensiblement différentes non seulement des formes codées en général pour l'écriture, mais aussi des propres écrits du locuteur.

Par ailleurs, d'un point de vue méthodologique, il est sans doute maladroit d'aborder l'étude des règles de la parole à travers des données appartenant à la conversation la plus familière, à ce qui est senti comme étant le plus éloigné de la langue écrite. On risque alors de se laisser impressionner par ce qui est le plus superficiel (choix des mots, etc.) et de manquer des régularités plus abstraites. Au contraire, si on a le sentiment que le locuteur « parle » la langue standard, il devient plus facile de comparer ce sentiment aux réalités enregistrées, de déterminer quelles

sont les opérations de « traduction » qui les relient, et de découvrir éventuellement, en ayant évité des paramètres parasites, quelques régularités propres à la parole ou communes à la langue standard et au discours parlé.

A ce point j'ai conscience de rencontrer un second paradoxe : au fond, ce que je cherche à définir, c'est ce qu'il peut y avoir de *compétence dans la performance*. Ce faisant je m'oppose ici aussi à deux positions antagonistes bien connues. D'une part la position empiriste qui juge illégitime de poser comme objet de la linguistique une « idéalisation » telle que la *compétence* ; c'est le cas de beaucoup de ceux qui travaillent sur des corpus d'énoncés réalisés. D'autre part, la position des grammairiens génératifs au sens strict, qui étudient les lois grammaticales indépendamment de leurs réalisations particulières ; les performances individuelles ne les intéressent pas, du moins en l'état actuel de la théorie.

Ma position présuppose la compétence grammaticale « stricte » ; mais elle suppose l'existence de règles supplémentaires, définissables directement dans les mêmes termes *linguistiques*, et spécifiques à l'élocution (donc ajoutées à la grammaire de phrase). Ce dont je vais parler n'est réductible ni à l'idéologie, ni à la psychologie, etc.

Il existe toutefois une différence assez fondamentale entre les données de parole et les données linguistiques usuelles : ce qu'est *l'intuition* dans le premier cas est encore plus difficile à définir. Le même problème existe en poétique, d'ailleurs. La question rituelle : « *est-ce que tu peux dire : ... ?* » devient impossible si elle est posée à propos d'une séquence comme : « *... et je pense que à chaque moment à chaque moment c'est c'est cela qui est retouché c'est cela qui est retouché comme...* ». La séquence est sans doute compréhensible, mais justement « être compréhensible » n'est ni une garantie ni un critère de grammaticalité. Le locuteur ne peut pas affirmer que les répétitions présentes dans cette séquence correspondent à ce que lui-même pourrait dire, alors qu'il peut le faire sans difficulté quand on lui présente un contraste typiquement grammatical tel que : *tu feras se laver ces enfants* vs. **tu se feras laver ces enfants*. Il répondrait qu'il pourrait dire la première phrase et non la seconde.

La situation est par conséquent relativement complexe. Pour faciliter la lecture des chants, j'essaierai de décrire les principales différences entre nos usages d'écriture et cette langue parlée, en suivant les découpages par niveaux linguistiques : phonologie, syntaxe, sens. Etude préliminaire, pour une véritable vue générative d'un discours, ultérieure.

Au niveau phonologique, un aspect apparaît prépondérant : l'intonation et la manière de couper les constituants de la parole.

Car dans la parole, comme jadis dans la poésie versifiée, il semble qu'il y ait un constant chevauchement, *enjambement*, de la langue « pleine » par rapport aux coupes. C'est la généralisation de la *syncope*. Dans les traités de phonétique ou de stylistique qui parlent de l'intonation,

il est dit qu'en français c'est la dernière voyelle non muette du mot ou du groupe de mots qui est accentuée. Et c'est en général exact, abstraitement. Mais dans la réalisation, il se trouve que cette dernière voyelle forte ne termine pas le « groupe de souffle » : l'accent est pénultième ou antépénultième. Comme l'accent de *mot* est toujours final, il faut par conséquent créer un décalage pour que l'accent de *groupe* ne le soit plus : en empiétant sur le groupe suivant, en lui prenant ses premiers mots inaccentués, par exemple les prépositions, les articles, les conjonctions, les auxiliaires, etc. C'est là qu'apparaît le célèbre « euh » ; cette syllabe vide n'est pas seulement un signal d'hésitation émis par qui ne sait pas quoi dire : c'est un véritable élément rythmique, comparable en quelque sorte à la voyelle artificielle employée dans la poésie arabe pour remplir une position métrique. Jean Pierre Faye utilise très peu cette syllabe artificielle ; en revanche il utilise abondamment l'autre possibilité.

*comme sur le revêrs de de cette surface tu vois
mais chaque fois il fallâit que que rien d'autre ne soit à entendre*

Il y a donc annonce du groupe suivant, et reprise à l'initiale du même mot inaccentué : curieusement, cette répétition n'est pas du tout sentie comme telle, elle passe pour ainsi dire inaperçue. On n'interprète jamais la répétition comme un enchâssement, par analogie avec, disons : la succession de « *de plus* » est à éviter ou : *il fallait que que tu chantes l'ennuie* — phrases disgracieuses mais imaginables.

Non, ce qui est perçu, c'est un seul et même élément, appartenant à deux parenthésages différents. A un niveau, la syntaxe relie *de* ou *que* à la syntaxe du groupe suivant ; à un autre, à la phonie du groupe précédent. Ce qui se traduit dans la réalisation par la répétition du même mot en surface, tandis que ce qui est *entendu* l'est à un niveau plus abstrait :

[comme sur le revêrs (de) cette surface]

La formalisation par concaténation, utilisée généralement en linguistique, ne peut pas décrire cela. En revanche, il semble que les algèbres dites des catégories, qui s'occupent des imbrications de toutes sortes, y voient un cas particulier de *l'empiètement*, où justement les mêmes éléments peuvent appartenir à plusieurs parenthèses qui se croisent. C'est ce que Roubaud et Lusson ont déjà montré pour la poésie des troubadours et pour la musique de Bach.

De la même manière, je pense que la séquence suivante ne serait pas sentie comme répétitive :

des sortes de ... de ... de paralipomènes

contrairement à :

des sortes de pa ... pa ... paralipomènes

où c'est un bégaiement qui est perçu. (Le bégaiement ne serait alors qu'un déplacement, sur les mots forts du vocabulaire, de ce qui est normal dans le cas des mots grammaticaux faibles.)

Ainsi le bégaiement des petits mots, loin d'être un obstacle à la compréhension, en serait le *coulissant*, la principale articulation, la redondance indispensable dont parle Jakobson. Et le mot phonologique de la performance (le groupe) serait souvent un paroxyton. Deux types d'expériences renforcent ces observations. Il existe un petit jeu de type perceptuel, dans lequel il faut trouver ce qui ne va pas dans une phrase comme :

Venez aux *Deux Magots*, c'est le rendez-vous de

DE L'ÉLITE INTELLECTUELLE !

Le plus souvent, on met assez longtemps avant de percevoir la répétition du *de*. C'est que le bout de ligne dans la lecture, comme la fin de vers, joue le rôle d'une fin de groupe de « souffle », et la même traduction des deux *de* en un seul opère inconsciemment. Sur une même ligne, la répétition est perçue immédiatement.

L'autre expérience consiste à écouter une émission littéraire à travers une cloison, de telle sorte que seule la mélodie de l'intonation soit perceptible, aux dépens de ce qui est dit. Il est très facile de distinguer ce qui est lu de ce qui est dit. Ce qui est lu découpe la phrase en segments accentués à la finale, avec une concordance de la syntaxe et de la pause ; ce qui est dit joue sur la discordance.

Dans le cas des émissions littéraires à la télévision, le type de lecture est plutôt traditionnel. Il est donc intéressant de comparer la diction improvisée et la lecture que Jean Pierre Faye a faite de ses poèmes au cercle Polivanov : en effet, comme le signale Jacques Roubaud (*La vieillesse d'Alexandre*, Maspéro, 1978), il est parmi les premiers à avoir enfreint systématiquement la règle implicite du vers « libre » qui consiste à mettre au bout du vers un mot lexical fort (et non un mot grammatical faible).

Dans ce cas, c'est la loi poétique qui prévaut et non celle de la parole ; plus exactement, JPF alterne et équilibre deux choix de performance orale, l'une qui tient compte strictement des blancs (et qui accentue le dernier mot quel qu'il soit), l'autre qui enjambe et suit la syntaxe. Par exemple (« / » signifie *coupé*, et « - » signifie *enchaîné*) :

De face le vent jette /
les couleurs, tombant /
avec le soleil /
dorant le dos avec /
le soir, la ligne -
fixe passant d'une -
épaule à l'autre -
la rage, d'une /
pointe à l'autre

(*Couleurs Pliées*, p. 91)

Par conséquent, *avec* et le deuxième *d'une* reçoivent un accent tout à fait inhabituel, car la langue n'emploie d'accent sur les petits mots que pour marquer un contraste sémantique. C'est dire l'importance du marquage en poésie : le blanc est là, indiquant où se situe la parenthèse fermante du vers dont la finale est ainsi marquée, et rendant possible l'application de la règle (facultative) de réalisation phonique, avec accentuation de la dernière voyelle indépendamment de sa catégorie lexicale. Ce qui est *impossible* dans la parole naturelle !

Inversement la lecture paroxytonique du vers est ici inexistante. Une étude plus diversifiée de données pourrait indiquer dans quelle mesure la transformation du vers libre est liée à ce développement accentuel du groupe phonique parlé au XX^e siècle. Toutefois l'absence d'études comparables pour le XIX^e siècle rendrait les conclusions assez incertaines...

C'est pourquoi je pense souvent à l'inestimable valeur qu'aurait pour nous aujourd'hui — sur le plan scientifique, indépendamment de l'aspect affectif — un enregistrement de la fameuse conférence sur Villiers de L'Isle-Adam que Mallarmé a répétée en 1890 dans l'Atelier de Berthe Morisot. Mallarmé avait totalement séduit son auditoire, et fait ainsi son « entrée » véritable dans la vie intellectuelle parisienne, car il avait réussi, par l'inflexion de son intonation, à faire comprendre un texte pourtant écrit dans le style même que tous déclaraient obscur auparavant. Ou encore, je pense aux longues divagations à voix haute avec Valéry, aux confidences faites à Méry Laurent, aux conversations amicales des « mardis », dont la forme est pour nous perdue, sinon le contenu qui a fait l'objet de multiples mémoires. (Quoique contestables.) Ces enregistrements auraient constitué, dans le cas particulier de Mallarmé, des données fondamentales pour tester certaines hypothèses.

Mais revenons aux « chants ». On voit très vite que ce n'est pas la syntaxe elle-même qui se révèle décisive. Dans la langue improvisée de JPF, on ne retrouve pas les enchevêtrements, les doubles inversions de Mallarmé... En revanche, deux aspects s'avèrent intéressants par contraste avec la langue écrite : le statut de l'ellipse (le *mot vacant*), et celui de l'incise.

On sait que dans le modèle de compétence, une séquence présentant une catégorie majeure qui ne dominerait aucun item lexical (ou sa trace) est agrammaticale. Autrement dit, si l'on développe un syntagme nominal en structure profonde, il faut qu'il domine un nom ou un pronom. Une séquence terminale ... *a filmé Paul* ou *Paul a été filmé par...* est impossible, contrairement à *Paul a été filmé*.

Les seuls cas de la langue standard où l'absence d'un mot majeur est possible, c'est lorsqu'il a été déplacé ou supprimé par une transformation. (Pour plus de simplicité, je n'envisage ici qu'une seule hypothèse théorique, la plus ancienne.) Les transformations ne peuvent supprimer un mot que s'il existe un moyen de le restituer, par exemple par identité avec un autre mot de la phrase. C'est le principe de « récupérabilité ». Ainsi le verbe et le nom sont supprimés dans, respectivement : *Paul a vu « Guerre et Paix », et Julie, « Autant en emporte le vent », et Paul a acheté le pull rouge et Julie a pris le vert*. On ne peut supprimer la catégorie tout entière : *Paul a écrit un livre et Julie a publié*.

Dans la parole, les mêmes règles s'appliquent, mais seulement à l'intérieur du « groupe de souffle » : à la finale, l'engendrement d'items lexicaux dominés par des catégories n'est pas obligatoire, et leur effacement n'est pas soumis à la « récupérabilité ». On peut trouver *Il est venu de...*, et ne jamais connaître le lieu en question. Dans la langue standard, la reconstitution mentale du mot vacant est donné par les règles linguistiques. Dans la parole, quand c'est possible, la restitution s'appuie soit sur la pression paradigmatique du lexique (au sens chomskien du terme, c'est-à-dire l'ensemble des mots et leurs propriétés d'environnements), soit par le contexte extra-linguistique. Par exemple, respectivement :

dénudée mise à mise à rien

(où l'on suppose que le mot vacant est « nu »), et : *les manifestants ont été matraqués par ...* (où l'on suppose que les matraquants sont ceux que l'Etat paye habituellement pour cela).

Il faut prévoir dans la parole un manque par non-engendrement et un manque par suppression. Par conséquent on doit distinguer la réalisation enregistrable de la parole et sa représentation mentale. Contrairement à l'opinion commune, il n'est pas vrai que les mots manquants correspondent toujours à des mots que l'on cherche. Chez JPF, ces derniers sont rares :

*qu'elle est qu'elle est verre pour elle-même
comme ce fut le cas pour les les quatre séquences
une vue qui qui vise ailleurs*

On trouve très souvent des répétitions « pneumatiques » et rythmiques, mais nous avons vu que ce ne sont pas des hésitations véritables :

*où l'on s'endort et où où cela se parle
et que même la la vérité comme comme vérifiable*

En revanche l'hésitation est plutôt l'indice d'un mot ou d'une expression venus à l'esprit et *repoussés* comme inadéquats avant même d'être prononcés : ils sont en quelque sorte effacés, définitivement, ou pour être repris ensuite. Deux solutions s'offrent au locuteur : ou bien il énonce un autre mot de la même catégorie, ou bien il change la construction :

a) *varie d'une d'un niveau à l'autre
sur l'envers de la de ce transparent
quelque chose est (...) casse la branche*

b) *je les ai vus d'abord dans la dans certains recoins de la
plaine alsacienne
il y a eu chaque fois ces enchaînements de projectifs les
uns sur les autres des récits*

Le blanc, le vide, le silence ne sont donc pas, dans la syntaxe même, les représentants de la même qualité de langage. Cela signifie qu'un modèle formel de la parole aurait besoin, comme le modèle génératif actuel, d'au moins deux niveaux d'analyse, avec l'équivalent d'une « structure profonde » et d'une « structure de surface ». C'est au niveau « profond » que serait signalée la présence (ou l'absence) d'un élément lexical correspondant au « silence » de la surface. En tous cas, ce type de données fait douter de la possibilité d'un modèle structuraliste ou distributionniste capable de rendre compte de la parole.

Nous avons vu plus haut le rôle de la répétition des catégories mineures. Nous retrouvons une répétition similaire dans les catégories majeures, bien qu'elle soit en général considérée comme prohibée par les grammaires. Ce type de répétition se réalise dans le texte des chants de deux manières complémentaires : l'une sur l'axe syntagmatique, l'autre sur l'axe paradigmatique.

La tradition veut que le plus souvent un élément nommé soit repris par un pronom dans la phrase qui suit : *J'ai rencontré Paul. Il m'a dit bonjour*, etc. La forme : *J'ai rencontré Paul. Paul m'a dit bonjour* n'est pas conseillée (sinon totalement interdite). Or cette forme est couramment employée par JPF, avec le même effet « conjonctif » dans le tissu du discours que la répétition des petits mots. Aucune répétition importune n'est perçue :

*ce qui ne peut pas être le cas de de la très haute
fréquence la très haute fréquence entre dans le corps*

*elle est beaucoup plus rapide que la rature la rature
prend un deuxième temps*

*mais se recourbent dans la grande dune la grande dune
qui s'élève*

Ces répétitions à la fois diffèrent et ressemblent aux répétitions de « petits mots ». Pour ces derniers, il y a coïncidence de la fonction syntaxique, et discordance du parenthésage syntaxe/souffle. Dans ce cas-ci c'est l'inverse, il y a coïncidence entre le parenthésage syntaxe/souffle, mais il y a discordance dans les fonctions syntaxiques. Elles ont en commun la propriété selon laquelle un même élément phonique reçoit deux analyses différentes, presque simultanément.

Ceci pour l'axe syntagmatique. Voici maintenant un exemple de la répétition paradigmatisée (paradigmatique au niveau « profond », mais bien entendu syntagmatique au niveau « superficiel ») :

*le point le point saignant le point vulnérable
le point déchiré de la langue droite de
la langue qui conte de la narration de ce
qui dit*

En effet, à l'écoute, il est évident que nous avons là deux classes de substitution :

*le point de la langue droite
le point saignant de la langue qui conte
le point vulnérable de la narration
le point déchiré de ce qui dit*

et non des coordinations sans conjonction, ou des enchâssements (par exemple, *(de la narration (de ce qui est dit))*). La coordination implique une accumulation de choses différentes. La grammaire de compétence devrait, dans le cas de la substitution, supposer que la même catégorie est remplie plusieurs fois, ce qui est impossible en l'état actuel de la théorie du moins. La solution consisterait alors à reléguer au style ou à la rhétorique ce type de phénomènes. Cependant la rhétorique classique écarte aussi la répétition, et exige par exemple la *gradation* (*va, cours, vole*, etc.). Dans l'exemple ci-dessus, il n'y a pas gradation, on pourrait changer l'ordre des éléments. Je ne peux m'empêcher à ce propos de citer l'analyse géniale de la répétition que proposait Gertrude Stein :

« J'étais cependant presque certaine quand j'ai commencé à écrire des portraits que lorsque une chose est vivante il ne peut y avoir de répétition... »

(...)

Pour en revenir à quelque chose : j'ai dit que se souvenir était la seule répétition et aussi la seule confusion. Et je pense que vous commencez à voir ce que je veux dire par là.

Une chose, aussi compliquée soit-elle, si elle n'est pas mêlée à des souvenirs est sans confusion. Mais, et c'est l'ennui avec beaucoup de gens prétendument intelligents, ils mélangent se souvenir avec parler et écouter, et le résultat est qu'ils ont des théories sur tout. Mais comme se souvenir c'est la répétition et la confusion, et exister c'est-à-dire écouter et parler c'est l'action et non la répétition, les gens intelligents, bien qu'ils parlent comme s'ils connaissaient quelque chose, sont très confus parce qu'ils maintiennent si l'on peut dire deux rythmes en même temps : le temps de la répétition du souvenir et le vrai temps de la conversation. Mais comme ils parlent et écoutent rarement en même temps, c'est-à-dire parler étant écouter et écouter étant parler, bien qu'ils disent clairement quelque chose ils ne créent pas clairement quelque chose parce que toujours ils sont en train de se souvenir ; ils ne parlent pas et n'écoutent pas en même temps. Comprenez-vous bien ? Quelqu'un ou tout le monde comprend-il ? C'est en tout cas ainsi que cela est. Et vous l'entendez même si vous ne le dites pas, de la manière dont je le dis, de la manière dont je l'entends et le dis.

Je dis que quand j'écris je ne répète jamais parce que quand j'écris je suis complètement, et en quelque sorte c'est cela d'être un génie, je suis complètement complètement en train d'écouter et de parler, les deux en un et un dans les deux, et c'est cela avoir complètement un temps à soi et rien n'y est de l'ordre du souvenir. Ainsi il n'y a aucun élément de souvenir, il n'y a

aucun élément de répétition. Est-ce que vous comprenez, est-ce que vous comprenez bien ? »

(« Portraits et Répétition »
Lectures en Amérique,
Coll. Change Sauvage
éd. Ch. Bourgois, 1978.)

Ainsi la championne de la répétition dans l'écriture met en cause la rhétorique qui confond répétition et psittacisme. Dans la conversation, la répétition identique n'existe pas, puisqu'elle ajoute un sens supplémentaire. Sa « démonstration » s'inscrit en faux contre certaines affirmations de théoriciens du discours, dont quelques-uns, d'ailleurs, reprochent à la grammaire générative une trop grande soumission à la tradition, en particulier en ce qui concerne la délimitation de son objet à la phrase. Je citerai pour exemple une thèse chère aux philosophes de l'énonciation, et qui est présentée dans le livre de O. Ducrot *Dire et ne pas dire* (Hermann, 1972).

« Il est admis généralement qu'un discours (monologue ou dialogue) tend à satisfaire aux conditions suivantes :

a) Une condition de progrès. Il est interdit de se répéter : chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage.

b) Une condition de cohérence. Nous n'entendons pas seulement par là l'absence de contradiction logique, mais l'obligation, pour tous les énoncés, de se situer dans un cadre intellectuel relativement constant, faute duquel le discours se dissout en coq à l'âne. »

Cette réglementation du discours autorise la redondance uniquement aux présupposés, à l'implicite, qui assurent la cohérence ; mais si les *posés* sont répétés, il y a « rabâchage ». Pourtant, si les « synonymes » ne sont pas censés apporter d'information nouvelle, alors la répétition de substitution devrait être « rabâchage ». Nous avons vu que ce n'est pas cette impression qui est ressentie dans les chants ; par exemple :

*elle s'enfonce à ses pieds dans la volve elle est
elle-même cette volve ouverte cette ouverture
grande entre dune et mer entre ligne de dune et ligne de
mer tu vois ouverte comme le V de volve*

En ce sens, les *conditions* supposées du discours sont plutôt les conseils donnés par la tradition à la narration scolaire. Ce ne sont pas les lois « inconscientes » qui opèrent spontanément quand un locuteur laisse aller librement sa parole.

Avec les conditions de cohérence, nous parvenons à un autre niveau de l'analyse, celui de l'enchaînement discursif. Les lois de cohérence logiques ont été primitivement conçues pour distinguer les énoncés scientifiques et ceux qui ne le sont pas. Il est assez difficile de définir à quoi correspond cette exigence pour l'expression individuelle. Le discours humain décrit comme incohérent n'est-il pas aussi un discours ? Les *cadavres exquis* des surréalistes n'ont-ils pas droit au titre de « discours » ? En fait, si ces textes ont pu être insérés dans l'ensemble du discours littéraire, c'est qu'il existe d'autres principes de cohérence dans le discours humain que la pure logique. Les discours « cohérents » au sens classique semblent ne former qu'un sous-ensemble de l'ensemble des discours possibles.

Il arrive en effet que pour faire comprendre un concept complexe, on ait besoin de faire appel à des énoncés contradictoires, aussi bien sur le plan des présupposés que des posés. Ainsi lorsque JPF parle de la *psyché noire*, ce corps de la langue rendu « palpable » par la poésie :

*psyché noire moins transparente que l'autre
celle qu'on va voir mieux qu'on va pouvoir toucher*

...
*la psyché noire ne se voit pas plus que l'autre mais
quand même de loin fait illusion*

Il arrive aussi qu'après avoir affirmé quelque chose, on se reprenne, et on affirme le contraire, sans que la compréhension en soit affectée :

*quand je les ai découverts tout d'abord en Tunisie puis
j'en ai découvert toute la chaîne mondiale en Iran en Alsace
que je les ai retrouvés excuse-moi je les ai vus d'abord
dans la dans certains recoins de la plaine alsacienne*

Sans doute la temporalité de la parole atténue-t-elle la contradiction : tandis qu'une réponse contradictoire est toujours conçue hors du temps, de sorte que l'affirmation et la négation simultanées de la même phrase sont exclues.

Enfin, l'interdiction portant sur le coq-à-l'âne, il va sans dire qu'elle est constamment enfreinte dans le discours ordinaire comme dans les « chants » : à condition de savoir que le véritable coq-à-l'âne n'existe pratiquement pas, sauf dans l'esprit de celui qui n'a pas perçu le rapport entre deux phrases consécutives.

A ce propos il est impossible de ne pas mentionner le *Coup de dés*, poème qui selon Mallarmé était censé mettre à nu la « pensée pure », et sur lequel justement la critique traditionnelle a achoppé.

Ce rapprochement s'est imposé à moi quand j'ai relu le passage central du « chant 3 » consacré au poème « Al Djezaïr ». On sait que le *Coup de dés* se déroule sur 24 pages, avec deux phrases principales, dispersées : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard et rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation*. Les constituants de ces phrases sont séparés par de multiples incises, et néanmoins (grâce à la typographie) leur lien est reconstituable. Le fait que ces deux phrases soient données comme appartenant à un même discours indique qu'il existe entre elles une « cohérence ».

On trouve la même structure dans le « chant 3 » (transposée pour l'agencement des thèmes). La première phrase concerne Al Djezaïr, avec mention du thème au début, au centre et à la fin de la séquence, ces mentions étant séparées par différentes digressions. Cette première phrase en annonce une seconde sur un autre thème, *Syeeda*. En voici le schéma :

AL DJEZAIR (→ la Nedjma de Kateb Yacine → la Mecque
→ théâtre des immigrés → le Père Duchesne →) AL
DJEZAIR (→ Nedjma → Dante → supplice → nazi →
blockhaus → bauhaus →) AL DJEZAIR

SYEEDA (→ peuple noir → psyché noire → narration
blanche → psyché noire palpable → la pensée du corps n'est
pas le corps → le bord du chott, le lac sans bord →) SYEEDA

Ainsi dans les deux cas, la « divagation » est tout à fait superficielle : la pensée retombe sur ses pattes après toutes sortes de bonds de côté. Les « locuteurs » ont ouvert des parenthèses qu'ils n'ont eu aucun mal à refermer, même après de savantes digressions. Mais cette pensée ne se réduit pas à la déduction. C'est la pensée *parlante*, en quelque sorte. Un véritable modèle du discours devrait pouvoir rendre compte simultanément des deux. En effet, l'enchaînement n'est pas la seule forme possible de la pensée : on rencontre aussi l'enchâssement, la dérivation (Cf. les *talkings* de David Antin), la combinaison entre les modes, etc.

* * *

Il m'est impossible d'analyser ici tous les enchaînements discursifs : pour conclure, je me limiterai à justifier la manière dont j'ai transcrit la parole. Je n'avais pas l'intention, et l'approche aurait été tout à fait différente, de présenter une édition « critique » ou « scientifique » d'un texte, en indiquant pour chaque moment de l'élocution tous les paramètres nécessaires à une éventuelle reproduction sonore : vitesse de la

diction, hauteur vocalique, particularités d'articulation, etc. Pour ensuite développer une formalisation pertinente. Cette solution est certainement nécessaire, dans un deuxième temps, pour approfondir l'étude esquissée plus haut, mais elle aurait abouti à rendre le texte totalement *illisible*. En effet, dans la lecture (et le plaisir qui l'accompagne), l'intervention « traduisante » du lecteur est fondamentale. Si on lui indique comment réaliser chaque syllabe, sa propre intervention créatrice est totalement paralysée, et au lieu de lui simplifier la tâche, on la lui complique. Il fallait donc une transcription peu éloignée des conventions habituelles.

La seconde contrainte objective à laquelle je devais me soumettre touche naturellement les codes actuels de l'imprimerie et la collection d'ouvrages où les « chants » devaient s'insérer. Pour ces deux raisons théorique et pratique, il m'a paru plus efficace d'emprunter à la poésie contemporaine son utilisation du blanc comme procédé de marquage inter-segmental — ici, entre les groupes de souffle — blanc dont la grandeur correspond symboliquement aux pauses enregistrées. C'est au lecteur de reconstruire la sémantique de ces pauses, chose relativement simple et immédiate, s'il est un « *native speaker* » du français.

Les seules marques de ponctuation autorisées ici sont :

- les parenthèses : elles entourent mes propres interventions dans le discours. Je dois signaler toutefois que ces dernières ne se situent pas dans l'expérience : ou bien je les ai supprimées partout où cela était possible sans perte pour le sens, ou bien je les ai résumées.
- les tirets : ils ont été choisis par JPF au moment de la relecture, et signalent indifféremment soit une séquence mise en retrait par rapport au reste du texte, soit un élément ajouté *a posteriori*, une correction, par conséquent.

Naturellement, on peut imaginer d'autres choix. L'un d'eux serait de déplacer le sens de la ponctuation traditionnelle : la virgule figurerait une pause courte, le point-virgule une pause moyenne, le point une pause longue, etc. Un retour à la ponctuation médiévale, en quelque sorte. On sait que dans les premiers manuscrits, la ponctuation indiquait le lieu où le lecteur devait arrêter la voix ; c'est seulement progressivement, sous l'action des grammairiens-logiciens, avec une apogée au XVIII^e siècle, que la ponctuation a suivi la découpe de l'analyse logique et sémantique de l'énoncé. (Cf. à ce sujet l'ouvrage édité par Nina Catach, *La Ponctuation*, Publication G.T.M., CNRS, 1978). Je crois toutefois qu'un tel retour est impossible, sans effet sémantique indésirable, soit en extension, soit en réduction. En effet, d'une part, nos habitudes de lecture sont celles des grammairiens-logiciens, et que nous le voulions ou non, l'emploi par exemple d'un point-virgule ajouterait à la coupe un sens de fin de phrase qui pourrait être inopportun. D'autre part, la ponctuation actuelle *ne serait pas suffisante* pour exprimer précisément les diffé-

rents types de coupe ; il faudrait inventer quelques signes supplémentaires. Par conséquent l'économie recherchée dans l'utilisation du code commun serait perdue.

Rappelons toutefois que ce n'est pas un pur amour de la brimade qui a conduit l'écriture à limiter ainsi la parole : c'est une logique de l'efficacité. Il fallait éviter les malentendus rendus possibles par l'ambiguïté structurale, et bannir de la forme écrite toutes les constructions que l'intonation seule permet de distinguer. C'est le cas de l'accumulation de substitution, en particulier. L'écriture peut distinguer la concaténation et l'enchâssement, et se sert du blanc et de la ponctuation pour en marquer les frontières. Si on trouve dans un texte de prose :

le point saignant de la langue droite de la narration

on comprend que la narration possède une langue droite, opposée éventuellement à une langue courbe ou gauche ; c'est l'interprétation d'enchâssement. Si on trouve au contraire :

le point saignant de la langue droite, de la narration, etc.

on comprend que la narration et la langue droite ont toutes deux un point saignant, mais qu'elles ne sont pas synonymes. Par conséquent, l'interprétation de substitution est impossible.

Dans la parole, c'est la forme même de la courbe d'intonation qui permet de distinguer l'enchâssement, la coordination et la substitution. Cette forme est liée directement à la structure syntaxique, et au marquage attribué à chacune des parenthèses. Si les tons de l'intonation sont notés de 0 à 4 en allant du plus bas au plus élevé, et si les structures sont de type (A.1), (A.2) ou (A.3), nous obtiendrons les courbes (B.1), (B.2) et (B.3) :

(A.1) ENCHÂSSEMENT :

(Art N (... (... (...))))
SN SP SP SP

(A.2) COORDINATION :

(Art N ((...) (...) et (...)))
SN SP SP SP SP

(A.3) SUBSTITUTION :

(Art N (...)) ((...)) ((...))
SN SP SN SP SN SP

(B.1) ENCHÂSSEMENT :

le point saignant de la narration de ce qui est dit de la langue droite
1 2 1 2 } 2 2 1 3
3 }

(B.2) COORDINATION :

le point saignant de la narration, de ce qui est dit et de la langue droite
1 2 1 2 2 2 1 3

(B.3) SUBSTITUTION :

le point saignant de la narration de ce qui est dit de la langue droite
1 2 1 3 1 3 1 3

(Le marquage représenté est naturellement abstrait, sa réalisation peut être modifiée par des interventions intentionnelles du locuteur ; notons néanmoins que la réalisation de la séquence par JPF suit strictement le schéma (B.3).)

* * *

Dernier aspect de mon intervention : le calcul précis de la mise en page, page à page et double page par double page ; suivant en cela l'intuition de Mallarmé — partout présent dans les chants — selon quoi sitôt le vers et le distique abandonnés en tant qu'unités prosodiques, les nouvelles unités de la langue à lire, ce sont la page et la double page, la paire face à l'impair. Très naturellement, chacune d'elles a trouvé son autonomie (d'où un « titre » initial) dans l'interdépendance ; avec clôture sémantique ou enjambement, « rimes » thématiques ou formelles, dialogisme.

* * *

Ces quelques recommandations de lecture étant faites — j'insiste sur l'intonation et l'accentuation pénultième du groupe de souffle — j'invite les lecteurs à oublier le caractère volontairement un peu sec de cette description, et à se laisser prendre aux charmes de ce dire, qui, du moins c'est ainsi que je le ressens, a « augmenté » le savoir de poésie, d'une poésie.