

Vers une nouvelle poétique

Noël Audet

Volume 20, numéro 1, printemps 1984

Bakhtine mode d'emploi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036816ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036816ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Audet, N. (1984). Vers une nouvelle poétique. *Études françaises*, 20(1), 57–64.
<https://doi.org/10.7202/036816ar>

Vers une nouvelle poétique

NOËL AUDET

À la lumière de l'ensemble de la théorie bakhtinienne, et particulièrement des notions qu'il a commencé à dégager pour la poésie, il y aura certes lieu de fonder une nouvelle poétique dont la tâche principale consistera à sérier les questions et à remettre à leur juste place les apports de la linguistique, qui s'était approprié la totalité du champ poétique sans admettre que la question débordait largement son objet.

Dans ce modeste article toutefois, je me contenterai d'illustrer, au passage, la fécondité de quelques notions et d'introduire quelques perspectives de recherche.

Si Bakhtine concevait la poésie comme le langage des dieux, il avait certes des raisons autres que mystiques pour recourir à une telle métaphore. C'est vraisemblablement sur le rapport du poète à la langue, si différent de celui du romancier, que le théoricien a voulu attirer notre attention.

Depuis que la recherche en littérature tend vers une scientificité plus grande, les études de poétique ont pris appui exclusivement sur le fonctionnement du poème et ont eu recours d'une façon singulièrement étroite à la linguistique pour expliquer la totalité du phénomène poétique. Et pressés de rendre compte de la différence entre prose et poésie, les chercheurs se retrouvent dans ce qui ressemble de plus en plus à un cul-de-sac. Les marques distinctives sont-elles toujours pertinentes, ou seulement

lorsqu'elles sont groupées? S'agit-il d'une distinction effective uniquement par rapport à la prose courante la plus utilitaire, la plus dépourvue d'effets rhétoriques, en somme une prose abstraite qui n'existe pas et dont la pauvreté même, par l'absurde, désignerait la richesse du poème? Car vouloir opposer le poème à la prose littéraire en suivant cette méthode, c'est courir à l'échec certain. On n'a pas sitôt mis le doigt sur le trait pertinent, que l'on voudrait spécifique au poème (parallélismes, équivalences phoniques, syntaxiques ou sémantiques) que déjà tout s'effondre quand, dans la pratique de prose supposée différente, on retrouve les mêmes structures, un peu plus lâches sans doute, plus distendues mais néanmoins présentes. Il ne nous reste plus qu'à nous rabattre sur les mathématiques et le seuil magique de la densité. La poésie serait un concentré de langue, quelque chose comme du code linguistique en boîte, mais qui a la fâcheuse habitude de s'évaporer dès que la boîte s'ouvre. Et l'on pourrait dire de l'ensemble de ces recherches ce que Bakhtine affirmait, non sans humour, de ses concitoyens formalistes :

Avec les armes méthodologiques que leur fournit la linguistique, ils s'efforcent toujours de capturer l'objet esthétique, cet oiseau bleu, mais ils ne parviennent jamais qu'à en saisir une apparence incolore : la triste grisaille produite par la «somme des procédés» que comprend l'œuvre empirique¹.

Parce qu'il pose le problème à partir de prémisses radicalement différentes, Bakhtine nous permettra peut-être de sortir du marécage où nous nous sommes embourbés.

Ne faudrait-il pas d'abord cesser de confondre l'œuvre d'art avec son matériau, le poème avec l'objet linguistique, puisque «la création artistique définie par rapport à son matériau en constitue le dépassement». Et Bakhtine poursuit avec une affirmation qui renverse une certaine perspective mécaniste : «Le langage, dans sa détermination linguistique, n'entre pas dans l'objet esthétique de l'art littéraire².» L'expérience commune nous avait bel et bien enseigné depuis longtemps que le poème n'est pas la somme de ses phonèmes, de ses morphèmes, de ses tours syntaxiques... en un mot il n'est pas une totalité verbale susceptible d'émouvoir le lecteur par la pure pertinence linguistique de chacun de ses éléments. C'est pourtant à la recherche de cet «oiseau bleu» que nous ont lancés les poéticiens-linguistes.

1 Todorov/Bakhtine, *le Principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 246

2 *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 60

Même si la poésie a besoin du langage tout entier, y compris dans ses déterminations linguistiques les plus fines, pour produire du sens, pour se constituer en texte poétique, il est évident qu'elle s'en sert en vue d'autre chose. Il ne viendrait à l'idée de personne de réduire une œuvre de Michel-Ange au marbre qui en constitue l'élément physique, parce que la sculpture, comme toute œuvre, est précisément le résultat d'un «processus de transformation systématique» du matériau «en l'ensemble architectonique d'un événement esthétiquement achevé³». Il en va exactement de même pour le poème dans son rapport au matériau linguistique. C'est à partir du matériau qu'il commence à signifier, car c'est avec le matériau linguistique que le poète a dû lutter pour produire son langage, donc son œuvre.

APPORT THÉORIQUE FONDAMENTAL

Sans répondre bien sûr à tous les éléments qui définissent le discours poétique, en se contredisant même parfois, Bakhtine n'en a pas moins proposé continuellement une distinction nette et même radicale entre poésie et prose romanesque. Et ce qui était devenu un débat académique chez d'autres retrouve ici toute sa pertinence. Les poètes ont toujours affirmé, sous une forme que l'on a qualifiée de métaphorique, que l'écriture poétique consistait précisément à «trouver une langue» (Rimbaud), «inventer un mot total, neuf, étranger à la langue...» (Mallarmé); bref de l'alchimie verbale au mot en liberté, et bien avant, se manifeste une constante : le poète connaît son rapport particulier à la langue, qui consiste à se placer dans la langue pour produire de la langue ou du sens (et non pas violer le code de la langue comme on l'a parfois prétendu) alors que le romancier, pour sa part, représente la langue, ou le langage de X dans une situation donnée. Autrement dit, le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman *représente* des actes d'énonciation. Or cette distinction est capitale, même à une époque où la frontière entre genres littéraires se brouille et tendrait à disparaître.

De ce rapport à la langue découlent en effet bien des conséquences. Si le poète s'empare de la langue (du code) pour produire des énonciations nouvelles, c'est du côté d'une linguistique de l'énonciation et non plus de l'énoncé que la poétique a le plus de chance de trouver réponse à ses questions. Cette situation d'énonciation elle-même rendra compte partiellement du type de discours. En second lieu, puisque la

3 *Ibid*, p 63

langue est entièrement investie des intonations et des intentions des autres, le premier travail du poète, contrairement au prosateur qui joue de ces intonations et les met à profit dans l'écriture et jusque dans la structure de son roman, le travail du poète, dis-je, consiste à désinvestir en partie la langue de ces intentions étrangères pour dire le monde dans un langage neuf. D'où, chez les poètes, ce sentiment général de créer de la langue. L'écriture poétique vise donc minimalement à produire un nouveau rapport au monde en pratiquant un nouveau rapport à la langue.

Si j'ai écrit «désinvestir en partie» seulement, c'est parce que, cela va de soi, la langue ne saurait être vidée de ses significations antérieures, ni de sa structure dialogique fondamentale. Cependant, tout se passe comme si le poète utilisait cet arrière-plan de signification précisément comme matériau pour y inscrire un sens nouveau, *son* sens.

Prenons un exemple. Lorsque Apollinaire écrit, dans *Calligrammes*, «Tours / Les Tours ce sont les rues / Puits / Puits ce sont les places», le poète ne nie pas les autres significations du mot Tour ou du mot Puits, elles demeurent toutes potentielles et dans le pourtour du sens principal de l'image. Contrairement au romancier toutefois, il n'actualise pas le dialogisme de la langue, il n'interpelle pas l'autre contexte où Tour prendrait un sens différent, autrement dit il n'invite pas au dialogue.

Et ce pour une raison simple : Apollinaire énonce «Les Tours ce sont les rues», livrant du coup son équivalence définitionnelle, qu'il ne compare pas à celle d'un autre, au contraire : il impose sa définition sur le fond ancien des autres «intentions». Bakhtine parlera d'ailleurs «*d'initiative sémantique du sujet-créateur*». Or devant une telle définition de Tour, dans un roman par exemple, il se produirait vraisemblablement un dialogue contestant cette «vision des choses» ou à tout le moins lui opposant une autre vision également probable. — Définition de poète! rétorquerait Swann. Et il aurait raison... Le signifiant «Tour» est réinvesti, renversé (ru/ot) pour signifier, entre autres, les hauts murs des rues; et dans une vue plongeante les places deviennent des puits. L'image boucle ainsi son effet de sens.

C'est sans doute ce qu'entend Bakhtine lorsqu'il écrit :

Le style poétique exige essentiellement la responsabilité constante et directe du poète vis-à-vis du langage de toute l'œuvre comme étant *son langage*. [...] Le poète ne peut opposer sa conscience poétique et ses projets propres au langage dont il se sert, puisqu'il s'y trouve tout entier, et il

ne peut donc, dans les limites de son style, en faire un objet de perception, de réflexion ou de relation⁴.

Une autre conséquence, qui recoupe également un mythe poétique, soit celui du mot égalant la chose, ou celui du poète démiurge, nous conduirait à ne lire le poème que dans cet espace séparant l'instance qui énonce le texte d'une part, de l'univers produit dans le texte. En d'autres termes, de la même façon que le poète ne passe pas la parole puisqu'il se donne pour mission de réinventer la parole, ainsi il ne représente pas divers rapports au monde, comme le prosateur, mais il écrit, produit, son rapport au monde en créant un monde. Pour emprunter les termes de Todorov, on peut dire que «La complexité poétique se situe entre le discours et le monde; celle de la prose, entre ce même discours et ses énonciateurs⁵.» D'une part, donc, la combinatoire de diverses énonciations, d'autre part, en poésie, les produits organisés d'une énonciation.

On voit facilement pourquoi le théoricien du dialogisme en arrivait à définir le discours poétique comme discours non dialogique, et le rapport du poète lyrique à la langue lui donne entièrement raison.

QUESTIONS ET PERSPECTIVES

Et la poésie contemporaine qui procède par collage, citations, fragments de langue parlée; qui intègre l'intertextualité dans son énonciation même; qui pose plusieurs «voix» et semble jouer avec les points de vue? N'est-ce pas là une poésie dialogique? Il faudrait bien sûr le démontrer, mais de prime abord j'aurais tendance à croire que cela ne change strictement rien à la nature du discours, ni au rapport du poète à la langue ou à son objet.

Car ces interpellations de l'autre me semblent plutôt rhétoriques, c'est-à-dire qu'elles relèvent plus de la mise en scène que de la sémantique, et je crois que l'on pourrait démontrer, à chaque fois, que le poète s'en sert comme il utilise les autres formes linguistiques, c'est-à-dire comme d'un matériau à partir duquel il construit son sens. Bakhtine dirait dans ce cas que ce sont des «représentés» et non des gestes ou des paroles «qui représentent».

Un autre ensemble de questions me paraissent exiger un développement. Il serait en effet très productif, pour une poétique de l'écriture, de préciser les cinq éléments du matériau

4. *Ibid*, p. 108.

5. *Le Principe dialogique, op cit*, p. 100.

linguistique dont Bakhtine trace le contour dans *Esthétique et théorie du roman* (p. 74), en revenant sur le côté sonore du mot, que l'auteur sous-estime peut-être en ce qui concerne la poésie, surtout reprendre et préciser le rôle des éléments quatre et cinq, soit l'aspect intonatoire (émotionnel et volitif) et la dimension axiologique du mot, enfin le sentiment de l'activité verbale, de l'engendrement actif d'un son signifiant. Pour la première fois, en effet, il serait possible de se placer du côté du sujet écrivant et de dégager non pas seulement les principes d'une pratique personnelle mais des lois générales concernant toute écriture poétique.

Il faudrait encore intégrer, dans la description de la forme poétique, l'auditeur virtuel, ce «participant immanent de l'événement artistique» dont le rôle paraît déterminant dès la conception de l'œuvre. Bref en arriver à décrire comment le poète voit la réalité «à travers les yeux du genre» et comment il procède au parachèvement de cette réalité, analyser enfin comment il produit la forme architectonique.

UN CARREFOUR

Sans négliger les acquis des études fondées sur la linguistique, il convient tout de même de reconnaître que la forme esthétique n'est pas la forme du matériau, comme le montre bien Bakhtine, et que dès lors l'analyse linguistique seule ne peut déterminer l'appartenance d'une phrase à un genre ou à un autre. Les raisons qui font qu'une phrase comme «Jamais je n'ai fermé les yeux⁶» soit du discours poétique n'ont rien à voir avec la qualité linguistique de l'énoncé. C'est plutôt l'évaluation sociale et le rapport du poète à la langue, dans le contexte, qui spécifie le type de discours. Autrement dit, la tâche de la poétique est beaucoup plus large que la simple étude du fonctionnement linguistique, et il n'est pas inutile de rappeler l'enjeu global de l'esthétique, dans les termes mêmes de Bakhtine :

il importe de comprendre l'objet esthétique de manière synthétique, dans sa totalité, de comprendre la forme et le contenu dans leur interrelation essentielle et nécessaire, de comprendre la forme comme forme du contenu, et le contenu comme contenu de la forme, enfin de comprendre la spécificité et la loi de ces relations mutuelles⁷.

C'est à ce prix que la poétique a des chances de progresser. D'ailleurs, les recherches plus récentes en ce domaine semblent

6 Gaston Miron, *l'Homme rapaille*, Montréal, P U M, 1970, p. 48.

7 *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 81.

aller dans le sens des théories de Bakhtine. Par exemple la notion de transformation chez Henri Meschonnic, ou les nombreux recoupements que présente la poétique de Jean Burgos mise à distance de la linguistique, qui ne revendique plus que son lieu, à savoir l'analyse du matériau en tant que langage, rejet de la mécanique textuelle au profit d'une dynamique fondée sur «une pluralité de significations à la fois complémentaires et contradictoires», véritables rapports de force dans le champ sémantique, description du travail poétique qui tend à rendre le langage «non conforme à ce qu'il a déjà servi à dire⁸» ou encore cette idée que l'image poétique ne représente pas, qu'elle est plutôt le lieu des virtualités sémantiques qui s'orientent vers le devenir du texte, en un mot elle est «totalité de son énonciation⁹»

Dans *Pour une poétique de l'imaginaire*, Jean Burgos écrit

Ce mot qui, se gonflant, prend une consistance autre que linguistique, revêt une concrétude qui ne saurait appartenir au seul monde du logos, devient vivant d'une autre vie que celle à laquelle il semblait dévolu, ce mot vient vite déranger le bel édifice des théories formalistes, quand bien même elles s'appuieraient, dans les meilleurs des cas, sur les grammaires génératives ou transformationnelles. Or ce surcroît de vie ¹⁰

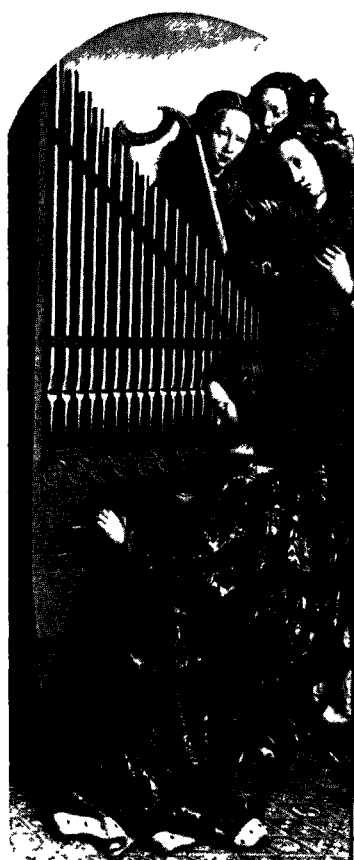
On y constate vite des résonnances bakhtiniennes, et ce surcroît dont parle Burgos ressemble étrangement à un type de «parachèvement» particulier au genre poétique

Pour remettre les études de poétique sur leurs pieds et leur donner un nouveau départ, il semble bien que les notions élaborées par Bakhtine et surtout son cadre théorique général soient des plus appropriés. Ces études demeurent à venir en ce qui concerne par exemple la détermination sociologique du style individuel, la description des rapports entre auteur et auditeur virtuel, la description du rythme et des images dans leur relation avec l'intonation expressive. En quelques mots, ne faudrait-il pas que la poétique repense son objet en articulant les traits linguistiques du matériau et l'ensemble de questions qui le déborde largement et que Bakhtine nomme la «tâche socio-artistique de la forme»?

8 Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982

9 *Ibid*, p. 76

10 *Ibid*, p. 82



« Angels singing » et « Angels making music » de Jan van Eyck, Cathédrale St-Bavon, Gand, Belgique, tiré de *The Complete Paintings of the Van Eycks*, London, Weindenfeld and Nicolson, « Classics of World Art », 1970.