

GEORGES MOUNIN

sept poètes
et le langage



tel gallimard

Extrait de la publication

© *Éditions Gallimard, 1992.*

Extrait de la publication

à René Char
à André Martinet

« Pour comprendre ce que représentent la dénotation et les connotations d'un terme, il faut essayer de se représenter la façon dont tout enfant apprend sa langue : les données de départ sont, pour lui, des suites de sons d'un type particulier articulées par les gens qui l'entourent dans des circonstances déterminées ; il remarque un jour la récurrence d'un certain segment de la chaîne de la parole dans certaines situations qui comportent la présence d'un certain objet, disons le segment [lâp] dans une situation où figure l'objet *lampe*. Il n'est nullement certain que l'identification se fera correctement du premier coup. Correctement veut dire, bien entendu, selon la norme de la langue. Il se peut que le rapprochement se fasse entre l'objet et [lalâp] ou encore entre [lâp], [lalâp] et le cône lumineux qui éclaire la table de la salle à manger. Selon le tempérament de l'enfant, les habitudes de sa famille, la nature de l'éclairage et diverses circonstances, la mention de la lampe coïncidera avec une sensation de bien-être ou de gêne, avec la joie de se sentir entouré ou le sentiment que l'heure approche d'un coucher qu'il redoute. Finalement l'enfant identifiera son comportement linguistique à celui de la communauté : il saura distinguer entre [lalâp] et [ynlâp] ; il identifiera la lampe non plus avec le cône de lumière, mais avec l'appareil qui est à sa source. Il saura que l'allumage de la lampe ne coïncide pas nécessairement avec tel ou tel rite familial, avec telle joie ou telle contrariété. Lorsqu'il était tout petit, [lâp] " voulait dire ", pour lui, aussi bien " lampe " que tout ce qui se rattachait à l'allumage de la lampe ; maintenant qu'il est grand, il sait que [lâp] veut dire " lampe " et rien de plus. Mais il restera peut-être à jamais sensible à tout ce qui s'attachait à ce mot avant qu'il ait commencé à faire le dur apprentissage de sa vie d'adulte dans un monde où l'on doit se conformer aux règles, celles du langage et les autres. »

ANDRÉ MARTINET
« Connotations, poésie et culture »,
dans *To Honor Roman Jakobson*,
La Haye, Mouton, 1967, vol. II, p. 1290-1291.

PRÉFACE

L'ouvrage se présente avec une construction non pas linéaire mais concentrique. Chaque poète étudié oriente vers la même conclusion théorique qui est la thèse des essais présentés dans ce livre. Une exploitation détaillée, dans chaque essai, voudrait en fournir une démonstration renouvelée.

La thèse de l'ouvrage est celle-ci : on peut aujourd'hui avancer l'hypothèse forte que la poésie et l'œuvre d'art en général sont un produit largement irrationnel de l'esprit humain, mais que ce produit peut être exploré par des méthodes rationnelles.

Ces méthodes (la prise en compte de l'auteur, de l'époque de l'auteur, de la structure de l'œuvre, des réactions des lecteurs en étant visées comme des composantes) sont, non pas exclusives les unes des autres, mais concourantes.

La clé d'une explication totalisante de l'œuvre, laquelle se propose d'exprimer l'indicible, l'ineffable, le non-disable (le « vécu individuel le plus inexprimable par la langue » socialisée), est le concept de connotation.

A l'analyse, ce concept se révèle comme étant le synonyme probable et peut-être partiel de l'association libre — ce que la linguistique, la stylistique et la psychanalyse ont mis plusieurs décennies à apercevoir.

Grâce à ce concept, on peut réconcilier dans une

interprétation unifiante les droits de l'intuition (la lecture à ras de texte) et ceux de l'analyse (littéraire, stylistique, sémiologique, etc.). De même, on peut proposer l'hypothèse d'une réconciliation, dans l'étude de l'œuvre d'art, entre les droits imprescriptibles de l'irrationnel (dans la création et la réception) avec ceux du rationnel (dans l'analyse de la production et de la réception de l'œuvre, et de ses effets).

I

L'intuition des poètes et le savoir des chercheurs

Depuis un siècle et demi, c'est-à-dire depuis la pénétration lente, dans l'esprit de tous les hommes, du second principe de Carnot sur la thermodynamique, nous savons que le soleil est mortel, lui aussi ; que les mondes, les nébuleuses et les galaxies elles-mêmes, sont mortelles. Leconte de Lisle (*Solvet seclum*) et Flaubert (dans la fin non rédigée de *Bouvard et Pécuchet*), déjà, s'en sont obsédés. Depuis presque un demi-siècle, les bombes atomiques sont là, par essaims de plus en plus denses, dans l'arrière-cuisine de nos continents, dans nos rêves et dans nos vies, et dans nos lectures de chaque jour ou presque. On pourrait penser dans ces conditions que les hommes vont, de plus en plus, au plus urgent, et ne vont qu'au plus urgent.

La poésie, considérée soit comme un divertissement, soit comme un plaisir esthétique, un supplément de luxe à la vie telle qu'elle est, devrait avoir énormément souffert dans ce climat. S'il m'est permis d'alléguer mon exemple personnel, à partir de Munich en 1938, il m'a été de plus en plus difficile de m'intéresser à quelque connaissance que ce soit qui fût à long terme : astronomie, biologie, etc. Les livres me tombaient des mains. La guerre prévisible ne me laissait qu'un avenir de vingt-quatre heures chaque matin. Lorsqu'elle eut éclaté, en 1939-1940, alors que, soldat sur la frontière belge, j'étais presque totalement désœuvré malgré le

service de six heures du matin à cinq heures du soir, à la lettre je n'ai pas pu lire un seul livre. Mes poèmes préférés ne me parlaient plus. Mon avenir éventuel n'avait toujours que vingt-quatre heures. Et, je prie qu'on me croie, ce n'était pas la peur personnelle : c'était le manque de futur. Je n'ai recommencé à vivre, autrement qu'à très court terme, qu'en 1941-1942 seulement.

Mais les choses de la vie ont repris leur cours. La mort de l'univers est redevenue lointaine, bien qu'elle anéantisse avec une quasi-certitude tout ce que l'homme a fait d'éternel (croit-il). Ponge, dans *Le Galet*, voit bien que tout sur la terre, même les bibliothèques, ces « Louvres de lecture », finiront par des sables immobiles sur un astre privé d'atmosphère et totalement mort. C'est Ponge aussi que les bombes atomiques conduisent à parler de la « vitrification » finale de notre planète. On pourrait donc croire qu'il n'y a rien d'autre à faire aujourd'hui que de courir et d'essayer de parer au plus pressé : nous sommes tous à bord d'un navire en train de faire naufrage. Il n'est plus temps d'y faire de la musique. Écrire, et qui plus est des poèmes, à quoi bon ?

Pourtant, pour des raisons qu'on peut croire essentiellement sociologiques (la démocratisation de l'enseignement, souvent jusqu'à la fin de l'adolescence, voire au-delà ; la démocratisation de la culture ; la démocratisation de l'édition), *il y a toujours plus de poètes*. Même s'il n'y a pas toujours plus de lecteurs de poèmes non poètes : cinq pour cent peut-être pour chaque génération. Donc il y a, derrière ce phénomène paradoxal, quelque chose à chercher, qui semble n'avoir pas encore été trouvé. Donc il faut revenir, une fois encore, à la question : qu'est-ce que la poésie ?

Depuis plus de cinquante ans je n'ai jamais perdu de vue — et longtemps pour mon tourment — le petit paragraphe de Paul Valéry sur « l'objet propre de la poésie » et sur « les méthodes pour le joindre » (1920 ; repris dans *Variété*, 1924 ; Pléiade, p. 1270). J'ai sup-

porté, assez mal au commencement, que Valéry, lequel a tant disserté sur la poésie (en trente volumes), puisse écrire de cet objet et de ces méthodes : « Ceux qui les connaissent s'en taisant... » Assez longtemps, j'ai tenté de supporter loyalement la suite : « Ceux qui les ignorent en dissertant... » Mais aujourd'hui je crois qu'il faut être brutal ici. Contre Valéry lui-même, et beaucoup d'autres avant, ou après lui, ou à côté de lui. Certes, le lecteur ne sait pas tout de la poésie, il ne connaît pas l'état que les poètes décrivent inlassablement. Mais les poètes eux-mêmes ont toujours eu, et perpétuent aujourd'hui, devant ce qu'ils appellent le mystère de la poésie, une attitude double, et contradictoire. D'abord, ils connaissent le secret, ne s'en taisent pas, cherchent à le saisir et à l'exprimer sans relâche ; ils fournissent ainsi aux lecteurs intéressés des matériaux irremplaçables, même s'ils sont difficilement exploitables. D'autre part, comme Valéry — qu'ils contresignent tous — ils se dérobent derrière « la plus grande contrariété des opinions [sur ce qu'est la poésie], [laquelle] est permise » (*ibid.*).

Il faut donc dire aux poètes, et brutalement, qu'ils ne sont pas outillés pour analyser cette production de la poésie dont ils ont le privilège. Ce qu'ils peuvent dire leur vient, d'une part de leurs prédécesseurs — choisis à la fois par hasard et par affinité ; d'autre part de leurs intuitions sur cette activité tâtonnante, c'est-à-dire de l'introspection, nécessaire mais non suffisante ici, et de plus, souvent hasardeuse. Le tout exprimé généralement par les seules ressources du poète, des images, des formules hermétiques saisies par éclairs, quelquefois par des vaticinations oraculaires interprétables dans tous les sens, ou des pastiches admirablement faits de toutes les démarches de la pensée conceptuelle. Heureusement, depuis qu'il y a des poètes, au moins dans la tradition gréco-latine, ils nous ont laissé cette masse énorme de témoignages. Ceux-ci, presque toujours exprimés dans une stylistique propre à chacun, n'en offrent pas moins des convergences perpétuelles,

mais inaperçues. Comme si chaque poète ne pouvait redire qu'à sa manière, plus ou moins bien, la même expérience commune à tous.

Ce sont quelques-uns de ces témoignages, choisis parmi les moins discutables, qu'on analysera dans les pages qui vont suivre. Il est vrai que la démarche est risquée. Prétendre ce qu'on vient d'affirmer va déplaire à beaucoup de poètes — qui sont trop sûrs de savoir. Est-ce, au fond, pour eux qu'on écrit ? Oui, bien sûr, c'est l'objectif ultime ; et je ne crois pas que dire aux poètes le secret de leur don risque d'anéantir celui-ci, comme beaucoup le croient, avant et après Valéry. Tout au plus le risque, si risque il y a, serait peut-être de tuer beaucoup de mauvaise ou médiocre poésie ; mais les poètes médiocres sont inguérissables passé vingt-cinq ou trente ans. C'est peut-être aux lecteurs qu'on a pensé d'abord ici : y compris les lecteurs-enseignants, presque aussi redoutables que les poètes eux-mêmes, parce qu'ils intellectualisent dans le désordre idéologique quelque chose qui ne doit pas être intellectualisé d'abord.

Quelques lecteurs s'étonneront sans doute que René Char ne figure pas expressément dans la liste des sept poètes qui ont été choisis pour la richesse de leur réflexion créatrice¹. D'abord, et c'est la première raison, l'auteur de ces lignes a déjà tant écrit sur ce qu'il doit à René Char en matière de lecture de la poésie, qu'il ne pourrait probablement que se répéter sur ce thème — sauf à écrire une dernière fois que les formules éclatantes de René Char sur la poésie l'ont aidé à comprendre en linguiste l'usage poétique du langage, au moins autant que la linguistique l'a aidé à comprendre plus pleinement le fonctionnement du langage poétique. Chez René Char et chez les autres poètes.

Ensuite, si je ne m'étends pas sur cet enseignement de la poésie de René Char, c'est aussi parce qu'il reste difficile, et sans doute aussi contradictoire lorsqu'il est pris dans sa totalité, que chez tous les autres poètes.

Par exemple, il écrit, non loin semble-t-il de Ponge et de Valéry, en pleine illusion étymologique : « Dans le poème, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains, se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d'amnésiques » (*La Parole en archipel*, 1962, p. 73). Il écrit aussi, toujours très ésotériquement mais plus proche des linguistes un bref instant : « Toute *association de mots* encourage son démenti, court le soupçon d'imposture. La tâche de la poésie, à travers son œil et sur la langue de son palais, est de faire disparaître cette aliénation en la prouvant dérisoire » (*A une sérénité crispée*, 1951, p. 15). Ou encore cet aphorisme déroutant : « Entends le mot accomplir ce qu'il dit. Sens le mot être à son tour ce que tu es. Et son existence devient doublement la tienne » (*Le Nu perdu*, 1971, p. 70). On peut tirer de telles formules dans à peu près tous les sens.

Quelquefois même il essaie, semble-t-il, de serrer au plus près son usage des mots par une pensée rationnelle, mais alors il risque de réduire la richesse imprévisible et prodigieuse des associations à celle, bien plus limitée, bien plus impersonnelle, des polysémies : lorsque, sous la forme typographique d'un article du Littré, il donne toutes les valeurs du mot *iris* — nom d'une déesse grecque, nom propre de femme, d'une petite planète, d'un papillon, nom de la partie colorée de l'œil et d'une plante aquatique —, ce qu'il nomme, croyant peut-être livrer un secret, l'*iris plural* (*Lettera amorosa*, 1953, p. 31-32). Heureusement, quand il dit, par exemple : « Tête d'agneau sanglant, le cœur avait perdu toute sa laine », le fusil à lunette de la poésie, par un tir d'une rapidité et d'une précision inégalables, atteint du premier coup le centre de la cible. Les associations inexplicables n'ont pas besoin d'être expliquées². Fusillé, le lecteur voit et sait avant d'avoir pensé. Il réfléchira plus tard et découvrira (peut-être) la vérité criante des associations qui passent entre *cœur* et *tête*, et *agneau*, *laine* et *sang*, associations qu'il partageait sans le savoir avec le

poète. Comme les surréalistes — dont il s'est pourtant séparé très tôt — René Char a entrevu le secret de la signification non dénotative des mots. Pour le dire il a aimé celui-ci : les *marges* (cf. *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, NRF, 1^{er} juin 1953, p. 936-1010). Il dit même : « Chaque poème s'accompagne de sa marge confidente » (*ibid.*, p. 988). Avec ce mot, je crois qu'on n'a jamais été aussi près de ce que René Char, ainsi que tous les autres poètes, affirme : « La poésie reste un mystère » (*ibid.*, p. 986-987).

On peut réclamer le droit, pour le chercheur-lecteur, à travailler loyalement sur tout ce que les poètes ont dit sur ce mystère. En 1990. Grâce à la linguistique.

(Inédit)

II

Mallarmé et le langage

Mallarmé est à la fois unique et conditionnel.

RENÉ CHAR

I

Il est peu d'analyses du texte littéraire, actuellement¹, qui ne prétendent être, peu ou prou, des sciences de l'idéologie. Déceler celle dont s'est nourrie une œuvre deviendrait presque aujourd'hui le dernier mot d'une science de la littérature. Et malgré les dizaines de définitions qu'on a pu en donner, elle s'oppose toujours à la connaissance comme l'illusion à la réalité, ou comme l'erreur à la vérité. Il y a idéologie dès qu'un homme ou un groupe se forgent (et forgent pour les autres), de manière souvent inconsciente mais souvent intéressée, une explication inexacte (et satisfaisante ou profitable de leur point de vue) d'un phénomène ou d'une classe de phénomènes donnés. Malgré beaucoup d'efforts pour raffiner sur le concept, celui-ci ne s'éloigne jamais sensiblement du sens qu'il a chez Marx.

Ce qui m'intéresse ici, c'est qu'en même temps, presque toujours, les grands noms qui servent d'*autorités* à tel ou tel courant de pensée de notre époque

échappent à cette enquête idéologique. Tout se passe comme si ce que ces créateurs privilégiés ont produit demeurerait indemne de tous les conditionnements idéologiques qu'on découvre toujours savamment chez les autres.

C'est le cas pour Mallarmé qui depuis dix ou quinze ans, voire plus, est redevenu la référence quasi sacrée pour à peu près tous les structuralismes et les formalismes littéraires. Il me semble pourtant qu'avant de le citer péremptoirement, soit en matière de langage, soit en matière d'usage poétique du langage (ou de fonction poétique comme on dit moins bien), il aurait été bon de soumettre son œuvre à cette analyse idéologique qu'on met souvent au centre de la recherche littéraire actuelle.

Mallarmé n'est en effet ni un penseur intemporel, ni un penseur absolu. On n'examinera pas ici son conditionnement sociologique en général, son élitisme un peu prudhomme, ni son idéologie esthétique globale, qui est restée celle du terrible petit texte de 1862, « Hérésies esthétiques. L'art pour tous », trop peu cité (*Œuvres complètes*, Pléiade, p. 257)². Mais Mallarmé a beaucoup parlé du langage, il a des idées sur le langage — plus d'idées, et plus explicites que celles de ses contemporains. Que valent-elles ? A-t-il été le poète qu'il est grâce à ses idées sur le langage, ou en dépit de ses idées sur le langage ?

II

C'est probablement par l'étude de l'anglais qu'il a découvert la linguistique de son temps, à peu près ignorée de tous les esprits littéraires alors. Non pas à l'université, qu'il ne fréquente pas après le baccalauréat : il « apprend l'anglais simplement pour mieux lire Poe » (cf. Pléiade, p. 662) et il obtient un « certificat

GEORGES MOUNIN

sept poètes et le langage

Stéphane Mallarmé, Paul Valéry,
André Breton, Paul Éluard, Francis Ponge,
René Char, Victor Hugo

Si la poésie est une création d'ordre irrationnel, elle n'en reste pas moins analysable de manière rationnelle ; contrairement à ce que s'imagine une opinion toujours trop prude quant aux joies de l'esprit, comprendre un poème n'en diminue pas le charme, mais augmente le plaisir qu'on prend à le relire. Sans doute l'analyse n'épuise-t-elle jamais tout à fait l'œuvre et c'est heureux – mais l'œuvre n'est pas non plus entièrement évanescence : Mounin le montre en analysant des œuvres difficiles de poètes modernes et contemporains, Mallarmé, Valéry, Éluard, Ponge, Char. L'analyse des poèmes débouche nécessairement sur une réflexion plus ambitieuse sur la poésie, comme sur un plaidoyer en faveur de la critique littéraire lorsque celle-ci prend soin de comprendre d'abord à quelle esthétique se réfère l'œuvre, à quel genre de plaisir elle nous invite sans jamais nier qu'il y ait là une forme très subtile de connaissance.

"Orphée charmant les animaux" (détail). Musée lapidaire, Vienne.
Photo © Lauros-Giraudon.



9 782070 725564



92-11 A 72556

ISBN 2-07-072556-1

58 FF tc