

# Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire)

Robert Giroux and Hélène Dame

Volume 14, Number 1, avril 1981

Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500541ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500541ar>

[See table of contents](#)

---

## Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

## ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

---

## Cite this article

Giroux, R. & Dame, H. (1981). Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire). *Études littéraires*, 14(1), 123–162.  
<https://doi.org/10.7202/500541ar>

---

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1981

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# LES CRITÈRES DE POÉTICITÉ DANS L'HISTOIRE DE LA POÉSIE QUÉBÉCOISE (SÉMIOTIQUE LITTÉRAIRE)

---

*robert giroux, hélène dame*

---

Il est relativement facile d'établir la filiation historique ou chronologique de la poésie québécoise. En faisant abstraction des critères de classification et de valorisation, et d'une définition préalable du poétique, on peut en effet établir un corpus conforme en se basant sur la sélection déjà effectuée dans les manuels d'histoire de la littérature, les anthologies, etc. On retient par exemple Nelligan, le génie fou, pour l'École littéraire de Montréal; St-Denys Garneau, A. Hébert et A. Grandbois pour le courant d'introspection angoissante ou pour la libération du vers (selon que Gilles Marcotte en parle dans *Une littérature qui se fait* durant les années 60 ou *Le Temps des poètes* durant les années 70); les automatistes qui gravitent autour de Borduas découvrent le surréalisme puis, autour de Miron cette fois, les poètes de l'Hexagone (les mêmes!) chantent le «pays»; enfin les formalistes vinrent nous apprendre la modernité, sorte de cristallisation qui recouvrit l'éclatement apparent des «écoles», sorte de dénominateur commun des tendances récentes et conjuguées de la psychanalyse, du marxisme, du féminisme (et du nationalisme bien sûr). L'éclatement des genres littéraires fut saisi comme l'éclatement de la littérature. L'avenir récent prouva que c'était faux.

À ces critères tantôt moraux, psychologiques, ou même purement chronologiques, tantôt esthétisants, substituons donc des catégories formelles que proposent les concepts opératoires de la sémiotique littéraire pour décrire et classer les textes dans l'évolution de la pratique poétique au Québec. La sémiotique poétique centre son étude sur les niveaux linguistiques, leur statut et leur hiérarchie. Elle voit comment ces niveaux paradigmatiques s'articulent syntagmatiquement, selon un schéma qui pourrait être représenté comme suit:

---

 syntagmatique
 

---

<b>4 niveaux paradigmatiques</b>	<b>métrique (matrice conventionnelle ou non) sonore (segmental) et prosodique (suprasegmental) grammatical, c'est-à-dire morphologique (catégories) et syntaxique (fonctions) sémantique (le carré sémiotique)</b>
----------------------------------	--

On fait intervenir un certain nombre de relations d'équivalence (couplages) faisant apparaître des « patterns » et construisant des relations entre les différents niveaux. La notion d'équilibre contraignant inhérent au fonctionnement du texte poétique commande de traiter le texte comme une totalité en fonctionnement, dit quelque part D. Delas. Le niveau sémantique pose le problème de la segmentation, nécessitant l'intervention du niveau syntaxique (soit au niveau de la phrase soit au niveau narratif), du niveau rhétorique (facteur d'isotopies) et des corrélations entre les niveaux (motivation du signe).

Notre contribution se veut à la fois théorique et pratique. Le problème de l'illisibilité (non-conformité à une pratique discursive codifiée et légitimée) sera proposé ici comme un critère de modernité. Par exemple, le traitement du sonnet chez Mallarmé d'une part et chez Nelligan de l'autre nous oblige à analyser le texte de ce dernier avant celui de Mallarmé qui affirme vraiment sa modernité avec audace. Par ailleurs, l'analyse de textes plus modernes, ceux de Gauvreau par exemple, ne manque pas d'offrir de sérieuses résistances à la démarche sémiotique... C'est à l'intérieur de cette problématique générale que nous proposons de suivre l'histoire des critères variables de poéticité au Québec. Pour ce faire, nous comparerons « Devant deux portraits de ma mère » de Nelligan et « Salut » de Mallarmé; nous circonscrivons la poétique d'A. Hébert en analysant « La fille maigre »; nous suivrons également une évolution vers la lisibilité chez P.-M. Lapointe; nous heurtant à l'absence d'intégration des éléments linguistiques chez Gauvreau, nous recourrons à l'univers paragrammatique de J. Kristeva, pour enfin nous arrêter sur les rapports qu'entretiennent littérature, sémiotique et idéologie à propos du *Centre blanc* de Nicole Brossard.

On pourra alors classer les « poèmes » selon trois catégories :

1. Textes composés selon les règles fixes conventionnelles de la versification française : rime, mètre, strophe, là où l'équivalence est visiblement promue au rang de procédé constitutif de la séquence. Entrent dans cette catégorie tous les textes retenus comme poétiques par l'institution littéraire jusque dans les années 30, exception faite des textes de Loranger. On peut aussi retenir presque l'ensemble des textes des chansonniers : la régularité métrique et strophique (couplet et refrain) des textes épouse la régularité de l'accompagnement musical. Sur le plan du contenu, l'isotopie contextuelle répond à l'unité de composition traditionnelle. Souvent, et c'est là une marque de leur classicisme, les textes font état d'un dualisme moral ou psychologique clair. Des instruments sémiotiques tels le couplage et l'homologie facilitent l'inventaire des formes et des contenus, et permettent de découvrir leur organisation. La poéticité des textes, l'itération des formes et des contenus, semblent coulées dans les formes imposées par le genre.

2. Textes qui rejettent une partie des règles poétiques traditionnelles, par exemple la rime et parfois le mètre, mais qui conservent une quelconque unité sémantique, basée par exemple sur un système narratif ou descriptif. L'abandon des contraintes imposées permet de développer des systèmes (rythmes-sonorités) plus libres et plus souples de redondances. Il est étonnant de constater comment la prose poétique (genre mixte) de « Je regarde dehors par la fenêtre » de Loranger s'apparente à certains poèmes des *Regards et jeux dans l'espace* de Garneau : liberté de composition dans le traitement des thèmes, échos sonores intérieurs, rythme d'ensemble par la reprise de mots, de portions de phrase. Bref, le texte développe son propre système de mises en parallèle. Les instruments sémiotiques décèlent des reprises de modèles linguistiques ou les redondances sémantiques. « Le Retour de l'enfant prodigue » de Loranger ne se présente-t-il pas comme une chanson complexe avec ses octosyllabes réguliers et la reprise du refrain initial à la fin, encadrant le double mouvement de narration qui traite de l'errance et de la quête, le premier mot du vers : « Partout j'ai cherché l'Introuvable » se trouvant développé par une série de substituts variables de lieux ?

Entre les types 1 et 2, les transformations ne sont pas profondes. En 2 se retrouvent des textes libérés de l'axe conventionnel mais sémantiquement cohérents. Les rapports qui assemblent les constituants du texte en assurent la cohésion.

3. Textes qui s'affranchissent de toute règle formelle imposée. P.-M. Lapointe propose des textes qui s'établissent aux dépens du système de la langue, par exemple en rapprochant des classes qui s'excluent mutuellement dans son système de représentation. Dans cette catégorie entrent aussi les textes qui s'établissent tout à fait en dehors du système de représentation et de communication de la langue, comme chez C. Gauvreau.

### **De Nelligan à Mallarmé, ou de l'éclatement en creux des formes poétiques traditionnelles**

#### **DEVANT DEUX PORTRAITS DE MA MÈRE**

- Q<sub>1</sub>**    **Ma mère, que je l'aime en ce portrait ancien,  
Peint aux jours glorieux qu'elle était jeune fille,  
Le front couleur de lys et le regard qui brille  
Comme un éblouissant miroir vénitien!**
- Q<sub>2</sub>**    **Ma mère que voici n'est plus du tout la même;  
Les rides ont creusé le beau marbre frontal;  
Elle a perdu l'éclat du temps sentimental  
Où son hymen chanta comme un rose poème.**
- T<sub>1</sub>**    **Aujourd'hui je compare, et j'en suis triste aussi,  
Ce front nimbé de joie et ce front de souci,  
Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années.**
- T<sub>2</sub>**    **Mais, mystère de cœur qui ne peut s'éclairer!  
Comment puis-je sourire à ces lèvres fanées?  
Au portrait qui sourit, comment puis-je pleurer?**

Ce texte répond à la structure traditionnelle du sonnet dont le mètre est l'alexandrin. La chaîne des rimes se divise en trois groupes de vers. Q<sub>1</sub>, à rimes embrassées, propose deux types de phonèmes; Q<sub>2</sub>, à rimes embrassées également, propose deux types de phonèmes différents et ordonnés autrement; les deux tercets présentent trois types de rimes communs. Cependant, aux trois graphies ne correspondent que deux phonèmes. Sur les 73 sonnets produits par Nelligan, il n'y en a

que sept avec cette répartition des rimes. On connaît aussi quelques variantes de ce sonnet, mais d'une version à l'autre les rimes sont toujours restées les mêmes.

Il saute aux yeux que l'organisation logique qu'amorce déjà le titre entraîne une compréhension facile dans l'ordre de successivité des strophes : a) ma mère en ce portrait ancien : jours glorieux, jeune fille, front couleur de lys, regard qui brille (beau marbre frontal, éclat du temps sentimental, hymen chant(ant), rose poème); b) ma mère en ce portrait plus récent : plus du tout la même, rides; c) Aujourd'hui je compare 1) ce front nimbé de joie (soleil d'or) et 2) ce front de souci (brouillard dense), et cela m'attriste aussi; d) Mais, mystère! comment sourire au premier portrait et pleurer au second.

On peut donc, avec ce sonnet, étudier d'autres types d'équivalences ou de parallélismes que la réitération régulière et positionnelle des rimes dans l'engendrement du sens. On a déjà remarqué la construction très démonstrative du texte. En réalité, il n'y a que  $Q_1$  qui soit pleinement autonome; les autres strophes reprennent certains éléments de cette première et en rajoutent de nouveaux selon un jeu de similarité et de contraste sémantique.  $Q_2$  et  $T_1$  sont l'antithèse de  $Q_1$ , et  $T_2$  n'est qu'une reprise de l'antithèse par un chiasme final. Proposons donc un certain nombre de parallélismes, fidèle ainsi aux procédures de Jakobson, Ruwet et Geninasca.

- a) La coupure métrique (syllabique) et la pause syntaxique sont correspondantes à la rime et à la césure. Le *tempo* prosodique reste donc très fidèle à celui de la langue. L'hémistiche est toujours respecté. Le texte paraît peu moderne, prébaudelairien. Cette coïncidence du découpage syntaxique et métrique explique l'autonomie des phrases et des strophes dans leur successivité.
- b) Sur le plan des sonorités, si l'on fait abstraction du problème de l'élision ou de celui de la prononciation de certains mots (éclairer/maison par ex.), on peut s'attendre à découvrir une stylistique des effets de sens, des sèmes potentiels liés à l'organisation sonore d'un vers, d'une strophe, du texte. Au niveau du lexème, c'est l'arbitraire qui règne. Au niveau du vers, on va de la

simple allitération ou assonance aux rapports (rappels) sonores de plusieurs vers successifs, évoquant une impression de cohésion avec plus ou moins de rapport avec le sens. Les poéticiens reconnaissent là des nœuds d'équivalence. Plusieurs vers forment comme des équations — le chiasme final en est un bel exemple — constituées d'une séquence phonologique et d'une séquence d'unités sémantiques, d'ailleurs discontinues.

- c) Équivalences positionnelles fortes en début de vers, accompagnées de pauses syllabiques marquées: Ma mère... Ma mère que voici... Aujourd'hui... Soleil d'or... Mais, mystère de cœur...
- d) Couplages syntaxiques: le front couleur de lys et le regard qui brille; ce front nimbé de joie et ce front de souci; aujourd'hui je compare et j'en suis triste aussi; soleil d'or (...) brouillard dense au... Retenons aussi les vers nominaux et le chiasme des vers 13 et 14.
- e) Équivalences sémantiques marquées, par exemple au dernier vers respectif des Q avec le «comme», particule comparative qui marque le passage à une nouvelle isotopie; oppositions au vers 5 et aux vers 10 et 11. Les vers 13 et 14 sont très synthétiques par la reprise de vocables: le mot «portrait» du titre et du premier vers, le verbe «pouvoir» apparaissant trois fois et le verbe «sourire» deux fois dans le chiasme final. Même remarque aux vers 10 et 11.

La reconstruction syntaxique ou la déconstruction métrique est facile à faire; elle met en évidence les paradigmes grammaticaux et permet de visualiser les remarques qui précèdent sur les équivalences syntaxiques, positionnelles et sémantiques. Cette mise en tableau éclairera aussi la relation sémantique entre le sujet (je) et l'objet (mère), et leur classe sémantique respective.

	Sujet	Verbe	Complément d'objet	Circonstants
que	je	aime	l' (Ma mère)  Le front couleur de lys et le regard qui brille comme un éblouissant miroir vénitien!	en ce portrait ancien,  Peint aux jours glorieux qu'elle était jeune fille.
	Ma mère que voici	n'est plus du tout la même;		
	Les rides	ont creusé	le beau marbre frontal;	
	Elle	a perdu	l'éclat du temps sentimental Où son hymen chanta comme un rose poème.	
	je	compare	Ce front nimbé de joie et ce front de souci	Aujourd'hui
et	j'	(en) suis triste aussi	(en) Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années	
Mais	mystère de cœur qui ne peut s'éclairer!*			
Comment	je	puis-(je)	sourire à ces lèvres fanées?	
Comment	je	puis-(je)	pleurer au portrait qui sourit,	
<p>* À la forme active, ce douzième vers s'écrirait : « (Ceci est un) mystère de cœur qui ne peut... » ou « (on ne) peut éclairer (ce) mystère de cœur ».</p>				



Cette réécriture syntaxique déconstruit les équivalences strophiques et positionnelles du sonnet traditionnel, et permet de constater : a) la prédominance de l'objet sur le sujet ; b) l'absence du « je » en Q<sub>2</sub> et l'absence du « elle » en T<sub>1</sub> et T<sub>2</sub> ; c) les syntagmes verbaux des Q<sub>1</sub>, T<sub>1</sub> et T<sub>2</sub> sont à l'indicatif présent ; ceux de Q<sub>2</sub>, qui concernent le deuxième portrait, sont au passé, si l'on néglige la copule « est » négative. Le Q<sub>2</sub> se distingue donc par le temps verbal, l'absence du sujet « je » et l'absence de circonstant, en plus d'avoir été celui qui a subi le plus de variantes.

Les sujets appartiennent tous à la même classe sémantique, anthropomorphe. De même, on peut regrouper la majorité des compléments d'objet sous le paradigme du corps féminin, du corps maternel réduit au buste ou au visage : regard (yeux), front, lèvres, sourire. Reste à élucider l'ambiguïté sémantique de l'« hymen (qui) chanta », variante importante de « printemps chantait ». Le mot hymen peut avoir le sens d'épousailles, de liens amoureux, de « sentimental » ; il peut aussi signifier la membrane qui obstrue partiellement l'orifice vaginal chez la vierge. Ce dernier sens du mot hymen s'intégrerait parfaitement au réseau sémantique des compléments d'objet. Il existe une ambiguïté entre les mères et les portraits du « je » qui parle de sa mère, entre les signes (deux portraits) et les mères (réelles).

Le titre serait-il trompeur ? Dans le texte, c'est le mot « mère » qui est mis en relief à deux reprises en début de strophes. Le mot « portrait » apparaît au premier et au dernier vers, mais il évoque le même portrait, l'« ancien », celui « qui sourit ». Ainsi, les référents du texte ne sont pas deux portraits mais deux mères. Plus précisément, il est question littéralement d'un « portrait ancien », à deux reprises, et d'une « mère que voici ». Il n'y a donc plus d'ambiguïté possible sur le sens de l'hymen qui ne chante plus, sur la tristesse qu'en éprouve le narrateur, le fils, en T<sub>1</sub>, et sur le sens du mystère de cœur de T<sub>2</sub>, fortement ponctué (!??) et fermant le texte par un chiasme sur une tristesse et surtout une impuissance du sujet à répondre : « Comment puis-je...? » Pas de réponse. Refuge dans l'anonymat (« on ») ou la généralisation d'un « mystère de cœur » (et non « du »). Le chiasme est encore intéressant par l'ambiguïté qu'il garde ouverte, compte tenu du choix facultatif des

prépositions : « sourire à (de ces) lèvres » et « pleurer au (de ce) portrait ». Ce chiasme institue en effet un régime formel de conjonction, en dépit de la marque disjonctive du « mais » qui ouvre  $T_2$ . Elle retient les termes neutres (complexes) des axes sémantiques réalisés, et non pas un seul des termes positif ou négatif comme le font les strophes précédentes. Illustrons cette succession ordonnée des régimes :  $Q_1$  contenu posé, positif ;  $Q_2$  contenu transformé, négatif, « n'est plus du tout la même » ;  $T_1$  relation de succession : opposition, « je compare et j'en suis triste aussi » ;  $T_2$  conjonction neutre et/ou complexe : impuissance.

Les acteurs du texte, la mère et le fils, entretiennent une relation familiale liée aux contraintes culturelles ou idéologiques que nous connaissons, et le discours du narrateur en marque la réalité oppressante. Le réseau isotope de la temporalité s'inscrit en un avant euphorique, un « temps sentimental » associé au « portrait ancien », celui de la jeune fille vierge qui sourit, et en un après dysphorique, un « aujourd'hui » associé à la tristesse du narrateur devant la « mère que voici », la femme dont l'hymen ne chante plus et dont les « lèvres » sont fanées. Ce texte se propose donc à la fois comme sentimental, mièvre, triste, ironique et presque sacrilège. La tristesse évoquée en  $T_1$  ne provient pas de la marche inéluctable du temps qui a fait vieillir sa mère, ce qui est une loi universelle, mais d'un aveu beaucoup plus inavouable. D'où l'ornementation excessive et redondante des strophes centrales, de  $Q_2$  surtout.

Tenir compte des traits positionnels du sonnet, c'est insister sur la notion de parallélisme ou d'équivalence comme principe fondamental du discours poétique tel que le définit R. Jakobson, discours dont la fonction linguistique dominante est la fonction poétique ou rhétorique ou formelle. Il est hors de notre propos de reprendre les remarques de Weber sur le sonnet au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ou l'étude typologique qu'en suggère Jakobson<sup>2</sup> ou encore de reproduire le modèle taxique qu'en propose Geninasca<sup>3</sup>. Nous ne voulons insister que sur certains éléments théoriques et reformuler une banalité : le sens ne peut passer que dans un rapport obligé avec une forme. Selon Geninasca, les faits positionnels sont porteurs de sens. La

grille taxique qu'il a constituée permet de dégager les virtualités sémantiques de la forme conventionnelle qui impose un découpage supplémentaire à la chaîne écrite. Et cette contrainte est rentable : a) elle assure la conservation du message en tant qu'objet et favorise sa mémorisation ; b) elle facilite le décodage en contribuant à établir des couplages dont la fonction est d'indexer les relations sémantiques ; c) elle peut enfin fonctionner à la manière d'un diagramme, réaliser par exemple formellement le concept de passage, comme continuité ou rupture. Dans notre texte, la *rupture* est bien évidente, depuis l'ordre de successivité discursive des trois premières strophes (contenu posé, contenu transformé, tristesse) jusqu'au terme neutre de  $T_2$ .

Le découpage en strophes et en groupes de strophes n'est fonctionnel, précise Geninasca, que s'il correspond à l'établissement de séquences isotopes, dont les limites correspondent, dans notre texte, aux pauses syntaxiques. Cette remarque est d'importance puisqu'elle rend caduque une bonne partie du questionnement que pratique Jakobson en analysant « Les Chats » de Baudelaire. Jakobson ne prend pas d'abord en considération les contraintes discursives du texte qui impose une succession orientée de contenus et d'opérations, instaurant la dimension diachronique des « positions » du discours ou son statut narratif. Le sémantisme établi en fin d'analyse par Jakobson semble disproportionné par rapport à l'étude du plan de l'expression. S'il avait procédé à l'inverse, nombre de ses constatations à caractère grammatical se seraient avérées inutiles sinon impertinentes, comme plusieurs parallélismes que nous avons nous-mêmes établis en voulant rester fidèle à la lettre de la théorie de Jakobson plutôt qu'à son esprit.

Le sonnet est bel et bien un système clos de relations, un signe multidimensionnel. Son analyse fait appel, précise Geninasca, à trois types de relations de ses unités : a) de hiérarchie, d'emboîtement (vers, strophes, groupes de strophes) ; b) de similitude, de comparabilité (jeux d'équivalences) ; c) de succession (avant/après, premier/dernier, externe/interne, etc.). Et ces trois types de relation des unités pourraient être analogues à celles qui régissent les rapports des isotopies sur

le plan du contenu, donc homologables aux relations hiérarchiques, paradigmatiques et syntagmatiques qui définissent l'organisation du plan du contenu. Sans trop vouloir nous cantonner à ce « modèle » textuel (virtuel), nous n'avons pas cédé à la tentation de rendre compte de l'organisation linguistique de trois autres sonnets québécois, traitant tous trois d'un même thème marin : « Le vaisseau d'or » de Nelligan, « La mer » de P. Morin et « Sombrier » de Saint-Denys Garneau. On aurait pu établir des points de similarité et/ou de dissimilarité quant au traitement du thème, et voir comment chacun d'eux exploite la rentabilité de la forme du sonnet. Les trois textes font état d'un dualisme (bi-isotopie), comme si la pratique du sonnet était marquée historiquement par la brisure manichéenne.

Mais tandis que « La mer » et « Le vaisseau d'or » accentuent l'aspect, le résultat final du changement d'un état à l'autre, « Sombrier » s'attache au changement lui-même, sans interruption prévisible. Ces différences sensibles aux niveaux narratifs et sémantiques sont supportées par un lexique et un appareil verbal différents : par exemple, la description des états augmente le nombre de syntagmes nominaux dans les deux premiers textes, alors qu'un grand nombre de syntagmes verbaux expriment le mouvement d'enfoncement de « Sombrier ».

Des instruments sémiotiques comme le couplage et l'homologation peuvent donc décrire la poéticité de tels textes, correspondant à l'itération des formes et des contenus, et rattachée aux formes imposées par le genre.

Il faudra attendre les années 30 pour qu'une transformation (et non encore une rupture) se manifeste vraiment au niveau du traitement textuel. Les textes de J.-A. Loranger n'ont pas eu de suite, et par ailleurs, il est surprenant de constater que même si les textes de Mallarmé étaient connus, aucun poète québécois de l'époque, à notre connaissance, ne semble avoir saisi et encore moins pratiqué ce qu'il proposait de moderne. En quoi consistait cette modernité ? Il suffira d'analyser « Salut » pour la comprendre.

Rien, cette écume, vierge vers  
 À ne désigner que la coupe;  
 Telle loin se noie une troupe  
 De sirènes mainte à l'envers.  
 Nous naviguons, ô mes divers  
 Amis, moi déjà sur la poupe  
 Vous l'avant fastueux qui coupe  
 Le flot de foudres et d'hivers;  
 Une ivresse belle m'engage  
 Sans craindre même son tangage  
 De porter debout ce salut  
 Solitude, récif, étoile  
 À n'importe ce qui valut  
 Le blanc souci de notre toile.

Ce texte a été commenté assez de fois pour que nous n'ayons pas besoin d'insister outre mesure. Rappelons l'article de Rastier<sup>4</sup>, les textes de Delas<sup>5</sup>, de J.-M. Adam<sup>6</sup>, celui de Léon sur les «sèmes potentiels»<sup>7</sup> et enfin celui de L. Finas<sup>8</sup>.

On a vu que le sonnet de Nelligan ne posait pratiquement pas de problèmes d'interprétation, que la réécriture syntaxique s'avérait facile, sans ambiguïté, que les règles métriques étaient respectées, que la prosodie ne s'éloignait guère de la langue elle-même. C'est la signification, le paradigmatique qui est ici le moteur du développement syntagmatique du texte, transcendant le métrique. Dans «Salut» de Mallarmé, certaines liaisons strophiques ou séquentielles sont équivoques, ce qui fait que la cohérence logico-sémantique est à découvrir; elle n'est plus une donnée mais le résultat ou l'effet de l'instauration du heurt des signifiants, même si le jeu explicite est faible dans «Salut». Syntactiquement et métriquement très articulé, tout en jouant librement des règles conventionnelles du sonnet (enjambements nombreux, ponctuation facultative, etc.), ce sonnet multiplie l'indécidabilité de certaines constructions syntaxiques et pose par le fait même des problèmes d'opacité sémantique. Remarquons par exemple comment les débuts de strophes sont engendrés par la finale sonore de la strophe précédente : «vierge vers... envers. / Nous naviguons, ô mes divers... d'hivers; / Une ivresse... ce salut / Solitude... étoile... salut... toile». Nous avons là un bel exemple de procédure de motivation du signe. Aux conventions du mètre et de la rime s'ajoute donc ici une contrainte supplémentaire qui oblige elle

aussi les parcours de la lecture. Et c'est parce que le texte de Mallarmé multiplie les noyaux d'intégration (sonores, métriques, syntaxiques) qu'il est lisible, malgré l'effet étonnant de la première lecture. L'illisibilité, on le verra, provient de la trop grande liberté prise à l'égard des systèmes intégratifs (langue, conventions codées, isotopie). Parallèlement aux lois qui régissent la langue, il en existe donc d'autres qui régissent aussi les discours.

Une fois décryptée la production du sens, on reconnaît en effet comment le texte construit quatre réseaux isotopes, c'est-à-dire quatre lectures possibles superposées : l'isotopie de la navigation d'abord, du banquet puis de l'écriture, et enfin une lecture érotique non équivoque. C'est dire que les anagrammes sont nombreux dans le texte. Déjà encouragé par le jeu des rimes composées (calembours), le lecteur en arrive à lire à la fois le « vers » et le verre, la « coupe » de verre et la coupe métrique (de vers) ou la coupe d'encre (encrier), le « salut » du titre et le ça lut, le « tangage » et le langage, le « Rien » initial et la « Solitude » de l'autre vers formant triptyque, le « blanc souci » de la « toile » et le « vide papier que la blancheur défend » ailleurs, drap blanc et vierge où s'exécutent maints talents vers...

En comparant le sonnet de Nelligan et celui de Mallarmé, nous voulions surtout faire voir que les rapports à la langue sont fort différents, que les règles logico-sémantiques de la phrase ne couvrent pas toutes les règles qu'une linguistique du texte parvient à formaliser. Le rôle de la sémiotique n'est-il pas de rendre manifeste la hiérarchie de sous-codes choisis par un sujet compte tenu de la fonction du message et compte tenu du destinataire ? Comparer ces deux types de textes permet d'affirmer en clair que le degré de poéticité (et de modernité) des textes est variable d'une formation sociale à une autre — ce qui signifie davantage que de simplement dire que ce degré varie d'un individu-poète à un autre.

Comme le paysagiste en peinture, Nelligan pratique un langage représentatif, expressif, où le sens (préexistant) est le moteur du développement textuel. Chez Mallarmé, le texte travaille autrement, produit des effets de sens. Le langage est jeu ludique explicite dans lequel le signifiant ne joue plus le rôle de simple support d'un signifié ; il fonde plutôt un

discours pluri-isotopique, impliquant, pour reprendre les termes de Mallarmé lui-même, « la disparition élocutoire du poète » qui « laisse l'initiative aux mots ». Double subversion donc, et du sens et du sujet (l'auteur), qui sont tous les deux des effets, dissous en tant que signe et sujet au profit du jeu des signifiants. Ici se pressentent les notions de production (travail du texte), d'engendrement, de dissémination (production d'un nombre non fini d'effets sémantiques), remplaçant les notions de produit (un sens enfermé), de représentation, de clôture. À l'univers du signe se substitue un espace paragrammatique, à la signification la signifiante.

### **L'illusion de la modernité : le vers libre**

Nous avons jusqu'ici travaillé des messages à contenu variable mais coulés dans le moule de conventions assez rigides pour donner prise à une analyse formelle, cette dernière se trouvant relayée par une analyse de contenu quand elle a porté ses fruits. Pour rendre compte du fonctionnement de ce type de texte, on a proposé les concepts d'équivalence, de couplage, de parallélisme, de signe complexe par lesquels les règles de description se confondaient parfois à une théorie du texte. « La fille maigre » d'Anne Hébert, qui n'est pas un sonnet, pourrait-elle être analysée à partir de ces mêmes concepts généraux et opératoires ?

On a vu que « Salut » de Mallarmé se caractérisait déjà par des jeux intégrés de relations transphrastiques. Rappelons qu'à partir de la notion de couplage sont envisagés trois types d'équivalences : a) entre éléments linguistiques, selon des facteurs syntaxiques (répétition de fonctions) ; b) entre formes équivalentes du point de vue du sens et/ou du son ; le troisième type c) relève des positions équivalentes quant au genre. L'intérêt du texte provient du travail simultané des trois types de rapports :

**Je suis une fille maigre  
Et j'ai de beaux os.  
J'ai pour eux des soins attentifs  
Et d'étranges pitié  
Je les polls sans cesse  
Comme de vieux métaux.**

**Les bijoux et les fleurs**  
**Sont hors de saison.**  
**Un jour je saisirai mon amant**  
**Pour m'en faire un reliquaire d'argent.**  
**Je me pendrai**  
**À la place de son cœur absent.**  
**Espace comblé,**  
**Quel est soudain en toi cet hôte sans fièvre ?**  
**Tu marches**  
**Tu remues ;**  
**Chacun de tes gestes**  
**Pare d'effroi la mort enclose.**  
**Je reçois ton tremblement**  
**Comme un don.**  
**Et parfois**  
**En ta poitrine, fixée,**  
**J'entrouvre**  
**Mes prunelles liquides**  
**Et bougent**  
**Comme une eau verte**  
**Des songes bizarres et enfantins.**

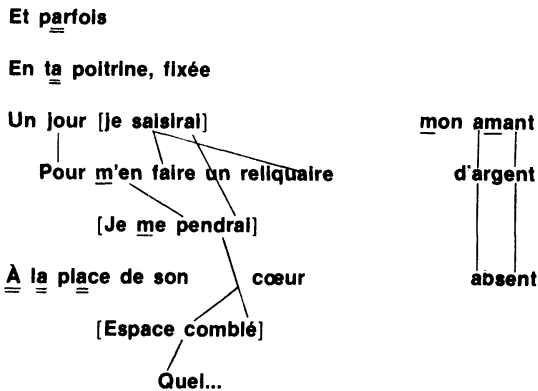
La distribution phonétique, en tant que sous-ensemble de la structure complexe qu'est le texte, peut se réaliser à trois niveaux :

- a) au niveau de la structure du vers, souvent sous-tendu par un réseau répétitif de sonorités :

**Et d'étranges pitiés**  
 ┌──────────┐  
**Je les polis sans cesse**  
 ┌──────────┐  
**Sont hors de saison**  
 ┌──────────┐

- b) ces exemples montrent que le phénomène d'assonance arrive à non seulement structurer un vers mais aussi l'évolution linéaire du texte par la reprise de phonèmes dans des groupes de vers :





- c) au niveau de l'ensemble du texte, par exemple, les phonèmes « je, j'ai, étranges, bijoux, jour, bougent » des cinq premières strophes et repris à la dernière strophe, ou les « en toi, pare d'effroi, je reçois, et parfois » des strophes centrales. L'équilibre phonémique de l'ensemble est plus discret et est assuré par un retour discontinu et harmonieux des sonorités, plus interne que dans les niveaux précédents. Par extension, on serait tenté de vérifier la théorie des anagrammes de Saussure ou celle paragrammatique de Kristeva. Le sonnet de Mallarmé, « Salut », s'y prêtait davantage. Modernité de Mallarmé, oui !

Le texte d'Anne Hébert reste en deçà. On assiste à une extension assez saisissante des possibilités de la langue, tout en restant liée à une linguistique de la phrase, à un langage de la représentation. L'établissement des séries lexicales fonde l'isotopie contextuelle de l'union amoureuse. Le rapport métaphorique je-la mort s'exprime dans le syntagme « hôte sans fièvre » et l'itération de catégories sémantiques véhiculées par les adjectifs : cœur absent/espace comblé, mort enclose/fixée, pivot central du texte, évoquant une communication frigide. Sur le plan du contenu, on passe par ailleurs de l'immobilité narcissique et précieuse à une mobilité ambivalente, en passant par tout un jeu de transformations narratives entre je/tu, agent/patient, dominant/dominé, contenant/contenu,

dedans/dehors, jusqu'au dédoublement final je/tu et yeux/songes. Le dur et le précieux seraient à la mort ce que la liquidité et le mouvement sont à la vie.

Sans entrer, encore une fois, dans le détail de l'analyse, rappelons les sous-ensembles obéissant au critère d'itération, par leurs propriétés communes, ce que nous appelions plus haut des équivalences, manifestation évidente de ce que Jakobson considérait comme le principe général de la fonction poétique. On a vu par exemple que le niveau phonique était souvent déterminant dans l'organisation des groupes de vers. Ce principe joue encore dans la segmentation du texte entier en séquences.

Au strict plan de l'expression, on remarque d'abord (séquence I) une série de six strophes constituées de deux vers, une série de propositions indépendantes couvrant chacune une strophe autonome. Ce début de texte est assez symétrique, dominé par le « je », sujet grammatical et logique qui ouvre la plupart des phrases-strophes. Les fonctions syntaxiques chevauchent les fonctions prosodiques, et la métrique. Ces relations équivalentes formelles font donc apparaître un « pattern » de prévisibilité chez le lecteur. La séquence II (strophes 5 et 6) se distingue de la séquence I par le changement du temps verbal et la mention d'un acteur virtuel qui ne s'actualisera que dans la séquence III. Cette dernière manifeste aussi quelques similitudes d'organisation syntaxique: a) ouverture de vers par « tu » ou « je » et comme en I, par la conjonction « et »; b) la 7<sup>e</sup> strophe, première de III, servirait de transition, constituée qu'elle est de deux vers comme en I et II. Mais cette dernière séquence manifeste surtout des éléments contrastifs par rapport aux deux premières: a) la ponctuation interrogative qui ouvre la séquence rompt avec le modèle syntaxique S.V.C. des propositions indépendantes; b) l'apparition de nouveaux acteurs-agents: « tu » et « songes »; c) l'organisation strophique n'est plus une série de deux vers avec une phrase complète; elle devient asymétrique; la strophe 10 est liée à la strophe 9 par un « et » conjonctif quoique apparaisse un nouveau sujet-agent pluriel abstrait (« songes »); on retrouve aussi le seul adjectif de couleur du texte et la seule figure de style, une inversion, évitant ainsi de terminer la strophe finale par une comparaison banale avec

« comme », déjà présent à deux reprises. La conjonction, l'inversion et le nouvel agent-sujet pluriel abstrait (« songes ») de la dernière strophe marquent la clôture du texte.

Comme un découpage doit surtout se baser sur les relations logico-sémantiques et la corrélation des contenus, constatons d'abord que le titre est repris dès le 1<sup>er</sup> vers, affirmant l'adéquation du titre et du texte, leur coïncidence, sauf qu'à l'article défini se substitue un déterminant indéfini, la distance narrateur-fille du titre se trouvant abolie par l'actualisation locuteur (je)-fille maigre. Ce redoublement du sujet, du *elle* au *je*, est fréquent dans l'ensemble du recueil, chaque texte se proposant comme une petite fable, un petit tableau... Les mots de base du syntagme formant le titre s'inscrivent comme éléments générateurs de paradigmes que développe le poème.

La séquence II marque l'enclenchement d'un programme narratif chez le sujet, une quête déterminée par un savoir-pouvoir saisir son amant, un vouloir (se) le capturer. La séquence III reprend la détermination du titre avec le démonstratif « cet hôte » et actualise chez le « tu » la transformation de la fonction actantielle Objet à celle de Destinateur, et l'on comprend mieux pourquoi ses tremblements sont reçus comme un « don ». On n'assiste à aucun échange des positions actantielles destinateur/destinataire comme dans « Le tombeau des rois », dernier texte du recueil du même nom, où les deux sujets, « je » et « gisants-rois », occupent alternativement les mêmes pôles actantiels et se voient attribuer les mêmes qualifications, quoiqu'on assiste à un même autosacrifice, un même auto-anéantissement sadomasochiste. Il n'y a que le rituel qui soit ici plus complexe.

Ces types de textes proposent leur propre fermeture. Les contenus sont fermement intégrés. Par exemple, pour l'ensemble des quatre séquences qui constituent « Le tombeau des rois », nous obtenons les corrélations suivantes des contenus :

Transformations		
A	B et C	D
-cœur (hors de soi) -descente vers les tombeaux -assoiffée de songe -liée par la cheville -l'oiseau est pris et subit la descente	traversée de la mort : B) fascination exercée par la mort -observation de la mort -offrande de soi C) identification à la mort agissante -sacrifice rituel de soi -vivre sept morts	-mort (hors de soi) -remontée possible vers le matin -repue de songe -membres dénoués -l'oiseau se tourne vers la lumière malgré ses prunelles crevées

Et dans son rapport à l'ensemble du recueil, ce dernier texte intègre de nombreux contenus des poèmes précédents et affirme bien son rôle de clôture du recueil : le morcellement du sujet, distance de soi à soi ; les hypostases du je (cœur-oiseau et rois-gisants) ; l'importance du regard et du miroir (jouissance ou privation, fascination) ; l'espace fermé ; le rituel, les gestes réglés ; l'imprévisible renaissance ; et enfin, le rapport corps/écriture<sup>9</sup>. On peut présumer qu'un travail semblable portant sur les signifiants (appareils lexical et syntaxique, vers courts, jeux sonores, etc.) conduirait aux mêmes conclusions.

### Les frontières de la lisibilité

On vient de constater que même si les contraintes conventionnelles sont apparemment abolies, la pratique textuelle respecte encore la cohérence isotopique, reste fidèle au référent (dramatisation, vraisemblabilisation de l'univers exprimé). L'emphase sur le discours s'est progressivement accentuée, les réseaux d'intégration se sont de plus en plus complexifiés tout en demeurant discernables.

Cette rupture partielle aurait été impossible en 1920 et 1940 au Québec. Et pour l'expliquer, on ne peut se satisfaire de définir le fait littéraire par lui-même et pour lui-même. On est obligé de se référer à une formation sociale précise. Nous nous restreignons ici à décrire l'évolution du fonctionnement textuel des écrits poétiques que l'institution littéraire québécoise a retenu, sans préjuger ou débattre des valeurs ou des enjeux attachés à la constitution des corpus.

Contentons-nous de faire remarquer que de la production du sens on passera à la production de sens, et très souvent aux dépens du système de la langue, passage évident d'une sémantique à une sémiotique, avec deux générations de retard sur la France par exemple, rupture allant de soi aujourd'hui mais rupture brutale dans le Québec des années 40, scandale et menace, véritable saut épistémologique d'un univers à un nouveau, moderne, exigeant un changement de discours pour rendre compte des nouveaux produits, imposant une nouvelle théorie du sujet (freudisme) et de l'histoire (marxisme), un déplacement de la référence, de nouvelles frontières à ce qui est scriptible et lisible, ceci dépendant de la plus ou moins grande évidence (familiarité) du ou des réseaux d'intégration des signes.

Nous aimerions illustrer ces relations entre symbolique et sémiotique (Kristeva), sémantique et sémiotique (Greimas) à propos d'un texte que P.-M. Lapointe a fait paraître en 1948 dans *Le Vierge incendié*.

palombe sans aile dans la nêlle du regret trêfle des balsers perdus pailles  
rouillées pailles moisies dans le marbre des larmes un abri de plumes pour  
luxures minuscules des ailes trépidantes mais lasses nid dans l'ombre  
d'une feuille dans la feuille d'une main d'automne les premiers raisins  
arrachés la vigne sèche cœur de tombe contrée sans cœur la ville en bas  
sous la fumée des fièvres l'amour bien assis entre l'enfer et les planètes  
entre l'agent et l'enfer corps d'écailles voracité crachée déchet de  
langues rouge et vert duvet de biche vieille garce toute plissée dans mon  
ventre douceur des corps d'enfants massacrés par les gueules garce du  
chardon du sein chardon du remords griffon à cervelle d'âne je broute les  
herbes sauvages pleines de paons écorchés.

Voilà un poème-flot où l'on a abandonné toute contrainte traditionnelle de composition : élimination de la disposition des vers par retour à la ligne ; disparition des marques usuelles des majuscules et de la ponctuation. Seuls demeurent les blancs, pour organiser le texte et permettre l'identification des images ; de même, une forme syntaxique est retenue pour assurer la lisibilité.

Pourquoi ce poème ? Parce qu'avec d'autres textes du recueil, il partage cette particularité de se voir construit non seulement sur le « choc » des images mais aussi sur un retour de formes syntaxiques et une exploitation de la matière sonore redondante des mots. Notre étude portera davantage

sur l'aspect formel plutôt que sur l'exploration de l'univers sémantique de violence érotique que le texte possède en commun avec les autres de la section. N'empêche que cette violence est à mettre au compte de la modernité, la critique littéraire de l'époque valorisant toujours l'angélisme d'un St-Denys Garneau.

Le texte se présente d'abord comme une accumulation de 20 syntagmes nominaux se terminant par une seule phrase complète où se retrouvent un verbe à mode personnel et un sujet : « je broute les herbes sauvages pleines de paons écorchés ». Si la syntaxe est respectée, la forme n'assure pas l'univocité sémantique. Elle permet tout au moins de montrer de façon intégrée, à cause de sa syntaxe cohérente, des données qui, sémantiquement, semblent disparates. Elle commande donc de rechercher les liens sémantiques de ces éléments, liés syntaxiquement, et d'ouvrir notre questionnement sur le texte entier. Seulement, pour que la lecture puisse s'orienter, elle doit procéder à une quête des voies qui lui permettront de ne pas s'égarer entre les images-repères. Afin de découvrir une organisation du sens, nous avons choisi de suivre, très succinctement, le niveau de la syntaxe puis celui des rappels sonores.

Les syntagmes nominaux, tous donnés en parataxe, forment la « masse » verbale du poème. Deux interprétations peuvent être fournies à leur sujet : a) les syntagmes nominaux constituent un amalgame d'appositions ou de circonstants de toutes sortes par rapport à la phrase finale ; b) le support des majuscules et de la ponctuation étant éliminé, chacun des syntagmes peut être envisagé comme une phrase nominale. Nous nous attarderons aux composantes restreintes formées par chacun des 20 groupes de mots en tant que simples syntagmes nominaux et non en tant que phrases ou éléments subordonnés à une phrase.

La plupart d'entre eux mettent en jeu la détermination (de-sans-à) ; mais il s'agit de fausse détermination puisque l'élément relié ne se situe pas dans le même champ sémantique que l'élément déterminé. Nous sommes donc, syntaxiquement, dans le domaine de la détermination et, rhétoriquement, dans celui de la métaphore : nêfle du regret, trêfle des baisers perdus, marbre des larmes, abri de plumes,

l'ombre d'une feuille, la feuille d'une main d'automne, etc. Remarquons le nombre imposant de termes à dénotation humaine impliqués dans la série. Par le moyen rhétorique de la métaphore et celui, syntaxique, de la détermination, le « je » final est présent non seulement par le possessif « mon », mais aussi par chacune de ces expressions. Ainsi, le « je » se trouve lié au végétal, minéral, oiseau, temps, mort, rebuts, femme, animal fantastique. La phrase finale peut maintenant être perçue comme un écho-conséquence de cette liaison par les déterminants à rôle métaphorique : « je broute » (liaison je-animal-âne et je-animal fantastique-griffon) ; « je broute les herbes sauvages » (liaison je-végétal-nèfle, trèfle, feuille, chardon) ; « je broute les herbes sauvages pleines de paons écorchés » (liaison je-oiseau-plumes, aile et je-mort-tombe et je-rebuts-fumée, déchets).

Une autre constante syntaxique du texte consiste à introduire une préposition qui amène un complément de lieu : palombe... dans la nèfle du regret, pailles... dans le marbre des larmes, nid dans l'ombre, une feuille dans la feuille d'une main, garce... dans mon ventre, etc. On peut exploiter sémantiquement, par recoupements, cette sélection d'éléments du texte. Lieux circonscrits et fermés : dans la nèfle du regret, dans le marbre des larmes, dans l'ombre, une feuille dans la feuille... Cela devient plus évident si l'on ajoute à ces lieux introduits à la suite d'une liaison syntaxique (dans-entre), les lieux donnés d'emblée pour eux-mêmes : un abri de plumes, nid dans l'ombre, cœur de tombe, contrée sans cœur. Lieu d'oppression à cause de l'extérieur : la ville... sous la fumée des fièvres. Lieu de tension entre pôles opposés : entre l'enfer et les planètes, entre l'ange et l'enfer. Et puisque nous nous sommes hasardés dans les regroupements sémantiques, joignons à ce relevé les éléments qui sont qualifiés par un manque : palombe sans aile, des baisers perdus, pailles rouillées moisies, etc. Il s'agit donc d'un lieu fermé, vidé de ses attributs naturels, à la fois écrasé sous une charge oppressante et tiraillé entre des pôles opposés. Et puisque la phrase finale montre que tout le donné est assumé par un « je », on peut poser que ce lieu = « je ». La phrase finale complète assure donc une lecture syntagmatique de toutes les données paradigmatiques qui la précèdent : fermeture,

privation d'attributs naturels, activité de déplacement, violence.

Ce texte est encore intéressant à un autre niveau : on y trouve un réseau fort redondant de ramifications sonores. Il apparaît bientôt évident que les rapprochements sémantiques entre les mots employés se sont à maintes reprises effectués au moyen de leur support sonore. L'exemple le plus probant est d'abord celui des termes répétés (contigus à distance) : palombe sans aile, ailes trépidantes ; pailles rouillées pailles moisies ; une feuille dans la feuille ; cœur de tombe contrée sans cœur ; etc. Viennent ensuite les termes qui, sans être identiques, se font écho par une partie importante de leur contenu sonore : aile, cervelle, vieille ; pailles, écailles ; feuille, gueule ; cœur, corps, écorchés.

Puisqu'il semble y avoir une systématisation des rappels sonores, on peut dire qu'il y a eu recours à ce niveau pour créer une impression d'unité de mode d'engendrement. Des mots se répercutent partiellement sur d'autres mots : palombe/ombre/tombe, palombe/pailles/planètes/pleines, palombe/plumes, palombe/paon, nêfle/trèfle, regret/déchet/duvet, regret/remords, marbre/larme/l'amour, etc. Ces parcours sonores, paronomases, n'orientent peut-être pas sémantiquement la lecture mais s'offrent comme points-repères pour marquer l'appartenance du texte à un même univers phonétique, au-delà de l'évidence des termes répétés. De même que la phrase finale semble intégrer des résonances paradigmatiques du texte, de même certains mots semblent agir, au plan phonétique, comme facteurs d'intégration (carrefour syntagmatique) d'éléments sonores distribués sur des segments qui leur sont contigus. Le texte n'apparaît plus aussi épars ; les contenus sonores se trouvent comme noyautés. Sans prétendre que les images aient été subordonnées aux mots considérés simplement dans leurs sonorités, nous croyons cependant que ce texte est engendré tout autant par la facture sonore que par l'impact sémantique des images.

Notre approche du texte a donc dû transcender la lecture linéaire pour effectuer des regroupements paradigmatiques, à partir de marques formelles : la détermination et l'introduction d'une préposition amenant un complément du lieu. Si le texte n'a pas adopté des formes régulières, fixes, et s'il n'a pas



développé un système narratif, il a créé d'autres systèmes d'itération de formes et de contenus : par exemple, redondances sémiques rattachant des termes dispersés à la même isotopie, ou encore, ramifications nombreuses assurant l'unification sonore; bref, des retours formels garantissent la lisibilité. Mais l'utilisation des instruments sémiotiques devient plus limitée.

Dans des textes plus récents, dans « Arbres » par exemple, P.-M. Lapointe favorisera les retours de formules qui servent de points de repère : « j'écris arbre » comme un leitmotiv, « arbre » comme mot-strophe inaugurant des changements isotopiques certains. Il ne s'agit pas, cependant, de réseaux sémiques développés successivement, mais plutôt entremêlés, avec des échos à distance, retours et prolongements. Par exemple, ces relations classématiques arbres-enfants, arbres-chaleur, arbres-oiseaux, arbres-faim, arbre-amants qui viennent résumer les derniers vers du texte : « les arbres sont couronnés d'enfants/tiennent chauds leurs nids/sont chargés de farine/dans leur ombre la faim sommeille/et le sourire multiplie ses feuilles ». En plus de la nomenclature des espèces d'arbres (cf. *La Flore laurentienne*), en plus des divers déploiements sémiques que nous venons de signaler rapidement, il existe encore une autre base d'organisation du texte, le rôle accordé au signifiant dans la génération syntagmatique : a) au niveau sonore, et sans multiplier les exemples inutilement : « bouleau à l'écorce fendant l'eau des fleuves/bouleau fontinal-fontaine d'hiver-jet figé-bouleau des parquets-cheminée du soir-galbe des tours et des bals/albatros dormeur » ; b) au niveau sémantique, des glissements de sens effectués à partir de la reprise transformée d'un signifiant (ou de l'un de ses traits sonores, sémiques...), comme « conifères... scaphandriers du vent... clairons... conifères arêtes de poissons verticaux » ou, plus complexe parce que à distance, « épinettes... clouées... aune fragile aux clous... l'arbre est clou et croix », le mot croix, amené par le mot clou, donnant suite à un long développement.

On peut presque dire que le signifiant « multiplie ses feuilles ». Et les instruments de la sémiotique sont également adéquats pour déceler l'imbrication des réseaux sémiques d'un texte aussi long que « Arbres » : des sèmes communs

(classèmes) permettent de lire les syntagmes lexicaux selon l'un ou l'autre des réseaux isotopes constitués.

### De Gauvreau à Kristeva

En 1968, Claude Gauvreau procéda à la destruction d'une édition de textes « exploréens » écrits du 26 juin 1950 au 16 août 1951. On ne les réédita qu'en 1976, aux éditions d'Orphée, dans *Étal mixte*. À peu de chose près, la rédaction de ces textes fut donc contemporaine de cette fameuse « Lettre à un fantôme » (13 avril 1950) dans laquelle Gauvreau donne la définition de quatre types d'images : rythmique, mémorante, transfigurante et exploréenne. Cette lettre est à relire à la lumière d'un article de J. Kristeva : « Pratique signifiante et mode de production <sup>10</sup> ». On s'étonne alors de constater à quel point le texte de Gauvreau était la réflexion théorique de Kristeva, à quel point l'image exploréenne relève d'une pratique signifiante :

les états singuliers doivent être traduits par des éléments singuliers. (...) ces éléments (...) il faut les inventer en partant des matériaux existants.

Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne.

(...) lorsque les éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables, par une opération analytique (...), lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science (...) de découvrir en l'objet poétique le contenu latent.

(...) Sans aucune sorte d'idée ou de méthode préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors, inscrire successivement tout le chaînon un qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de la plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes

La littérature nouvelle dissout la narration, et même, (...) elle conteste, au signe son identité, démythifie (...) tout ce qui se veut identique à soi (...) La littérature nouvelle (...) conteste au signe son identité pour s'apparenter au fonctionnement d'une musique — dispositif rythmique, acoustique, directement branché sur la pulsion (...). Ce rythme musical éclate de rire, pour ce qui est du sens, et démythifie non seulement toute idéologie, mais aussi tout ce qui se veut identique à soi (...).

*Sémiotique* sera d'une part ce qui peut être hypothétiquement posé comme précédant l'impulsion du symbolique (...): l'ordonnement toujours déjà disposé des pulsions en tant que frayages psychosomatiques; mais (...) surtout (...) le retour de ces frayages (...) sous l'aspect de rythmes, intonations, transformations lexicales, syntaxiques, rhétoriques (...) marque l'effet de ce qui ne saurait être capté comme signe, signifiant ou signifié <sup>12</sup>.

et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner.

Tout ce qui bout à l'intérieur est projeté dans les évidences du rythme.

Les syllabes amalgamées et vociférantes sont des trous qui divulguent la vie intérieure la plus fondamentale.

La poésie, c'est la syllabe qui tonne. C'est le mot qui chante, c'est la lettre qui explose<sup>11</sup>.

(...) la poésie exploréenne sauve le poète de la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de casse-tête.

(...) l'image exploréenne est la découverte personnelle à laquelle je tiens le plus.

Dans mes textes, le côtoiement constant et l'entrelacement des mots quotidiens et des mots exploréens est une des causes les plus fréquentes de la stupéfaction des lecteurs.

La constitution du système de signes exige l'identité d'un sujet parlant dans une institution sociale qu'il reconnaît comme le support de (l')identité. La traversée du système de signes s'obtient par la mise en procès du sujet parlant qui prend en écharpe les institutions sociales dans lesquelles il s'était précédemment reconnu, et coïncide ainsi avec les moments de rupture, de rénovation, de révolution d'une société.

(...) pratique signifiante la constitution et la traversée d'un système de signes (...) elle est ce par quoi (un mode de production donné) signifie sa stabilisation et sa dépense — condition de son renouvellement.

Il y a donc dans les deux cas :

a) Contestation de la valeur institutionnalisée du signe. Chez Gauvreau, l'élément de base de la poésie exploréenne est un élément singulier, composite, résultant de transformations appliquées au matériau verbal usuel. Pour Kristeva, il n'est plus question de décomposer l'élément de base en deux aspects aisément identifiables (donc codifiés) : le signifiant et le signifié. Bref, soustraction du signe aux formes et contenus figés ; singularité des éléments constitutifs de l'image exploréenne et de la pratique signifiante. b) Mise entre parenthèses

du sens : il ne peut être question de déceler dans les textes de la littérature « nouvelle » aucun système cohérent de signification. c) Prédominance d'une « mécanique » rythmique. Chez Gauvreau, le déclenchement du « déroule(ment) en reptile ininterrompu » est le résultat d'un conditionnement émotionnel volontaire. Pour Kristeva, c'est la « mise en procès » du sujet parlant dans la société qu'il conteste qui, seule, détermine le déclenchement du mécanisme d'écriture. Dans les deux cas, il y a libre cours donné aux frayages des pulsions (« la vie intérieure la plus fondamentale »). d) Manifestations concrètes du libre cours donné aux pulsions par une écriture singulière : « transformations lexicales, syntaxiques, rhétoriques... » ; « bribes de mots abstraits connus, modelés » ; « syllabes amalgamées et vociférantes »... e) Fonction subversive de l'écriture. Chez Gauvreau, elle n'est décelable qu'à travers l'évident plaisir qu'il éprouve à causer « la stupéfaction » des lecteurs. Pour Kristeva, il s'agit là de la justification et de la fonction première de la « littérature nouvelle » : « (elle) coïncide avec les moments de rupture, de rénovation, de révolution d'une société ». f) Défi porté à l'analyse. Gauvreau voit dans la poésie exploréenne le moyen par excellence de soustraire son texte au décorticage analytique. Pour Kristeva, le texte de la pratique signifiante se soustrait à l'analyse en signifiants et signifiés ; il demeure « lisible » pour un autre type d'analyse qui pourrait « dépasser » le signe et reconnaître la marque du frayage des pulsions.

Si le texte est soustrait à la manie analytique du casse-tête et s'il devient une découverte personnelle dont seules les modalités de production sont communicables, cela entraîne deux handicaps majeurs pour le sémioticien : impossibilité de considérer le texte a) comme système préalablement construit, et b) comme langage transmissible puisqu'il développe un système (fermé) qui lui est propre en se moquant du système (commun à l'encodeur et au lecteur) de la langue.

Les plus efficaces des concepts opératoires fournis par la sémiotique poétique sont écartés d'emblée. En effet, s'il n'y a pas de « contenu latent » et si la clôture sémantique est continuellement éclatée, on ne peut établir de faisceaux isotopes constants. De plus, si l'encodeur institue son propre système d'éléments signifiants (création d'éléments singuliers

— sons, mots, images), il n'utilise plus un code qu'il possède en commun avec son lecteur : la situation de communication est perturbée. Il y a donc double transgression de la langue : a) transgression du code et b) transgression du découpage sémantique afférent au lexique. Transgression, donc, de la langue ; transgression aussi du discours organisé, l'objet poétique n'ayant plus de contenu sémantique décelable, analysable. L'intervention du sémioticien se limite à la description. S'il veut chercher *du* sens, il doit puiser hors du texte, dans les circonstances et les modes de production.

Voyons quelques actualisations de ces expériences explorées transcrites en « chaînon un » d'*Étal mixte* : « silex de capricéphale », « crodziac dzégoum apir » et « les plumages d'acier aigus ». Ces trois titres se caractérisent par l'absence de majuscules. Deux de ces syntagmes respectent l'ordre syntaxique habituel (détermination) de la langue. Dans « silex de... », l'un des termes est usuel (silex) et l'autre est le résultat d'une image transfigurante (et non explorée) puisqu'on peut y reconnaître des éléments de base : caprice céphale « capricorne », etc. Dans « crodziac dzégoum apir », il y a absence de toute marque syntaxique habituelle. Il s'agit d'un amalgame de mots explorés (la ressemblance sonore avec des mots connus appelle des correspondances : zodiaque, etc. propres à chaque lecteur) créant une image rythmique par la répétition du groupe dz. Dans « les plumages d'acier... », on a un syntagme sémantiquement identifiable aux effets de la métaphore (image mémorante et transfigurante). À ne s'en tenir qu'au titre, il semblerait que le second texte soit plus exploré que les autres. (Nous prions le lecteur de nous excuser de ne pas reproduire ces trois textes, l'espace nous manque.)

Après les titres, examinons la spatialisation. Les trois textes respectent la disposition par retours à la ligne, à la différence, par exemple, des poèmes-flots de P.-M. Lapointe. Ici, c'est le troisième poème qui se distingue des autres en adoptant une présentation plus conforme. Dans « silex de... », les vers sont tantôt longs, tantôt courts, les plus courts se comptant en nombre plus grand dans la 2<sup>e</sup> partie du poème. On remarque aussi l'introduction de quelques tirets ou traits et l'usage énigmatique des points. Dans le 2<sup>e</sup> texte, les vers

s'allongent jusqu'à prendre l'aspect de versets. Il y a usage abondant des tirets de longueur différente pour séparer (ou lier?) des unités formées d'amalgames de mots (ou sons? ou lettres? ou syllabes?). Quant à la présentation visuelle du texte, ce texte apparaît comme le plus exploré car c'est ici que la « sarabande » semble le moins raisonnablement contrôlée. Adoptant des vers très courts et de constants retours à la ligne, n'utilisant aucun signe particulier (points, traits) qui en signale la singularité, « les plumages d'acier... » ne manifeste pas, dès le premier contact visuel, sa nature explorée.

Si l'on étudie maintenant la nature des « éléments singuliers », on constate qu'ils se définissent selon leur plus ou moins grande conformité au système de la langue. « Silex... » propose un mélange de mots usuels et de mots explorés en proportions à peu près égales. Le 2<sup>e</sup> texte abonde en mots explorés; très peu de mots usuels. Il est vraiment fondé sur « des bribes de mots (sons? groupes syllabiques sonores et graphiques?) abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente ». Enfin, on s'étonne, « les plumages d'acier... » est composé presque seulement de mots usuels. Le texte est-il pour autant plus lisible? Pas du tout. Il semble qu'en conservant des mots connus dans leur totalité, Gauvreau n'en ait retenu que des « bribes » (et encore!) de sens.

Si l'on s'arrête plus longtemps à la matière sonore et graphique elle-même des mots explorés, on note des degrés plus ou moins élevés de conformité au système linguistique « traversé ». Par rapport aux deux autres poèmes, dont les créations lexicales s'apparentent aux systèmes sonore et graphique de la langue, « crodziac... » met en jeu non seulement des sonorités mais aussi des graphies explorées, très peu ou pas employées en français : « Khèbbèr, aïestah, escoldronk, pallti, isp, bnouga, sekoll, faphteulu... »

Au niveau de la phrase, nous trouvons dans « silex... » quelques phrases, très rares, syntaxiquement et complètement bien formées (« Les automnes croupissent dans le feu des noix d'abeilles »). La majuscule ouvre le début de chaque vers mais on ne peut affirmer qu'elle corresponde au début des phrases puisque peu de structures sont syntaxiquement identifiables comme unités phrastiques. Dans le 2<sup>e</sup> texte, il

n'existe aucune phrase (!) où l'on puisse reconnaître les enchaînements phrastiques usuels. La majuscule revient souvent et en de multiples positions : début ou fin de vers ; après les traits ; dans des syntagmes où l'on peut croire qu'elle s'identifie à la désignation de noms propres (« Batibollonde Bustapha Achincrin cassigouzul oucnamoul borréchouk »). On ne peut reconnaître aucun enchaînement syntaxique comme phrase et la majuscule ne sert donc pas à en marquer le début. Dans « les plumages... », toutes les structures syntaxiques sont correctes. La majuscule est employée exclusivement selon l'usage conforme au système de la langue : indication du début des phrases et des noms propres.

La seule structure syntaxique rémanente dans les trois textes est celle des connecteurs phrastiques : prépositions et coordinations jonctives ou disjonctives. La détermination est partout employée. Exemples :

	« silex de... »	« crodziac... »	« les plumages... »
prépositions	fils de Bra Jaéaula, lvre de santé de sang, l'enfant dans la cervelle	soie d'orri, asteu de bec à bnouga	sur l'onde du désert, à l'eau du dôme péché
conjonctions ou pronoms relatifs	Une griffe... où se meurt où s'égorge où s'étripe...	Honni du bouc et des prés, de poche à fric et forfilla	un jeu qui a des ivresses raccornies, Et nous...

D'après ces trois exemples, il semble que les transformations syntaxiques aillent de pair avec les créations lexicales. Grammaire (syntaxe) et lexique sont intimement liés.

On ne peut considérer aucun de ces trois textes comme un système sémantique cohérent, conforme au découpage sémantique usuel de la langue. Dans « silex... », il est possible de pressentir maintes pistes sémantiques : érotisme, religion, bestiaire, musique, nutrition, violence... On ne peut cependant construire un objet de connaissance aux isotopies distinctes et organisées. « Crodziac... » transgresse tout le système sémantique par la création de mots dont on ne connaît pas le code de signification. Les seuls mots connus seraient à distribuer, peut-être sur les isotopies de la religion (hostie, croix, anges), de l'injure (os des crottés...), du corps (os, poil,

bouche...), de l'animalité (bec, bouc, pré, biche...), etc. Malgré la soumission de l'expression au lexique et à la syntaxe, l'ensemble du 3<sup>e</sup> texte demeure non sémantiquement communicable. On ne tient pas compte, en utilisant des mots connus, des aires sémantiques rattachées à ces mots («La diva/déonglaize/penche sur le côté/de l'us menstruanal»).

Que peu ou beaucoup de mots exploréens soient utilisés, l'expression totale est tout aussi exploréenne dans l'un comme dans l'autre texte. Malgré les «chocs» exploréens, peut-être le dernier texte laisse-t-il mieux percevoir une isotopie d'ensemble, celle de la violence, lisible dans les agencements lexicaux. En général, on se moque du sémanticien. Il est donc presque impossible d'utiliser des instruments sémiotiques pour l'analyse de ces textes. Tout au plus peuvent-ils permettre de signaler des récurrences sonores, graphiques, syntaxiques, sans pouvoir les articuler de façon cohérente ou hiérarchique.

En effet, il est clair que dans ces trois textes, on ne respecte que rarement les formes et jamais les aires sémantiques de la langue. C'est une action langagière qui rejette le système et réalise son remplacement par l'institution d'un code nouveau (éléments singuliers pour états particuliers). Menée à partir de mais en dehors de la langue, une telle entreprise est limitée au départ à sa seule actualisation ; faisant fi du sémantisme et du système qui sert à le véhiculer, elle se condamne à la non-communicabilité<sup>13</sup>.

Gauvreau parle de «cavernes» et de «replis» insoupçonnés d'une part, de «chaînon» et de «reptile ininterrompu» d'autre part, sens et forme se trouvant dialectiquement liés jusqu'au sentiment de plénitude. Ce chaînon qu'est «silex...» comprend toutefois des marques récurrentes identifiables : répétitions «rythmiques» lexicales, sonores, graphiques, etc. Sur le plan lexical d'abord, voici un exemple qui montre que les «frayages» s'inscrivent dans la répétition des mêmes termes (à la suite ou à distance) :

**Ma mie  
mon enfant  
ma poire  
Schotte!  
enfant dick dur enfant ma poire dick dur dic enfant oui  
enfant**



**Masturber la fille**  
**le sabre**  
**l'enfant dans la cervelle unique**  
**marchande**  
**enfant marchande**  
**l'enfant qui rit**  
**la fille masse**

Sur le plan sonore, de nombreux enchaînements sont déterminés par les influences phoniques d'un élément singulier sur un autre. Ces paronomases (et autres jeux sonores) se retrouvent d'un bout à l'autre du texte.

Enfin, à certains moments, le niveau graphique se superpose à l'investissement sonore. Ailleurs, l'usage particulier de ponctuation (point, trait, exclamation) souligne certains rythmes. Dans « crodziac... », composé presque exclusivement de mots exploréens, outre les répétitions sonores, « Gock de peck à swonck de peck à prick », seuls les traits omniprésents viennent créer un « rythme » :

— Onch — Pllastre hoc — Sartl beulchinte  
 — coccrlnnoc — aspé de bûche à nlor églé

Voilà véritablement un texte à définir comme un « dispositif rythmique, acoustique, directement branché sur la pulsion ». Le dispositif rythmique de « les plumages... » est basé sur les jeux de paronomase et les rapprochements sémantiques (contamination par contiguïté).

### ***Le Centre blanc de la littérature québécoise actuelle : l'écriture au féminin***

Depuis le début des années 70, il se produit au Québec ce que l'on pourrait appeler une hyper-littérature tellement elle exige la connaissance de codes de lecture pour en apprécier la modernité. Et dans l'ère du soupçon de la littérature que nous vivons depuis dix ans, cette école tend à faire entendre qu'elle se situerait au-dessus de la littérature (traditionnelle, reproductrice de l'idéologie du sens) et même au-dessus des classes. Cependant, il faut bien admettre que ces textes nécessitent un certain savoir (certain) pour être produits et lus : linguistique, sémiotique, psychanalytique, etc.

*Le Centre blanc* est un titre si bien choisi qu'il imprime à la lecture une clef, un filon thématique que l'on découvre et l'on

poursuit au cœur de textes au premier abord parfois assez abscons, depuis les centres marins et les enlacements oculaires du premier recueil, «Aube à la saison», qui rappelle certaines rêveries connues d'Anne Hébert, jusqu'au «cortex exubérant» et les «évidences du divan sur la page» du «Champ d'action», plus socialement transgressif, déjà féministe, mettant de l'avant un véritable programme de dénonciation, de déviation, d'excentricité, de marginalité.

Mais ce qu'il importe peut-être de saisir avant tout dans ces textes, c'est leur modernité, c'est-à-dire leur conformité à un type d'intervention qu'un groupe social élitiste attend ou attribue aujourd'hui à la production poétique. Depuis 1960 environ, depuis que la littérature est pensée par des théoriciens qui en étudient la pratique, la notion de littérature s'est vue remplacée par une catégorie, la littéarité; et parallèlement, un travail de démystification de la littérature par des praticiens avant-gardistes mettait à la mode la notion d'écriture et celle du texte, réussissant à démontrer que la littéarité n'est rien d'autre que l'adéquation (idéologique) d'une écriture à la fonction sociale de la littérature d'une société donnée à un moment précis de son histoire. En quoi *Le Centre blanc* est-il moderne, poétique et féministe?

En général, les premiers textes restent profondément attachés à la tradition littéraire québécoise d'avant 1960. Un texte complet de deux vers comme : «m'inscruster en un masque de sensation/et trancher la réalité au muscle de mes chaînes», est un bel exemple d'attachement d'une part à un discours du moi et d'autre part à la mise en évidence de jeux de parallélismes propres à une pratique discursive que Jakobson appelait «poétique». Le texte se propose comme une intégration de contraintes à différents niveaux, produits des jeux d'équivalence entre des éléments qui, hors de lui, n'ont pas de rapports, ce qui fait que le texte apparaît son propre message. Lisons par exemple : «accroupie et fertile or censurée d'où sort-elle la molle lamentable la folle lamentée» ou «frémissant d'être tout au centre l'alarme l'écho lisse les ondes l'évasion». La sémiotique poétique permet, on l'a vu, de décrire le fonctionnement de ces textes, de montrer à quel(s) niveau(x) le mode de signifier joue et selon quelles règles.

Dans cette perspective, « Les démentes » sont plus modernes, et même si la strophe domine dans l'organisation des textes, les réseaux isotopes s'entrelacent jusqu'à l'excès, le sens fusant partout, sans retour. Ici donc se manifeste le passage du sémantique au sémiotique, en même temps que s'énonce « le dessin d'encre et de sperme » ; il faudra attendre « Mécanique jongleuse » pour que ces traces de modernité se confirment et s'affirment. La strophe cède de plus en plus la place au paragraphe comme unité d'organisation ; les jeux typographiques s'incorporent aux textes et mettent encore davantage l'accent sur la surdétermination du signifiant comme producteur de sens : « verte vague sur le ventre sur l'échine/fauche et frôle et somme le sexe d'entame le souffle/(...) la conséquence d'essouffl d's/l'x du exe l'axe du plaisir ».

En rupture avec les précédents, « La partie pour le tout » regroupe des textes écrits en 1975, et ce recueil semble justement l'aboutissement logique d'une prise de parole par et pour le corps (caressant, proférant, écrivant) de la femme, « l'isolée attendue » qui lance l'implicite urgence de « refaire surface femelle ».

Les instruments proposés par la sémiotique poétique ne sont plus toujours efficaces pour déceler des reprises de modèles linguistiques ou des redondances sémantiques. On décrit alors un type de dysfonctionnement textuel, ne pouvant plus rendre compte d'organisations hiérarchisées.

Il n'y a que Gauvreau qui ait risqué de plonger dans l'impasse de la modernité, au « centre blanc » de l'interdit, de la jouissance sémiotique. Plus personne ne pouvait le suivre sans risquer le silence, ou pauvrement le lettrisme. Revenir en deçà, c'était continuer d'écrire en dépit de la pire dénonciation qu'ait connue la littérature, c'était continuer de donner une valeur (non littéraire) à l'écriture, à une écriture qui s'énonce elle-même, se mime, se travestit, « feinte/tout l'enjeu/la fiction », effeuillage de la page blanche, « cortex hors narration ». Fidélité donc à une théorisation kristévienne.

Mais contrairement à Gauvreau qui voulait échapper à la manie analytique en instituant son propre système d'éléments signifiants, N. Brossard et bon nombre de ses contemporains(e)s provoquent l'analyse et lui tordent le corps. Chercher du sens ici, c'est puiser dans les modes de production certes,

mais aussi dans et par le texte qui ancre sa parole dans le social. «Champ d'action» propose tout un programme. Le projet littéraire est validé par le savoir à transcrire et transmettre «code à corps», mieux : «mais lire comment s'il n'est écrit le nom de ce jeu».

L'exploration du langage de l'inconscient, chère aux surréalistes, se double ici d'un projet (dit collectif) : (a) de connaissance nouvelle («question de connaître l'issue ou l'enjeu du cortex sans retenu»); (b) de libération du «désir imaginant»; (c) de sécrétion discursive («les mots dressés m'adressant», langue bien pendue, bien tendue sur la verge dressée, le ventre exploré, autour de «l'enfant rond», du «féminin/l'avalanche», etc.). Triple projet en fait, imbriquant des réseaux de signification ayant trait à une ouverture de la connaissance, à un appel à la libération et à une pratique subversive (par rapport aux genres hérités et au système lexical conforme de la langue) de l'écriture.

On prend Gauvreau à témoin, poète aussi engagé qu'enragé contre le discours de la mère patrie, de sa culture et de son marché, poète du labyrinthe psychotique et à la voix névrotique, en marge de la voix nationale de ce temps. Contre le nivellement du sens, du discours, Gauvreau a défendu le droit et la nécessité de le rendre dissident, inopérant, irréductible, irréférentiel, là où l'articulation sujet/texte/histoire est en transformation constante — en dépit du fait que toute récupération demeure prévisible et probablement inévitable<sup>14</sup>. Le discours sur le poétique glisse sur/vers le discours sur le féminisme, plus précisément, sur des textes qui s'autorisent et s'imposent comme «féminins».

Le lieu de la modernité poétique s'est considérablement déplacé, en apparence tout au moins. L'œdipe nelliganien traduisait le même lieu forclos que celui d'*Angéline de Montbrun*, prisonnier des dualismes, des finalismes et des formalismes somme toute stériles. Il faudra attendre l'après-guerre des années 40 pour qu'éclate le surcodage sémiotique, éclatement quelque peu empêché ou tout au moins freiné par le discours unificateur (nationaliste) des poètes de l'Hexagone, mais exacerbé de nouveau par ceux qui tentèrent de reprendre les expériences exploréennes de Gauvreau au seuil de l'impasse (silence, folie, lettrisme), aux limites

risquées d'une incompréhension aussi inutile que narcissique, jusqu'au moment où l'écriture féministe revendique comme sien le lieu de l'irréférence, de l'errance, du sujet-texte sans cesse en train de se reconstituer, de l'être pour personne, courant le risque de n'être pour rien, entre symbolique et sémiotique, interférente.

### Conclusion

Notre propos ne visait ici qu'à mettre en évidence trois modes de productions poétiques en fonction desquels il convenait d'apprécier, au Québec, ce qui se proposait comme « moderne » :

- 1) Des textes dans lesquels on respecte a) l'axe conventionnel contraignant, b) le narratif et le descriptif et c) la bi-isotopie. Le rapport progression et stabilité du texte alors est de rigueur.
- 2) Des textes qui marquent l'affranchissement de certaines formes conventionnelles (rimes, mesure, etc.) mais qui manifestent des jeux d'itération de formes et de contenus à l'intérieur, par exemple, d'un programme narrativisable, quoique polysémique. Formes et contenus apparaissent articulés, intégrés, hiérarchisés. Demeurent donc des traces externes et internes de poéticité, sans toutefois respecter toujours l'axe conventionnel, la syntaxe et l'homogénéité (isotopie) sémantique.
- 3) Enfin, des textes qui s'affranchissent des contraintes mêmes de la langue, qui se proposent comme des productions d'objet de langage pur et simple, tantôt asyntaxiques donc sans sémantique, tantôt asémantiques mais syntaxiques. Ces textes apparaissent moins comme des produits que des pratiques. La sémiotique permet de déceler des éléments d'itération des formes et des contenus, mais semble peu apte à figurer leur organisation. La motivation n'est plus sémantique mais formelle. Le sémiotique peut se priver de la sémantique, on l'a vu avec certains poèmes du *Vierge incendié*, mais le problème devient délicat quand on s'interroge sur le type de signes qui doit encore être conservé pour qu'un texte demeure un texte.

Nous rejoignons en fait la problématique de la poésie concrète, à cheval entre une poétique de la forme (du visuel surtout) et une poétique du sens. Et si les mots peuvent encore être identifiés, ils ne participent plus à l'objet en tant que mot de la langue, mais en tant que signes qui s'opposent à la seconde articulation du langage humain, et dont le sens obéit plus à une motivation formelle qu'à une motivation sémantique. La sémiotique, pour devenir opérante, doit alors « flirter » et conduire à une axiologie, rendre possible la formation du jugement. En effet, selon Mihai Nadin qui s'interroge sur une « lecture » dont le principe décline la linguisticité et accentue la lucidité du concret (en jeu) :

**Le sens reflète la manière individuelle dont se réalise un signe ou un ensemble de signes, c'est-à-dire le « produit » du fonctionnement de cet ensemble (...). Lorsque cette relation interne fléchit ou quand elle est interrompue (...), le sens entre dans la zone de l'arbitraire et la poésie concrète cesse d'être une réalité expressive pour l'homme<sup>15</sup>.**

Mais la zone de l'arbitraire ne fait rien à l'affaire, semble-t-il, puisque la littérarité — la modernité de telle ou telle époque littéraire — et la légitimité qui la coiffe déplacent sans cesse les frontières de cette zone. Les textes féministes modernes l'illustrent avec beaucoup d'éloquence.

En tant qu'objet d'un consensus social (au carrefour de l'édition, de l'école et de la critique), le texte poétique exige, bien sûr, un discours critique plus vaste que la sémiotique, comme il convient de le faire pour la littérature et l'ensemble des productions symboliques dans leurs rapports avec l'idéologie. Le poétique se définirait dans son rapport au linguistique (écarts de langue), au non linguistique (autres pratiques sémiotiques de la même époque) et au groupe social qui décide des critères esthétiques de la poéticité.

Afin d'éviter la juxtaposition fâcheuse des discours, nous nous sommes contraints à ne répondre qu'à deux questions touchant la modernité poétique : qu'est-ce qui est produit et comment<sup>16</sup> ?

Les distinctions entre les textes que nous avons retenus dans les trois catégories ont au moins pour fonction de démystifier la fausse chronologie historique de l'histoire littéraire nationale. Le critère chronologique est impuissant à rendre compte du fait que des textes de catégories différentes

peuvent avoir été produits parallèlement à une même époque. Loranger produit des textes de type 2 tout en étant membre de l'École littéraire de Montréal. Ou encore, *Au cœur des quenouilles* chevauche le type 2, par son programme narratif, et le type 3, Gauvreau l'appelant lui-même « objet poétique ».

D'une manière générale, la profonde dislocation du genre poétique ne se produit pas entre 1/2-3, mais entre 1-2/3, à la fin des années 40. C'est ce que nous sommes amenés à conclure après avoir tenté d'appliquer des instruments sémiotiques : ils sont très efficaces en 1-2 pour rendre compte de l'organisation des textes, mais ils le sont beaucoup moins en 3, ces derniers gagnant à être lus à la lumière des travaux de Meschonnic et de Kristeva.

*Université de Sherbrooke*

#### Notes

- <sup>1</sup> H. Weber, *La Création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Nizet, Paris, 1955, 774 p.
- <sup>2</sup> R. Jakobson, « Si nostre vie », *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1972, pp. 327-329.
- <sup>3</sup> J. Geninasca, « Les Chimères » de Gérard de Nerval, À la Baconnière — Neuchâtel, 1971 ; et « Découpage conventionnel et signification », *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, pp. 46-62.
- <sup>4</sup> François Rastier, « Systématique des isotopies », *Essais de sémiotique poétique* sous la direction de A.-J. Greimas, Paris, Larousse, 1972.
- <sup>5</sup> Daniel Delas, *Poétique/pratique*, CEDIC, 1977.
- <sup>6</sup> Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, 1976.
- <sup>7</sup> Pierre Léon, « Sèmes potentiels et actualisation poétique », *Études littéraires*, vol. IX, n° 2, août 1976.
- <sup>8</sup> Lucette Finas, « Lecture 1 : l'espace du texte », *Esprit*, n° 12, déc. 1974.
- <sup>9</sup> Compte tenu des apports de la psychanalyse dans les corrélations corps-texte, apports que les nouveaux poètes ne manquent pas d'afficher depuis une dizaine d'années — ils ont lu Kristeva, Derrida, Sollers, Ricardou, Lyotard... — il semble en effet que, déjà chez A. Hébert, l'investissement du motif du corps soit figuratif d'une pratique de l'écriture. De nombreuses occurrences lexicales du *Tombeau des rois* par exemple renvoient au

corps ; et au corps « énuméré » et « travaillé » correspond un travail d'écriture dont les plus claires évocations sont fournies par les syntagmes : « Quelques tragédies patiemment travaillées », « Sur une seule ligne rangée », « maquille à petits traits précis », « cercles vains jeux d'ailleurs », « sept fois »... Littéralement, il s'agit a) d'une vie réduite à un « poing-cœur-oiseau » qui cherche à se soustraire à la mort par des détours et des ruptures ; b) d'une écriture qui s'amorce par un point et qui cherche à se soustraire au silence par des « cercles vains » et de « petits traits précis ».

<sup>10</sup> *La Traversée des signes*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>11</sup> Ces trois dernières citations de Gauvreau proviennent des *Archives des lettres canadiennes*, tome IV, Fides, 1969, p. 446, et non de « Lettre à un fantôme ».

<sup>12</sup> Est dit *symbolique* « le fonctionnement logique et syntaxique du langage et ce qui, dans des pratiques translinguistiques, est assimilable au système de la langue (...), le symbolique assure la limite et l'unité d'une pratique signifiante ».

<sup>13</sup> Les textes dramatiques de Gauvreau échappent à ce non-lieu. *Au cœur des quenouilles*, pour ne prendre que cet exemple, est un objet dramatique. Il est aussi un « objet poétique » selon Gauvreau. Son organisation peut être décelée à l'aide d'instruments d'analyse sémiotique. Le texte développe un système narratif dont l'étude fournit un sens. C'est donc un texte où le récit (enchaînement des séquences) forme une matrice structurante dans laquelle viennent se couler d'autres formes et des contenus redondants. Par ces contraintes de répétition qui s'exercent sur le discours, se trouve assurée la *poéticité* de l'objet dramatique : par le long monologue de « l'homme », monologue qui devient discours lyrique (disposition par retours à la ligne, phrases nominales nombreuses, rythmes accentués par les répétitions, les coupures ou les ellipses). Le pôle métaphorique (lectures pluri-isotopes) est donc très développé (images mémorantes et transfigurantes). Des rythmes sont créés par les redondances de formes et de contenus.

<sup>14</sup> Francine Saillant, « Intervention(s). Du poétique au féminin », *Dérives*, nos 14-15, 1978, pp. 31-52.

<sup>15</sup> Mihai Nadin, « Sur le sens de la poésie concrète », *Poétique*, n° 42, p. 255.

<sup>16</sup> Les autres questions : par qui, pour qui et pourquoi ? relèvent moins d'une sémiotique textuelle et même littéraire (!) que d'une sociologie de la littérature. On aurait beau jeu de reconnaître la confusion subtile qui s'établit entre écriture (un vouloir écrire) et littérature (le savoir du pouvoir institutionnel). Les textes que nous avons sélectionnés et analysés n'ont-ils pas été écrits par des poètes que l'édition, la critique et l'école ont consacrés, en dépit de la subversion langagière qu'ils manifestent chacun à sa façon ?



## Autres références

- La Barre du jour*, n° spécial consacré aux « Automatistes », janv.-août 1969.
- Poétique*, n° 42 consacré aux « Théories de la poésie », avril 1980.
- COQUET, J.-C. *Sémiotique littéraire*. Tours, Mame, 1971.
- DELAS, E. et FILLIOLET, J. *Linguistique et poésie*. Paris, Larousse, 1973.
- FISSETTE, J. *Le Texte automatiste*. Montréal, P.U.Q., 1979.
- GERVAIS, A. «Eaux retenues d'une lecture: "Sentinelle-onde" de Claude Gauvreau», in *Voix et images*, vol. II, n° 3, avril 1977.
- GIROUX, R. «Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale) québécoise au XX<sup>e</sup> s.», in *Voix et images*, vol. V, n° 1, sept. 1979, pp. 87-116.
- GREIMAS, A.-J. et al. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972.
- GRUPE  $\mu$ . *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles, Éd. Complexes, 1977.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963.
- KRISTEVA, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Polylogue*. Paris, Seuil, 1977.
- RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. «Parallélismes et déviations en poésie», *Langue, discours, société. Pour E. Benveniste*, Paris, Seuil, pp. 307-351.