

Intertextualité (extraits)

KRISTEVA Julia, 1969, *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais).

[pp.84-85] L'établissement du statut spécifique du mot dans les différents genres (ou textes) comme signifiant des différents modes d'intellection (littéraires) place l'analyse poétique au point névralgique des « sciences humaines » aujourd'hui : au croisement du langage (pratique réelle de la pensée) et de l'espace (volume dans lequel la signification s'articule par une jonction de différences). Étudier le statut du mot, cela signifie étudier les articulations de ce mot (comme complexe sémique) avec les autres mots de la phrase, et retrouver les mêmes fonctions (relations) au niveau des articulations de séquences plus grandes. Face à cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont: le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). Le statut du mot se définit alors a) horizontalement: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique.

Mais dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) coïncide pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double.

Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le régulateur de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire). Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes.

*

BARTHES Roland, 1973, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*.

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources

ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*.

Ces principaux concepts, qui sont les articulations de la théorie, concordent tous, en somme, avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot « texte » : c'est un *tissu*; mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une « hyphologie » (*hyphos*, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée).

*

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.

[pp. 7-14] L'objet de ce travail est ce que j'appelais ailleurs¹, « faute de mieux », la *paratextualité*. J'ai, depuis, trouvé mieux - ou pire - on en jugera. Et mobilisé « paratextualité » pour désigner tout autre chose. L'ensemble de cet imprudent programme est donc à reprendre.

Reprenons donc. L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais *l'architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte-(comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier.

Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texte ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles, dont une seule nous occupera directement ici, mais dont il me faut d'abord, ne serait-ce que pour cerner et baliser le champ, établir une (nouvelle) liste, qui risque fort, à son tour, de n'être ni exhaustive ni définitive. L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas.

Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez

¹ *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 87.

Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre. [. . .]

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable), et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. Je ne veux pas entamer ou déflorer ici l'étude, peut-être à venir, de ce champ de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat (ou pacte)* générique. [...]

Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer: c'est ainsi que Hegel, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, *Le Neveu de Rameau*. C'est, par excellence, la relation critique. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir. Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'*architextualité*, définie plus haut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention patatextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, Le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire: l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. [...]

J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta-) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (*Œdipe roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. *L'Énéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : *l'Odyssee*, bien sûr. Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre « proprement littéraire » - pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux

yeux du public, dans le champ de la littérature; mais cette détermination ne lui est pas essentielle, et nous lui trouverons sans doute quelques exceptions. [...]

J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation [...] Il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses et souvent décisives. Par exemple, l'architextualité générique se constitue presque toujours historiquement par voie d'imitation (Virgile imite Homère, Gusman imite Lazarillo) et donc d'hypertextualité.

*

BAKTHINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

[pp. 222-225] Nous avons vu que les romans de la première ligne introduisaient la multiformité des genres de la vie familière et courante et des genres semi-littéraires. Il s'agissait de les débarrasser d'un plurilinguisme grossier, pour le remplacer par un langage uniforme et « ennobli ». Le roman était une encyclopédie non des langages, mais des genres. Il est vrai que tous ces genres étaient présentés sur le fond dialogique des langages correspondants du plurilinguisme, polémiquement répudiés ou purifiés, pourtant ce fond polylingue demeurait en dehors du roman.

Dans la seconde ligne, nous observons la même tendance vers une encyclopédie des genres (mais à un degré moindre). Il suffirait de citer *Don Quichotte*, si riche en genres intercalaires. Toutefois, dans cette seconde ligne, la fonction des genres intercalaires est radicalement différente - ils ont pour but premier d'introduire la diversité et la multiplicité des langages de l'époque dans le roman. Les genres non littéraires (par exemple ceux de la vie courante) sont introduits non pour être « ennoblis » pour devenir « littéraires », mais précisément parce qu'ils sont « a-littéraires », parce qu'il était possible d'introduire dans le roman un langage non littéraire (voire un dialecte). La multiplicité des langages de l'époque devait être représentée dans le roman.

A partir du roman de la seconde ligne, se forme une exigence qui, par la suite, sera reconnue comme constitutive du genre romanesque (le distinguant des autres genres épiques) et habituellement formulée ainsi - le roman doit être le reflet intégral et multiforme de son époque.

Mais il faudrait le formuler différemment - dans le roman, doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps - le roman doit être le microcosme du plurilinguisme.

Ainsi formulée, cette exigence est, en effet, immanente à cette idée du genre romanesque qui détermina la création et l'évolution de la variante la plus importante du grand roman des temps modernes, à commencer par *Don Quichotte*. Cette exigence acquiert une signification nouvelle dans le roman d'apprentissage, où l'idée même du devenir et du développement de l'homme qui y est représenté, impose une représentation complète des mondes sociaux, des voix et des langages de l'époque, au sein desquels s'accomplissent le devenir du héros, son épreuve et son élection. Évidemment, le roman d'apprentissage n'est pas le seul à exiger, à juste raison, cette plénitude des langages sociaux (qui, à la limite, les tarit). Cette exigence peut s'associer, organiquement, avec d'autres visées, des plus diverses. Par exemple, les romans d'Eugène Sue visent à représenter pleinement les mondes sociaux.

A la base de cet impératif, pour le roman, de contenir la plénitude des langages sociaux de son époque, se trouve une perception exacte du plurilinguisme romanesque. Tout langage ne se révèle dans son originalité que corrélaté à tous les autres langages intégrés dans une même

unité contradictoire du devenir social. Dans le roman, chaque langage est un point de vue, une perspective socio-idéologique des groupes sociaux réels et de leurs représentants incarnés. Si le langage ne se perçoit pas en tant que perspective socio-idéologique, il ne peut servir de matériau d'orchestration, ni devenir une représentation du langage. D'autre part, tout point de vue sur le monde essentiel pour le roman, doit être un point de vue concret, incarné socialement, non une position abstraite, purement sémantique ; il doit, par conséquent, avoir son langage propre avec lequel il est organiquement « un ». Le roman ne se bâtit ni sur des dissensions abstraitement sémantiques, ni sur des collisions simplement suscitées par le sujet, mais sur un plurilinguisme social concret. Voilà pourquoi cette plénitude des points de vue incarnés à laquelle aspire le roman, n'est pas la plénitude logique, systématique, purement sémantique des points de vue possibles. Non ! C'est la plénitude historique et concrète des langages socio-idéologiques, entrés en action mutuelle à une époque donnée, appartenant à une entité en évolution, unique et contradictoire. Sur le fond dialogique des autres langages de l'époque, et en interaction dialogique directe avec eux, chaque langage prend (dans des dialogues directs) une résonance différente de celle qu'il aurait « en lui-même » si l'on peut dire (s'il n'était pas relaté aux autres). C'est seulement dans l'ensemble du plurilinguisme d'une époque que les langages isolés, leur rôle et leur vraie signification historique, peuvent se révéler totalement, comme le sens définitif, dernier, de la réplique isolée d'un dialogue se révèle seulement lorsque ce dialogue est terminé, que tout a été dit, c'est-à-dire dans le contexte d'une conversation complète et achevée. Ainsi, le langage d'Amadis dans la bouche de *Don Quichotte* se dévoile totalement et dévoile son sens historique plénier uniquement dans l'ensemble du dialogue des langages de l'époque de Cervantès.

Passons à un deuxième aspect [...] la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une autocritique du discours, singularité essentielle du genre romanesque. Le discours est critiqué dans son rapport à la réalité - pour sa prétention à la refléter de façon exacte, à la régenter et la remanier (prétentions utopiques), à la remplacer comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie). Déjà dans *Don Quichotte* le discours romanesque littéraire est mis à l'épreuve de la vie, de la réalité. Et au cours de son évolution ultérieure, le roman de la seconde ligne demeure, pour une grande part, celui de l'épreuve du discours littéraire, et en outre l'on peut observer deux types différents de cette épreuve.

Le premier type concentre la critique et l'épreuve du discours littéraire autour du héros, de l'« homme littéraire », qui voit la vie par les yeux de la littérature et tente de vivre « selon la littérature ». Don Quichotte et Madame Bovary en sont les exemples les plus connus, mais tout grand roman, ou presque, contient un « homme littéraire », et, conjointement, la mise à l'épreuve du discours littéraire. Tels sont, à des degrés plus ou moins importants, tous les héros de Balzac, Dostoïevski, Tourgueniev, et autres. Seule diffère la part de cet élément dans l'ensemble du roman. Le second type (« mise à nu du procédé », selon la terminologie des formalistes) introduit l'auteur qui a écrit le roman, toutefois, pas en qualité de personnage principal mais comme l'auteur véritable de l'œuvre. Parallèlement au roman lui-même, on trouve des fragments de « roman sur le roman » (dont le modèle classique est, bien entendu, *Tristram Shandy*, de Tobias Smollett). Ces deux types peuvent, en outre, se réunir. Il y a déjà dans *Don Quichotte* des éléments de « roman sur le roman » (dans la polémique de l'auteur avec l'auteur de la fausse deuxième partie). De plus, les formes de l'épreuve du discours littéraire peuvent être fort différentes (les variantes du second type étant particulièrement diverses). Enfin, il faut noter spécialement les divers degrés de parodie du discours littéraire mis à l'épreuve. L'épreuve du discours est alliée à sa parodisation, mais le degré de celle-ci, comme son degré de résistance dialogique du discours parodié, peuvent varier énormément: depuis une parodie littéraire qui a sa fin « en soi », extérieure et grossière, jusqu'à une quasi-solidarité avec le discours parodié (« ironie romantique ») ; entre ces deux extrêmes, se tient

Don Quichotte, avec sa dialogisation profonde mais sagement équilibrée du discours parodié. Exceptionnellement, l'épreuve du discours littéraire dans le roman peut être complètement dépourvue de parodisation. Un exemple tout récent et fort intéressant, c'est *La Patrie des cigognes*, de M. Prichvine. Ici, l'autocritique du discours littéraire - le « roman sur le roman » - se mue en roman philosophique sur l'art littéraire, sans parodisation aucune.

*

RIFFATERRE, 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil.

[pp. 205-207] Pour conclure, je voudrais revenir au lecteur, qui seul est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et intertexte ; celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe à signe. Si, comme j'espère l'avoir montré, le poème résulte de la transformation d'un mot ou d'une phrase en texte, ou encore de la transformation de textes en un ensemble plus vaste, alors sa forme est appréhendée comme un détour ou un circuit autour de ce qu'il signifie, et cette perception a deux conséquences. Premièrement, la forme du détour est interprétée comme un artéfact dont les articulations et les procédés restent lisibles ; il s'ensuit qu'un trait constant de la signifiante poétique est que la langue du poème est un rituel, un jeu (dans bien des cas, le poème est comme un jeu de mots généralisé) ou un pur artifice autant qu'un moyen de communiquer le sens. Deuxièmement, le contenu du poème, autour de quoi s'effectue le détour, est perçu ou plutôt rationalisé comme une forme équivalente à celle que le lecteur a sous les yeux, et qui représenterait un état originel du poème avant le détour, avant la transformation. Le lecteur, plus ou moins explicitement, assume que ce contenu est une version en langue courante de ce qu'il est en train de lire. On a donc ce paradoxe que le texte poétique est interprété comme un écart par rapport à la norme, mais que cette norme imaginaire, non littéraire, est en fait déduite, ou même fantasmée rétroactivement à partir du texte perçu comme écart. Quoi que puisse penser le lecteur, il n'existe pas de norme qui corresponde à la langue fixée par les grammaires ou les dictionnaires ; le poème est fait de textes, de fragments de textes intégrés, avec ou sans conversion, dans un nouveau système. Ce matériau (terme plus exact que norme) n'est pas la matière brute de la langue, il actualise déjà des structures stylistiques, c'est un discours chargé de connotations.

J'ai souligné à diverses occasions que chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces: textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical ; déplacé et déformé dans le système mimétique, mais le mot juste mis en sa place dans la grille sémiotique. Cette coïncidence de la propriété et de la catachrèse influence le procès herméneutique en rendant la lecture à la fois instable et restrictive. Loin de libérer l'imagination, loin de donner plus de liberté au lecteur lorsqu'elle l'invite à une participation active, la lecture est en fait restrictive; la lecture rétroactive est comparative et établit des équivalences en dépit de la résistance du lecteur, car, d'instinct, il sent que les équivalences proposées ne sont pas naturelles. En particulier, l'enchâssement, dans

le poème, d'emprunts textuels à l'hypogramme 1 (ou l'inclusion de signes textuels) crée une nouvelle hiérarchie des mots, une nouvelle grammaire, difficiles à ignorer du fait même de leur nouveauté ou de leur étrangeté. Ces facteurs sont d'autant plus visibles qu'ils sont répétés tout au long du poème. La saturation du texte par les traits sémantiques et formels de la matrice limite encore davantage la liberté d'interprétation du lecteur. Bref, la continuité et l'unité du poème - le fait que l'unité sémiotique soit le texte lui-même - empêchent l'attention

de s'égarer et interdisent les déviations herméneutiques que permettent la multiplicité, la variété de la mimésis. Enfin, les hypogrammes, qu'ils se trouvent en situation de conflit intertextuel ou non, sont toujours incomplets dans le poème. Ils sont soit indiqués par des signes textuels, soit actualisés sous forme fragmentée. Même les signes doubles, si ambigus ou équivoques qu'ils puissent paraître, ne renvoient pas à un nombre indéfini de textes mais seulement à deux textes spécifiques. L'architecture originelle de ces autres textes, leur grammaire, la distribution de leur lexique, la séquence de leurs composantes, sont évidentes aux yeux du lecteur, puisqu'elles font partie de sa compétence linguistique: il est donc toujours étroitement contrôlé et guidé lorsqu'il comble les lacunes et reconstitue le puzzle. Puisque la lecture est un processus restrictif, l'interprétation du lecteur consiste à passer en revue les lieux communs du sociolecte, à mettre en pratique sa connaissance d'*exempla* éprouvés, bref, à retrouver des formes et des symboles consacrés, et tout cela à travers le brouillage de l'intertexte.

La lecture reste pourtant instable et l'interprétation n'est jamais définitive, puisque le texte ne peut être ni amendé ni corrigé et que les agrammaticalités, tout en étant révélatrices, tout en fournissant les moyens de l'analyse herméneutique, demeurent un obstacle, que celui-ci bloque tout à fait la compréhension ou paraisse simplement comme une anomalie, une faute, une transgression des règles du code. Parce que ces agrammaticalités menacent la langue comme représentation, le lecteur cherche à se rassurer en récusant l'évidence des mots qui le gênent et en retournant à la sécurité de la réalité, de ce que le consensus considère comme la réalité. Mais ce refuge illusoire, il ne peut le trouver qu'en isolant artificiellement les composantes du poème, en ignorant le processus de la lecture rétroactive. Le lecteur finit par se convertir à la bonne lecture, lorsque les équivalences structurales s'imposent à lui, toutes à la fois, par une illumination soudaine. Cette révélation -le mot n'est pas trop fort - est constamment remise en question et doit se renouveler sans cesse, puisque le lecteur cherche aussitôt à la vérifier en relisant, en revenant aux passages obscurs, et que cette relecture le force à repasser par un décodage en fonction de la mimésis ; donc, à refaire l'expérience de l'obscurité, de l'agrammaticalité. La production du sens par le lecteur ne résulte pas d'une découverte progressive simultanée au développement du poème, ni de l'accumulation aléatoire d'associations verbales; elle résulte d'un mouvement de va-et-vient à travers le texte, mouvement qu'impose la dualité même des signes, agrammaticaux comme mimésis mais grammaticaux dans le réseau de la signifiante. Ce va-et-vient d'une valeur à l'autre du signe, cette alternance répétée de révélation et d'éclipse de la signifiante (toutes deux produites par les traits inacceptables au plan de la mimésis), cet aller et retour, ou mieux, cette circularité sémiotique, voilà ce qui caractérise la pratique signifiante qu'on appelle poésie. Dans l'esprit du lecteur, elle se traduit par un perpétuel recommencement, par des certitudes qu'il n'acquiert que pour les perdre aussitôt, à chaque effort, à chaque tentative de retrouver, de prolonger l'illumination de la signifiante ; c'est pour cela qu'un poème est toujours relu, c'est pour cela qu'il ne cesse jamais de fasciner.

*