

III: DESSONS, Gérard. Introduction à la Poétique. Paris:

Dunod, 1995, p. 243 - 257.

IV. La théorie du rythme d'Henri Meschonnic

Depuis 1970, année où paraît *Pour la poétique*, Henri Meschonnic élabore une théorie de la littérature qui se révèle critique des conceptions issues du structuralisme – responsable, selon lui, d'un triple « fiasco » : « celui de l'historicité, de la valeur, du sujet¹ », comme la néo-rhétorique et la sémiotique. Sa démarche repose sur la solidarité de la théorie du langage, objet de la linguistique, et de la théorie de la littérature, objet de la poétique, et s'appuie particulièrement sur les travaux de Ferdinand de Saussure et d'Émile Benveniste.

Mais les enjeux véritables de ce travail théorique sur le langage et la littérature s'inscrivent dans le titre d'ouvrages comme *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage* (1982), ou *La Rime et la vie* (1989). C'est-à-dire que dans la poétique de H. Meschonnic, la recherche de la spécificité littéraire est un aspect de la recherche de la spécificité anthropologique*, recherche qui passe, on le verra, par une théorisation de la notion de rythme : « La poétique, par la nécessité de l'implication réciproque entre le langage, l'histoire et le sujet, est amenée à faire la recherche d'une anthropologie historique du langage, et à y reconnaître le rythme comme élément majeur.² »

L'intégration de l'anthropologie dans la poétique, leur mise en relation réciproque, légitiment alors le rapprochement de deux théories que le structuralisme avait rendues incompatibles,

1. H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, Verdier, 1989, p. 110.

2. H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, PUF, 1985, p. 8.

la théorie du langage et la théorie de la vie : « Si le langage n'a lieu que par et entre des sujets, le langage est dans la vie. Et la poésie l'est aussi. Étant l'un des langages du langage » (*La Rime et la vie*, p. 211). C'est ce qui explique que H. Meschonnic définit la poétique comme « l'étude des implications réciproques entre langage, histoire et littérature » (*Les États de la poétique*, p. 20), considérant que « toute la théorie du sujet, du social, y est en jeu ».

1. L'héritage de Saussure

Dans la linguistique de Saussure, H. Meschonnic met en avant quatre notions, à partir desquelles il est possible de penser la spécificité littéraire à travers une théorie générale du langage qui ne soit ni un formalisme – au sens restreint du terme – ni une esthétique. Dénouant la lecture que le structuralisme a faite du *Cours de linguistique générale*, et qui en réduit la nouveauté à une série de couples conceptuels – langue/parole, synchronie/diachronie, paradigme/syntaxe –, H. Meschonnic souligne l'importance qu'il faut accorder chez Saussure au « primat de la valeur (et non du sens), du système (et non de la nomenclature du mot compris par son étymologie), du fonctionnement (et non de l'origine), du signe radicalement arbitraire (et non de l'opposition entre nature et convention)¹ ». Il insiste sur le fait que ces quatre termes (valeur, système, fonctionnement, arbitraire) sont interdépendants : ils « déterminent ensemble l'hypothèse d'un primat du discours, que Saussure n'a pas formulé, mais qu'il a rendu possible ».

Si, en effet, la notion de discours n'est pas un concept du *Cours*, elle est par contre au fondement de la recherche sur les anagrammes [voir p. 211], ce qui montre bien qu'elle n'est pas étrangère à la théorie du langage de Saussure : la recherche sur les anagrammes, « avec les questions qu'elle suscite pour la poétique, s'intègre à une fonction théorique d'ensemble – bien que Saussure lui-même ne l'ait pas formulée² ». En réalité, tout se

passait comme si la réflexion linguistique du *Cours*, en développant notamment les quatre points cités, fournissait une base théorique à une pensée du discours, dont le travail sur la poésie pouvait seul faire l'expérience.

Pour H. Meschonnic, « Saussure a inventé la valeur » (p. 215), en ce sens que, dans le *Cours*, il s'agit d'une « notion nouvelle » qui « a pris la place de la signification », identifiée avec le *signifié* dans une théorie du signe fondée sur l'hétérogénéité du signifiant et du signifié, où le signifiant se trouve « réduit à un porteur du sens ». Cette « notion nouvelle », Saussure la définit en relation avec la notion de système, dont les unités n'ont pas de sens, mais des valeurs parce qu'elles n'ont pas d'existence autonome. Elles sont définies « non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système. Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas » (*Cours*, p. 162). Étant interdépendantes, les unités du système ne peuvent être antérieures à l'ensemble qu'elles constituent, ni donc être isolables de cet ensemble. Sinon, « ce serait croire qu'on peut commencer par les termes et construire le système en en faisant la somme, alors qu'au contraire c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme » (p. 157). C'est pourquoi « depuis le système, nous arrivons à l'idée de valeur, non de sens³ ».

Le système et la valeur ne pouvant que remettre en question la conception du signe comme unité binaire où un signifiant s'associe à un signifié, H. Meschonnic propose la seule notion de *signifiant* – producteur de la *signifiante** – pour rendre compte de la fonction de signification dans le langage. Le signifiant, alors, retrouve sa valeur de « participe présent du verbe signifier, conçu comme un continu culturel et subjectif du sujet à son propre langage » (*La Rime et la vie*, p. 49). L'analyse s'oriente alors vers la saisie d'une « fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens

1. H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 29.

2. H. Meschonnic, *Le Signe et le poème*, 1975, p. 208.

3. R. Godel, *Les Sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Genève, Droz, 1969, p. 279. Cité par H. Meschonnic dans *Le signe et le poème*, p. 216.

de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire » (*Le Signe et le poème*, p. 512).

La signifiante* devient alors un élément majeur de la spécificité littéraire : « L'écriture, la poésie, sont des modalités de cette signifiante. L'une de leurs spécificités est la transformation de cette signifiante par elle-même, un agir particulier sur la culture ». Pensée dans les termes de la modalité, la littérarité n'implique pas une rupture avec les discours non littéraires, mais une activité spécifique de la signifiante présente dans tout acte de langage – ce que montre, avec ses propres outils et selon ses propres enjeux, le travail de la psychanalyse sur le discours « ordinaire ».

La notion d'**arbitraire du signe** a des conséquences capitales pour la théorie du langage et pour la théorie de la littérature. Théorisée dans le *Cours* (p. 100-102) pour définir l'absence de relation logique ou naturelle entre le signifiant et le signifié du signe linguistique (É. Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 51, préfère parler alors de rapport de *nécessité*), prend toute son importance quand elle désigne la relation du langage au monde. C'est précisément dans ce sens d'une « spécificité du langage par rapport à l'ordre du monde », et particulièrement « sans imitation » de celui-ci par celui-là (*Le Signe et le poème*, p. 514), que H. Meschonnic prend la notion pour constituer le concept d'**historicité*** du langage : « l'arbitraire et l'historicité sont liés structurellement » (p. 219). Il montre notamment que cette idée était déjà fondamentale dans ce qu'on peut appeler la philosophie du langage de Saussure, comme dans ce passage du *Cours* : « En fait, aucune société ne connaît et n'a jamais connu la langue autrement que comme un produit hérité des générations précédentes et à prendre tel quel. C'est pourquoi la question de l'origine du langage n'a pas l'importance qu'on lui attribue généralement. Ce n'est pas même une question à poser » (p. 105).

Si la question de l'origine du langage n'est pas à poser, c'est que, *linguistiquement*, elle ne se pose pas, le langage s'inventant continûment dans la réalisation des discours. Ce qui fonde le langage, alors, ce qui le « commence », c'est sa pratique, son *fonctionnement* : « Le système et le fonctionnement annulent la question métaphysique de l'origine, et constituent la linguistique

saussurienne » (*Le Signe et le poème*, p. 219). Cela signifie que le langage ne cesse de commencer, fondant son origine dans chaque prise de parole : « Il n'y a aucun moment où la genèse diffère caractéristiquement de la vie du langage, et l'essentiel est d'avoir compris la vie » (R. Godel, *Les Sources*, p. 49). C'est en ce sens que la relation entre le langage et l'histoire apparaît comme une relation d'implication réciproque. É. Benveniste le dira très simplement, montrant que l'historicité du langage se réalise dans et par les discours : « Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention » (*Problèmes de linguistique générale*, II, p. 19).

Pour la poétique de H. Meschonnic, l'importance et l'efficacité de la théorie du langage de Saussure se vérifient dans la critique de la conception structuraliste de la poétique, dont la notion de *structure* apparaît en contradiction avec les notions de **système** et de **valeur** :

« La poétique est une théorie de la valeur. Il n'y a pas de spécificité ni d'historicité sans la valeur. Un abus, ou plutôt une insuffisance, de langage, a fait croire à une poétique structurale. Les deux termes de *poétique* et de *structure* jurent entre eux. La confusion vient de l'identification structuraliste entre *structure* et *système*. »

La Rime et la vie, p. 286.

2. Émile Benveniste : le rythme contre le signe

Selon H. Meschonnic, la recherche d'une modalité de signification qui soit propre au langage invalide le point de vue sémiotique, dans la mesure où « la sémiotique est un discours qui, débordant la science du langage, présuppose un universel du signe, une transparence au langage » (*Le Signe et le poème*, p. 232), c'est-à-dire l'absence d'une spécificité signifiante du langage, puisque le signe signifie *malgré* le langage, ou du moins sans qu'une spécificité du langage fasse obstacle à une logique qui alors fonctionne aussi bien dans la peinture que dans la

musique, le monde devenant ainsi justiciable d'une pan-sémiotique, qui retrouve le schéma du signe dans toutes les formes de signification [voir p. 158]. Ce qui explique que la notion de transcodage, qui « assimile les pratiques sémiotiques diverses à des emplois d'une même unité, présumée » (p. 239) ne rend pas compte de la spécificité de ces pratiques, même au sein du langage. S'il « n'y a que des "niveaux linguistiques", des "codes" différents », alors comment penser une spécificité littéraire ? Pour H. Meschonnic, « la limite de la pertinence intervient où commencent les littératures ».

Ce qui revient à poser la question suivante : « Si la langue est faite de signes, la poésie, qui se fait dans la langue, est-elle faite avec des signes ? » (p. 238). En postulant que la littérature n'est pas de la langue « utilisée » – dans une perspective particulière, esthétique, par exemple –, mais qu'elle opère, à partir de la langue, une *transformation* qui enlève toute pertinence à la notion de transcodage, alors la poétique, en tant que recherche de la spécificité littéraire, « remet en cause le postulat fondamental de la sémiotique, qui est le primat et l'unité du signe. » Le signe, qui fonctionne indépendamment du caractère particulier des pratiques, fonctionne également indépendamment de la réalité historique des objets qu'il analyse, affirmant de ce fait « le primat du cosmique sur l'historique » (p. 241).

Considérant l'état actuel de la sémantique (entendue dans le sens large de discipline qui traite de la signification), H. Meschonnic y repère l'influence d'une sémiotique « constamment tirée vers la transcendance*, vers le cosmique » (p. 247), et qui « fait du signe un ordre. » De là l'importance des travaux d'É. Benveniste, qui « a le premier esquissé une théorie du sémantisme » reposant sur une relation dialectique* du sémiotique et du sémantisme.

Dans l'étude « Sémiologie de la langue » (1969), É. Benveniste distingue « deux domaines ou deux modalités de sens »¹ : un « mode sémiotique » de signification, qui « se caractérise comme une propriété de la langue », et un « mode sémantique ».

« résultant « d'une activité du locuteur qui met en action la langue » (p. 225). La notion de sémiotique renvoie au système de la langue constitué de signes ; la notion de sémantique « nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action : nous voyons cette fois dans la langue sa fonction de médiatrice entre l'homme et l'homme, entre l'homme et le monde, entre l'esprit et les choses, transmettant l'information, communiquant l'expérience, imposant l'adhésion, suscitant la réponse, implorant, contraignant, bref, organisant toute la vie des hommes » (p. 224).

L'idée d'« emploi » implique une dimension subjective, le langage n'étant « possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours » (PLG I, p. 260). De là, l'affirmation que « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à *vivre* » (PLG II, p. 217). Sans entrer ici dans le détail d'une théorie linguistique qui jette les bases d'une anthropologie* du langage, il convient de souligner l'importance de la mise en relation des notions de discours et de sujet, en précisant que le sujet dont il s'agit se réalise, comme l'écrit É. Benveniste, « dans et par le langage » (PLG I, p. 259). Le locuteur est certes déjà un sujet (psychologique, moteur, etc.) au moment où il prend la parole, mais c'est l'acte de son discours qui le fait devenir chaque fois – et chaque fois différemment – un sujet dont la réalisation constitue précisément cette « signification » spécifique du langage, que H. Meschonnic nomme le « vivre ».

Dans la mesure où la linguistique d'É. Benveniste met en avant le mode sémantique comme fonctionnement du discours, elle devient une théorie critique de la logique dualiste du signe [voir p. 173]. Cette *linguistique du discours* a rendu possible une *poétique du discours* que É. Benveniste n'avait pas élaborée, mais que H. Meschonnic a réalisée en rendant solidaires la spécificité, la subjectivité, et l'historicité*. É. Benveniste n'avait pas méconnu l'importance des relations entre linguistique et littérature, soulignant l'intérêt « des notions ou des recherches qui visent à coordonner la théorie de la littérature et celle de la langue » (PLG II, p. 38) ; mais son propos était surtout de fonder une anthropologie du langage sur les bases d'une sémantique du discours.

La poétique de H. Meschonnic, si elle s'appuie sur la linguistique de É. Benveniste, place au centre de sa théorie une notion

1. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974, coll. « Tel », p. 21. Dorénavant, les deux tomes de cet ouvrage seront abrégés en PLG I et PLG II. Pour une analyse plus approfondie de la théorie de Benveniste, on pourra consulter G. Dessons, *Émile Benveniste*, Bertrand-Lacoste, 1993.

qui, chez l'auteur des *Problèmes de linguistique générale*, a un statut relativement marginal : la notion de *rythme*.

Alors que la question du rythme avait été plutôt mise de côté à l'époque classique, où le rythme, composante harmonique d'un vers spécifiquement métrique, représentait un élément accessoire du discours poétique, elle avait constitué un point non négligeable de la réflexion sur le discours dans la rhétorique ancienne – encore chez les auteurs des arts poétiques [voir p. 89]. Ainsi, le grec Denys d'Halicarnasse avait exprimé la solidarité de la syntaxe et du rythme, dans la poésie comme dans la prose :

« Le choix des mots peut bien rester le même, il suffit d'une modification dans la seule composition pour que le rythme du vers change et qu'avec lui soient modifiés également la forme, la nuance, le caractère, tout ce qui fait la valeur propre de la poésie. [...] La prose également peut éprouver les mêmes effets que les vers si, gardant les mots, on altère la composition.¹ »

La composition stylistique.

À la fin du XIX^e siècle, le rythme n'est plus un supplément esthétique ; il se trouve au centre des réflexions sur le langage, aussi bien chez les poètes symbolistes que chez les linguistes acousticiens qui travaillent avec Jean-Pierre Rousselot (*Principes de phonétique expérimentale*, 1897-1909), et dont les travaux influenceront les recherches des formalistes russes.

Dans une étude intitulée « La Notion de rythme dans son expression linguistique » (1951), É. Benveniste montre que l'idée de répétition régulière, qui s'attache habituellement à la représentation de cette notion (avec l'image du rythme des flots), est liée à la philosophie métaphysique de Platon, alors que les philosophes présocratiques utilisaient le terme rythme pour décrire « des "dispositions", ou des "configurations" sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer » (*PLG I*, p. 333). Appliquée au discours littéraire, cette acception du rythme comme « forme distinctive », « arrangement caractéristique des parties dans un tout » (p. 330), ménage une ouverture vers une pensée de la spécificité.

1. Denys d'Halicarnasse, *La Composition stylistique*, VI, iv, 4 et 7, traduction de G. Aujac et de M. Lebel, Les Belles Lettres, 1981, p. 71 et 72.

Pour H. Meschonnic, l'intérêt d'une notion de rythme qui « ne privilégie plus la symétrie et l'ordre », mais « apparaît comme l'organisation du mouvant » – intégrant donc « la périodicité, la symétrie dans l'infini des figures » – réside dans le fait qu'elle peut « apparaître comme l'organisation imprédictible du sujet, et de l'histoire » (*Les États de la poétique*, p. 158). Le rythme est alors la manifestation de l'empirique* dans le discours, qui fait que ce qui arrive aux sujets engagés dans un acte de langage n'est jamais la répétition d'un état antérieur, mais un événement toujours nouveau et singulier ; c'est pourquoi « son omniprésence, et son mode d'activité, le font échapper à l'intention, à la conscience, au subjectivisme, au délibéré » (p. 137). Étant « le sens de l'imprévisible », « la réalisation de ce qui, après coup, sera dénommé "nécessité intérieure" » (*Critique du rythme*, p. 85), le rythme, alors, ne peut être identifié à la métrique, qu'elle soit une métrique de vers ou une métrique de prose.

Une telle conception du rythme prend le contre-pied des théories qui reconduisent l'idée platonicienne de répétition, régularité, récursivité, comme celle de J. Kristeva – « Ce découpage et cette répétition d'éléments sonores, sur l'axe du temps, c'est précisément le *rythme* » (*Polylogue*, p. 449) –, chez qui la répétition, considérée comme le « procédé fondamental des opérations sémiotiques » (p. 464), devient le principe rythmique par excellence, structurant aussi bien la vocalisation du nouveau-né, que le texte littéraire (Artaud, Joyce). D'où sa mise en parallèle avec la numération arithmétique : « Les structures rythmiques constitutives des premières séries numériques sont sans doute la structure la plus profonde de la numérotation antérieure à la *visualisation* et à l'*objet* : avant d'être une série de nombres arithmétiques, la "chiffuration" est rythmique. On retrouve l'une et l'autre dans les comptines enfantines mais aussi dans beaucoup de textes littéraires » (p. 457).

3. Rythme et spécificité

La poétique de H. Meschonnic, élaborée à partir de la notion de rythme, se présente en fait comme une *critique du rythme*, avec la double valeur objective et subjective de l'expression : à la fois une critique de la notion de rythme, et une théorie du rythme en tant que concept critique. La critique de la notion de rythme vise essentiellement une métaphysique du rythme, qui fait du rythme un universel, un concept unifiant, comme dans la philosophie de Platon. À cette vision cosmique du rythme, il oppose la perception de son caractère historique et de sa spécificité :

« Une théorie du rythme dans le discours n'aura pas nécessairement de rapport avec une théorie du rythme ailleurs que dans le discours. Comme si le sens de la notion de rythme dans le langage ne pouvait être que la réalisation particulière d'un universel, ce qui présuppose un rythme universel, ou plutôt une notion universelle du rythme. »

Critique du rythme, p. 76.

En tant que notion critique, le rythme se trouve au centre d'une poétique qui remet en question la pertinence de la notion de signe pour une théorie de la littérature :

« *Le rythme n'est pas un signe.* Il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes. Que la théorie du langage déborde d'autant la théorie de la communication. Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. Il ne peut y avoir de sémiotique du rythme. [...] Le poème passe à travers les signes. C'est pourquoi la critique du rythme est une anti-sémiotique. »

Critique du rythme, p. 72.

Dans cette perspective, la littérarité ne se définit pas à l'intérieur de la « littérature » – terme flou qui confond une littérarité relevant de la poétique des textes avec une « littératurité » dépendant d'une sociologie de l'édition –, mais en relation avec la notion de rythme, définie comme l'activité d'un sujet. C'est à l'intérieur de cette relation qu'est envisagée la spécificité :

« L'écriture, en particulier celle du poème, n'est une pratique spécifique du rythme que quand elle est une pratique spécifique d'un sujet, à travers les codifications sociales » (p. 85). Le rythme réalise alors l'identité du système de l'œuvre et de celui du sujet, faisant de l'œuvre, pleinement, ce que É. Benveniste a défini comme un **discours** :

« La littérature, de ce point de vue, n'est qu'une spécification du fait qu'il n'y a pas, concrètement, de la langue : il n'y a que des discours. La littérature, parabole du subjectif, s'est vue pour cela soit sacralisée soit rejetée, pour la même imputation de subjectivité, couplée avec celle d'individualisme. »

Critique du rythme, p. 85.

Contre le lieu commun qui voit dans les discours « ordinaires » la marque la plus subjective du langage, H. Meschonnic pose que c'est dans la littérature, et particulièrement dans la poésie, que la subjectivité est maximale, ce qui explique que la charge rythmique du poème soit inversement proportionnelle à sa charge sémiotique : « Le rythme intervient en poésie dans la mesure où elle est le langage le moins fait de signes » (p. 81). Cette densité subjective définit la littérarité, et explique ce « paradoxe fondateur » de l'idée même de littérature : « qu'une œuvre, toute œuvre, ait, pour être à tous, quelque chose qui n'est que d'un individu unique » (p. 85). Ce qui définit alors la littérarité d'une œuvre, c'est cette faculté « intersubjective », qui fait que plus un texte a la marque d'un sujet, plus il tend vers l'universalité. C'est ce qui explique la modernité des textes anciens, par exemple, qui signifient en quelque sorte par-dessus le temps chronologique. Cette universalité ne réside donc pas dans une dimension « impersonnelle » de l'œuvre, mais plutôt « interpersonnelle », « transpersonnelle » :

« Si une écriture produit une reprise peut-être indéfinie de la lecture, sa subjectivité est une *intersubjectivité*, une *trans-subjectivité*. [...] Cette écriture est une énonciation qui n'aboutit pas seulement à un énoncé, mais à une chaîne de ré-énonciations. C'est une énonciation trans-historique, trans-idéologique. Une *hypersubjectivité*. »

Critique du rythme, p. 87.

Le caractère trans-historique d'une œuvre se reconnaît à la faculté de signifier en dehors de son contexte historique. C'est ce

qu'on exprime généralement en disant que telle œuvre « ne vieillit pas », alors que telle autre « vieillit mal » – et cela, même si les critères d'appréciation varient avec le temps : on lit toujours à partir de son présent. Un texte est reconnu comme œuvre s'il est « un système sui-référentiel, sui-constitutif », qui « produit sa référence en même temps qu'il la désigne » (*Pour la poétique II*, p. 178). L'idée qu'une œuvre soit elle-même sa propre référence postule une conception *interne* de la situation. N'étant plus ce qui englobe le texte à la façon d'un champ sociologique, mais ce qui en est la marque de subjectivité, la situation offre donc la condition d'une intersubjectivité maximale, d'une large appropriation par les lecteurs contemporains et à venir :

« Car si un sujet peut être unité de rythme, si un discours peut être unité de rythme, ce n'est possible que quand un sujet s'inscrit au maximum dans son discours, inscrit au maximum sa situation dans un discours, qui en devient le système – contrainte maximale. Au lieu que la plupart des discours sont inscrits dans une situation, ne se comprennent qu'avec elle. L'unité alors se compose d'eux et de leur situation. Quand la situation passe, ils passent avec elle. Mais l'unité du texte, qui peut se fractionner (le poème, le livre de poèmes, le roman, l'œuvre entière), est une unité d'écriture, subjective (au sens d'une transformation du social), distincte des unités rhétoriques, narratives, métriques, qu'elle contient, et qu'elle informe. »

Critique du rythme, p. 73.

Il y a dans la relation intersubjective cette évidence – historique, donc provisoire –, qu'une œuvre littéraire est « un langage qui en sait plus long sur nous que nous-mêmes » (p. 87). Que nous soyons l'auteur ou le lecteur d'un poème, celui-ci apparaît comme « un savoir qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut pas consulter ». Dans la mesure où le poème « inscrit les déterminations d'un sujet » en train de se réaliser, il est véritablement « un savoir du futur ». Ce qui invalide la conception intentionnelle de l'écriture, la question du *vouloir dire* : « On n'écrit pas ce qu'on veut, encore moins ce qu'on souhaite. » Le sujet, par l'œuvre, transcende les individualités, celle de l'auteur comme celle du lecteur : « Alors que chacun n'a que son passé, le poème passe de je en je. » L'efficace du poème est alors d'être « ce discours qui peut reconnaître le passé des autres » (p. 87).

4. Poétique de la traduction

Définie comme trans-historique et trans-subjective, une œuvre est aussi trans-culturelle, en ce qu'elle passe d'une culture à une autre – et plus précisément d'une langue-culture à une autre langue-culture – par le truchement de la traduction. Savoir « pourquoi un texte ne vieillit pas quand sa traduction vieillit, pourquoi certaines traductions qui ne sont plus "traductions" mais œuvres ne vieillissent pas » (*Pour la poétique II*, p. 350)¹ relève d'une poétique de la traduction, au sens où « une théorie de la traduction des textes est incluse dans la poétique, qui est la théorie de la valeur et de la signification des textes » (p. 305). Critiquant le point de vue qui conçoit la traduction comme le passage d'une langue de départ vers une langue d'arrivée, H. Meschonnic pose qu'un texte, même s'il est produit en « langue d'arrivée » par une opération de traduction, est toujours « point de départ et non point d'arrivée » (p. 337).

Le résultat d'une traduction est donc un texte à part entière, et non un pâle reflet du texte premier, c'est-à-dire « qu'il est, à son niveau translinguistique, ce qu'est un *je-ici-maintenant* au niveau linguistique », ce que les linguistes appellent un **embrayeur**, désignant par là un morphème employé dans un discours pour référer à la situation d'énonciation (personne, lieu, temps). Considérer qu'un texte est un embrayeur implique qu'il ne signifie qu'en relation avec le *je*, l'*ici*, et le *maintenant* de son écriture, mais aussi avec ceux de sa lecture, qui constitue une forme de réécriture (on parle de lecture-écriture), dans la mesure où le lecteur réénonce le texte qu'il lit, en devenant à son tour le *je* de l'écriture. C'est dans ce sens que H. Meschonnic définit le texte comme « un opérateur de glissement, [...] indéfiniment porteur du rapport avec un lecteur toujours nouveau, malgré le vieillissement de la langue » (p. 337).

Cette reconnaissance d'une littérarité du texte de traduction explique que « les meilleurs traducteurs ont été des écrivains » (p. 354). Le fait qu'ils « ont intégré leurs traductions à leur œuvre », sans distinguer entre textes de création et textes de traduction, a eu pour effet théorique d'annuler « une distinction qui semblait de nature ». En proposant que « traduire un poème,

c'est écrire un poème » (p. 355), H. Meschonnic ne méconnaît pas la spécificité des pratiques, mais souligne que par l'opération de traduction « on produit un texte original en langue d'arrivée » (p. 308), un texte « homologue au texte de la langue de départ ».

Une poétique de la traduction met au jour les rapports nécessaires qui existent entre la langue et le discours dans toute œuvre de langage. Ainsi, elle montre que, contrairement à une idée répandue, « traduire un texte n'est pas traduire de la langue », mais, ce qui n'est pas la même chose, « traduire un texte dans sa langue », un texte « qui est texte par sa langue, la langue étant elle-même par le texte » (p. 312). C'est le caractère indissociable de la langue et du discours qui fait qu'un texte « est toujours poésie de sa grammaire » (p. 345). À la traduction incombe la tâche de construire, entre le système de la langue d'arrivée et celui du discours produit dans cette langue, un rapport homologue au rapport qui lie le système de la langue de départ à celui du discours produit dans cette langue :

« La traduction, si elle veut donner à lire le langage de ce texte dans la langue d'arrivée, doit être non seulement langue d'arrivée mais rapport entre langue d'arrivée et langue de départ, et rapport entre texte en langue d'arrivée et texte en langue de départ, le maintien de cette contradiction. *La structure paratactique* [qui juxtapose les propositions sans indiquer leur lien logique], *coordonnée, de l'hébreu biblique est inséparable de ceci que c'est une littérature orale*. C'est non seulement la structure linguistique qu'on efface en traduisant la Bible dans le langage de Bossuet ou dans le style dit écrit, comme si le sémitique était pensé en français – *c'est aussi cette littérature orale qu'on efface*, ce qui est une forme de traduction culturelle et non seulement linguistique. »

Pour la poétique II, p. 345.

Conserver l'irréductible différence qui fait la spécificité de chacun des rapports langue-discours que sont les textes, au sein de rapports langue-culture eux-mêmes irréductiblement différents, c'est sortir de la conception traditionnelle de la traduction-*annexion*, qui prônait de faire du même en partant du différent. Contre ce point de vue, H. Meschonnic propose une théorie de la traduction-*décentrement*, qu'il définit comme « un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte » (p. 308). La traduction-

annexion « est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique ».

Loin d'être une « transparence par rapport à l'original » (p. 307), la traduction d'un texte est donc comprise comme un véritable texte, c'est-à-dire comme l'« aventure historique d'un sujet », dont la particularité est de se constituer dans une double relation à deux domaines linguistiques et culturels. De la même façon qu'un texte littéraire, le texte de traduction fait « un travail dans les ressources de la langue » (p. 355), mais différemment, par *décentrement* vers l'autre langue : « L'historicité* d'une relation de traduction entre deux domaines linguistiques-culturels produit dans la langue d'arrivée un matériel sémantique et syntaxique d'abord limité aux traductions, puis facteur de développement de certaines propriétés de la langue » (p. 311). On retrouve là le point de vue des auteurs d'arts poétiques, et particulièrement ceux de la Pléiade [voir p. 70].

En ne dissociant pas théorie de la littérature et théorie de la traduction, H. Meschonnic définit comme objet de la poétique davantage la recherche de la spécificité, que celle de la littérarité. Ou du moins, il considère que la recherche de la littérarité passe par une théorie de la spécificité des discours, une spécificité tout à la fois transculturelle et transsubjective, qui fait que, à travers les individualités si singulières des écrivains, par-delà les différences irréductibles des langues et des cultures, l'expérience de la lecture ramène toujours devant cette étrange évidence, que « dans l'écriture, dans l'art, un sujet est devenu son œuvre » (*Critique du rythme*, p. 85).