



Des poèmes à la poétique, de la poétique aux poèmes chez Henri Meschonnic.

Sandrine Bédouret-Larraburu

► To cite this version:

Sandrine Bédouret-Larraburu. Des poèmes à la poétique, de la poétique aux poèmes chez Henri Meschonnic.. Modern French Identities, 2013. hal-02112975

HAL Id: hal-02112975

<https://univ-pau.hal.science/hal-02112975>

Submitted on 27 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des poèmes à la poétique, de la poétique aux poèmes chez Henri Meschonnic.

À la lecture des œuvres d'Henri Meschonnic, on est fréquemment interpellé par cet apparent paradoxe : autant la critique du rythme est complexe dans sa structure et sa densité, autant les poèmes d'Henri Meschonnic peuvent paraître simples. Ce dernier, s'en est d'ailleurs expliqué dans un interview publié dans la revue *Nu(e)*, au cours duquel Gérard Dessons notait cette constante de recueil en recueil :

Cette simplicité dont tu parles n'est pas cherchée, n'est pas voulue, mais elle est sans doute très fortement liée au sens que j'ai qu'il n'y a aucune opposition entre la poésie et le langage qu'on appelle ordinaire. Pour moi, la poésie se fait dans le langage ordinaire, et d'abord, quitte à avoir l'air de me contredire, je dirais que ce qu'on appelle le langage ordinaire n'existe pas, au sens où on l'oppose au langage poétique. Donc, il n'y a ni langage poétique ni langage ordinaire. Il n'y a que le langage tout court, dans lequel, éventuellement, un sujet s'invente. Pas : s'inscrit. S'invente. Si cela donne une impression de simplicité, c'est peut-être qu'il n'y a pas moyen de dire autrement. Et cela peut passer par des bizarreries de langage.¹

Cette conception du langage continu entre l'ordinaire et le poétique justifie la pensée de l'écriture « comme une subjectivation invasive, presque maximale du langage » que l'on retrouve identique dans l'écriture de poèmes, de traductions, notamment celles de la bible et de réflexions théoriques.

Mais avant d'être théoricien, Henri Meschonnic est poète, et son activité théorique puise dans cette activité poétique. Il publie ses premiers poèmes en 1962 dans la revue *Europe*, sous le titre « Poèmes d'Algérie » et remporte le prix Max Jacob pour son recueil *Dédicaces Proverbes*, publié chez Gallimard en 1972. Entre autres recueils, on peut citer *Voyageurs de la voix* qui a obtenu le prix Mallarmé en 1986, *Je n'ai pas tout entendu*, publié en 2000, *Parole rencontre* en 2008 ou *De monde en monde* en 2009.

Nous voudrions montrer que les poèmes d'Henri Meschonnic cherchent à suggérer des sentiments et des impressions « ordinaires », c'est-à-dire qu'ils s'ancrent dans un rapport à l'autre. Cette conception du poème fonde alors les concepts-clés de sa poétique que sont le sujet et l'historicité. Si l'écriture de poèmes est première, influencée par la traduction de la bible, sa théorie critique du rythme repose sur le principe que le langage est un continu corps-langage, langue-œuvre, langage ordinaire-langage poétique. La réflexion créative et la réflexion théorique ne cessent d'interagir.

Pour cela, nous montrerons que les poèmes allient une réflexion sur le sens de la vie et le sens du langage, de manière à faire émerger un sujet. Ces poèmes se construisent dans une historicité, qui appréhende le temps non pas comme cycle mais comme un continu aux interactions fécondes. Meschonnic invite enfin à penser le langage en système, hors des structures.

1) Des poèmes : le travail sur le langage

Alors on peut voir que le poème fait ce que Wittgenstein disait que le langage ne peut pas faire : quand je dis que j'ai mal aux dents, je ne communique pas ma douleur, je ne fais qu'en parler, c'est l'hétérogénéité traditionnelle entre le langage – les mots – et la vie, le concret biologique.²

Dans les poèmes comme dans la poétique, le corps occupe une place prépondérante, le corps étant lié au souci de mouvoir « la force du langage » et d'assurer le continu corps-langage. Deux thèmes récurrents sont intéressants de ce point de vue : l'évocation de la

¹ Henri Meschonnic, « Ecrire le silence, le poème et la bible, Entretien avec Gérard Dessons », *Nu(e)* 21, Nice, 2002, p. 8.

² Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, éditions Laurence Teper, 2008, p. 184.

douleur physique et l'évocation de la relation amoureuse ; il s'agit bien d'« évocation » parce que Meschonnic place la valeur dans la différence entre le « nommer » et le « suggérer », comme le faisait Mallarmé³.

*Parole rencontre*⁴ réunit les premiers poèmes d'Henri Meschonnic écrits pour la plupart pendant la guerre d'Algérie. Contre Adorno, qui en 1949 disait qu'il était barbare et impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz, le poème dit la douleur de la guerre :

je tends mes douleurs
j'émigre mes tortures
je suis lui et lui elle et lui ⁵

cette douleur n'est pas celle d'un corps mais une souffrance partagée, à propos de laquelle le poète évite le pathos, même lorsqu'il est question d'enfants :

ils ne chassent plus les mouches
des yeux de leurs enfants
dans des berceaux
de pensées mortes ⁶

dans ce poème, la mort des enfants dans les berceaux est suggérée par un jeu d'hypallages. S'il utilise le « je » qui a d'ailleurs remplacé le « tu » des versions précédentes⁷, le poème ne verse pas dans le psychologisme ; au contraire, il tend à une universalisation de la souffrance, prise dans un mouvement d'extériorisation :

j'ai perdu le compte des douleurs
les cris sont une mère
les morts n'ont pas besoin de draps

En trois vers, au rythme saccadé, le lecteur est amené à parcourir de l'intérieur vers l'extérieur le champ de bataille ; si les cris sont une mère qui protège, le lecteur entend aussi les cris d'une mère, à chaque mort, une mère qui cherche les linceuls. La prosodie assure une continuité sémantique par l'allitération en [d] dans « perdu », « douleurs », « draps », l'allitération en [m] dans « mère », « morts », puis en [k] dans « compte », « cris », et par l'assonance en [̃] qui par analogie donne à *compte* une valeur prédicative *compte / sont / ont*.

Quelques pages plus loin, H. Meschonnic cherche à saisir la douleur dans son mouvement :

la douleur
pour cesser ce mouvement ivre
cherche l'issue d'un cri
sous l'écoulement des visages
c'est son image
quand elle oscille dans les corps

³ « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements », Stéphane Mallarmé (1891), « réponse à l'enquête de Jules Huret Sur l'évolution littéraire », Gallimard, éd. de la Pléiade, 1948, p. 869, cité entre autre note 4, *Dans le bois de la langue op. cit.*, p. 519.

⁴ Henri Meschonnic, *Parole rencontre*, Mont-de-Laval : L'Atelier du grand tétras, 2008.

⁵ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 18.

⁶ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Henri Meschonnic, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

comme une prière mûre
et l'homme est une pierre
au fond des cris
il tremble au bord d'un mot
il rend tout le silence
de son corps⁸

Dans ce poème, l'universalisation passe par l'utilisation des déterminants : l'article défini conceptualise « la » douleur et « l' » homme. Elle est cependant actualisée par l'utilisation d'un démonstratif déictique « ce mouvement ». Le défini de « l'homme » rend alors compte d'une situation particulière, d'un moment particulier. Le présentatif « C'est son image » actualise l'incarnation de la douleur : il met le lecteur face au spectacle d'une agonie, pris entre le langage qui s'éteint « il rend tout le silence de son corps » et la vie qui tient au tremblement du langage qui n'est pas atteint, « il tremble au bord d'un mot ». L'opposition du singulier et du pluriel souligne les degrés de souffrance, celle qui « oscille dans les corps », s'écoule dans les visages, incontrôlable comme l'eau, et celle qui étouffe dans ses cris celui qui ne peut plus la supporter. Le poème dit le continu entre le corps et le langage, jusqu'au silence qui fait partie du langage, dans la souffrance qui, universelle, devient communicative.

Hors des situations extrêmes, comme celle de cette guerre, le corps est soumis à la souffrance, la maladie et l'usure dans le quotidien ; Henri Meschonnic insiste

un corps sait seulement souffrir
la douceur
ressemble au langage
elle commence
seulement à deux⁹

Le poème doit alors être l'expression du corps, une transformation des modes de signifier qui établisse une interaction forte entre une forme de vie et une forme de langage. Si la langue est déficiente, si les mots sont usés (« épuisés »¹⁰), il ne reste plus qu'à « prendre son langage à son cou/ pour rattraper un bout de / moi un bout de toi de lui »¹¹, sortir de la langue pour fonder un nouveau langage, fait de mots et de silences :

vivre attendre sans trouver
de dire surattendre de dire
être en retard sur la vie
mienne tienne nôtre c'est
ce qui s'accumule mot par mot
dans tout ce silence à dire
tout ce dire qui n'est pas dit
et qui pousse en silence
dans nos mots¹²

Silence et parole sont les enjeux des poèmes d'Henri Meschonnic qui cherche à restituer par le rythme le continu entre le corps et le langage ordinaire :

Le plus difficile est de savoir ce qui reste du corps dans l'écrit, dans l'organisation du discours en tant que telle [...] C'est sans doute parce que le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme y joue un rôle plus grand, que la poésie est ce mode de signifier qui parle le plus, et qui transforme,

⁸ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 30.

⁹ Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil : Dumerchez, 2000, p. 87.

¹⁰ Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, *op. cit.*, p. 86.

¹¹ Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, *op. cit.*, p. 34.

¹² Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, *op. cit.*, p. 33.

surtout, le plus, les modes de signifier. Le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps.¹³

Cette poétique vise à retrouver le vivant, le corps là où le poème est perçu comme une interaction entre le vivre et l'écrire. Le critique est amené à chercher, dans les marques prosodiques, la réalisation du rythme qui est l'accomplissement d'un sujet, qui véhicule les empreintes d'un corps qui vit. Loin des poncifs et amalgames entre rythme du poème et rythmes biologiques, le rythme comme subjectivation est la réalisation de la spécificité propre à la littérature. Il y a continuité chez Meschonnic entre la pratique et la théorie : si la pratique est première, dans *Célébration de la poésie*, le poète insiste sur « la nécessité d'une pensée poétique », ce qui ne peut se faire que par le rythme « l'organisation du mouvement de la parole dans le langage, dans l'écriture »¹⁴.

Cette transformation du sujet s'opère par le langage qui devient corps, dans cette interaction permanente entre le corps et le langage : « on ne peut plus/ pour les autres / effacer qu'on est langage »¹⁵. Les mots sont les mêmes pour toute une communauté discursive, c'est donc le corps qui va faire la différence, et l'action réciproque de l'un sur l'autre :

Encore un soir j'écris pour toi le journal de notre demain
corps langage qui marche avec chacun de tes pas
d'autres ont dit les mêmes mots
leur corps leur histoire était autre ce n'est donc pas les mêmes mots
nos mots ne sont pas séparables de notre corps¹⁶

Le « corps » revient très souvent dans l'unité de *Dédicaces Proverbes* en complémentarité-équivalence avec le cœur « mon corps se prononce cœur » (p. 13), « j'ai ton corps à l'ouvrage » (p. 93). Comme le langage, il est à construire, en devenir. Le corps dont il est le plus souvent question est « notre corps », celui de la fusion dans la relation amoureuse : « Nous est le corps d'où sortent nos mots nos gestes » (p. 23), « quand on peut parler / le corps se rassemble »¹⁷, « J'écris dans notre corps et tu me lis je suis écris par toi et je te lis » [...] l'écriture continue l'amour » (p. 23), l'écriture se révèle partie du langage-corps. « Notre corps » est comme « notre langage » ; le corps est aussi l'unité réceptrice :

puis un jour qui sort des jours
le corps des douleurs retrouve
le corps rire
le corps en fête
ensemble ils refont
un corps
qui sait tout
sans réfléchir¹⁸

Du corps au langage, la voix assure le passage. Dans les recueils du poète, on sent ce questionnement constant de la voix : « je passerai ma vie à ressembler à ma voix »¹⁹, à la fois plus près du corps et plus près du langage, dans le continu corps-langage. Aussi, la voix est-elle dans la théorie comme dans la pratique ce lieu d'écoute en perpétuel changement :

¹³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse : Verdier, 1982, p. 655.

¹⁴ Henri Meschonnic, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Hachette-Littératures, 1997, p. 403-404.

¹⁵ H. Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000, p. 77.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972, p. 59.

¹⁷ H. Meschonnic, *Légendaire chaque jour*, Gallimard, 1979, p. 81.

¹⁸ H. Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000, p. 78.

¹⁹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972, p. 15.

« Chaque mot déchire une peur / ce changement est ma voix » (*ibid*), « je fais notre lit dans ma voix » (p. 21), « je voyage dans les voix / je change de visage / de vie en vie » [...] puisque c'est je te retrouve / qui me remet dans ma voix / et j'oublie »²⁰. La voix, comme la voie, est singularité, l'expression du sujet, à la fois langage et corps, continu de l'un à l'autre.

En effet du corps au langage, du langage au corps, le concept-clé de cette écriture poétique, longuement théorisée dans les ouvrages de poétique²¹ est celui de sujet :

donc, dans un premier temps, j'ai été amené à penser qu'on ne peut pas penser le langage sans penser le poème. À partir de là, j'ai été obligé de penser le sujet du poème. Si le sujet du poème consiste dans cette invention, cette invention, puisqu'elle est langage, est communicative et même contagieuse. Et donc elle crée des sujets. D'où la pensée : est sujet celui par qui un autre est sujet. Cette proposition est une proposition éthique.²²

Le concept de sujet parcourt toute la théorie critique, dès son début, avec l'idée que le poème doit être une subjectivation maximale qui crée d'autres sujets qui ne soient ni un sujet philosophique, ni un sujet psychologique mais bien le sujet du poème, inventé à chaque écriture, qui transforme à chaque lecture :

C'est pourquoi, pour penser la poésie, le poème, il y a à repenser tout le langage, et tout le rapport entre le langage, l'art, l'éthique et le politique. Le continu. Le rythme. Le sujet du poème. La pensée poétique comme transformation de la poésie par le poème, forme-sujet.²³

La « forme-sujet » a remplacé le mot composé « forme-sens », utilisé dans les premiers ouvrages théoriques d'Henri Meschonnic. Si les termes « forme » et « sens » renforcent le sémantique, ils se situent toujours du côté du sémiotique, de l'opposition entre le son et le sens. En introduisant le néologisme « forme-sujet », H. Meschonnic se situe à plusieurs niveaux théoriques : au niveau sémantique et au niveau de la poétique des textes. Il ne s'agit plus uniquement de « faire sens », mais d'agir, à la fois, sur le langage et sur la vie. En déplaçant le concept, H. Meschonnic déplace aussi la question de la valeur du poème. La forme-sujet représente un processus continu, le passage du discours dans une forme qui s'impose au sujet dans l'écriture vers un autre sujet, dans la lecture, qui sera lui aussi transformé, peut-être à nouveau dans son écriture.

Le poème privilégie donc la réception, au sens d'une interaction. Le poème est le moment d'une écoute, continu entre différents sujets :

Et le continu de cette écoute inclut, impose un continu entre les sujets que nous sommes, le langage que nous devenons, l'éthique en acte qu'est cette écoute, d'où une politique du poème. Une politique de la pensée. Le parti du rythme.²⁴

Le poème est donc subjectivation maximale : le passage du corps dans le langage, une interaction de sujet à sujet. Il reste avant tout poème du vivant, pris dans une interaction permanente entre la vie et le langage. Le poème se nourrit du langage ordinaire comme la vie, il est rapport à l'autre, et c'est ce qui incite Meschonnic à penser la poétique comme une éthique. Il est également rapport au temps.

²⁰ H. Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000, p. 30.

²¹ Entre autres : H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970 ; *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1990 [1982] ; *Poétique du rythme, Poétique du sujet*, Verdier, 1995.

²² Henri Meschonnic, « Ecrire le silence, le poème et la bible, Entretien avec Gérard Dessons », *Nu(e) 21*, Nice, 2002, p. 9.

²³ H. Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 216.

²⁴ H. Meschonnic, *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 249.

2) Le rapport au temps

La force dans le langage, c'est le continu de la signifiante. Bien plus, et de manière plus diffuse, plus étendue, d'autant plus qu'elle est souvent non reconnue – c'est l'efficacité, la puissance de l'imperceptible – quand, d'autres fois, elle est voulue et ressentie comme telle. La force, c'est plus que tout, un continu du corps à son langage. Un continu d'une langue à ce qui s'y écrit et de ce qui s'écrit à sa langue, quand se produit un système de discours, l'invention d'une historicité radicale.²⁵

Ainsi le thème du temps parcourt l'œuvre poétique. De *Dédicaces proverbes* à *Je n'ai pas tout entendu*, on remarque ce souci d'une temporalité marquée par le continu : « je mets un jour devant l'autre »²⁶, « je veux une continuité » (p. 25), « Encore un soir j'écris pour toi le journal de notre demain » (p. 59), « il n'y a pas d'envers à notre jour la nuit nous continue » (p. 103), avec la peur d'une finitude : « la chair n'est pas finie »²⁷, « Il avait presque fallu finir notre phrase » (p. 24).

Le temps n'y apparaît pas sous forme linéaire, on peut relever des apparences de cyclicité : « J'ai été au bout d'un autre temps / je recommence » (p. 23), « je vis ainsi à mots ouverts et renversant le passé en avenir / je recommence » (p. 30), « chaque attente encore une fois / je me recommence je suis »²⁸, entre autres exemples.

Dans *Parole rencontre*, on est sensible à l'isotopie de la naissance et de l'enfance qui parcourent le recueil : « mes yeux de jeunesse » (p.12) et « les mots me vieillissent » (p.13), « on n'a pas fini de naître » (p.14), « je rouvre les doigts de mon enfance » (p.15), comme un éternel retour ou recommencement.

Mais dans ces poèmes, cette cyclicité apparente n'est jamais le retour du même parce que la temporalité met en interaction permanente les trois périodes : passé, présent, futur. L. Bourassa parle d'une « réouverture constante du passé depuis le présent et l'avenir »²⁹ et cette réouverture n'est pas neutre ; elle provoque des transformations sur la linéarité et la cyclicité du temps, comme en témoignent de nombreux poèmes de *Je n'ai pas tout entendu*³⁰ qui reviennent sur l'alternance jour et nuit : « les nuits / sont rarement des nuits » (p. 46), « mais le jour aussi / a sa nuit / on apprend à voir la nuit / dans le jour » (p. 47), « on ne peut pas éviter / des remontées de la nuit / dans le jour » (p. 49), « on pourrait voir / le jour comme / un bâillement / une lueur / dans la nuit / mais peut-être c'est l'inverse » (p. 52) ; mais p. 54 « ce sont autant de manières / d'accueillir / le recommencement / du temps ». Ce recommencement du temps qui refuse une forme de linéarité accorde une grande importance au devenir et à la transformation : « on devient des chants et des silences »³¹, « je ne suis jamais fait je suis à faire », « Je vais je me confonds avec le chant que je te connais / il entraîne les contraires ou tu crois que tu restes / pour les fondre en ce que nous devenons » (p. 66), « c'est une eau / qui vient des larmes / on est dedans / on en sort / elle nous transforme »³², « le retour / retourne le départ / les arbres / en un mois / ont grandi / de dix années » (p. 96). Cette transformation est accentuée par l'utilisation des pronominaux : « cette eau me dort » (p. 64), « le temps me passe », (p. 61), qui font du sujet un objet, en perpétuel devenir.

Le poème se trouve alors saisi dans une atemporalité : liée à une universalité, que l'on soit dans des poèmes-douleur comme dans *Parole rencontre*, où l'influence biblique reste

²⁵ Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, éditions Laurence Teper, 2008, p. 234.

²⁶ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972, p. 21.

²⁷ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972, p. 43. Les numéros de page indiqués ensuite renvoient à ce recueil.

²⁸ Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Dumerchez, 2000, p. 35.

²⁹ Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic, Pour une poétique du rythme*, Bertrand Lacoste, 1997, p. 96.

³⁰ Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Dumerchez, 2000.

³¹ Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972, p. 13.

³² Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Dumerchez, 2000, p. 62.

présente : « sans sel la table est boiteuse / c'est les larmes/ qui font la statue de sel / je le sais / puisque je me retourne » (p. 22), « où nous étions une marée de sel » (p. 28), « fuis au désert des justes / femme de Loth / ... / Les voix dressées / sont le sel / que tu deviens » (p. 48). Par la répétition du mythe de Sodome, le poète tisse les réseaux sémantiques de la mer, (la mer morte), de la mort, et de la punition divine juste ou injuste, là n'est pas le propos.

On retrouve cette réflexion critique sur le temps, dans un article intitulé « oui, qu'appelle-t-on penser ? »³³ :

Si le poème, et la pensée, sont une activité, pas un produit, ils sont une activité qui continue, une présence au présent. Par quoi je définis la modernité débarrassée de ses confusions traditionnelles avec le nouveau ou le contemporain.

En ce sens, on peut prolonger l'intuition de saint Augustin dans ses *Confessions*, qui disait qu'il n'y a pas le passé, le présent, le futur, mais trois présents : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. On pourrait proposer de reconnaître qu'il y a aussi un passé du passé, un passé du présent, un passé du futur ; et encore : un futur du passé, un futur du présent, un futur du futur.

Ces concepts rejoignent la philosophie de Reinhart Koselleck³⁴, qui a introduit les notions de « *Erfahrungsraum*/espace d'expérience » et de « *Erwartungshorizont*/horizon d'attente », devenues catégories de référence pour les historiens. Pour Koselleck, l'histoire sociale et l'histoire des concepts sont fondamentalement liées, ce qui constitue un point de convergence avec la pensée meschonnicienne.

Cette présence au présent est en interaction avec le temps, c'est ce que le poéticien conceptualise sous le terme d'historicité, définie comme une « situation active passive dans l'histoire comme principe de spécificité empirique, contre la transcendance du cosmique (le sacré), celle du divin et de la métaphysique » ; elle se réalise dans une « contradiction tenue » entre sujet et histoire, entre nouveau et ancien. Penser le continu du discours vise à en penser l'historicité, c'est ce qui doit mener à une poétique de la modernité. Meschonnic invite à repenser l'histoire des concepts linguistiques, comme Koselleck a revisité la manière de penser l'histoire. L'historicité ne se joue pas dans les catégorisations scolaires de l'histoire, elle s'accomplit dans une pensée de l'histoire comme continue.

L'historicité s'impose alors comme la spécificité de l'œuvre d'art, littéraire ou non :

ce qui advient dans une œuvre n'est pas une transcendance, mais une historicité. Aussi indispensable pour comprendre la littérature que le langage et la société même.³⁵

La poétique d'Henri Meschonnic s'inscrit donc dans une continuité qui cherche à modifier les représentations, réduites parfois à des oppositions, dont la plus symbolique est celle du signe, pour repenser la littérature, et par son biais le fonctionnement du langage, en interaction avec d'autres pensées anthropologiques : la littérature s'évalue à l'aune de l'historicité qui la situe dans une globalité, et du sujet, qui lui redonne sa spécificité. L'historicité s'oppose à l'histoire, qui est linéaire, et qui s'avère un discours construit, l'historicité est une réaction à l'histoire, une réaction contre le temps, dont la perception est toujours subjective.

3) Penser en système

Henri Meschonnic propose de penser une anthropologie du langage comme un système, et s'inscrit dans la filiation des pères de la linguistique, qui ont cherché à poser les assises d'une

³³ H. Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, éditions Laurence Teper, 2008, p. 19.

³⁴ Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, ouvrage édité et préfacé par M. Werner, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1997.

³⁵ H. Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Verdier, 1997, p. 296.

linguistique déductive. Pour Ferdinand de Saussure, le système linguistique repose sur l'importance du concept de « valeur ». Dans le *Cours de linguistique générale*³⁶, Saussure insiste sur l'aspect social de la valeur : « la collectivité est nécessaire pour établir des valeurs dont l'unique raison d'être est dans l'usage et le consentement général »³⁷. La valeur serait donc un moyen de pallier l'arbitraire du signe. Aussi, « la valeur prise dans son aspect conceptuel est sans doute un élément de la signification, et il est très difficile de savoir comment celle-ci s'en distingue tout en étant sous sa dépendance » (p. 158). Dans les *Écrits*, « valeur » est directement posée comme un synonyme de « signification » : « nous n'établissons aucune différence sérieuse entre les termes *valeur*, *sens*, *signification*, *fonction* ou *emploi* d'une forme, ces termes sont synonymes »³⁸, si bien que les valeurs ne peuvent fonctionner qu'en système.

Le système repose sur le concept de rythme, pensé comme un mouvement car il s'inscrit dans une continuité, un flux en construction, celui de l'émotion, comme celui de la pensée.

Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens et plutôt de la signifiante, du faire sens dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Si c'est un flux, c'est aussi la structuration en système de ce qui n'est pas encore système, ne se connaît pas soi-même comme système, étant ouvert, l'inachevé en cours. Le rythme comme le désir n'est pas connu du sujet de l'écriture.³⁹

Contrairement au structuralisme, le système n'est pas pensé comme une pré-structure : le rythme s'organise avec et par le poète, il ne peut être préétabli ni même défini. Le rythme s'impose de lui-même dans l'appropriation du langage qui s'effectue par l'auteur et dans l'élaboration du message. Le rythme est le conducteur du poète au lecteur. Cette continuité passe par le refus de la syllabe comme unité de mesure, comme par le refus du signe comme unité de sens.

L'article de Benvéniste⁴⁰ fut le déclencheur de la conceptualisation de Meschonnic. En inscrivant le rythme dans le mouvement, il n'est plus limité au signe ni au primat de la langue. Le rythme devient instrument d'analyse du discours. Comme le discours est inséparable de son sens, le rythme devient organisation du sens du discours. Le rythme peut autant signifier que les signifiés des signes.

Le rythme comme organisation du discours, donc du sens, remet au premier plan l'évidence empirique qu'il n'y a de sens que par et pour des sujets. Que le sens est dans le discours, non dans la langue. (p 106)

Or dans les théories linguistiques et très présentement chez Bloomfield, la notion du signifié n'était pas seulement le produit d'une description mais avait aussi pour effet d'exclure le sujet. La théorie du rythme s'impose donc comme théorie du sujet dans son discours. La signification d'un texte résultant ainsi des choix d'effets sur le destinataire.

De plus, la théorie du rythme doit reconnaître dans le langage ce qui est continu entre la langue et la littérature, entre la langue et la pensée. Il s'agit d'une véritable remise en cause de la représentation du signe. Le modèle du paradigme linguistique du signe est le couple formé par le signifiant linguistique pris comme forme et le signifié, partie du signe prise en fait pour la totalité du signe linguistique, puisque ce que l'on retient du signe, c'est le sens. La primauté du signe est ancrée dans le mythe de l'origine de la langue et favorise une sacralisation de la pensée du langage, perpétrée par les philosophes. Le choix sémantique,

³⁶ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, (1913)1995.

³⁷ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 157.

³⁸ F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, p. 28.

³⁹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 225.

⁴⁰ E. Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique » in *Problèmes de linguistique générale tome I*, Gallimard collection « tel », 1966.

motivé par un souci rythmique, ne peut reposer sur les signifiés : c'est au signifiant d'évoquer la musique intérieure, désacralisée, et c'est le lien indissoluble signifié-signifiant qui construit la signifiante du discours poétique.

H. Meschonnic ne propose pas de sortir du signe, mais d'en reconnaître les limites ; ce qu'on nous a présenté comme la nature du langage n'est qu'une représentation historique et culturelle du langage.

C'est peut-être là le maître-mot de la critique de Meschonnic, « l'empirique », le refus des dogmes et des règles qui permettront au poéticien d'accéder au texte, de se laisser transformer par la subjectivité du sujet, de se laisser porter par son historicité pour rendre compte de ce qu'elle a d'unique dans sa production comme dans sa lecture, alors que certaines linguistiques cherchent à établir des universaux, à mesurer du côté des signifiants, ou des signifiés, sans envisager le signe comme entraîné dans le flux du langage, à évaluer ce que les textes ont de commun en dépit d'une poétique institutionnalisée. En ce sens, être poète et être poéticien sont bien des activités complémentaires.

Ainsi le temps et les perceptions sont des thèmes appréhendés par les poèmes : que ce soit la douleur, l'amour ou le temps, ses perceptions parcourent l'ensemble des recueils et nourrissent la réflexion poétique. Dans ses poèmes, Henri Meschonnic cherche à suggérer et la suggestion n'est efficace que si elle modifie le lecteur, si le poème est autre chose qu'une communication, qu'un discours sur la douleur, l'amour ou le temps. Le poème advient s'il agit sur le lecteur, s'il crée des sujets, s'il agit sur le temps, sur l'histoire que l'on construit a posteriori, s'il est historicité.

Dans *L'Utopie du juif*⁴¹, Henri Meschonnic affirme :

« Toute tentative nouvelle se fait avec un très petit nombre de concepts, ou de notions. Il y a peu d'idées fortes. Le rythme comme spécificité et historicité des sujets est une idée forte ». C'est une idée forte parce qu'elle permet de penser une théorie du langage, c'est-à-dire « l'étude de la cohérence, des implications, des effets de théorie et des effets de société de ce sens », une théorie du langage qui n'est qu'à ses débuts, parce que c'est une théorie d'ensemble qui, « implique de tenir ensemble et l'une par l'autre, chacune transformant les autres et transformée par les autres, la pensée de la littérature et de l'art, la pensée de l'éthique, la pensée du politique »⁴². Henri Meschonnic le dit lui-même, c'est peut-être une utopie, mais elle a le mérite de nous plonger dans l'exploration du corps, du langage, de la vie. Indissociablement, les poèmes et la poétique nous entraînent dans ce que nous ne connaissons pas pour que notre rapport au langage et à l'altérité soient interrogés et modifiés ; c'est le principe même de valeur : une pensée et un sens du langage qui soient une présence au présent, constitutive de sujet, pris dans une historicité radicale.

Sandrine Larraburu Bédouret, CRPHL de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, Polart.

Bibliographie :

Recueils de poèmes :

Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Paris, Gallimard, 1972.

Henri Meschonnic, *Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, 1979.

Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000.

⁴¹ H. Meschonnic, *L'Utopie du juif*, Desclée de Brouwer, 2001, p. 31.

⁴² H. Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, éditions Laurence Teper, 2008, p. 192-193.

Henri Meschonnic, *Parole rencontre*, Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras, 2008.

Ouvrages théoriques :

Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Henri Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Lagrasse, Verdier, 1997.

Henri Meschonnic, *L'Utopie du juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.

Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, éditions Laurence Teper, 2008.

Ouvrages critiques :

Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic, Pour une poétique du rythme*, Bertrand Lacoste, 1997.

Nu(e) 21 Henri Meschonnic, Nice, 2002.

Site à consulter : <http://meschonnic.blogspot.com/>