Aimer-écrire : de l'ordinaire au poème dans Je n'ai pas tout entendu d'Henri Meschonnic

Sandrine Bédouret-Larraburu

▶ **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Aimer-écrire : de l'ordinaire au poème dans Je n'ai pas tout entendu d'Henri Meschonnic. Méthode ! : Revue de littératures française et comparée [Nous t'affirmons méthode !], 2012, L'art de l'ordinaire, 21. hal-02112985

HAL Id: hal-02112985

https://univ-pau.hal.science/hal-02112985

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.

Aimer-écrire : de l'ordinaire au poème dans *Je n'ai pas tout entendu* d'Henri Meschonnic.

Sandrine Larraburu-Bédouret, CRPHL, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Henri Meschonnic est à la fois poète, traducteur de la Bible et linguiste. Il a essayé de construire au fil de sa pratique poétique et théorique une anthropologie du langage où ses différentes activités se sont combinées et ont interagi.

Linguiste, Henri Meschonnic confronte la théorie à la pratique : 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. Dans sa poétique, le poème est considéré comme un observatoire privilégié de ce qui se passe dans le langage. Aussi ses poèmes ne visent-ils pas le sublime, mais utilisent le langage ordinaire pour créer un poème par l'effet du rythme défini comme « continu-discontinu »[1].

Poète, Henri Meschonnic est en quête de sa voix propre, dans une réaction sensible au monde et aux autres. Il s'avère intéressant d'étudier la mise en poème de la relation amoureuse dans *Je n'ai pas tout entendu*, parce qu'elle est présentée comme ordinaire, commune : pas d'héroïsation de la personne aimée, peu de description ; la relation amoureuse est envisagée dans le procès du vivre. Elle est saisie dans son ordinaire, dans le banal de la vie, et il convient de nous interroger sur l'effet du langage poétique, sur sa manière de renouveler le thème, et donc de le sortir de l'ordinaire. Comment ces poèmes intègrent-ils le discours ordinaire du vivre à deux ? Comment l'écrire-poème tend-il à l'extraordinaire ?

Ainsi nous montrerons dans un premier temps comment cette poésie s'inscrit dans un quotidien, une banalité du vécu qui tient de l'ordinaire, pour montrer que le poème doit être la transmutation de l'ordinaire en autre chose par le langage. Enfin nous aborderons la conception du poétique chez Henri Meschonnic qui définit le poème comme « la transformation d'une forme de vie par le langage et d'une forme de langage par une forme de vie » pour montrer que le poétique est la transmutation du banal, du quotidien, de l'ordinaire.

1) L'ordinaire de la relation amoureuse

un baiser
rien n'est plus ordinaire
mais c'est une nuit
qui entre dans une
autre
nuit
un jour qui rencontre
un jour
et cette rencontre
crée un monde[2]

[1] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 225.
[2] Henri Meschonnic, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000, p. 44.

La relation amoureuse et l'acte concret du baiser qui lui est associé, peuvent sembler ce qu'il y a de plus ordinaire : banal, sans originalité parce que chacun y est confronté, insignifiant pour les autres hors du couple, et pourtant tellement important et signifiant pour les intéressés. La conjonction de coordination « mais » dans ce poème, qui fait passer d'un adjectif « ordinaire » à un nom « nuit » marque le changement de perception, de l'extérieur vers l'intérieur. On sera sensible à l'économie de moyens utilisés par le poète : le recueil *Je n'ai pas tout entendu* est constitué de 101 poèmes courts, composés en vers courts. Dans ce poème, le vers le plus long est un 6-syllabes. Plus caractéristique de la poésie d'Henri Meschonnic, le peu d'adjectifs qualificatifs : le poète refuse de décrire. Ce sont des articles indéfinis qui actualisent le nom, « un baiser » comme n'importe quel baiser, où chacun peut se reconnaître parce qu'il s'agit de présenter une situation universelle, « ordinaire », qui bascule dans l'extraordinaire du ressenti subjectif, personnel du sujet poétique, où le terme « nuit » est profondément ancré dans l'univers poétique : p 46 à 52, 7 poèmes ont pour thème la nuit[3]. « Nuit » connote alors l'intériorité, une part de souffrance, qui s'oppose certainement moins au jour qu'à la lumière. Dans le manuscrit *Baudelaire*, Benveniste[4] écrit que le terme « nuit » n'a pas le même sens chez Racine et chez Baudelaire. Il a encore un sens différent chez Meschonnic.

Les noms ont donc une actualisation minimale et le poète n'utilise aucun nom propre : c'est le jeu des pronoms qui va actualiser la relation amoureuse. D'abord, on peut noter la dédicace qui parcourt les recueils d'Henri Meschonnic : « plus par toi que pour toi », dédicace placée sur la page de titre de « Le Chant des chants » des *cinq rouleaux*[5], réutilisée en dédicace de *Dédicaces proverbes*[6], « de toi vers toi », au frontispice de *Voyageurs de la voix*[7]. Cette dédicace insiste sur la deuxième personne, qui est à la fois inscrite comme thème dans le recueil mais aussi comme actant de l'énonciation. Le jeu des prépositions insiste sur le mouvement de je à tu, de moi à toi, bien que les choses soient plus compliquées puisque Henri Meschonnic distingue le « je » sujet du poème et le « moi ». Néanmoins les prépositions sont révélatrices de la transformation du « je » par le « tu », dont Benveniste s'est fait le théoricien. Jacques Ancet[8] étudie très justement la dédicace de *Dédicaces Proverbes* :

> Il y a là, en effet, l'affirmation que cette parole où le sujet peu à peu prend forme ne se fait que par, que dans un rapport d'altérité. Autrement dit, pour qu'il y ait je il faut qu'il y ait tu et leur engendrement l'un par l'autre […] *Je* et *tu* font un être unique dont peu à peu se forme le visage. Cela s'appelle l'amour et toute cette poésie en est inséparable. Mais pas au sens où elle serait, comme on dit, une poésie d'amour. L'amour n'y est pas un « thème » mais la substance même de la parole. Elle ne parle pas *de* l'amour, elle *le* parle dans une écriture intense dont l'insistant travail pronominal, comme dans *Le Chant des chants*, est l'une des constantes essentielles.

L'étude des pronoms personnels dans « Et j'oublie », première partie du recueil est éloquente :

nous : 17 occurrences
je : 16 occurrences ; *me* : 6 ; *moi* : 9
tu : 1 ; *te* : 3 ; *toi* : 4

---

[3] « […] il faut les yeux / de la nuit / des yeux qui sont la nuit en / nous » p. 46.
« […] on apprend à voir la nuit / dans le jour / il suffit d'avoir assez / de nuit / dans le corps / de nuit dans les yeux / c'est ce qui reste du jour / dans la nuit et de la nuit / dans le jour […] p. 47.
[4] Gérard Dessons, « La place du poème dans la théorie du discours », *Emile Benveniste Pour vivre langage* (dir. Serge Martin), Résonance générale, Essais pour la poétique I, p. 74.
[5] Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*, Gallimard, 1986, 1ere édition, 1970.
[6] Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes,* Gallimard, 1972.
[7] Henri Meschonnic, *Voyageurs de la voix,* Verdier, 1985, L'improviste, 2005.
[8] Jacques Ancet, « La vie dans la voix », *Nu(e) 21 Henri Meschonnic*, Nice, 2002, p. 74.

Les personnes du discours sont les plus représentatives et on est sensible au jeu des prépositions qui accompagnent la forme accentuée : « pour toi » (p. 13), « en moi » (p. 13), « par toi » (p.14), « entre moi et toi » (p.15) « entre nous » (p.15), « avec l'infini, en lui » (p.25), « j'entre en moi pour être à toi » (p.29). Il y a bien une interaction permanente entre le « je » et le « tu » de la relation amoureuse mais aussi de l'énonciation, qui perturbe la place du lecteur. La troisième personne est au sens propre une non personne : *elle* : la lumière (p.9), *le* (mon visage) (p.12), *elle* (la lumière) (p.18), *il, lui* (le monde) (p.19), *ils* (les gestes de la langue) (p.20), *les* (traces de lumière) (p.22), *lui* (l'infini) (p.25), *elles* (les images) (p.27), *ils* (des mots), *elle* (la bouche) (p.28).

Reste le « on », qui est un indéfini qui s'oppose au « nous ».

Dans la relation amoureuse, comme dans le langage ordinaire, c'est l'autre qui donne sa valeur, son existence à celui qui parle, qui aime :

> maintenant un écho me raconte
> un temps où c'était un autre
> qui avait le soleil la lune
> et les autres étoiles dans la bouche
> comme moi comme moi comme
> ce qu'il faut pour repartir
> puisque c'est je te retrouve
> qui me remet dans ma voix
> et j'oublie[9]

L'oreille est frappée par l'allitération en [m] qui parcourt le poème, crée une sorte de cocon où s'enfonce le sujet poétique. Il est relayé par le [r] et le [t], *repartir*, *te retrouve*, qui permettent la rencontre et la possibilité d'avancer, pour trouver son rythme, « sa voi**x** ». L'assonance en [u] (*bouche, retrouve, oublie***)** clôt également la relation, le poème et la partie du recueil intitulée « Et j'oublie ». Du [u] au [i], la bouche se ferme encore, repliée sur soi. La voix, la vie, le langage passent par l'autre.

Le poète est à ce sujet parfaitement explicite :

> et j'entends que
> la vie a
> ta voix
> et cette voix n'a pas d'âge (p.36)

ou « je ne reste dans moi-même / que par toi en toi et toi » (p.97).

La relation amoureuse, est dans son ordinaire affaire de langage et donc de corps, ce que souligne avec insistance ce poème publié dans *Nu(e)*[10] **:**

> si je veux me voir je cherche sur toi à quoi je ressemble
> si je veux m'entendre il faut que j'aie la tête sur ta peau
> […]
> au point que je
> ne sais plus
> quand on se sépare du jour
> quand la nuit n'est plus la nuit
> à l'intérieur de nos corps

[9] Henri Meschonnic, « un jour une vie »*, Je n'ai pas tout entendu*, *op.cit.* p. 30. Les extraits de poème suivant sont tirés du même recueil.
[10] *Nu(e) 21 Henri Meschonnic*, Nice, 2002, p. 30.

tout le long de je te vois
les yeux fermés

Ce n'est donc pas la rencontre amoureuse que chante le poète mais la construction dans le quotidien, la connaissance de l'autre jusqu'au point où on le voit, les yeux fermés. Cette reconnaissance se fait dans un flux constant du temps, où nuit et jour ne constituent pas des rythmes physiques, par le corps qui est fusion des corps. Aussi dans ces poèmes de l'amour, s'inscrit l'isotopie de l'amour ordinaire, celui où on vit ensemble le quotidien et la répétition des gestes.

les récits de notre vie
c'est quand ils ont été beaucoup redits
qu'ils parlent pour la première fois
[…]
plus les récits ont tourné dans les bouches dans les bras
plus ils préparent le lit où nous irons nous aimer
à la fin ils seront si jeunes qu'on pourra ne plus nous voir

Dans ce poème, l'ordinaire de l'amour est lié à l'ordinaire du langage : « les récits de notre vie », les souvenirs tels qu'ils ont été construits, qui « ont tourné » comme en poterie. Ces récits sont épiques puisqu'ils « recommencent », ils sont fondateurs d'une identité ; et lyriques, à la fois par le lexique musical « air, chant ». Dans la théorie du poéticien, seul le récit peut se répéter, le poème ne le peut pas, ce serait son anéantissement : quand ils parlent pour la première fois, c'est qu'une voix a été trouvée et elle peut devenir chant, qui soutient l'acte d'aimer, jusqu'à la disparition de ceux qui s'aiment.

un lit aussi irradie
des rues des maisons des foules
comme un soleil
il en sort
des jours des nuits
nous
à table
nous buvons à la santé
de ces jours
à la santé de ces nuits « un lit aussi irradie », p. 39.

Là encore la distribution phonique impose une cyclicité du son [i], la voyelle la plus fermée : le couple replié sur lui-même permet une ouverture au monde, marquée par les allitérations en [d] : *irradie/ des rues / des maisons / des foules / des jours / des nuits / de* et de [s] : *soleil / sort / santé /ces / santés / ces* ; où le [d] sonore joue un effet instantané rapide et le [s] sourd imprègne une durée. L'allitération en [n] *nuits / nous / nous / nuits* : fait du « nous » la conjonction de la nuit et du jour, une continuité de l'un à l'autre, qui fait de l'amour une fête quotidienne, un extraordinaire.

2) L'amour, une situation extraordinaire.

Le sentiment amoureux, la présence de l'un à l'autre n'est pas le chant du sentiment amoureux, ni le chant de la personne aimée. C'est l'interaction d'un *je* et d'un *tu* qui arrivent à construire un continu dans le temps et dans l'espace par le corps. Aussi, la relation amoureuse est bien une fête des corps :

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 réfléchir « puis un jour qui sort des jours », p. 78.

Le premier vers marque bien le passage du quotidien à l'extraordinaire, mais un jour reste parmi les jours ; c'est l'inscription du jour de fête dans le quotidien. Le corps des douleurs n'est ni le corps endolori, ni le corps douloureux ; on a déjà signalé la réticence de Henri Meschonnic à utiliser des adjectifs. L'utilisation d'un nom et de la préposition « des », dans le vers 2, autorise une double lecture : « des » peut indiquer la provenance – le corps naît de la douleur et retrouve le corps rire. « Des » peut également exprimer la détermination : le corps des douleurs pour l'ensemble des douleurs. Il se révèle difficile d'individualiser les corps : le corps des douleurs est-il celui du sujet, le corps rire celui du « tu » qui parcourt le poème, souvent caractérisée par son rire, « le corps en fête » une apposition, ou s'agit-il du même corps transmué par le rire et la fête des corps ? Par l'altérité, l'identité se trouve alors transformée en un corps fusionnel, omniscient : « ils » marque à la fois l'identité et l'altérité des corps; l'utilisation de la troisième personne confère une étrangeté. L'amour extraordinaire est justement fusion des deux « ensemble », permet « sans réfléchir » à la fois la présence et l'absence.

Il y a alors intériorisation de l'être aimé : « tu es plus intérieure que moi-même » (p.14), « je me remplace par toi je / me change / pour/ n'être plus que ton accueil » (p.20). Cette communion débouche sur une célébration : « nous ne comprenons plus des / gestes des langues mais du / plus loin en nous ils célèbrent / ce jour » (p.20) ou p. 68 « deux qui se / rencontrent / la fête / une orange / pousse / dans la main / tes yeux / mes yeux / se marient ». Le couple devient alors un microcosme auto-suffisant, ce qui apparaissait également dans le poème « le baiser » ou dans « si proches » :

on tourne
comme un petit monde
dans le grand monde
le soleil
se lève et se couche
autant de fois
en toi en moi
que nos mains
font le tour
de notre monde « si proches », p. 70.

Ce monde « à deux » doit advenir, et c'est par un ton prophétique, matérialisé par l'utilisation d'un futur catégorique, que le poète l'annonce :

une odeur se lèvera
des plantes inconnues repousseront les pierres
un mot puis un mot s'ouvrira
les bouches retrouveront les yeux
les vœux de tous les arbres fleuriront
on ne saura plus si c'est un nouveau jour
ou un nouveau monde
quand on se rencontrera
on ne s'offrira plus des fleurs

on offrira le jour « les images endorment la vue », p. 27.

Dans ces vers, on retrouve l'isotopie du renouveau, du printemps avec la métaphore végétale. C'est une fête des sens, où le corps a sa part : l'odorat est convoqué, la vue par les yeux, le goût par la bouche. Le jeu des assonances en [a], en [œ], [ɑ̃] et [ɔ̃] contribuent à l'impression d'ouverture et de douceur. L'importance accordée au langage mérite d'être soulevée : dans ce monde nouveau, des mots nouveaux doivent fleurir. Le jeu des pronoms a permis au cours du poème de passer d'un « je » à « nous », puis à « on », beaucoup plus général. Le temps de la rencontre suit le temps de la « désencontre » (p.26). Ce néologisme fait aussi de la relation amoureuse le temps de la réconciliation :

debout à côté du temps
comme à côté de nous-mêmes
devant une porte fermée
nous venons de désencontre
pour nous rassembler nous-mêmes (« debout à côté du temps », p. 26).

La relation amoureuse n'est ainsi pas exempte de souffrance, comme en témoigne le poème « tu es seule » (p.59)**.** Les vers courts, les nombreux enjambements, les allitérations de consonnes sonores [k], [m] contribuent au rythme saccadé de ces vers : « et même l'amour / n'évite pas / de faire mal » tombe comme une sentence.

C'est que l'amour se situe dans le langage et dans la vie et pour Serge Martin, « Les poèmes de Henri Meschonnic ? Un poème du langage relation car *ceux qui donnent signe de vie nous reconnaissent* : langage relation qui « vous appelle à l'existence » puisque « la manière essentielle justement de se connaître, c'est l'amour » (Paul Claudel, *Mémoires improvisées*, p. 340)[11] ». Le poème comme l'amour est un acte de reconnaissance de la vie.

3) Une poétique du vivant.

Du corps, Henri Meschonnic insiste sur la souffrance qu'il subit :

un corps sait seulement souffrir
la douceur
ressemble au langage
elle commence
seulement à deux (« un corps sait seulement souffrir », p. 87) ;

La douceur et le langage pallient la souffrance si le poème se fait le langage du corps :

> 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, surtout, le plus, les modes de signifier. Le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps.[12]

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 », p. 86), il ne reste plus qu'à « prendre son

[11] Serge Martin, « Un Poème du langage relation », *Nu(e) 21 Henri Meschonnic*, p. 97.
[12] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 655.

langage à son cou / pour rattraper un bout de / moi un bout de toi de lui »[13], 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'amasse mot par mot
> dans tout ce silence à dire
> tout ce dire qui n'est pas dit
> et qui pousse en silence
> dans nos mots « vivre attendre sans trouver », p. 33.

Le silence dans le langage impose également un rythme pensé comme du

> continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens et plutôt de la signifiance, 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.[14]

La poétique d'Henri Meschonnic se pose alors comme un devenir, une élaboration permanente, que l'on retrouve à la fois consubstantiellement dans les poèmes et dans la théorie poétique. Pour Pascal Maillard,

> la poétique, créant un système dynamique, ouvert et inachevable, rebelle à toute fixation ou formalisme, prend la forme même de son objet, le discours du poème comme système à lire-écrire, à toujours réinventer. Sa plus belle force est qu'elle refuse de séparer son fonctionnement de celui du langage ordinaire, du poème et de la vie. La poétique est une parabole du langage commun.[15]

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 littérarité. 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 »[16]. Cette pensée est un rapport au temps, à l'autre, au langage, dans le flux de l'ordinaire, si bien que :

> notre mémoire en avant de nous
> pouvant dire je et tu sans nous inventer
> parlant déjà le langage du corps que nous vivrons
> nous sommes continus[17]

[13] Henri Meschonnic, « alors on court après le cœur », *Je n'ai pas tout entendu*, *op.cit.*, p. 34.
[14] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 225.
[15] Pascal Maillard, « « Je passerai ma vie à ressembler à ma voix », Henri Meschonnic, le poème la poétique », *Nu(e) 21 Henri Meschonnic*, Nice, 2002, p. 140.
[16] Henri Meschonnic, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Hachette-Littératures, 1997, p. 403-404.
[17] Henri Meschonnic, *Dédicaces proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972.

On peut donc bien parler d'une poétique de l'ordinaire, quand le poète ne cherche qu'à rétablir ces rapports de continuité entre les êtres, par le jeu des pronoms, par une réflexion sur le temps perçu comme un continu, par un travail sur les rythmes. Ces poèmes se contentent d'évoquer ce qu'il y a de plus banal dans la relation amoureuse : la nécessaire répétition des mots, des histoires, des gestes qui fait que le couple se consolide et devient une entité propre. Or cette répétition ne doit pas dégénérer en ennui. Le poème a le même défi : utiliser les mêmes mots, les mêmes structures, pour évoquer les sentiments ordinaires et partagés par tous. Pourtant il doit se renouveler indéfiniment : il sort alors de l'ordinaire consubstantiellement parce qu'il est « une forme de vie qui transforme une forme de langage, une forme de langage qui transforme une forme de vie, les deux inséparablement. »[18], et pour cela subjectivation maximale, une hyper-subjectivité qui doit agir sur les sujets, et donc bousculer l'ordinaire, en restant dedans. Contre une conception de la poésie, qui s'opposerait au langage ordinaire, qui serait « indispensable du sacré », contre Hegel, contre Sartre[19]. Le poème ne cherche pas à isoler, au contraire, il doit aider à comprendre et à vivre parce que « La poésie n'est pas une forme. Mais une pensée. D'une certaine manière, le maximum du rapport entre la vie et le langage »[20] et « penser, c'est aussi fondamentalement passer et repasser par les autres, penser l'altérité, penser par l'altérité »[21], dans l'ordinaire des rencontres, du langage et de l'un modifié par l'autre.

Dans le recueil *Je n'ai pas tout entendu*, il nous a semblé intéressant de voir comment le poème, l'amour et le langage se mêlaient : dans ces poèmes, il n'y a aucune volonté de faire de l'amour du sensationnel, mais replacer le couple dans l'ordinaire de la vie, dans ses problèmes de communication, dans sa gestion du banal. Néanmoins, l'amour sert aussi à sortir du banal, de l'ordinaire : il est une fête quotidienne dans la mesure où il aide à vivre, comme le poème. En revanche le poème s'interdit la répétition, l'ordinaire rythmique : il doit toujours être invention d'un sujet, d'une historicité, pour qu'il ait une valeur poétique. C'est bien alors par une sémantique rythmique, que ces poèmes de l'amour au quotidien s'extirpent du banal, qu'ils valident une manière de dire qui amène le lecteur à réfléchir sur sa perception du langage et sur sa perception de l'altérité.

[18] Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001, p. 35.
[19] Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, éditions Laurence Teper, 2008, p. 62.
[20] Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue, op. cit*., p. 18.
[21] Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue, op. cit*., p. 21.