

CHAPITRE III

Sémantique du style chez Gérard Macé

Je me souviens de ma chambre d'enfant. La mousseline des rideaux sur la vitre était griffonnée de passementeries blanches, je m'efforçais d'y retrouver l'alphabet et quand je tenais les lettres, je les transformais en dessins que j'imaginai. H, un homme assis ; B, l'arche d'un pont sur un fleuve. Il y avait dans la chambre plusieurs coffres et des fleurs ouvertes sculptées légèrement sur le bois. Mais ce que je préférais, c'était deux boules de pilastres qu'on apercevait derrière les rideaux et que je considérais comme des têtes de pantins avec lesquels il était défendu de jouer.

Max Jacob, « Petit poème »

Nos poèmes sont semblables aux toiles d'araignée qu'Héliogabale recueillait à la fin de chaque jour. Peut-être aussi fragiles et transparents que ces toiles toujours prêtes à se déchirer, souvent aussi vains et parfois plus compliqués, c'est pourtant grâce à eux que nous essayons de saisir, au fond des chambres où nous cherchons le sommeil, les pattes de mouches de la réalité.

Gérard Macé, *Le singe et le miroir*

Sans négliger le fait qu'une unité stylistique puisse tramer l'ensemble des écrits de Gérard Macé, ce chapitre entend se consacrer exclusivement à la poésie de cet auteur. La description sémantique vise ici d'une part à mettre en évidence les formes du *poème en prose* tel que Macé se l'est approprié, d'autre part à dégager des aspects stylistiques de cette poésie. Ces deux objectifs de caractérisation sémantique — qui, malgré cette phrase de présentation trop tranchée, se conçoivent à vrai dire sans solution de continuité, étant imbriqués l'un dans l'autre — cet objectif double, donc, est poursuivi dans trois grandes parties organisant l'ensemble du chapitre. La première expose d'abord le cadre problématique de la caractérisation en justifiant les présupposés méthodologiques et théoriques qu'elle assume. Après avoir contesté le fait que, aux yeux de la critique macéenne, cette œuvre passe pour réaliser un mélange de poésie, de récit et d'essai, on se propose de mettre en lumière ce qui fait la variété du poème en prose chez Macé. Afin de compléter l'enquête sur les *lignes stylistiques* du poème en prose on confronte dans les deux parties suivantes les concepts de la sémantique interprétative à deux poèmes qui font figure de cas uniques dans l'œuvre, soit un centon, *La chambre interdite*, et un texte métapoétique, *Le vent est à la prose*. Leur description sera le moyen d'investir, au sein du corpus préalablement défini, la singularité de l'œuvre poétique quant à son *ductus* mais aussi quant à sa *tonalité* (un terme qui désigne un secteur supplémentaire de la description sémantique des styles).

1. APPROPRIATIONS DU POÈME EN PROSE

Poursuivant des objectifs de nature rhétorique-herméneutique, la caractérisation sémantique des textes poétiques (qui relève d'une sémiotique littéraire) fait notamment fond sur les genres du domaine où elle se situe (ballade, sonnet, haïku « acclimaté », poème en prose, etc.) pour se donner les moyens de cerner avec la plus grande pertinence possible les singularités textuelles qu'elle recherche. Elle part ainsi, suivant en cela l'ordre des choses, d'un certain niveau de généralité pour atteindre le propre de l'œuvre ou de la composition. Ce point de méthode suppose bien sûr d'une part un savoir sur la problématique des genres en général et, d'autre part, une idée un peu précise du genre concerné par la tâche de description en cours. En ce qui concerne l'œuvre de Gérard Macé, une bonne part de la critique témoigne à cet égard de confusions théoriques qu'il n'est pas inutile de mettre à plat avant même d'envisager ce qui caractérise au plan sémantique le poème en prose chez Macé.

1.1. Les genres en question

1) Perspectives de la critique

A. De nombreux articles observent que les textes de Macé ne se laissent généralement pas ramener de façon univoque aux catégories poétiques traditionnelles. Cette tendance remarquée de l'œuvre à renégocier les frontières des types et des genres textuels a la réputation de concerner non seulement sa poésie mais aussi les pratiques d'écriture qui s'en distinguent. Aussi la critique use-t-elle d'habitude de guillemets lorsqu'elle considère, par exemple, *Ex Libris* (1980) comme un « essai » mêlant une grande liberté d'imagination à une information très documentée ou encore *Le dernier des Égyptiens* (1988) comme une « biographie » qui explore sur un mode thétique la vie de François Champollion. Examinons plus en détail la façon dont la critique répond à cette situation d'apparence insolite.

B. Dans l'une des toutes premières critiques publiées, F.-X. Jaujard estime déjà que le *Jardin des langues* (1974) neutralise tout recours à une forme poétique attestée : « ni récit ni poème unique, moins encore recueil de poèmes »¹. Adoptant une position critique certainement plus positive, Michel Collot remarque quant à lui, dans la brève notice qu'il consacre au poète dans l'*Anthologie de la poésie française*, que :

Macé est l'auteur d'ouvrages inclassables qui tiennent à la fois de l'essai, du récit (volontiers autobiographique) et de la poésie : entre autres, *Le Jardin des langues* (1974), *Bois dormant* (1983), *La mémoire aime chasser dans le noir* (1993)².

C'est un constat comparable que fait Robert Sabatier dans son *Histoire de la poésie française* pour qui Macé offre un modèle de poésie rétive aux partages génériques classiques : « s'il est des textes que l'on

¹ Cf. Jaujard 2001, p. 11.

² In Bercot, Seth, Collot 2000, p. 1243.

pourrait proposer pour effacer les frontières traditionnelles entre la poésie et la prose, se sont bien ceux de Gérard Macé »³. Une dizaine d'années plus tard, B. Conort y insiste à son tour : « Gérard Macé est un des poètes contemporains qui se démarque le plus de la notion de genre : poète, il n'use que de la prose et se refuse toute limite d'étendue »⁴. Dans une note d'un article récent sur Macé, Françoise Asso conteste elle jusqu'à la pertinence même des distinctions génériques :

Ces questions [de la qualification générique] ne se posent guère, par exemple, à la lecture de *La mémoire aime chasser dans le noir* (Gallimard, 1993), dont le titre dit bien, cependant, à quel point ce livre est proche des précédents [*Les trois coffrets, Le manteau de Fortuné, Le dernier des Égyptiens, Vies antérieures*]. Ce qui ne veut pas dire que, pour celui-ci, on reconnaisse un genre existant, mais que la forme du livre épouse de manière si évidente son sujet que toute tentative de description ne peut qu'en reproduire naturellement le mouvement. C'est ce qui se passe également avec les livres dont je parle, mais tout concourt dans ceux-ci (le sujet comme le mouvement, en particulier la ligne continue et capricieuse que nous suivons) à dérouter le lecteur et à le faire se retrouver — dans des espaces, dans des histoires, dans des avatars fugitifs de genres reconnus⁵.

On retiendra surtout que pour Asso « Gérard Macé a trouvé non un genre, mais une *forme*, qu'il reprendra dans les textes suivants, une forme où l'érudition est sœur de la mémoire »⁶. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette position qui ne manque pas d'intérêt dès lors qu'on en précise la teneur. Citons pour finir la liste très carpe et lapin de types textuels (dont les textes !) que dresse Marc Blanchet :

Inclassable. Dans un monde épris d'étiquettes et de définitions, Gérard Macé est entré malgré lui en résistance. [...] Essais, poèmes, proses poétiques, fragments, textes, récits : le lecteur tournoie autour de ces mots quand il s'agit de nommer les mille et un visages de cette œuvre⁷.

C'est ainsi que l'œuvre passe pour échapper à toute tentative de qualification générique. Cette unanimité pousse à prendre la critique au sérieux et peut inciter à débattre de la question des genres chez Macé, dès lors bien entendu qu'on reconnaît une pertinence à la notion de genre.

2) *Perspective du poète*

Livrant sa version des faits quant à la valeur méthodologique du genre, on ne peut pas dire qu'Asso tienne cette notion en grande considération :

Extérieure aux textes, la question du « genre », quelque légitime qu'elle soit, ne dit rien d'eux : elle intéresse la littérature, la théorie, l'université — pour tout dire, l'institution. C'est dans l'après-coup d'une réflexion

³ Cf. Sabatier 1988, p. 748.

⁴ Cf. Conort 2001, p. 452.

⁵ Cf. Asso 2001, p. 23.

⁶ *Op. cit.*, p. 28, nous soulignons.

⁷ Cf. Blanchet 2001, p. 14.

sur le texte lu que le lecteur, se reprenant, s'interroge : est-ce un récit ? est-ce un essai ? le premier est-il prétexte au second ? ou bien l'inverse ? (*op.cit.*)

Déliée du texte, la notion de genre se voit ainsi, sans autre forme de procès qu'un vague argumentaire idéologique, sinon frappée de nullité du moins reléguée au rang des appareils accessoires de la critique et seconds de l'interprétation des textes. Or, ce qui peut étonner, Macé développe lui-même un fort scepticisme, pour dire le moins, à l'égard de la notion de genre (nous soulignons) :

G. M. : Pour en revenir à la question des genres, je ne me la suis jamais posée en termes formalistes. Si l'on regarde les œuvres du passé, on constate d'ailleurs que cette question ne se pose guère. Il ne nous vient pas à l'esprit de nous demander de quel genre relèvent *Les Métamorphoses* d'Ovide, *Les Caractères* de La Bruyère ou les *Divagations* de Mallarmé. C'est une question qui *m'a toujours paru oiseuse.*

[...]

Qu'il s'agisse ou non d'écrivains, je me suis aperçu que je prenais plaisir à raconter des vies. Je retombais au fond sur quelque chose d'extrêmement classique, car pendant des siècles on a raconté des vies. C'est aujourd'hui devenu un genre qu'on appelle biographie. Mais en devenant un genre, c'est devenu une accumulation de stéréotypes. Cette parole toute faite est précisément *ce qui empêche d'écrire*, et c'est pourquoi mes livres ne sont pas conformes, par rapport aux genres en tant que tels⁸.

Les choses ont ainsi le mérite d'être claires : non seulement la question des genres est superflue mais la connaissance même d'un genre donné se révèle néfaste à la libre création littéraire⁹. Ces positions de Macé et Asso, qui ne semblent pourtant pas verser dans la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne¹⁰, sont discutables mais nous en resterons là, l'essentiel de notre propos se situant ailleurs.

Cette situation globalement exposée, on constate que la critique répond diversement au caractère réputé inclassable des textes de Macé, à savoir 1. par le « mélange de genres » (Collot), 2. par le « 'brouillage' des genres » (Sabatier) et 3. par la promotion d'une « forme » originale étrangère à la notion de genre (Asso). Ces réponses impliquent spécialement quatre catégories poétiques — l'essai, le récit, la poésie et la prose — qui ne font cependant l'objet d'aucune discussion de fond dans les articles cités. Or toute la façon de poser le problème des textes inclassables, c'est-à-dire de reconnaître qu'il y a effectivement un problème de cet ordre, et par suite toute la pertinence de la réponse donnée, dépend très précisément de la conception qu'on peut avoir de l'essai, du récit, de la poésie et de la prose : s'agit-il là en effet, à proprement parler, de genres ?

⁸ Cf. « La poésie tombée dans la prose (entretien avec Gérard Macé) », *L'Infini*, 19, Paris, Gallimard, p. 76.

⁹ L'opinion de Macé sur les genres connaît toutefois des modulations et l'on peut lire dans le même entretien une certaine re-connaissance de la notion en question : « G. M. : On pourrait dire qu'il y a dans *Ex Libris* un « je » caché et que l'on a affaire, davantage qu'à un *essai*, à une version transposée du *roman d'apprentissage*. C'est le récit du lecteur qui à travers ses lectures, et en les réinventant après coup, montre comment il advient à lui-même ». (*ibid.*, p. 78, nous soulignons).

¹⁰ « Qu'on accepte ou non l'idéal subversif (qui est aussi un idéal générique) au nom duquel la notion de genre a été remise en question, il demeure qu'au niveau descriptif, la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique » (Schaeffer 1995c, p. 521).

1.2. Le poème en prose comme genre

1) Poésie, récit, prose, essai

1. *Poésie et récit.* — Discutant l'opposition entre poésie et récit, Dominique Combe (1989) apporte un éclairage important en la matière :

Si le récit est opposé à la poésie, c'est qu'il est pensé comme une « genre » littéraire, tout comme la poésie elle-même. Cette double assimilation est là encore contraire à la bonne logique. Car le « code » poétique n'est aucunement un « genre », du moins à l'origine. Lorsqu'Aristote, dans la *Poétique*, étudie la tragédie, l'épopée et la comédie comme exemples du principe de la *mimésis*, la poésie à laquelle celles-ci se rapportent ne peut être conçue comme un « genre ». Bien plutôt, elle est l'équivalent de la littérature, au sens moderne. Il convient en effet de réserver, par souci de rigueur, le terme de « genre » pour les formes historiques, institutionnelles de la littérature : si la « poésie » dans sa généralité de « code » n'est pas un genre, en revanche les poésies épique, dramatique et lyrique, en sont. Tout comme, en approfondissant l'analyse, il apparaît que l'ode, l'hymne, l'épigramme ou le sonnet sont des « sous-genres » du genre lyrique.

Mais le récit n'est pas plus un « genre », entendu dans cette acception, que la poésie [...]. Le récit n'est pas une forme historique de la littérature, mais, comme la poésie, un universel linguistique quoi qu'il ne se définissent pas par le code.¹¹

Récit et poésie renvoient donc à des catégories poétiques qu'il ne s'avère pas pertinent de considérer comme des genres. Le récit est une « catégorie 'transversale' » (Combe, *ibid.*) renvoyant simplement à la composante narrative des textes. C'est un secteur de leur composition qui peut entrer dans les critères de définition d'un genre (ex. le roman) mais n'est la propriété exclusive d'aucun. Quant à la poésie, si elle n'est pas un genre, de quoi s'agit-il ? Nous répondrons avec Rastier qu'à l'égal du théâtre, par exemple, la poésie peut être conçue comme un *champ générique* du discours littéraire, c'est-à-dire un espace de normes évolutif où s'interdéfinissent (*lato sensu*) des genres comme l'épigramme, l'épigramme, le sonnet, le poème en prose, etc¹².

2. *Prose et poésie.* — Lorsqu'on entend distinguer la poésie de la prose on met en vis-à-vis, habituellement non sans péjoration, un « régime textuel » historique en littérature, à savoir la poésie versifiée, et une forme de textualité qu'on imagine tournée vers une pratique ordinaire du texte. Formellement, ce vis-à-vis est conçu selon une logique de l'écart :

¹¹ D'accord sur l'essentiel et ne retenant que ce qui concerne notre propos, on ne discute pas l'application de la dénomination « genre » aux « poésies épique, dramatique et lyrique » et corrélativement celle de « sous-genre » appliquée à « l'ode, l'hymne, l'épigramme ou le sonnet » ni l'idée du récit comme « universel linguistique », affirmation qui appellerait une certaine relativisation culturelle.

¹² Rastier définit ainsi le champ générique : « groupe de genres qui contrastent, voire rivalisent dans un champ pratique : par exemple, au sein du discours littéraire, le champ générique du théâtre se divisait en comédie et tragédie ; au sein du discours juridique, les genres oraux constituent un champ générique propre (réquisitoire, plaidoirie, sentence) » (Rastier 2001a, p. 297).

ce qui distingue le discours non lié (prose) du discours lié (poésie), c'est que ce dernier, par des règles spécifiques, s'écarte du rythme et de l'organisation phonique « naturelles » d'une langue donnée. Généralement, cet écart est un écart réglé, c'est-à-dire qu'il obéit à des schémas très stricts dont la répétitivité facilite la reconnaissance (schémas rythmiques, schémas de versification, schémas de rimes)¹³.

Pour des raisons identiques, la prose ainsi comprise n'est pas davantage un genre que le récit ou la poésie. Reste donc l'essai qui lui est bel et bien un genre *historiquement* attesté, dans la diversité de ses expressions¹⁴.

2) Assomption d'un genre unique : nécessité et conséquences

a) Du poème en prose comme anti-champ générique

Convoquant pour leur propos des catégories poétiques qui, mis à part l'essai, relèvent en fait d'un tout autre ordre que celui des genres, les thèses du « mélange des genres » (récit, poésie, essai) et du « 'brouillage' de frontières » (entre prose et poésie) apparaissent ainsi fort difficiles à défendre. Toujours est-il que ces thèses pointent une complexité textuelle réelle qui approche à sa manière la singularité pressentie de l'œuvre de Macé. Or, pour nous en tenir désormais strictement à l'*œuvre poétique*, il se trouve que le genre attesté du poème en prose¹⁵ témoigne dès son origine des symptômes rencontrés dans notre état de la critique, état que nous avons cru bon d'augmenter de l'opinion du poète (Macé) :

(i) historiquement, le poème en prose est un lieu privilégié de la contestation de la frontière entre poésie et prose, comme le signale l'équivoque notoire que comprend la locution *poème en prose* ;

(ii) Nathalie Vincent-Munnia note que, dans la première moitié du XIX siècle, « Le poème en prose apparaît [...] comme un genre indéfinissable, ne pouvant être soumis à aucune caractérisation générale et définitive »¹⁶ ;

(iii) en outre, ce genre connaît *in concreto*, eu égard aux grandes catégories poétiques, des configurations dominantes variées et Sandras a ainsi soin de relever qu'on « se voit contraint d'admettre plusieurs modèles du poème en prose », à savoir un modèle narratif, un modèle descriptif, un modèle musical ou euphonique, un modèle expérimental, enfin un modèle « proche du carnet ou de l'essai »¹⁷ — par où l'on retrouve nos notions de récit et d'essai ;

(iv) enfin, pour revenir à notre point de départ, il s'avère qu'à l'origine « Les auteurs eux mêmes ne semblent pas pouvoir trouver une dénomination générique adéquate à leurs textes, ne proposant que des paratextes descriptifs et des formules d'auto-dénigrement : ils ont conscience d'une certaine nouveauté

¹³ Cf. Schaeffer 1990, p. 2091.

¹⁴ Pour une caractérisation, on consultera avec profit l'ouvrage de Glaudes, Louette 1999 et plus récemment les études réunies dans Glaudes 2002.

¹⁵ Comme en témoignent suffisamment les monographies historiques qui lui ont été consacrées, cf. l'ouvrage de Bernard 1959 et celui récent de Vincent-Munnia, Bernard-Griffiths, Pickering 2003.

¹⁶ Cf. Vincent-Munnia 2003, p. 562.

¹⁷ Cf. Sandras 2001, pp. 611-613.

mais sont incapables de la définir. [...]. La même absence de classification générique nette marque le discours de la critique et de la réception contemporaine de ces textes. »¹⁸

Pour considérer ensemble ces données historiques, et compte tenu du fait que les « premiers poèmes en prose ne seront reconnus comme tels que plus tard, lorsque les évolutions esthétiques dont ils sont eux-mêmes à l'origine auront permis de les saisir, en une espèce de retour, précisément comme originels »¹⁹, il y a sans doute intérêt à parler du poème en prose comme d'un *anti-champ générique* pour la période d'émergence du genre (entre 1750 et 1850), soit en clair d'une « forme de contestation des modèles de poésie antérieurs »²⁰. Mais l'histoire du poème en prose ne vérifie-t-elle pas encore aujourd'hui le geste contestataire des origines ? Par quoi s'expliquerait alors l'usage du terme « inclassable » par une critique qui, en définitive, souligne que l'œuvre poétique de Macé manifeste, avec une intensité certes remarquable, les particularités sinon ordinaires du moins originaires du poème en prose. C'est sur ce fond apparemment éclairci du débat, et avec une part (réduite) de la critique toutefois²¹, que nous entendons chercher à savoir ce qu'il en est concrètement, dans les textes, du poème en prose chez Gérard Macé.

b) Sémantique du poème en prose : sémantique du style

On s'accorde généralement à reconnaître au poème en prose des exigences de composition qui font ses qualités propres. Pour Vincent-Munnia, par exemple, on a affaire à un

texte en prose qui se fait « poème » au sens nouveau que le terme est en train d'acquérir pendant la révolution romantique, c'est-à-dire en tant que texte poétique *court, autonome et autotélique*, qui se suffit à lui-même — forme qui ne superpose néanmoins pas exactement, du fait de l'utilisation, précisément, de la prose, à ce qui définit largement le reste de la poésie romantique (versifiée) : le lyrisme²².

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 563. L'œuvre d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (1842) ayant fait date à cet égard via *Le Spleen de Paris*.

²⁰ *Op. cit.*, p. 561. L'expression technique « anti-champ générique » résume en fait cette opinion de Vincent-Munnia : « Les premiers poèmes en prose élaborent ainsi un genre à la fois poétique et anti-poétique ou extra-poétique, et une poésie qui trouve sa poéticité dans une interrogation des signes de la poésie » (*op. cit.* p. 566).

²¹ Conort considère notamment que *La mémoire aime chasser dans le noir* relève « plus explicitement du poème en prose » (*op. cit.*, p. 452), et Frédéric Wandelère note à propos de *Les Balcons de Babel* : « Les poèmes en prose qui sont au cœur du recueil sont comparables à ceux publiés en 1974 dans le *Jardin des langues* » (Wandelère 2001, p. 17).

²² Cf. Vincent-Munnia, Bernard-Griffiths, Pickering 2003, p. 445, nous soulignons. Des caractérisations générales analogues méritent d'être citées. Elles signalent un certain consensus en la matière. Combe, se référant aux « solides critères de définition » de Suzanne Bernard (1959, pp. 92-93) : « « Le poème en prose, je l'ai déjà dit, suppose une volonté consciente d'organisation du poème : il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique... ». Suzanne Bernard résume cette exigence par les critères d'*unité*, de *gratuité* et de *brièveté*. Par « gratuité », il faut entendre le fait que le poème en prose, à la différence de la prose poétique, n'est pas une « matière » à partir de laquelle « on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes ». Et, en définitive, « plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs — tout ce qui ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité ». Dans son anthologie Luc Decaunes, reprenant les deux leitmotiv de la fameuse préface du *Cornet à dés* de 1916 — style et situation, introduit ainsi le genre : « Il faut donc que le poème en prose soit court. Et dense. Par voie de conséquence, il importe de tenir à l'écart tout ce qui donne lieu à digressions : les effusions, les narrations détaillées, les démonstrations, les prêches. Enfin, le poème en prose doit être *situé*. C'est-à-dire que

Mais alors que le poème en prose se laisse cerner au moyen de ces critères définitionnels (très génériques) la caractérisation demeure à ce niveau nécessairement sommaire étant donné que, mis à part la typographie et la morphosyntaxe, ce genre ne pose pas de *prescriptions explicites* quant à la production et à l'interprétation des structures textuelles en jeu (nous pensons ici à des prescriptions d'ordre thématique, par exemple), le poème en prose invitant par ailleurs à intégrer divers registres ou divers modes d'expression (voir ci-dessus notre citation de Sandras). De fait, conduire la caractérisation du poème en prose *plus avant* que ses critères définitionnels reçus c'est faire naturellement porter l'attention au niveau des structures thématiques, narratives, etc. Et il semble bien qu'une linguistique du poème en prose ne puisse jamais être autre chose qu'une *linguistique du singulier*. À partir de ce constat s'ouvrent trois voies de recherche dont une seule, la dernière, intéresse notre propos : si l'on choisit de ne pas restreindre l'étude de la singularité textuelle au texte isolé (a), et en deçà d'une enquête sur les formes singulières que prend le poème en prose en tant que cette diversité concrétise l'histoire du genre (b), on peut envisager de connaître via la description des structures textuelles la manière propre qu'a tel ou tel poète de s'inscrire dans ce genre (c). Plus précisément, si l'on convient que travailler dans la durée — dont doit témoigner un corpus assignable à un auteur — un genre n'impliquant pas de prescriptions structurelles explicites c'est s'approprier celui-ci d'une façon qui se confond finalement avec un style, alors la sémantique du poème en prose (dès lors qu'elle limite son objet empirique à une œuvre) n'est autre que la sémantique d'un style.

C'est dans cette optique et en connaissance de cette ouverture de champ que nous engageons ici le point de vue théorique d'une sémantique interprétative unifiée. En particulier, nous entendons substituer aux thèses du mélange et de l'exclusion des « genres » celle d'une interaction entre composantes sémantiques²³. Pratiquement, dans la mesure où le récit relève de la composante dialectique et l'essai se traite notamment au moyen des composantes dialogiques²⁴ et thématiques, il s'agit par ce biais d'assumer la nature *négative* (cf. *supra*, la notion d'anti-champ générique), comme il semble, du poème en prose. La démarche prend de la sorte un tour critique puisque la description des composantes sémantiques permet de suspendre ou tout du moins de relativiser d'emblée le recours aux catégories poétiques connues tout en se maintenant au sein d'un genre unique attesté, celui du poème en prose.

cette œuvre brève, véritable forme autonome, ne tirant son pouvoir que d'elle-même, doit être éloignée, mise à distance, détachée, en somme, de l'auteur qui l'a produite [...]. » (Decaunes 1984, p. 14).

²³ Sur l'interaction des composantes pour la définition des genres et des styles, cf. Ch. II, 2.1.1.

²⁴ Rappelons que dans le cadre théorique d'une sémantique interprétative, la description dialogique repose sur les modalités (telles qu'elles ont été évoquées dans la partie théorique de ce travail, d'après B. Pottier) et traite de l'énonciation représentée.

1.3. Corpus d'étude et degré de *concordia discors*

1) Problématique générale

Le problème que nous rencontrons au moment d'entrer dans le vif des textes peut se formuler ainsi : soit un ensemble de textes d'un même genre appartenant à une œuvre particulière, étant donnée la diversité de textes singuliers que circonscrit nécessairement l'unité générique du corpus retenu quel est le degré de *concordia discors*, pour signifier le problème à l'aide de cette expression, qui organise l'ensemble composé par les textes concernés ? En d'autres termes, et dans le cas particulier qui nous occupe, alors que la poésie de Macé se laisse toute entière identifier au poème en prose (cf. *supra* les critères évoqués en 1.2.2.b), la variété du poème en prose revêt-elle en définitive chez lui un caractère *plutôt* uniforme ou disparate ? Bref, dans quelle mesure est-il légitime de parler de formes macéennes *stables* d'*appropriation* du poème en prose ? La façon la plus évidente et sans doute la plus simple de répondre à cette question consiste d'abord à tenter de rapprocher des textes sur la base d'équivalences structurelles globales en cherchant à savoir s'il est non seulement possible mais pertinent de constituer des sortes de sous-ensembles à partir d'un ensemble de textes circonscrit par un cadre générique, c'est-à-dire à partir d'un corpus.

2) Délimitation du corpus d'étude

Volontairement restreint, ce dernier comprend la troisième partie du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* (1993), le recueil complet *Le singe et le miroir* (1998) ainsi que trois poèmes, à savoir *Pierrot, valet de la mort* (1986), *Tête-bêche* (1987) et *La forêt qui se met à marcher* (1991)²⁵. Deux remarques importantes s'imposent pour légitimer ces choix. Précisons tout d'abord que cet ensemble couvre une période postérieure aux trois premiers recueils de Macé, *Le jardin des langues* (1974), *Les balcons de Babel* (1977) et *Bois dormant* (1983). Ces derniers textes apparaissent relever d'une manière distincte de ceux qui suivront et l'auteur lui-même y voit une trilogie lui évoquant indirectement une des pratiques d'écriture des Surréalistes :

Pour les premiers livres publiés, *Le Jardin des langues*, *Les Balcons de Babel* et *Bois dormant*, ce qui s'est passé c'est en effet cette irruption violente de la langue en moi, l'abandon non pas à une écriture automatique — bien que ça puisse en avoir l'air — mais au désir de mettre sur le papier ce que j'entendais d'une voix intérieure puis de donner forme à cet espèce de magma²⁶

Outre leur typographie en italiques, ces textes se caractérisent par un tempo de lecture soutenu que conditionne en particulier la suppression des points et des virgules et l'usage de l'énumération, comme l'illustre ce poème extrait du *Le jardin des langues* (p. 11) :

²⁵ L'ensemble de ces poèmes est réuni dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002, Paris, Gallimard, coll. Poésie. Par la suite, nos citations renvoient toutes à cette édition.

²⁶ Cf. Blanchet, Remaud 2001, p. 20.

d'homogénéité générique qui dicte notre choix de ne retenir dans le corpus d'étude que la troisième partie de ce recueil et les trois autres textes mentionnés.

3) *Formes textuelles et caractère du corpus*

a) Nature et portée descriptive des formes textuelles

À partir de cette matière, de rapprochements en recoupements, il est apparu que les proses postérieures à *Bois dormant* se laissent pour la plupart ramener à trois grandes formes textuelles que nous avons choisi de nommer les *Vies*, les *Songes* et les *Médiations* de façon à en indiquer la nature mais aussi à souligner leurs rapports possibles avec des genres ou des catégories poétiques traditionnelles. Comme elles renvoient à un plan de l'expression analogue (ponctuation grammaticale, organisation du texte en alinéas et paragraphes ne dépassant généralement pas le verso de la page), ces formes se différencient essentiellement par des interactions spécifiques de composantes sémantiques (thématique, dialectique, dialogique et tactique du contenu). Il doit toutefois être clair que nous n'entendons pas ainsi proposer la description de « formes fixes » privées (*i.e.* n'étant pas faites de normes sociales). Précisons.

Globalement, l'intérêt du dégagement de ces formes textuelles nous apparaît multiple, dans la mesure où aux formes identifiées correspondent autant de *faisceaux* de particularités textuelles qui assument les ressemblances de famille entre un texte A, un texte B, un texte C, etc. En fait, ces faisceaux tout à la fois :

1. explicitent les axes responsables de l'organisation structurelle du corpus ;
2. décrivent des *tendances distinctes de composition* responsables chez Macé de l'assimilation poétique du poème en prose comme genre ;
3. s'imposent au lecteur-poéticien comme autant de *motifs* de repérage et de compréhension eu égard aux textes qui sont susceptibles de se révéler inassimilables ou mixtes relativement à la *Vie*, au *Songe* ou à la *Médiation* (il s'agit donc de textes qui amplifient l'aspect « discordant » du corpus) ;
4. permettent au-delà d'investir avec un profit semble-t-il prévisible la part de l'œuvre provisoirement écartée par la description voire d'estimer la conformité ou la nouveauté d'éventuels textes à venir (production ultérieure et publication posthume). Tout cela devant être compris de la sorte : alors qu'on pourrait être tenté de parler de *type textuel* pour concevoir nos *Vie*, *Songe* et *Médiation* les termes de « tendances » et de « motif » sont employés ici à dessein en opposition à l'usage de la notion de type textuel qui en raison de l'identité forte et de l'antériorité générative qu'elle suppose nous semble devoir être tenue d'entrée de jeu à l'écart pour ce qui concerne la poésie de Macé.

C'est donc en ne leur supposant pas un statut de type que nous nous autorisons à parler de *formes* textuelles.

b) Tendence à la fermeture du corpus et variété restreinte des poèmes

On va le voir, la description des équivalences structurelles ou des particularités communes, qui conduit à caractériser sémantiquement ces formes textuelles, révèle chez Macé une *concordia discors* qui penche vers son premier terme, donc plutôt vers l'uniforme que vers le disparate, le corpus étant orienté à la *fermeture* plutôt qu'à l'ouverture. En guise de comparaison, par exemple, *Le Spleen de Paris* paraît offrir la tendance inverse, si l'on convient d'y voir avec Claude Pichois un « recueil ouvert ». Le critique donne cet aperçu de « la complexité du recueil » en soulignant la « multiplicité des genres littéraires qui y sont représentés » :

à côté des poèmes en prose, des poèmes-boutades ou des poèmes-agression, expressions « lycanthropes » qui s'appliquent au *Miroir* et à *La Soupe et les nuages*, un « symbole » (*Le Thyrses*), « des moralités », vocable à prendre dans son sens médiéval (les pièces XX, XXI, XXXI), un tableau de mœurs à la Sébastien Mercier (*Les Bons Chiens*), des contes, voire des contes cruels (*La Corde*, *Une mort héroïque*) ; sans compter l'affinité de tel titre avec les nouvelles au point que les deux listes de sujet se recoupent. Recueil ouvert, en opposition complémentaire avec les *Fleurs du mal*. Parce qu'il n'est pas possible de définir normativement le poème en prose. Parce que celui-ci est l'expression de la liberté dans la création. Liberté du flâneur poétique.³⁰

Certes la comparaison est quelque peu forcée puisque l'analyse de Pichois, qui se borne au demeurant à un seul recueil, n'est certainement pas gagée sur des critères assimilables aux nôtres. Mais l'essentiel réside dans l'intérêt d'estimer ce que nous avons appelé le *degré* de *concordia discors* d'un groupement de textes (recueil ou corpus peu importe dès lors que la pertinence du groupement est génériquement fondée). Dans le cas présent, la validation d'un degré somme toute élevé de « concorde » résume en quelque sorte notre étude sur l'appropriation du poème en prose chez Macé : la diversité de textes isolés se ramène au bout du compte à une *variété* relativement *restreinte* de poèmes en prose. Nous en tirerons les conclusions qui s'imposent pour la description du style.

1.4. Sémantique de trois formes textuelles

S'il s'agit ici de faire apparaître les particularités sémantiques, au palier macrotextuel, qui légitiment tel ou tel regroupement de poèmes et justifient les dénominations choisies pour nos trois formes textuelles, la description s'en tiendra pourtant à l'essentiel. En particulier, là où l'on attendrait peut-être davantage de développements justificatifs, ne seront commentées que les particularités jugées les plus pertinentes.

³⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1975, tome I, éditions Gallimard, pp. 1300-1301.

1) Particularités sémantiques des Méditations

a) Des poèmes thétiques

Onze textes exemplifient ce que nous prenons la liberté d'appeler des *Méditations*, sans plus de qualificatifs. Cette dénomination (qui paraît remplir suffisamment sa tâche descriptive à l'image d'un sous-titre « rhématique »³¹) désigne une forme textuelle qui intéresse de loin le plus grand nombre de poèmes en prose dans le corpus : *La chambre interdite*, *Suite royale*, *Hôpital de jour*, *La peur des miroirs*, *Au dieu du voyage*, *Hôtel de l'univers*, *Orphée qui se retourne*, *Le vent est à la prose*, *Le singe et le miroir*, *Le royaume des morts*, *L'espoir est une étoile filante...* (troisième et dernier texte de *Le siècle agonise*).

Pour approcher ce que peuvent avoir en commun tous ces textes, il convient avant tout de noter que *Le royaume des morts* et surtout *La chambre interdite* impliquent une intertextualité avec des textes de Macé justiciables des étiquettes « essai » (bref et long) et « aphorisme ». Le sixième paragraphe du premier texte renvoie en effet directement à *Le goût de l'homme*³², quant au second il s'agit d'un centon tout entier composé à partir de passages de la première partie du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* (cf. *infra*, 3.3.). On peut s'autoriser de ces faits intertextuels, où la connexion intertextuelle met en rapport les genres pragmatiques de l'essai et de l'aphorisme avec celui du poème en prose, pour qualifier globalement nos onze textes de *thétiques*, au sens où ils impliquent au moins un thème vis-à-vis duquel des assertions sont réalisées du point de vue d'un foyer énonciatif identifié. Nous utiliserons en ce sens le terme de *propos* pour désigner le thème central de ces textes thétiques.

b) Le foyer énonciatif et la technique de modalisation

D'une présence constante, le foyer énonciatif est lexicalisé par un Nous généralement *inclusif* (sauf dans *Le vent est à la prose*, cf. *infra* 2.2.3.c) que les textes invitent globalement à assimiler, chacun à leur manière, à la société occidentale moderne (soit entre la fin du XIX^e et l'extrême fin du XX^e siècle). Y invitent des termes, expressions, citations et allusions fonctionnant pour le lecteur à la manière de chronotopes génériques tels que *cravate*, *gilet boutonné [du bourgeois]*, *Kantor*, *journal*, *néon*,

³¹ D'après Genette qui distingue les titres *thématiques*, qui visent « le contenu thématique » et les titres *rhématiques* ou formels qui eux visent « le texte lui-même considéré comme œuvre et objet » (Genette 1987, p. 75). À ce propos, on notera surtout que les sortes de titres « rhématiques » (vie, songe, méditation) que nous prenons la liberté d'attribuer à des groupes de textes (pour signaler leur ressemblance de famille) ne correspondent pas à l'ambition de restituer une quelconque typologie cachée dans la production poétique de Macé. Il s'agit uniquement d'une façon appropriée de résumer les aspects de la description sémantique produite, seul point qui importe à nos yeux.

³² Le passage « Une autre réponse vient à l'esprit à propos des nomades : manger ses morts est le meilleur moyen de toujours les avoir avec soi, de ne jamais les abandonner, puisque l'estomac est une sépulture ambulante, qui dure autant que nous » (Macé G., 2002, *Le goût de l'homme*, Le Promeneur, p. 60) correspondant à cet autre « Les derniers à sortir de la forêt, après des siècles d'errance pour éviter à la fois le jaguar et l'homme blanc, furent aussi les derniers à manger leurs morts qu'ils refusaient d'abandonner à la nature, c'est-à-dire à l'appétit des bêtes et au désordre. En faisant de leur propre corps une sépulture, ces nomades se protégeaient eux-mêmes des âmes errantes, insatiables, toujours prêtes à réclamer leur dû aux survivants. » (Macé G., *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002, Paris, Gallimard, coll. Poésie, pp. 189-190).

chaussures du dimanche, nos lumières [celles des vitrines], des oreilles absolument modernes et sourdes absolument, roman, le maître à moustache [... achève de donner à la révolution le sens d'un éternel retour]. Les déictiques des Méditations, et en particulier *aujourd'hui*, sont compris ou se sémantisent notamment ainsi. Par ailleurs, si chacune de ces Méditations engage un point de vue réflexif portant sur Nous-mêmes, la nature du propos thétiq ue peut elle-même contribuer à l'assimilation de ce Nous à la société occidentale moderne et autoriser par là, en même temps, de construire une identité thématique plus précise du foyer énonciatif. Ainsi, par exemple, dans *La chambre interdite* le thème explicite de la photographie s'accompagne d'une spécification du contenu de Nous comme sujet ou motif, entendu au sens artistique courant du terme (cf. l'expression *peindre sur le motif*), alors que dans *Le vent est à la prose* le thème de la poésie a pour corrélat dialogique un Nous qui signifie les acteurs de la modernité poétique (période contemporaine y comprise, selon toute vraisemblance).

À un autre niveau, l'aspect thétiq ue des textes ressortit aux modalisations axiologiques assumées par le foyer énonciatif, dont le statut est celui d'un observateur-judicateur (*vs* narrateur). Ces modalisations sont constitutives de l'univers d'assomption du Je détaché dans le Nous inclusif. À ce titre, si on relève dans le corpus environ deux fois plus de comparaisons que de métaphores, ces dernières apparaissent essentiellement distribuées dans les Méditations : elles y prennent place comme le *moyen* privilégié de la *modalisation* qui exprime *linguistiquement* le point de vue du Je implicite concernant un acteur collectif — Nous-mêmes, et une situation — la Nôtre. Plus exactement, le développement de la réflexion apparaît confié à une multiplication de métaphores à valeur *dépréciative* bien plus qu'à un enchaînement logico-sémantique de propositions articulées par des marqueurs d'argumentation (en particulier *car* et *mais*, qu'on rencontre également dans les Songes et les Vies).

c) Sources mythiques de la thématique et tentative d'explicitation des propos

A. Concernant la thématique, on retiendra que le *mode génétique*³³ de ces textes n'est pas sans rappeler la technique médiévale de l'*integumentum* ou reprise et intégration rhétorique de mythes³⁴, dans la mesure où, en effet, une bonne moitié des poèmes tirent leur matière de figures mythiques/typiques diverses, plus ou moins rigidement transposées. Ainsi : le mythe de Gaspard Hauser est substitué à celui de Narcisse dans *La peur des miroirs*, l'acteur décrit dans *Au dieu du voyage* représente Hermès, Orphée est de retour sans la présence d'Eurydice (bien sûr) dans *Orphée qui se retourne*, Ulysse et les Sirènes sont entourés de tout un bestiaire merveilleux dans *Le vent est à la prose*, le début de *Le singe et le miroir* transfigure le mythe dogon des Jumeaux³⁵ puis celui de l'Enfant sauvage né au siècle des Idéologues, ce dernier étant repris dans *Le royaume des morts* avec celui du Bon sauvage, enfin *Suite royale* nous rappelle à la mémoire des Rois, ceux des contes de l'enfance (Perrault), entre autres. Toutes

³³ Le mode génétique « détermine ou du moins contraint la production du texte » (Rastier 2001a, p. 300).

³⁴ Une définition permettra d'apprécier la prudence qu'appelle un pareil rapprochement : « L'*integumentum*, cet « art de récupérer les mythes », pour reprendre la définition d'Armand Strubel, avait permis aux théologiens du Moyen Âge, depuis Guillaume de Conches et Bernard Silvestris, de tirer de la mythologie une leçon compatible avec la doctrine chrétienne, par la méthode de l'allégorie » (Lestringant, Rieu, Tarrete 2000, pp. 21-22).

³⁵ Cf. *infra* 3.2.3.

ces figures des mythes et autres types littéraires servent de support ou de médium à l'expression *poétique* du *propos* des textes, à la « thèse » ou, dit moins maladroitement, à l'opinion sous-jacente que ceux-ci illustrent plus souvent qu'ils ne la développent. En ce cas, la Méditation prend un tour qualifiable d'*allégorique*. Aussi, par exemple, a-t-on sans doute moins intérêt à voir dans *La peur des miroirs* un portrait de Gaspard Hauser qu'un poème qui donne à (re)parcourir (c'est la fonction proprement mnésique de ces textes) les traits saillants du type Gaspard-Hauser, et ce en vue de la comparaison finale : « c'est nous-mêmes » (p. 164).

B. Quant au propos, il peut se voir explicitement formulé comme dans *Suite royale* (*Les rois ne sont plus rois de droit divin, ils sont les servants de nos désirs*) ou simplement signifié comme dans *Le dieu du voyage* (*nous ne voyagerons plus grâce à Virgile dans l'enfer d'une autre vie*) ou encore dans *La chambre interdite*, poème qui thématise la photographie et reprend le lieu commun de la représentation mensongère³⁶. Mais le plus souvent l'interprétation est contrainte d'accéder au propos par des voies plus complexes. Dans *La peur des miroirs* mais aussi dans *Hôpital de jour* dit la laideur de l'écriture et du monde via la Beauté personnifiée³⁷ ; *Le vent est à la prose* vise le modernisme en poésie ; *Le singe et le miroir* insiste sur les atteintes de l'écriture quant à la parole perdue des origines, etc.

d) Énonciation représentée et communication effective : une qualité conative

Saisies dans l'acte de réception, l'ensemble de ces particularités sommairement exposées convergent *in fine* vers l'attribution d'une *fonction polémique* au foyer énonciatif. Celle-ci peut déclencher, par réaction, une identification du lecteur au foyer interprétatif implicite. Plus précisément, par la modalisation négative consistante et située (*i.e.* les déictiques *nous* et *aujourd'hui* qu'on rapporte sans ambiguïté à la société occidentale moderne) d'un propos défini, ces Méditations dessinent en creux la place d'un énonciataire *critique* (au sens non péjoratif du terme), une place pragmatique qui paraît amorcer une sorte de rupture avec l'autotélisme qu'évoque Vincent-Munnia à propos des critères de définition du poème en prose (cf. *supra* 1.2.2.b). Le Nous, qui comprend la distanciation relative d'un Je, pourrait alors être considéré comme le lieu grammatical de cette place pragmatique. Pour dire les choses dans les termes de R. Jakobson, ces Méditations semblent impliquer une certaine *qualité conative* concernant un genre textuel pourtant réputé replié sur la fonction *poétique*. Mais cette ouverture reste potentielle car tout débat demeure ici improbable, à la différence du genre de l'essai qui comprend lui un contrat énonciatif fait d'une instance de réception active, c'est-à-dire susceptible d'engager diversement, de façon publique, la controverse (parodie, lettre ouverte, etc.). Outre le jeu poly-isotopique qu'ils développent (cf. *infra*, 2.1.3.c), on peut voir là une marque de la poéticité de ces textes thétiques.

³⁶ La première partie de *La mémoire aime chasser dans le noir* est traversée par le cliché de « ces photographes tombés dans la misère réaliste », selon un échange que rapporte Jude Stefan entre Michel Deguy et lui-même, p. 13).

³⁷ En visant d'une façon à peine dissimulée, Rimbaud, *Dans l'hôpital qu'est devenu le vaste monde, derrière les baies vitrées où elle vient battre de l'aile, je reconnais quelque fois la beauté qu'on insulte* (p. 163) entretenant vraisemblablement une relation intertextuelle avec *Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée*, au début d'*Une saison en enfer*.

2) Particularités sémantiques du Songe

a) Aperçu synoptique

Dans le corpus retenu les textes concernés en premier lieu sont *Un ange passe...* et *La mémoire aime chasser dans le noir*, une lecture de *Bois dormant* autorisant à faire de ce couple un petit groupe en lui joignant le texte *Sommeil levant je me réveille...* (pp. 103-104) ainsi que, dans une certaine mesure, *Au-delà commence la banlieue...* (pp. 74-75). Le rapprochement effectué repose sur les particularités suivantes :

Composantes sémantiques	Particularités pertinentes
Thématique	a) Actualisation du champ lexical de la parenté et tonalité funèbre dominante
Dialectique	b) Absence d'organisation dialogique globale (« mise en intrigue ») c) Le narrateur interagit avec d'autres entités (notion de narrateur-personnage) d) Présence d'un acteur collectif humain Défunts (<i>figure macéenne</i> ³⁸) e) Absence d'organisation dialectique globale (sous la forme du récit canonique)
Dialogique	f) Narration dominée par la fonction du Rappel (souvenir) — vs Appel (imagination), corrélée à un narrateur explicite unique (vs collectif) g) Modalité épistémique de la perception (vue et ouïe) et du savoir (re/connaissance) exclusivement corrélée au foyer énonciatif unique (Je) h) Modalité ontique de l'irréel/ (vs /réel/) appliquée aux acteurs de la situation événementielle
Tactique	i) Dominée par l'énumération

Tableau I : particularités sémantiques du Songe

Détaillons les plus importantes.

b) Corrélats du foyer énonciatif : modalité épistémique et fonction de Rappel

On le sait, Du Bellay et Ronsard ont illustré le Songe (aussi appelé Vision), d'une façon qui renvoie directement à Pétrarque³⁹. Un aspect textuel identificatoire du genre⁴⁰ permet d'attirer l'attention

³⁸ On entend par *figure* dialectique/dialogique une grandeur « idiolectale » unifiant au moins deux molécules sémiques homologues au sein d'une œuvre donnée (pour une illustration sur la dimension dialogique Ch.IV, 2.3.).

³⁹ Cf. Lestringant, Rieu, Tarrete 2000, pp. 216-217 : « Le Songe, où l'onirique conduit à l'ironique relève de la même inspiration mais prend une tonalité plus directement prophétique. Le Songe n'est pas le récit d'un rêve véritable, mais une fiction imitée librement de la *Canzone dei visioni* de Pétrarque et nourrie de surcroît d'emprunts à l'Écclésiaste et à l'Apocalypse ».

⁴⁰ Du côté pragmatique, que nous n'aborderons pas en ce qui concerne Macé, Riffaterre souligne ainsi l'aspect édifiant du songe chez Du Bellay, en tant que leçon sur l'« *omnia vanitas* » : « Le titre n'indique pas le sujet (c'est un songe, mais de convention), mais le genre, c'est-à-dire le programme du texte. On le sait programmé pour une lecture double, puisque le songe se définit comme vision qu'on doit déchiffrer, comme *exemplum*, où chaque détail isolé a son sens propre, mais où l'ensemble des détails participe de la même signification » (Riffaterre 1979, pp. 113-126).

sur une récurrence dans les poèmes mentionnés. Ainsi, par exemple, dans le début du songe VIII de Du Bellay

Je vis un fier Torrent, dont les flots escumeux
Rongeotent les fondements d'une vieille ruine :
Je le vy tout couvert d'une obscure bruine,
Qui s'eslevoit par l'air en tourbillons fumeux⁴¹

la reprise anaphorique de la construction Je + VOIR, reprise qui est en soi l'indice manifeste d'un contexte poétique, semble une marque importante de la vision⁴². Un procédé analogue s'observe dans *Un ange passe...* (voir le poème reproduit *infra* § c. ; on notera l'ellipse syntaxique de Je + VOIR en fin de texte). Ayant signalé ce rapport indicial à la tradition, précisons ce qui particularise le « songe macéen » au plan dialogique.

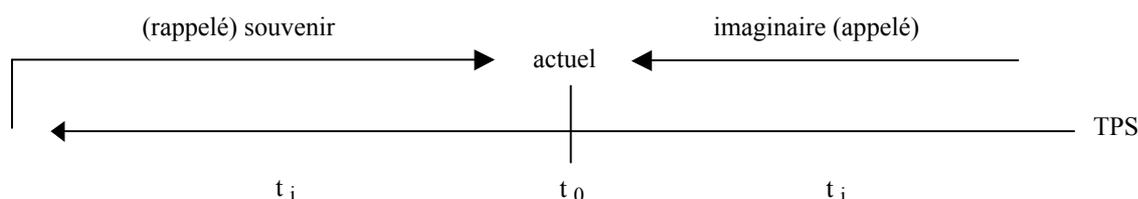
Chez Macé la modalité perceptive impliquée dans la structure propre au songe se manifeste la plupart du temps par la vue (Je + VOIR) mais aussi par l'ouïe (ex. *je m'entends répéter ces trois mots*, p. 103 ; *j'entends un bruit de vaisselle qui brise le rêve*, p. 146). Au plan dialogique, le songe se laisse ainsi appréhender comme une *corrélation privilégiée* entre la modalité épistémique de la perception et le foyer énonciatif représenté par Je (particularité g) dans le tableau). Mais ce qui fait surtout le propre de ces textes réside, à ce niveau, dans une spécification de la composante dialogique, à savoir dans le fait de donner à construire une perspective de narration où l'activité de la perception représentée ne se dissocie pas d'une sorte de *fonction d'anamnèse* (ou de réminiscence ?). Mais le terme pourtant parlant d'anamnèse est peut-être ici trop fort et nous préférons lui substituer la fonction neutre de Rappel qui, opposée à une fonction d'Appel liée elle à l'imaginaire, met moins l'accent sur la volonté du foyer énonciatif, et paraît en cela plus proche du sens des textes (cf. par ex. le passage *entre vouloir et non vouloir je revois*, p. 105) et, au fond, une certaine conception latente de l'activité mnésique chez Macé⁴³. B. Pottier, à qui nous empruntons ces notions, en donne la représentation schématique suivante⁴⁴ :

⁴¹ J. du Bellay, 1974, *Les regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquités de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*, Genève, Droz, p. 314.

⁴² À cet égard, on pourrait encore citer pour illustration ces vers de Ronsard extraits de *Les Folastries* : *...Je voy deça, je voy dela, / Je voy mille bestes cornues, / Mille marmotz dedans les nues : / De l'une sort un grand Toreau, / Sur l'autre sautelle un chevreau : / L'une à les cornes d'un Satyre, / Et du ventre de l'autre, tire /Un crocodile mille tours* (Raymond 1971, pp. 179-180).

⁴³ Ces précisions sont à mettre en relation avec l'importance du thème de la Mémoire chez ce poète (cf. *infra* 2.1.1).

⁴⁴ Le sémanticien l'introduit ainsi : « Nous sommes constamment témoins d'événements, si nous entendons par là que nous réagissons par nos sens et notre intellect à tout notre environnement, que celui-ci soit actuel (un train qui passe) ou inactuel (l'image de la tour de pise), c'est-à-dire observé dans l'instant (t₀) ou hors de l'instant (t_i), qu'il ait eu lieu (le souvenir) ou qu'on le crée par l'esprit (l'imaginaire) » (Pottier 2001, p. 225). Eu égard à la remarque précédente, on notera bien que les dénominations *fonction d'APPEL* et *fonction de RAPPEL* sont de cet auteur ; nous les utilisons telles quelles. La présence de ce schéma et surtout l'utilité de cette conception apparaîtra plus loin.



Remarque (en forme de discussion) : Indiquons ici une difficulté toute relative. Dans son dispositif de description, la sémantique interprétative situe la *fonction*, entendue au sens classique de la narratologie proppienne, au niveau événementiel de la *dialectique* (ex. le Manque, le Défi, le Déplacement, etc.). Ne peut-on parallèlement envisager des fonctions qui n'intéressent pas l'organisation du récit mais la narration et, plus largement, qui rendent compte du point de vue du foyer énonciatif, et intéressent en somme la *dialogique* ? Notre fonction d'anamnèse ne paraît pas pouvoir relever du récit proprement dit et il ne nous semble pas licite de considérer ici un cas de corrélation entre les composantes dialogique (narration) et dialectique (récit). C'est pourquoi nous préférons parler de spécification de la composante dialogique. Au reste, Pottier inscrit justement les fonctions d'Appel et de Rappel, que des termes comme « réminiscence » ou « anamnèse » ne font que spécifier, dans l'aire modale, la compatibilité de ces dernières avec la dialogique ne paraît souffrir d'aucune contradiction et mérite certainement de figurer parmi les concepts de cette composante sémantique.

La fonction de Rappel liée à la modalité épistémique de la perception visuelle connaît une lexicalisation privilégiée — *revois* dont l'aspect itératif réfère à un événement passé. Celle-ci est symptomatique du songe qui chez l'auteur de *La mémoire aime chasser dans le noir* apparaît ainsi davantage *acte de remémoration* qu'acte d'imagination productive — et c'est là peut-être une des grandes différences avec le songe traditionnel que nous évoquions plus haut.

c) La dialectique : l'exemple de *Un ange passe...*

1. *Nature fragmentaire du récit.* — Le Songe qui nous occupe manifeste un mode mimétique propre assimilable à un certain degré au *récit de rêve*, expression consacrée qui ne pose problème que si l'on borne sa représentation du récit à la *forme canonique* de celui-ci (qu'on distingue par sa clôture, sa complétude et sa symétrie, sa causalité enfin)⁴⁵. On se contentera d'une brève analyse du poème non titré *Un ange passe...* pour illustrer à quelles conditions dialectiques on doit le *mode mimétique*⁴⁶ onirique du Songe chez Macé.

⁴⁵ J.-M. Adam entérine le dénivellement formel entre le récit de rêve et le récit canonique par un distinguo entre le verbe *relater* et le verbe *raconter* : « Un « récit de rêve » *relate* une suite non coordonnée causalement d'actes et d'états. À proprement parler, il ne *raconte*, lui non plus [Adam traite alors de la description d'actions], rien. » (Adam 1992, p. 100).

⁴⁶ Ou « mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte » (Rastier 2001a, p. 300).

Un ange passe, et pendant que les conversations se taisent autour de la table, il revient accompagné de son jumeau, les ailes collées par la poussière et la sueur. Mais personne ne saurait dire aujourd’hui lequel des deux a levé lentement sa main baguée pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche.

Je revois le visage des jumeaux dans l’embrasure de la porte (celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe), chaque fois qu’en cherchant le sommeil j’arrange des mariages où sont invités les morts : des garçons d’honneur aux souliers vernis, les vieillards en chemises sans col, l’aïeule coiffée de noir depuis qu’elle a fauté.

Je revois « l’oncle matinal », les cousins près de leur sous et ceux qui n’ont pas pu avoir d’enfants, je revois Roger d’Orléans et Melaine de la Courberie anoblis par l’usage familial, et par le temps qui leur a fait l’aumône d’une particule. Puis vers la fin du banquet, à l’instant où les fiançailles vont devenir des noces d’or, et l’aïeule une infante, j’entends un bruit de vaisselle qui brise le rêve : à la place des deux anges qui n’ont laissé aucun message, et qui n’apparaîtront plus ensemble sur la terre, je ne vois que des plumes comme après un combat de coqs, et la volaille qu’on engraisse pour le prochain mariage.

Enfin le photographe avec ses airs de faux prophète, et sa lanterne allumée en plein midi pour nous annoncer la nouvelle de notre mort.

Dans le premier paragraphe les passages *Un ange passe* et *il revient* manifestent la fonction narrative du Déplacement avec ici une *sortie* de l’espace *topique*⁴⁷ de l’énonciation représentée vers un espace *utopique*, qui n’est pas nommé et demeure indéfini, puis un *retour* de l’acteur Ange vers l’espace topique de départ. Ce retour est marqué par une transformation de l’acteur Ange dont on apprend que les ailes sont *collées par la poussière et la sueur*. Mais on n’apprend rien de l’action transformatrice qui a (dû avoir) lieu dans l’espace utopique, espace (s’agit-il du Paradis, du Ciel, etc. ?) sur lequel plane de ce fait une énigme certaine, quand bien même la suite du texte permette d’imaginer une lutte entre les Anges (*comme après un combat de coqs*), ces derniers étant au reste une *figure macéenne* nettement antithétique (cf. *infra* 3.2.3.a). Du fait de cette transformation énigmatique, mais aussi parce qu’il n’est ni nommé ni décrit dans ses actions, l’espace utopique ne saurait alors ici mieux porter son nom. Cependant l’énigme se poursuit dans l’espace topique à travers une Annonciation axiologiquement ambiguë (*pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois*) et qui est donc tout à la fois une fonction irénique et polémique (*un signe annonciateur et louche*). De plus, entre les Anges-destinateurs et les Convives-destinataires (acteur complexe qui subsume l’acteur collectif Défunts et le narrateur implicite) rien n’est transmis et l’Annonciation reste non suivie d’effet (*qui n’ont laissé aucun message*).

Bref, ce qui doit être clair au vu de cette rapide analyse, malgré la présence d’une succession d’actions (*revient, puis vers la fin*) sur le fond d’une continuité thématique (il s’agit d’un banquet de noces) et actorielle (les Défunts), mais aussi de transformations dialectiques, c’est que les propriétés du récit canonique (clôture, symétrie et causalité) sont rendues caduques et qu’aucune organisation

⁴⁷ Rastier rappelle que la distinction entre les espaces *topique* et *utopique* est introduite par Greimas (1966). Elle « permet de représenter le récit comme une série de passages entre des espaces valués. Schématiquement, il commence dans une situation de manque, dans un espace topique dévalué de ce fait, par exemple le village ; il se poursuit dans la forêt, espace topique où se situent les épreuves successives ; il s’achève dans un espace topique valorisé, par exemple dans le palais du Roi où Ivan épouse la Princesse. Les passages du topique à l’utopique sont figurés par des fonctions de déplacement. » (Rastier 1999b, p. 191).

dialectique globale ne peut être constituée. Néanmoins l'intelligence narrative du lecteur peut encore tenter d'explicitier les ellipses narratives supposées telles. Aussi n'apparaît-il pas déraisonnable de proposer une fonction polémique Lutte, située dans l'espace utopique, en lien avec les fonctions antithétiques des Anges de la mémoire (*celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe*). Mais cela fait sans doute exception car relevant d'une rationalité onirique (*i.e.* ni causale ni finalisée) et étant en cela par nature énigmatique⁴⁸, le type de récit *fragmentaire* qu'implique le Songe macéen, en divers sens proche du récit de rêve (*en cherchant le sommeil*), n'appelle précisément pas à restituer les moments manquants d'une illusoire intrigue.

2. *Description d'un événement onirique.* — Pour ne pas en rester là il convient de présenter l'élément qui signale voire active de manière décisive une *mimésis onirique* pour ce texte. Si le passage allotope *un bruit de vaisselle brise le rêve* active clairement l'impression référentielle propre au Songe, c'est dans le passage précédent à *l'instant où les fiançailles vont devenir des noces d'or, et l'aïeule une infante* que l'essentiel se joue déjà eu égard à l'impression référentielle onirique, dans la mesure où il s'y manifeste une double antilogie. En effet, le contexte transformatif (que lexicalise d'abord *devenir*) accueille paradoxalement d'une part, pour un même actant, en position résultative un état /antérieur/ (*infante*) relativement à un état /postérieur/ (*aïeule*), d'autre part présente une rupture d'isotopie, à *l'instant où* venant rendre saillant dans *les fiançailles vont devenir des noces d'or* le trait /imminence/ du futur proche, impliquant ainsi une transformation d'aspect ponctuel alors même que la relation qui lie *fiançailles* à *noces d'or* est durative. Linguistiquement, cette relation durative s'étend à d'autres lexèmes que *fiançailles* et *noces d'or* qui relèvent d'une classe sémantique, celle des //âges de la vie maritale// dont participent aussi le *mariage*, les *noces d'argent*, de *diamant*. Elle est structurée selon une gradation gagée sur le temps social qui institue des intervalles normés (les noces d'or célèbrent le cinquantième anniversaire de mariage, etc.) et par conséquent des relations d'antériorité et de postériorité. D'où en particulier dans l'énoncé, au terme des parcours interprétatifs, le chiasme sémantique suivant :

Lexème	<i>fiançailles</i>	<i>noces d'or</i>	<i>aïeule</i>	<i>infante</i>
Sème	/antérieur/	/postérieur/	/postérieur/	/antérieur/

Tableau II : chiasme sémantique dans *Un ange passe...*

On rend ainsi compte, par la description de ruptures d'isotopies temporelles, du déclenchement d'une impression référentielle onirique dans *Un ange passe...* Notons pour finir que corrélativement à cette

⁴⁸ C'est tout un pan de la thématique de la seconde partie de *La mémoire aime chasser dans le noir*. On peut citer à cet égard : « Formant des couples boiteux que délivre un coup d'ailes, l'analogie à l'intérieur du rêve dénoue les liens de toujours entre la connaissance et la douleur » (p. 71).

sorte de phénomènes déclencheurs — qui identifient un événement onirique au plan dialectique⁴⁹, ce mode mimétique se traduit au plan dialogique par une saturation du texte par la *modalité de l'irréel*, modalité commune au Songe macéen et au récit de rêve (c'est la particularité *h*) dans le tableau).

3) Particularités sémantiques des Vies

a) Aperçu synoptique

Le genre connu de la *vie* est bien représenté dans l'œuvre de Macé, en particulier dans ses *Vies antérieures*⁵⁰. On le retrouve dans sa poésie sous une forme réduite qu'on pourrait qualifier de « minuscule », en clin d'œil aux *Vies minuscules* de Pierre Michon. Les poèmes que nous retenons comme pouvant relever de la Vie sont *Parade nuptiale*, *Femmes sans tête*, *Tête-bêche*, *La forêt qui se met à marcher* et *Entre le théâtre et les bois...* (p. 76-77). On peut reconnaître à ces textes les particularités suivantes :

Composantes sémantiques	Particularités pertinentes
Thématique	a) Thématique dominante du cycle vital
Dialectique	b) Acteurs humains Défunts c) Récit hétérodiégétique : pas d'interactions dialectiques entre le narrateur et les acteurs
Dialogique	d) Modalité épistémique du savoir et fonction de Rappel corrélées à la présence d'un acteur à la troisième personne e) Corrélation peu manifestée des fonctions de Rappel (souvenir) et d'Appel (imagination) au foyer énonciatif ⁵¹ f) Modalité ontique du /réel/ appliquée aux acteurs de la situation événementielle h) Axiologie négative

Tableau III : particularités de la Vie (perspective hétérodiégétique)

Remarquons avant de poursuivre que certains textes à la première personne (par ex. *Opéré de quelque grosseur...* pp. 117-119 ; *De la partie fermée du théâtre...* pp. 71-73 ; *La leçon d'anatomie* pp. 117-119) semblent également relever du récit de vie, en d'autres circonstances appelé autobiographie. C'est donc en connaissance de cause que nous cantonnons l'analyse aux textes mentionnés ci-dessus.

⁴⁹ Signalons sans les analyser les passages qui situent des événements oniriques dans les autres Songes macéens : *il tombe mais sa chute est légère sur les graviers* dans *Au-delà commence la banlieue...*, *la nuit à l'œil louche a glissé sous ma porte* dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, *Alors les chairs de son visage se décomposent* dans *Sommeil levant je me réveille...*

⁵⁰ Macé G., 1991, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.

⁵¹ Soit, par exemple, dans *Femmes sans tête* « je revois le petit écorché », dans *Parade nuptiale* « si je ne les ai pas vus je les imagine », ou encore à la fin de *La forêt qui se met à marcher* « Le cadavre d'Arthur est le premier que j'ai vu ».

b) La dialogique ou l'espace profond du souvenir (Je / Rappel + Il / Rappel)

À la narration homodiégétique du Songe qui a pour matière des événements oniriques, s'oppose la narration hétérodiégétique de la Vie centrée sur des événements passés et actuels d'au moins un acteur humain. Cet acteur est toujours identifié (les Parents dans *Parade Nuptiale*, le Nourrisson dans *Femmes sans tête*) et parfois désigné par un nom propre (ex. Arthur Meslin et Gervaise Vidor dans *La forêt qui se met à marcher*, Saturnin dans *Tête-bêche*). La structure récurrente le concernant corréle un Il à une modalité épistémique spécifiée par ce que nous avons convenu d'appeler la fonction mémorielle de Rappel. L'univers épistémique des acteurs se révèle ainsi au lecteur qui apprend non seulement ce que ces derniers savent mais aussi ce dont il se souviennent (dans *Femmes sans tête*, par exemple : *C'est dans une quinte de toux qu'il retrouve une impression d'enfance*, p. 170). Cependant l'accès à ces hétéro-univers⁵² se fait par la médiation du foyer énonciatif qui lui-même connaît une actualisation de la fonction de Rappel. Par exemple, au tout début de *Femmes sans tête* on lit : *Dans une chambre noire et parée des atours du deuil je revois le petit écorché sur un chariot qui roule en grinçant vers la salle d'opération*. Le caractère dialogique des Vies semblent alors résider dans cette imbrication des fonctions de Rappel (en clair, Je se souvient d'un Il qui se souvient à son tour de son hétéro-univers passé) qui donne à ces textes un espace du souvenir doué de profondeur.

c) Vies minuscules

Ce qui unit par ailleurs tous ces poèmes est un niveau événementiel dont la thématique est celle des moments du cycle vital⁵³ de(s) l'(s)acteur(s) défunts concerné(s), moments dont les diverses lexicalisations ont valeur de chronotopes tels, puisés au hasard, *dans le ventre de sa mère, nourrisson, enfance, en tremblant comme une feuille* (vieillesse), *son fantôme* (résurrection), etc. Cependant dans les textes le parcours du cycle, marqués mais non nécessairement bornés par la naissance et la mort, n'a rien de linéaire et de duratif, et la narration de ces vies anecdotiques porte sur des gens de petite condition (ex. *le bleu de travail et le tablier*) à l'image de la Mère de *Parade nuptiale*, cette *héroïne d'une vie brève qui s'écroula un soir sur le seuil de sa maison*. Ce passage qui manifeste une concentration remarquable de l'aspect /perfectif/ (*brève, s'écroula, soir, seuil*) exemplifie le ton de ces Vies hantées par le deuil : qualifiant globalement l'isotopie de la vie (construite via les chronotopes dont nous avons parlé) l'aspect /perfectif/ contribue de manière symptomatique à produire la coloration funèbre qui domine ces poèmes. Pour ces raisons nous proposerions, respectueusement, de qualifier ces vies de minuscules.

⁵² Pour une définition cf. *infra* 3.3.3.b.

⁵³ La sémiotique greimassienne a de longue date formalisé ce cycle à l'aide du « carré sémiotique ». B. Pottier en propose plus récemment une version sinusoïdale nommée « cycle des croyances » (cf. Pottier, *op. cit.* p. 171). Cette dernière représentation retient les phases successives suivantes : vie(s) antérieure(s), naissance et mort (constituant la vie proprement dite), renaissance, résurrection et incarnation.

4) Des appropriations d'un genre au style

a) Récapitulation

Récapitulons, en complément de ce qui a déjà été dit (cf. *supra* 1.3.3.), ce que nous avons cherché à faire. Les descriptions sémantiques que nous venons d'exposer justifient des regroupements plus ou moins importants de textes au sein du corpus retenu. On montre ainsi sur pièce que, mis à part les poèmes en italiques de *Le jardin des langues*, de *Les balcons de Babel* et de *Bois dormant*, la diversité des poèmes en prose peut se ramener chez Macé à une variété principalement faite de vies, de songes et de méditations. D'un point de vue plus global, on dira que la Méditation, le Songe et la Vie dénomment trois grandes formes textuelles qui doivent leur stabilité à l'existence, à un certain niveau d'analyse, d'autant de *faisceaux* de particularités sémantiques, faisceaux précisément responsables des regroupements effectués. Cette façon de faire justice à la complexité du corpus permet alors de rendre compte de *tendances* de composition textuelle qui sont en définitive autant de manières (trois) de pratiquer le poème en prose. Enfin, il faut se souvenir ici qu'Asso affirme à propos de *La mémoire aime chasser dans le noir* que Macé a trouvé une « forme » par delà la notion de genre. L'auteur n'a pas le soin de définir ce qu'elle entend par là mais nous en conviendrions de notre point de vue en précisant que dans ce recueil ce n'est pas une mais bien *trois formes distinctes* que Macé trouve.

b) Un desideratum de la description ?

Il reste que sur les vingt cinq textes que comporte le corpus examiné cinq s'avèrent rétifs au regroupement : *Le porteur de lanterne*, *Le roman des jumeaux*, *À l'intérieur du navire...* (pp. 191-192), *Pierrot valet de la mort*, *Assis sous un auvent...* (pp. 193-194). Doit-on y voir un desideratum de la description ? À notre avis, il n'y a pas lieu de s'alarmer de ce fait qui doit avant tout nous rappeler l'historicité et la contingence d'une création poétique qui se garde des procédés systématiques.

N'étant pas en toute rigueur assimilables aux formes textuelles dégagées, ces textes qui font figure de facteurs d'hétérogénéité dans le corpus obligent à souligner le caractère *relativement* fermé de ce dernier. Plus précisément, outre le fait que ces textes ont en commun de se laisser en tout ou partie ramener aux catégories rhétoriques connues de la *description* (portrait, tableau) telles que, par exemple, Fontanier les définit⁵⁴, on notera qu'ils connaissent dans leur progression des ruptures thématiques, dialogiques et dialectiques (auxquelles correspondent des sauts de lignes entre paragraphes)⁵⁵, et qu'ils présentent de ce fait une *unité* globale *affaiblie* relativement aux textes justiciables d'une des trois formes textuelles. Ils donnent ainsi tout son sens à l'expression de *concordia discors*, dans la mesure où ils apparaissent, selon nos critères d'analyse, concrétiser des facteurs d'hétérogénéité du corpus. Néanmoins, des affinités sont décelables avec les trois formes textuelles et par exemple *Le roman des jumeaux* et *Le porteur de lanterne*, où un Je confie son passé et médite sur l'origine, semblent présenter

⁵⁴ Cf. Fontanier 1977, p. 428.

⁵⁵ Cette considération sémiotique ne paraît pas généralisable à l'œuvre poétique.

des particularités de la Vie et de la Méditation. De même *Assis sous un auvent...*, *Pierrot valet de la mort* et *À l'intérieur du navire...* mettent en scène un acteur unique (l'Émigrant, le Souffleur, le Capitaine, respectivement) que le sort dramatique pousse à rapprocher des Vies.

c) Trois lignes stylistiques fortes

Pour finir de conclure sur la question du style revenons à notre proposition de départ. Nous avons décrit des interactions entre composantes sémantiques dans le cadre d'un genre n'impliquant pas de prescriptions structurelles explicites en partant de l'idée qu'« on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes* » (Rastier). Il s'agissait ainsi de passer de la question des genres à la question du style. Or la description révèle trois sortes d'interactions distinctes dans le corpus. Faut-il en conclure que chez Macé trois styles sont à l'œuvre ? Ou qu'on a affaire à un style pluriel ? Ou encore que la description du style selon l'interaction entre composantes atteint ici ses limites (soulignées par la difficulté à intégrer les cinq textes précédents) ? Que la description du style selon l'interaction entre composantes n'aboutisse pas à une interaction unique unifiant tout le corpus ne disqualifie en rien cette approche. Tout spécialement, celle-ci n'a pas pour vocation à ne traiter que des œuvres régies par un procédé unique et, dans la mesure où la description répond adéquatement aux phénomènes, cette approche souligne effectivement l'existence d'une pluralité de manières participant d'un style qui n'a par conséquent rien de monolithique. Nous suggérerions en définitive de retenir que l'œuvre poétique de Macé connaît en parallèle trois *lignes stylistiques fortes* diversement réalisées dans les textes. On illustre ainsi une de nos propositions pour rendre compte du style en sémantique.

Plus précisément, on voit se réaliser l'*appropriation* stylistique d'un genre caractérisé par une absence d'interaction sociolectale (définie) entre composantes sémantiques. Le fait que la diversité des textes du corpus se ramène au bout du compte à une variété *restreinte* de poèmes en prose autorise à retenir que si une *unité de style* enveloppe la prose de Macé après *Bois dormant* elle semble toutefois ne pas se maintenir dans les derniers poèmes. En effet, on remarque qu'à l'exception de *Pierrot valet de la mort* les textes « inclassables » appartiennent au dernier recueil de poésie en date *Le singe et le miroir* et, de ce fait, la difficulté qu'il y a à les rapprocher des autres pourrait bien témoigner de l'apparition d'une *lignée stylistique* inédite dans l'œuvre de Macé⁵⁶.

Cependant, les cinq textes rétifs au regroupement invitent à mettre en œuvre une autre perspective d'analyse qui permettent d'atteindre des singularités susceptibles d'intéresser les textes étudiés dans leur ensemble.

⁵⁶ En tant que produit de l'histoire d'une œuvre dû à une transmission interne de particularités linguistiques, le concept de *lignée stylistique*, qui prévoit une pluralité, entend rompre avec une conception de l'œuvre comme entité uniforme.