

2. LE POÈTE ET SES NÉGATIONS — *LE VENT EST À LA PROSE*

Esprits frappeurs habitués aux mauvais rêves, de quel peuple élu sommes-nous les mauvais anges ou les singes, avec nos horoscopes et nos blasphèmes, et nos déménagements dans l'au-delà pour échapper à la peur ?

La vérité au fond du puits nous vaticinons dans le vide et dansons autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches qui se prenaient pour des derviches. Culbutés du même coup les saints qui lévitaient en rêvant de marcher sur les eaux, et l'angelot qui se présentait à la porte accompagné de son faux frère.

Des siècles d'arrogance pour finir comme des porcs, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument : plus besoin de chanter le ricanement suffit, car le vent est à la prose et nous sommes guéris de l'Orient.

Dans un dernier effort nous chasserons l'été comme on chassait les mouches, et le serpent qui s'enroule dans le nom de la poésie aura l'éternité pour digérer ses proies : la grenouille aussi grosse que le bœuf, l'albatros et le coq de combat, le dragon ailé que poussent les nuages...

Quel nord retrouver sans l'aiguille aimantée de la rime, sans le chant blessé de la colombe et l'amble du cheval ? Des onomatopées, des cavalcades plein la tête à la place du mètre régulier qui nous semble aujourd'hui un travail de galérien, nous commençons à regretter le chant des sirènes, et même celui des esclaves qui avaient plus de sens que des mots sans mémoire.

Pour conjurer la grande peur de l'an mil dont c'est bientôt l'anniversaire, nous réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois se lever de son lit, et de la rive où nous sommes nous regarderons passer l'infirme qui volait, quand la poésie descendait les fleuves à coups de nevermore, avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose.

Le vent est à la prose occupe certainement une place unique dans l'œuvre de Gérard Macé. Alors que le lecteur relève bien, épars, de nombreux passages exprimant une prise de parole critique sur l'écriture (sur l'indigence mnésique du « roman moderne », entre autres), il reste en effet qu'aucun autre texte de l'auteur ne questionne de cette façon, c'est-à-dire de front et exclusivement, « la fonction du poète et de la poésie », comme le souligne fort justement Benoît Conort⁵⁷. Si ce poème donne ainsi l'impression de trancher singulièrement avec les autres pièces du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* c'est qu'il relève avant tout d'une sorte de poésie que l'on qualifie ordinairement de « métapoétique ».

Cette singularité pourra sembler tomber sous le sens, elle perd toutefois tout caractère d'évidence dès lors qu'on commence à s'interroger sur les parcours interprétatifs qui permettent d'y atteindre. Plus précisément, en cherchant ainsi à décrire les conditions sémantiques qui font de *Le vent est à la prose* un texte qualifiable de métapoétique, on entend illustrer d'une part différents aspects de la caractérisation thématique des textes isolés en général, d'autre part montrer comment un texte peut recevoir ses traits caractéristiques d'une redéfinition (en l'occurrence modale) des passages de textes d'autres auteurs auxquels il réfère. À ce titre, un problème majeur nous retiendra : comment rendre objectivement compte, dans les strictes limites de ce qui forme le propre de chaque cas d'intertextualité, du fait que

⁵⁷ Cf. Conort 2001, p. 452.

« l'hétérogénéité de l'intertexte se fond dans l'originalité du texte » ou encore de « la façon dont une singularité stylistique s'élabore à partir du déjà-dit »⁵⁸ ? Comment, en somme, traiter la relation intertextuelle en tant qu'elle est constitutive du caractère d'un texte isolé ou encore d'un style ? Pour répondre à cette vaste question, nous proposons ici une application de la notion de *geste énonciatif* au phénomène de l'intertextualité. Par là, c'est la situation problématique de ce poème par rapport à la tradition poétique qu'il désigne qui trouvera, en partie, matière à clarification. La description de ce poème échantillonne par ce biais le ton polémique qui se dégage généralement des Méditations, un ton qui nous amènera à préciser un aspect caractéristique de la *tonalité*⁵⁹ de cette poésie.

2.1. Caractérisation thématique du texte

D'ordre thématique, le titre de *Le vent est à la prose* indique qu'il devrait s'agir de poésie. La description comparée des isotopies génériques montre comment l'attente créée n'est pas déçue par le texte, les qualités de l'isotopie de la poésie faisant au thème correspondant une place à part dans ce poème. Cependant la thématique du texte est aussi faite de thèmes spécifiques (structurés)⁶⁰, dont celui de la Mémoire.

1) *Le thème de la Mémoire*

Toute l'œuvre de Macé est imprégnée du thème de la mémoire, une mémoire incertaine appuyée à l'imagination qui répond aux effacements de l'oubli pour retrouver ou constituer ce à quoi la mémoire vive n'a précisément plus accès ou n'a jamais eu accès. Il nous paraît difficile de fonder le thème de la Mémoire dans une isotopie unique éponyme et c'est la raison pour laquelle nous en traitons ici à part. Comme structure complexe présente en tout ou partie dans la poésie de Macé, ce thème peut se voir assigner un schéma du type suivant (n.b. EVE = événement ; /représentation/ corrélé à EGO /humain/ = représentation cognitive ; le losange /duratif/ vs /ponctuel/ est une perspective aspectuelle sur le caractère *rétensif* définitoire de la mémoire, cf. *avoir une bonne mémoire, avoir la mémoire courte*) :

⁵⁸ Cf. Samoyault 2001, p. 6 et p. 74, respectivement.

⁵⁹ Nous choisissons ce terme pour désigner ce qu'on nomme aussi couramment les *Stimmungen* ou « tonalités affectives » (Heidegger), l'*atmosphère* (Baudelaire), les tons, les modes, l'ambiance, etc. Cf. Baudelle 2003,.

⁶⁰ Rappelons qu'il ne nous apparaît pas déraisonnable de prévoir, à côté d'une saisie thématique spécifique (ex. le thème de l'Ennui), un niveau de saisie thématique globale en lien avec les isotopies génériques (ces dernières étant donc conçues comme les actualisations complexes — voir dans les tableaux le détail de l'activité sémiotique — des thèmes globaux correspondants).

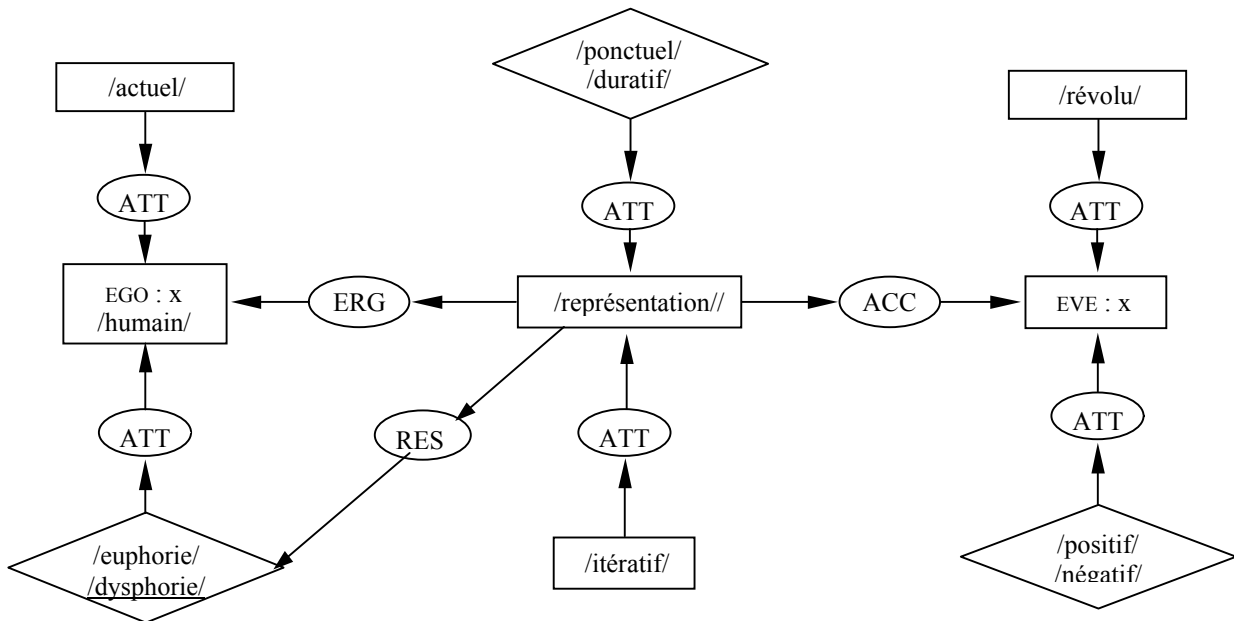


Figure 1 : graphe sémantique du thème de la mémoire

Négligeons un court instant les nœuds du graphe en forme de losange pour rappeler qu'un tel thème est par nature (*i.e.* en tant que *type* connaissant des occurrences) susceptible de connaître des manifestations diverses (il s'agit en d'autres termes d'une *forme sémantique*). Ainsi, par exemple, dans *Le vent est à la prose* le mot *mémoire* est une lexicalisation synthétique du thème, tandis que *regretter* (*/itératif/*, */révolu/*, */dysphorie/*) et *anniversaire* n'en actualisent qu'une partie. Toujours dans le même texte, on note des manifestations thématiques plus discrètes encore. Dans *réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois* on assiste à une rafale du trait */itératif/* et à une actualisation de */représentation/* dans *voir*. Les choses sont plus complexes avec *vers* ou *rime* qui convoquent le thème par la médiation d'un interprétant, la rime (*/itératif/*) étant en particulier support de la mémoire⁶¹. C'est ainsi que certains passages connaissent une présence thématique forte comme par exemple *Je revois*⁶² *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)* (p. 145), où Macé reformule le motif de la *tabula rasa* (le sémanticien considère alors que l'oubli n'est autre que la négation de la mémoire). La récurrence de la fonction de Rappel (cf. *supra*, 1.4.2.b) distribue des manifestations fortes de ce thème dans le corpus.

Quant aux nœuds du graphe en forme de losange ils veulent explicitement signaler que notre représentation graphique du thème de la mémoire ménage une certaine ouverture aux variations contextuelles possibles de la structure. Autrement dit, le thème de la mémoire ne nous apparaît pas catégoriquement fixe chez Macé quand bien même il présente des régularités de manifestation (que

⁶¹ Cf. *Bois dormant* « dans quatre initiales retrouvées grâce à une rime, I.N.R.I., le prénom d'Irène et l'interdit tacitement signifié » (p. 136) et également, par assimilation, « la poésie quand elle revient sans prévenir avec ses rimes et ses réminiscences » (p. 141).

⁶² On aura noté la coexistence des traits */itératif/* et */représentation/*.

signale dans le schéma l'usage du soulignement). L'accent sur le /duratif/ (vs /ponctuel/) procède notamment du fait que la métaphore de la *mémoire* comme *fleuve* traverse l'œuvre de Macé⁶³. Pour cette raison idiolectale, il convient sinon d'adjoindre à notre thème un trait /flux/ du moins de transposer ce dernier en accentuant l'aspect /duratif/. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser des évaluations.

2) Inégalités qualitatives et isotopies génériques

a) Analyse de l'activité sémiotique

Notre caractérisation thématique s'appuie ensuite sur un examen détaillé, consigné dans les tableaux suivants, des inégalités qualitatives qui marquent (et constituent) chacune des isotopies génériques du texte, ainsi décrites en termes de sèmes inhérent et afférent, de réécriture ou encore de simple relation de compatibilité.

N.b. La symbolique employée figure dans les « Conventions typographiques ». Les astérisques indiquent une justification ultérieure des décisions descriptives concernées. On gardera en particulier à l'esprit que la réécriture réalisant au sens large une explicitation (d'une énigme, par exemple), elle ne correspond pas nécessairement, à nos yeux, au terme aboutissant d'une connexion symbolique (cf. la devinette) — elle y correspond quand le terme aboutissant de la connexion est allotope avec le(s) terme(s) en vis-à-vis.

⁶³ Dès *Les balcons de Babel*, « la rivière sans lit de leurs souvenirs » (p. 91), puis dans *Bois dormant* « les eaux de la mémoire » (p. 113), « les rives rapprochées de la mémoire » (p. 121) et, de façon implicite, « La rivière à ses pieds qui cherche une embouchure en des ruisseaux de rien » (p. 126), « un flot de paroles et leur contraire, un mascaret d'émotions qui remonte en même temps que la mémoire et la marée » (p. 134) ; et plus récemment dans *Le singe et le miroir* : « Il se souvient des combats de coqs et des concours de mensonges, au bord d'un fleuve où flotte aujourd'hui le bâton d'un aveugle ; un fleuve aussi profond que la mémoire et son lit de cailloux blancs, qui roulent à l'envers pour se jeter dans un affluent de l'oubli, l'imaginaire dont le cours est détourné depuis toujours » (p. 181). On relève encore ce passage dans *Le goût de l'homme* : « La littérature c'est ce récit qui court et dévale la pente des siècles, comme si les neiges éternelles de la mythologie s'étaient mises à fondre, et qui s'étale en méandres avant de se jeter dans la mer ou de revenir à sa source » (p. 30). Enfin, et ceci peut être considéré comme particulièrement significatif, dans un entretien accordé à M. Blanchet et O. Remaud Macé livre cette confidence : « De temps en temps, au détour d'une rencontre (œuvre d'art, lecture, paysage) je me sens complètement impliqué, je comprends comment cela me concerne et alors un bout biographique, comme un bois flottant, réapparaît mais s'il flotte c'est sur les eaux de la mémoire (M. Blanchet, O. Remaud, 2001, « Célébration des retrouvailles », entretien avec Macé, *Le Matricule des anges*, 35, p. 19).

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques							
	poésie	Religion	animale	temporalité	mort	occulte	thymie	mélioratif/péjoratif ⁶⁴
‘esprits frappeurs’					i.	i.		+ -> -
‘mauvais rêve’							- ↑	- ↑
‘peuple élu’		i.						+ ↑ -> -
‘sommès’				t _o				
‘nous’	‘poètes’	‘impies’ ⁶⁷				‘voyants’		(-)
‘mauvais anges’		i.					- ↑	- ↑
‘singé’			i.					(- ↑)
‘horoscopes’	→ ?					i.		+ -> -
‘blasphèmes’	→ ?	i.					- ↑	- ↑
‘déménagement’ ⁶⁵ ...	→ ? ⁶⁶							(-)
...au-delà’	—	—			i.	—		+ -> -
‘échapper’							- ↑	
‘peur’							- ↑	-

Tableau IV : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 1

⁶⁴ La catégorie de la thymie et l’opposition mélioratif/péjoratif relèvent de l’axiologie. Pour une présentation cf. *infra* 2.2.4.a.

⁶⁵ En un sens proche de celui que le mot acquiert dans le poème en prose de Baudelaire « Any where out of the world » (*Le Spleen de Paris*, XLVIII) : « Il me semble que je ne serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question du déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. [...] Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N’importe où ! n’importe où ! pourvu que ce soit hors du monde ! ».

⁶⁶ Il est difficile de trouver des réécritures pour ‘horoscopes’, ‘blasphèmes’ et ‘déménagement’ alors même que la structure « nos + Nom » y incite, le parcours global du texte prescrivant de réécrire ‘nous’ par | ‘poètes’ |. Comment saturer la quatrième proportionnelle : le X est aux poètes ce que l’horoscope/le blasphème est aux voyants/à la religion ? Devant cette difficulté, nous nous contenterons de noter la tension entre isotopies, donc une sémiose irréalisée mais *anticipée* car plausible. Pour ‘déménagements’ qui est un cas à part (pas d’isotopie domaniale en vis-à-vis de la poésie) on peut penser à des réécritures comme | ‘rêverie’ |, | ‘songe’ | qui traduiraient l’idée d’illusion ou de fantasme dans le domaine poétique.

⁶⁷ *Nos horoscopes* et *nos blasphèmes* autorisent à réécrire ‘nous’ par | ‘voyants’ | et | ‘impies’ | sur les isotopies correspondantes. En revanche, le contexte immédiat empêche d’indexer | ‘prophète’ | sur l’isotopie religion, en miroir de ‘voyant’, malgré la commune présence des traits inhérents /agent divin/ et /prédiction/ : la péjoration et le régime métaphorique qui dominent le passage induisant plutôt | ‘faux prophète’ |, qui s’accorde avec ‘mauvais anges’, mais comme un simple attribut péjoratif de ‘nous’ (*i.e. imposteurs*) alors sans connotation religieuse, donc non constitutif de l’isotopie religion.

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques					
	Poésie	religion	animale	temporalité	Thymie	mélioratif/péjoratif
‘la vérité...puits’ ⁶⁸	—					(-)
‘vaticiner’		i. ⁷⁰		t. ₀		(-)
‘dans le vide’	—					-
‘nous’	‘poètes’	→ ? ⁷¹				(-)
‘dansons’ ⁶⁹	‘écrivons’	—		t. ₀		(-)
‘voyelles’	a.*				(-) ⁷²	+ -> (-) *
‘tomber comme des mouches’			i.	(t. ₀)		(-)
‘se prenaient pour’				t. _{..1}		(-)
‘derviche’		i.				(+)

Tableau V : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 2

⁶⁸ Cf. la phraséologie, *La vérité est au fond d’un puits* : elle est bien cachée, difficile à découvrir. La sémie est lue comme compatible avec l’isotopie de la poésie au motif qu’elle peut évoquer diverses formes d’obscurité poétique revendiquée (dans la tradition visée par le texte : Rimbaud bien sûr mais aussi la figure de Mallarmé, etc.). Même raisonnement (ou plutôt conjecture) pour *dans le vide* qui trouve un écho plus loin avec *des mots sans mémoire*.

⁶⁹ Le contexte *derviche* active la compatibilité du sémème ‘dansons’ avec l’isotopie religion. Sur l’isotopie de la poésie, le contexte ‘autour des voyelles’ nous invite à proposer la réécriture ‘dansons’ → | ‘écrivons’ | pour suggérer le geste de l’écriture manuscrite. Cette micro-lecture reste plausible bien que les interprétants fassent à vrai dire quelque peu défaut.

⁷⁰ Le syntagme *dans le vide* (cf. *parler dans le vide, faire une promesse dans le vide*) sélectionne l’acception péjorative de *vaticiner* : « s’exprimer dans une sorte de délire prophétique » où le trait /religion/ est virtualisé en vertu du régime comparatif de la définition. En fait, le syntagme complet avoisine le pléonasme.

⁷¹ Ici ‘vaticiner’ appelle clairement la réécriture de ‘nous’ par | ‘prophètes’ | (voire | ‘oracles’ |) sur l’isotopie religion. En outre, une seconde réécriture, complexifiée par l’ellipse du pronom, apparaît licite par assimilation à ‘derviches’ en fin de passage, puis ‘dansons’, à savoir | ‘mystiques’ |, les derviches étant des mystiques musulmans ; le trait /circularité/ présent dans ‘puits’, ‘autour de’, et afférent à ‘danse’ peut en effet spécialement évoquer les mouvements de rotation de la danse des derviches qu’on dit « tourneurs » (comme il s’en trouve à Istanbul). On a semble-t-il ici affaire à un cas de *réécriture ouverte* nous → | ‘prophète’ |, | ‘oracles’ |, | ‘mystique’ |, cas qui contraste avec celui d’*horoscopes* et *blasphèmes*.

⁷² Cf. « leur voix est en souffrance dans les voyelles trop fermées de l’alphabet », *Bois dormant* (p. 134), voir également plus bas nos commentaires.

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques					
	poésie	religion	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘culbutés’			t ₀			–
‘saint’		i.		a		+ -> (-)
‘lévitaient’		a.	t ₋₁			+ -> (-)
‘en rêvant’	—		(t ₋₁)			(-)
‘marcher sur les eaux’		i.				+ -> (-)
‘angelot’		i.			(±)	(±)
‘présentait’			t ₋₁			
‘accompagné’			(t ₋₁)			
‘faux frère’		a.c.			(+-)	–

Tableau VI : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 2 (suite)

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques					
	poésie	animale	navigation	temporalité	thymie	mélioratif/péjoratif
‘siècles d'arrogance’	—			(t ₋₁)		– ↑
‘finir’				t ₀		(-)
‘porcs’		i.	— ⁷³			(-) ↑
‘oreilles’	—					(-)
‘absolument moderne’ *	a.			t ₀		+ -> (-) *
‘sourd’				(t ₀)	(-)	(- ↑)
‘chanter’	a.			(t ₋₁)		+
‘ricanement’	→ ?			(t ₀)		–
‘le vent est à’			—	t ₀		(-)
‘prose’	i.			(t ₀)		(-) *
‘guérir’				t ₀	+	
‘Orient’	a.c.		a.c.	(t ₋₁)		(+)

Tableau VII : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 3

⁷³ Par rétro-lecture à partir des alinéas 5 et 6 ‘porcs’ peut rappeler les « enchantements » dont sont victimes les Argonautes (au chant X de l'*Odyssée*) transformés ainsi par Circé. Le sémème apparaît ainsi compatible avec //navigation//, mais la réécriture de ‘porcs’ par | ‘marins’ | reste abusive (pas de connexion métaphorique).

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques							
	poésie	Religion	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘nous’	‘poètes’							
‘chasser’					t ₊₁			(-)
‘été’								+ ↑
‘chassait les mouches’			i.		t ₋₁		+	(-)
‘serpent’	‘modernité’	‘Mal’	i.				(-)	(- ↑)
‘s’enrouler’	⁷⁴				t ₀	a.c.	(-)	
‘nom’								
‘poésie’	—							(+)
‘aura’	i.				t ₊₁			
‘éternité’		a.			(t ₊₁)			
‘digérer’					(t ₊₁)	a.		(-)
‘proie’			i.		(t ₋₁)	i.		(+)
‘grenouille aussi... ... que le bœuf’	— a.c.		i. i.		(t ₋₁)	a.		(+)
‘albatros’			i.	a.	(t ₋₁)			(+)
‘coq de combat’	a.c.		i.		(t ₋₁)	i. ⁷⁶		(+)
‘dragon ailé’	— ⁷⁵ —		i.		(t ₋₁)			(+)

Tableau VIII : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 4

⁷⁴ La péjoration, au précédent alinéa, sur ‘moderne’ induit cette réécriture du prédateur ainsi que ce passage qui exigerait un long commentaire : « dans les mythes et les épopées, les contes et les tragédies, cette grande voix venue du fond des âges, qui a le pouvoir de réveiller les morts et de ressusciter des mondes ; cette grande voix qui s’époumone et s’étrangle dans le roman moderne, quand on ne sait plus si les cris, les silences et les points de suspension sont le signe d’une agonie ou d’un commencement » (*Le goût de l’homme*, p. 30). On aura noté l’idée d’étouffement et parmi les *proies*, le dragon ailé, animal mythique, ainsi que le couple d’animaux de la fable de La Fontaine (*La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf*). Noter également l’évocation du pouvoir de résurrection qu’on retrouve au dernier alinéa de notre texte — où Ulysse peut figurer l’hymne homérique : réciter des vers ce serait dès lors ranimer la grande voix des « grandes narrations littéraires » (ibid.).

⁷⁵ Dans notre tradition, une cooccurrence de *grenouille* et de *bœuf* actualise inévitablement le trait /poésie/. Il en va de même pour *albatros* qui, en contexte poétique, renvoie au poème éponyme de Baudelaire. Il en va autrement du *coq de combat* et du *dragon ailé* dont la valeur typique, concernant le domaine de la poésie, n’a rien d’évident. Il reste que dans le contexte d’une énumération la lecture est portée à assimiler *coq de combat* et *dragon ailé* à un bestiaire poétique. Mais, à défaut d’interprétant, le parcours interprétatif ne paraît pas conduire à une afférence contextuelle de /poésie/, ou alors il faudrait tenir compte du degré de présence très affaibli de ce trait dans *coq de combat* et du *dragon ailé* relativement à *grenouille* et *bœuf*. Dans ces conditions, il semble plus raisonnable et simple de postuler une relation de compatibilité induite par le contexte énumératif.

⁷⁶ Les combats de coqs sont des combats à mort.

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques						
	poésie	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘nord’			a.				(+)
‘aiguille aimantée’			a.				(+)
‘rime’	i.		‘boussole’	(t.i)			(+)
‘chant... blessé de la colombe’	‘lyrisme’			(t.i)	a.	–	(+)
‘amble du cheval’	→ ? ⁷⁷	i.		(t.i)			(+)
‘onomatopées’	—	i.		(t.o)		(–)	(–)
‘cavalcade’	→ ? ⁷⁸	a.		(t.o)		(–)	(–)
‘plein la’							–
‘mètre régulier’	i.			(t.i)		(– ↑)	(– ↑)
‘nous’	‘poètes’						
‘aujourd’hui’				t.o			
‘travail de galérien’			i.	(t.i)		– ↑	– ↑
‘commençons’				t.o			
‘regretter’				(t.o)		– ↑	

Tableau IX : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 5

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques						
	poésie	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘chant des sirènes’	a.c.	i.	a.	(t.i)	a.	(–)	– -> (+-)
‘celui des esclaves’	a.c.		a.c. ⁸⁰	(t.i)			– -> (+-)
‘avaient’				t ₋₁		–	
‘sens’	—			t ₋₁			+
‘mots sans mémoire’				(t.o)			(–)
	a. ⁷⁹						(– ↑)

Tableau X : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 5 (suite)

⁷⁷ Le *Robert* définit ainsi « amble » : « Allure d’un quadrupède [...] qui se déplace en levant en même temps les deux jambes du même côté ». Dès lors plusieurs lectures sont recevables ; elles concernent en fait les termes de versification comportant les traits /mouvement/ et /régularité paire/, soit | ‘rime’ |, | ‘mètre’ | et | ‘vers’ |. Il semble préférable de laisser ouverte la lecture de la métaphore, la quatrième proportionnelle comprenant ainsi une réécriture indécidable peut-être provisoire (la reprise du passage concerné dans un commentaire pouvant très bien donner lieu à une décision interprétative légitim(é)e).

⁷⁸ Bien que le texte appelle à la réécriture, le choix d’un terme adéquat reste difficile : *cavalcade* évoque-t-il ici, classiquement, la poésie épique, ou encore le vers libre ? Sans doute doit-on se contenter d’actualiser un complexe sémique du type /intensité/, /irrégularité/, /péjoratif/ sur l’isotopie poétique, laissant donc, à nouveau, la lecture ouverte.

⁷⁹ *Mots sans mémoire* évoque la poésie via le mythe de Mnémosyne.

⁸⁰ Cf. *galériens*.

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques					
	poésie	Religion	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘conjuré’		a.	(t ₊₁)		+	+
‘grande...de l’an mil’	→ ?	i.	(t ₊₁)	i.	- ↑	(-)
‘bientôt’			t ₊₁			
‘anniversaire’					(-)	
‘nous’	‘poètes’					
‘réciterons’	a.		t ₊₁			(+)

Tableau XI : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 6

Sémèmes et sémies	Isotopies génériques						
	poésie	religion	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘vers’	i.	‘prières’	‘chants’	(t ₋₁)			(+)
‘voir [encore]’				(t ₊₁)			(+)
‘Ulysse... se lever... de son lit’	a.	‘ressusciter’	i. ‘appareiller’ ⁸²				(+) (+)
‘rive’	→ ? ⁸¹		a.				(-)
‘sommes’				t ₀			(-)
‘nous’	‘poètes’						
‘regarderons’				t ₊₁			(+)
‘l’infirmes qui volait’	‘Rimbaud’ [*]			t ₋₁			
‘poésie’	i.		‘bateau’ ⁸³	(t ₋₁)			(+)
‘descendait les fleuves’			— a.	t ₋₁			
‘nevermore’ [*]	a.		→ ‘rame’ ?	(t ₋₁)	a.c.	(- ↑)	(-)
‘se jeter’			—	(t ₋₁)			(+ ↓) [*]
‘mer’			a.				(+ ↓) [*]
‘s’épancher’	a. [*]			t ₀			(+ ↓) [*]
‘prose’	i.						(+ ↓) [*]

Tableau XII : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 6 (suite)

Si l’on excepte les isotopies dimensionnelles susceptibles d’un traitement au titre des modalités (axiologiques, épistémiques, etc.), la construction des récurrences de sèmes génériques dans *Le vent est à*

⁸¹ Semble signifier par métaphore notre situation actuelle en poésie.

⁸² *Ulysse encore une fois se lever de son lit* : compte tenu du trait /itératif/ dans ‘encore’ nous glosons par « repartir, recommencer l’odyssée » (on se souvient que le légendaire lit d’Ulysse encadre le commencement et la fin de l’épopée), d’où la réécriture sans doute hardie | ‘appareiller’ |.

⁸³ Cette réécriture évidente de ‘poésie’ par | ‘bateau’ | renvoie au tout début du *Bateau ivre* de Rimbaud (cf. *infra* pour une justification).

ma prose fait ainsi apparaître au total deux isotopies correspondant aux dimensions //mort// et //animal// et quatre isotopies renvoyant à des domaines sémantiques, à savoir //religion//, //navigation//, //sciences occultes//⁸⁴ et //poésie//. Chacune d’elles se distingue par l’activité sémiotique spécifique dont elle résulte (notamment le types de sèmes qui la composent et les réécritures qu’elle accueille) mais aussi par sa distribution dans le texte. Soit, dans un tableau qui résume le précédent⁸⁵ :

Isotopie	Sème inhérent	Sème afférent	Sème afférent contextuel	Réécriture effective	Réécriture présumée	Relation de compatibilité	Alinéas affectés
Poésie (i.1)	7	8	5	9	8	12	6
Religion (i.2)	9	3	1	4	1	2	4
Navigation (i.3)	3	7	2	5	1	2	4
Occulte (i.4)	2	—	—	1	—	1	2
Animale (i.5)	15	1	—	—	—	—	5
Mort (i.6)	6	4	2	—	—	—	4

Tableau XIII : inégalités qualitatives entre isotopies génériques

La description des isotopies génériques fait ainsi apparaître diverses différences qui mettent assez précisément en évidence ce qui les discrimine. Ces différences témoignent d’inégalités qualitatives entre isotopies, c’est-à-dire d’inégalités qui, n’étant pas des défauts d’égalité, donnent littéralement qualité à ou, en plus clair, caractérisent chaque isotopie par ses dénivellations propres (comme toujours en sémantique structurale, les différences signifient positivement le phénomène visé).

Remarque : La mise en évidence de cette hétérogénéité fondamentale, que ne méconnaît pas mais qu’approche en résumé la critique thématique d’un J.-P. Richard, non seulement assure une étude plus minutieuse, mieux contrôlée, des thèmes, mais aussi fonde en raison une approche comparative, ou plus exactement *discriminante*, « une appréhension qualifiée des distances, des distances signifiantes »⁸⁶ de

⁸⁴ Ce domaine est défini par le *Petit Robert* comme l’ensemble des « doctrines et pratiques secrètes faisant intervenir des forces qui ne sont reconnues ni par la science ni par la religion, et requérant une initiation (alchimie, astrologie, cartomancie, chiromancie, divination, magie, nécromancie, radiesthésie, sorcellerie, télépathie) ». Dans *La mémoire aime chasser dans le noir* ce domaine n’est pas peu présent. En voici des exemples extraits de la première partie et manifestant le sème /occulte/ en tant que trait inhérent : « la photographie fut d’abord un rêve d’alchimiste », « de l’or on a fait du plomb » (p. 18), « la boule de cristal, les sorcières » (p. 21), « mauvaise fée » (p. 40), « les tables tournantes [...] esprits [...] médium [...] or philosophal [...] *The case for Spirit Photograph* » (p. 50) ; et, dans la seconde partie, « enchantements » (p.60), « sorcières [...] sabbat [...] prédictions » (p. 69), « mauvais présages » (p. 70), « comme une formule jetant un sort » (p. 72).

⁸⁵ Il va sans dire que la valeur de ces résultats demeure relative, la distance critique acquise dans le temps pouvant très bien conduire à certaines révisions, par exemple par la production de nouvelles réécritures. Ainsi en va-t-il de l’histoire de la description qui ne diffère pas en cela des autres sortes de lectures.

⁸⁶ Comme Richard l’appelait de ses vœux dans les années soixante. Nous ne croyons pas fausser sa perspective, qui nous aide à situer notre propos : « Une véritable critique catégorielle se devrait donc de joindre une appréhension qualifiée des distances, des distances qualifiantes, à sa recherche des identités et des variations » (Richard 1964, p. 12).

l'univers thématique d'un texte ou d'une œuvre. On répond ainsi en substance aux détracteurs de l'analyse thématique⁸⁷.

Que chaque isotopie générique s'identifie par ses inégalités qualitatives, cela rend une synthèse comparative possible. Il s'agit alors de qualifier ces inégalités — ce par quoi, en fin de compte, on les atteint vraiment, et par où la description sémantique accomplit son objectif de caractérisation. Les qualifications, qui commentent les analyses sémiologiques, se font au moyen de catégories oppositives, en l'occurrence, dense/rare et explicite/implicite. Avant d'y venir, penchons-nous sur l'isotopie de la poésie.

b) L'isotopie de la poésie : primauté et mouvement *crescendo*

A. L'isotopie de la poésie est la seule à être manifestée dans chacun des six alinéas. Cette première observation doit être rapprochée du fait que relativement aux autres isotopies génériques elle apparaît être le siège de la plus importante activité sémantique : 1) selon notre analyse, elle cumule en effet la quasi-totalité des réécritures présumées (qui renvoient, selon nous, à des parcours interprétatifs d'aspect imperfectif) ; 2) et si le nombre des réécritures qu'elle accueille la place à égalité avec les isotopies génériques les plus présentes (navigation, religion), son *degré de présence* (i.e. le modulo des inhérences et afférences réalisées) apparaît en moyenne plus élevé que ces dernières ; 3) sans même parler des connexions métaphoriques, on doit enfin lui reconnaître un *degré de productivité supérieur* compte tenu des réécritures et relations de compatibilité qui l'affectent. L'ensemble de ces particularités, qui rendent compte d'une convergence remarquable des parcours interprétatifs vers ce plan de cohésion du texte, témoignent d'une relative *primauté* de l'isotopie de la poésie dans *Le vent est à la prose*.

B. Approfondissons la question du degré de présence. On constate que le texte actualise cette isotopie d'une façon progressive, la présomption d'isotopie amorcée par la lecture du titre n'étant pas immédiatement (au sens non seulement temporel mais structural du terme) relayée. Alors que les premiers alinéas prescrivent des réécritures et des afférences contextuelles, qui supposent des parcours interprétatifs complexes, ce n'est qu'au troisième paragraphe que l'isotopie commence à se manifester par des traits afférents et surtout inhérents — on relève 7 actualisations par inhérence du sème /poésie/ (cf. les sémèmes 'prose' (x2), 'poésie' (x2), 'rime', 'mètre régulier', 'vers')⁸⁸. On a en fait une distribution progressive remarquable du degré de présence de l'isotopie :

⁸⁷ Nous avons pu relever ce propos dont les objections deviennent dans la perspective adoptée, selon nous, à l'inverse, autant d'arguments positifs en direction d'une promotion du particulier en littérature : « La thématologie tue la littérature. Réduire un texte à un sottisier thématique, c'est l'appriivoiser en supprimant sa différence. C'est aussi le trivialisier afin de le transformer en matière première pour de futures anthologies et d'histoires littéraires » (Issacharoff, 1995, p. 95).

⁸⁸ Contre 11 pour /religion/ et /animal/. L'isotopie de la poésie compte ainsi parmi les plus simples à construire. Par ailleurs, entre parenthèses, les isotopies de la mémoire, de la navigation, de la religion et de l'occulte peuvent être dites plus complexes que l'isotopie animale au sens où elles sont à la fois l'origine et la cible de diverses sortes d'indexation de sémèmes alors celle-ci ne connaît notamment aucune réécriture.

Alinéa	Sémèmes
1	—
2	—
3	‘prose’
4	‘poésie’
5	‘rime’, ‘mètre régulier’
6	‘vers’, ‘poésie’, ‘prose’

Tableau XIV : position tactique des sémèmes actualisant le trait /poésie/ par inhérence

Dans ces conditions, et étant admis ici que l’actualisation des sèmes inhérents renvoie à un « simple héritage » du trait sémantique par le sémème-occurrence, on peut vraisemblablement convenir d’identifier un événement sémantique prenant l’allure d’un mouvement *crescendo*, mouvement qui caractérise une part du relief sémantique global du texte et de son tissu esthétique. À un autre niveau d’analyse, dans la mesure où le degré de présence de l’isotopie de la poésie croît au fur et à mesure du parcours linéaire du poème, nous sommes tenté de conclure qu’on a affaire à une *explicitation thématique* d’ampleur croissante (ou une énigmatization décroissante...). À un autre niveau encore, au plan de la perception sémantique, on retiendra une *densification* du fond sémantique correspondant.

C. Étendue aux autres isotopies domaniales, la synthèse selon les critères de degrés de présence et de connectivité permet de qualifier ainsi les plans thématique et perceptif :

Isotopie	Poésie	Religion	Navigation	Occulte
Densité des fonds sémantiques	forte	Forte	moyenne	très faible
Qualité du thème global	explicite	Explicite	implicite	+ implicite

Tableau XV : qualifications dans *Le vent est à la prose*

Pour parachever la caractérisation sémantique de *Le vent est à la prose*, il convient à présent de se hisser à un niveau supérieur en montrant dans quelle mesure l’isotopie de la poésie jouit dans ce texte du statut bien particulier d’isotopie comparée.

3) L'isotopie de la poésie : une isotopie comparée

a) Deux critères proposés

L'hypothèse envisagée ici peut recevoir la formulation suivante : pour qu'un texte puisse être considéré comme métapoétique il faut que celui-ci permette de constituer au moins deux isotopies génériques connexes dont une, qui relève du domaine //poésie//, reçoit le statut d'isotopie comparée. À quelles conditions sémantiques tient un tel statut ? Traitant du problème de l'isotopie dominante, Rastier propose dans *Sémantique interprétative* deux critères qualitatifs susceptibles de répondre à la question posée :

(i) En ce qui concerne la narration — entendue comme représentation de l'énonciation — on dira qu'une isotopie sur laquelle sont situées des marques de l'énonciation représentée domine celles qui n'en contiennent pas.

(ii) On convient aussi que l'isotopie qui détermine l'impression référentielle d'un texte domine les autres.

Si, dans un texte poly-isotope, une isotopie satisfait à au moins un de ces critères, et si par ailleurs elle est connectée à une autre isotopie qui ne satisfait à aucun d'eux, elle peut être dite *comparée*, et l'autre *comparante* [Le soulignement est dans le texte]⁸⁹.

Ces critères doivent donc permettre d'estimer quelle isotopie générique « peut être dite *comparée* » c'est-à-dire, comme il semble, en définitive, laquelle est en position dominante par rapport à une autre ou à d'autres, dite(s) elle(s) comparante(s). En d'autres termes, l'identification de l'isotopie comparée se ramènerait à ou supposerait, selon Rastier, celle de l'établissement de l'isotopie dominante. Appliquons ces critères à notre poème avant d'en discuter la portée.

b) Applications à *Le vent est à la prose*

1. *Les marques de l'énonciation représentée.* — Si le contexte n'y contredit pas, les déictiques personnels actualisent normalement au moins deux traits génériques inhérents, soit /animé/ et /humain/, et en particulier les paires Je-Nous et Tu-Vous comprennent de façon inhérente, respectivement, les traits génériques /locuteur/ et /interlocuteur/⁹⁰. Les déictiques personnels reçoivent par ailleurs des déterminations contextuelles qui spécifient et font évoluer leur contenu analysé sous la forme d'une molécule sémique dans le temps de la lecture. Tous les traits sémantiques acquis au fil du texte doivent en fait être considérés comme provisoires ou, mieux, transitoires car le contexte révisé plus souvent qu'il

⁸⁹ Rastier 1996a, p. 202. La question de « l'isotopie dominante » a fait l'objet d'un débat que nous n'entendons pas réveiller ici. On se contentera de noter que nous considérons également, avec Rastier, d'une part que « la situation dominante ou non d'une isotopie est indépendante en théorie de sa position évaluative » (*op. cit.* p. 203), d'autre part qu'une « isotopie dominante [...] n'a rien de « fondamental » ou de « central », et ne se rapporte pas à un « sens profond » (*op. cit.* p. 201), enfin que tout texte poly-isotopique ne comporte pas nécessairement une isotopie dominante — d'où la nécessité qu'elle a de répondre aux critères exposés.

⁹⁰ Cf., par exemple, l'analyse sémique de la catégorie de la personne dans Pottier 1992 p. 33.

ne fixe l'identité des unités textuelles. Chercher à savoir sur quelle isotopie se situe la marque de l'énonciation représentée revient alors à analyser la molécule sémique d'un foyer énonciatif pour y déceler la présence d'un sème générique qui signale justement la situation de la dite marque sur l'isotopie en question. En général, les sèmes macro-génériques /animé/ et /humain/ sont bien entendu les premiers concernés par cette tâche descriptive, mais ils ne sont pas les seuls.

Dans *Le vent est à la prose* 'nous' est l'unique marque de l'énonciation représentée. Y sont notamment actualisés les sèmes /animé/ et /humain/ mais aussi le trait /poétique/ vu qu'on réécrit 'nous' par | 'poètes' | sur l'isotopie de la poésie. Cependant, selon la stratégie descriptive proposée par Rastier, on ne devrait pouvoir conclure à la dominance de l'isotopie poésie sur les autres isotopies domaniales (*i.e.* du même ordre) que si notre 'nous' ne se situe pas sur ces dernières. Or, et cela pourrait faire quelque difficulté, on a également réécrit 'nous' par | 'impies' | et | 'voyants' | sur les isotopies de la religion et de l'occulte. Toutefois, ces dernières réécritures paraissent contingentes relativement à | 'poètes' | qui est elle nettement prescrite par le contexte, comme en témoigne sa réitération aux alinéas 1, 2, 4, 5 et 6. (Mais, sous un autre angle, le critère est peut-être en définitive relatif à la *saillance* du sème /poésie/ (isotopant) dans la molécule sémique de Nous). À suivre souplement le critère proposé, on peut ainsi raisonnablement convenir, pour ce qui concerne *Le vent est à la prose*, d'une dominance isotopique de la poésie.

2. *Impression référentielle et texte théorique.* — A. Commençons par rappeler brièvement à quelle problématique particulière renvoie le concept d'impression référentielle. Proposé par Rastier, ce concept traite du problème de la référence en termes de simulacres perceptifs multimodaux (*i.e.* il ne s'agit pas des modalités au sens linguistique mais au sens perceptif, en particulier des modalités auditives et visuelles), dont les images mentales, qui doivent leur production aux conditions sémantiques posées par le texte.⁹¹ Induits dans le cours d'action sémiotique, c'est-à-dire dans une interaction entre le texte et son lecteur, ces simulacres sont dépendants des genres textuels et des régimes discursifs (ex. littéraire, scientifique, religieux, etc.). Ce traitement des effets de réel repose sur la théorie des isotopies. Pratiquement, ce sont les isotopies qui correspondent à des domaines ou à des taxèmes qui sont tenues pour responsables des types d'impression référentielle⁹². Le concept d'impression référentielle répond ainsi à la question du réalisme sans restreindre ce dernier au seul domaine de la littérature.

⁹¹ « Ainsi, ce qui détermine la valeur réaliste d'un texte ne dépend pas de son rapport avec des "états de choses" dans un monde réel ou possible, mais de son rapport avec la sphère des représentations mentales. La question se pose ainsi : quelles conditions structurales contraignent et déterminent les divers types d'impressions référentielles ? » (Rastier 1992b, pp. 81-119).

⁹² Citons longuement Rastier pour illustration (*ibid.*) : « Quatre cas remarquables se présentent, que nous illustrons par des énoncés, mais qui pourraient l'être par des textes entiers. (i) Plusieurs sémèmes ou sémies sont indexés dans un et un seul domaine ; aucun autre n'est contradictoire avec ce domaine : ex. Sans virer de bord, et par vent arrière, le catamaran d'Eric Loiseau a gagné la transat. L'énoncé induit alors une impression référentielle univoque. Ce type d'énoncé, quelle que soit par ailleurs sa véridicité, fait le fond des textes techniques et scientifiques; en d'autres termes, il est caractéristique des textes pratiques. Pour une sémantique qui, dans la tradition saussurienne, s'est séparée de la philosophie du langage et lui a abandonné le problème de la référence, le problème de la représentation de la réalité devient celui de l'impression référentielle univoque. Une telle impression est induite par une isotopie générique unique. (ii) Aucune isotopie générique ne peut être construite : ex. Le zirconium carguait les polyptotes. L'énoncé ne suscite pas d'impression référentielle. Les énoncés de ce type pullulent dans les soties, jusqu'au dadaïsme inclus. (iii) L'énoncé présente une isotopie générique, mais des isotopies obligatoires (ou contraintes de sélection) n'y sont pas respectées. Ex. : Le train disparu, la gare part en riant à la recherche du

B. Revenons à notre application. Dire que « l'isotopie qui détermine l'impression référentielle d'un texte domine les autres » suppose donc un cas particulier, dans la mesure où la question de l'impression référentielle se pose dans le cadre d'un texte poly-isotope (on se trouve dans la situation du quatrième cas de la note précédente). Supposons un instant, sur la foi de l'application du critère précédent, que parmi les isotopies domaniales et/ou taxémiques de *Le vent est à la prose* l'isotopie domaniale de la poésie soit responsable de l'effet de réel : de quels simulacres multimodaux s'agit-il ? Cela est bien difficile à dire. En effet, qu'en est-il de la valeur opératoire du concept d'impression référentielle pour cette isotopie dans un texte *thétique* qui en fait son sujet principal ? Parallèlement, parler selon un tel critère d'une dominance de l'isotopie de la poésie pour l'ensemble des périodes de *Le vent est à la prose* paraît bien délicat : beaucoup de passages (au delà du syntagme, bien entendu)⁹³ contraignent une imagisation visuelle dont le lien avec le domaine d'expérience de la poésie n'a rien d'évident (par ex. *Culbutés du même coup les saints qui lévitaient en rêvant de marcher sur les eaux, et l'angelot qui se présentait à la porte accompagné de son faux frère* ; lire également le dernier aliéna). Ces difficultés d'application nous invitent prudemment à nous dégager du secours de ce second critère.

Que le premier critère soit apparemment le seul à être satisfait suffit pourtant à justifier le fait que l'isotopie de la poésie domine les autres et *par suite* qu'elle puisse être qualifiée de comparée. Néanmoins, l'inférence que nous prenons soin de souligner ne nous semble pas aller de soi et nous pousse à une réflexion conclusive qui interroge l'usage d'un couple de distinctions d'une évidente importance pour la caractérisation sémantique des textes mythiques, dont les textes littéraires.

c) Isotopie comparée/isotopie comparante — isotopie dominante/isotopie dominée

Cette amorce de discussion, voudrait attirer l'attention sur le fait qu'on a sans doute intérêt à se garder d'identifier les couples isotopie dominante / isotopie dominée et isotopie comparée / isotopie comparante.

1. *Isotopie comparée / isotopie comparante*. — A. Traditionnellement, on le sait, la distinction comparant / comparé sert à désigner les termes d'une métaphore ou d'une comparaison avec pour finalité de signaler quelle en est l'*orientation* par désignation d'un sémème-source (le comparé) et d'un sémème-but (le comparant) — on compare telle entité à telle autre⁹⁴. Ce qui est en jeu c'est donc un certain

voyageur (René Char). L'énoncé de ce type paraît référer à un monde contrefactuel. Il est très fréquent dans les genres merveilleux. (iv) L'énoncé présente deux ou plus de deux isotopies génériques entrelacées. Prenons pour exemple le second vers de *Zone* d'Apollinaire : *Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*. Parce que plusieurs sémèmes sont indexés alternativement dans les domaines //ville// et //campagne//, l'énoncé induit une impression référentielle complexe. Les énoncés de ce type sont ordinaires dans les textes mythiques, notamment religieux ou poétiques. De par leur structure sémantique, ils paraissent renvoyer à plus d'un monde ».

⁹³ En deçà de ce palier de description il apparaît qu'on a généralement affaire à un effet de réel *empirique* (vs transcendant), le syntagme étant, sous condition expresse d'isosémie, une zone de localité privilégiée eu égard à ce type d'impression référentielle. On tire ici argument de l'idée selon laquelle la référence ne se construit pas au niveau des unités *morphémiques* mais au niveau des syntagmes. Sur ce point, voir en particulier Nemo 2003.

⁹⁴ On reformule librement, avec une prudence toutefois analogue à la sienne, cette réflexion de M. Ballabriga : « Les notions de **comparé** et de **comparant** ne sont pas claires (un indice en serait qu'on hésite souvent dans leur affectation). Il y a une orientation, dans la métaphore réalisée, d'une source vers un but (comparer **quelque chose** à **quelque chose**), mais les deux termes ont le statut de **comparés** (et, syntaxiquement, ce sont tous deux des compléments d'objet). Aussi — et sans préjuger d'une analyse ultérieure plus poussée et plus abstraite sur

rapport orienté *entre* deux sémèmes, qui sont les *unités* comparées. Dès lors, que fait-on lorsqu'on parle « isotopie comparée / comparante » ? Comme toute isotopie implique entre deux et un nombre indéfini de sémèmes (par où l'isotopie passe différemment selon les cas), décider d'appeler une *isotopie* « comparée » ou « comparante » c'est ne plus considérer des unités discrètes et c'est en fait se situer nécessairement à un niveau d'analyse distinct de celui auquel on se situe traditionnellement, à savoir le niveau du sémème. Il faut donc admettre qu'il y a là une extrapolation de la distinction comparant / comparé et toute la question est alors celle de la productivité d'une telle extrapolation. Bref, cela revient à expliciter l'utilisation de cette distinction vis-à-vis de l'isotopie. Dans ce but, nous faisons à présent une proposition dont on pourra se demander si elle s'accorde encore avec celle de Rastier (nous y reviendrons).

2. *Proposition.* — On peut faire remarquer pour commencer qu'on parle ordinairement *du* comparé et *du* comparant, donc avec valeur de substantif, alors que Rastier écrit bien (pour s'en tenir à la lettre du texte) qu'une isotopie « peut être dite *comparée*, et l'autre *comparante* », les termes ayant donc une valeur adjectivale. D'un point de vue terminologique, cette menue différence nous paraît devoir être conservée si l'on entend appliquer la distinction comparant/comparé à l'isotopie. Cela dit, il convient de se demander à quelle sorte de situation sémiotique concrète devrait, en bonne logique, correspondre l'utilisation des expressions « isotopie comparée » et « isotopie comparante ».

À notre avis, l'utilisation de ces expressions signifie d'abord que la *relation* entre une isotopie i.1 et une isotopie i.2 fait l'objet d'une appréhension/compréhension *globale* qui en tant que telle ressaisit (ou extrapole) *des* rapports entre sémèmes-source et sémèmes-but, c'est-à-dire entre des unités traditionnellement identifiées comme des comparés et des comparants. En clair, et très simplement, une isotopie i.1. est dite comparée quand les sémèmes qui s'y indexent sont identifiés comme les comparés d'autres sémèmes-comparants constitutifs d'une isotopie i.2. En ce sens, on voit ce que les expressions « isotopie comparée » et « isotopie comparante » ont de relatif : dire en un sens absolu qu'une isotopie est comparée ce serait signifier que tous les sémèmes qui lui correspondent entretiennent des connexions métaphoriques / symboliques avec une ou plusieurs isotopies. Si le cas n'est pas rare, il suppose généralement de pouvoir saturer l'énoncé par des réécritures. L'analyse du second vers de *Zone* (Apollinaire) en est un bon exemple⁹⁵. Dans l'énoncé *Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin*, 'bergère', 'troupeau' et 'bête' relèvent de l'isotopie de la campagne, 'tour Eiffel' et 'ponts' de l'isotopie de la ville. Une seule connexion métaphorique est établie entre 'bergère' et 'tour Eiffel', et l'on réécrit exhaustivement 'bête' → | 'klaxonne' |, 'ponts' → | 'moutons' | et 'troupeau' → | 'voitures' | (cette dernière réécriture n'étant pas mentionnée par Rastier). En ce cas, il apparaît tout à fait légitime de qualifier l'isotopie de la ville de *comparée* et l'isotopie de la campagne de *comparante*.

l'opérateur de comparaison par exemple — on peut dire que, dans la formulation A : B : : C : D, le rapport A : B est le **comparé-source** (CS) et que le rapport C : D est le **comparé-but** (CB) : plus précisément, on dira que B est le CS et D le CB, mais que cette comparaison s'établit sur la base de la considération qui examine le rôle que joue A par rapport à B et celui que joue C par rapport à D et qui permet de dire (symbole d'équivalence) que c'est le **même**. » (Ballabriga 1994, p. 169, le soulignement est celui de l'auteur).

⁹⁵ Cf. Rastier 1996a, p. 181.

Cependant, la relation entre isotopies peut ne pas s'avérer univoque et l'on peut très bien imaginer un texte dont un des passages *inverse* l'orientation comparant /comparé eu égard aux mêmes isotopies génériques, voire aux mêmes sémèmes. Nous n'en connaissons pas d'exemple mais il nous suffit ici que le cas soit imaginable pour être pris en ligne de compte. Dans cette dernière hypothèse, il faudrait donc se résoudre, à strictement parler, à dire i.1 comparée dans tel passage (parce qu'à ce moment du texte un sémème-*source* relève de i.1 et un sémème-*but* de i.2) et i.2 comparée à son tour dans tel autre passage, localement donc. Dire qu'une isotopie est comparée / comparante ce ne serait donc pas toujours effectuer une qualification *globale*, le statut comparant / comparé d'une isotopie pouvant connaître des péripéties *locales* dans le cours d'action sémiotique. Cela doit confirmer le fait que l'application des qualificatifs « comparante » et « comparée » à une isotopie suppose un examen préalable de l'orientation des connexions métaphoriques et symboliques qui tiennent compte, dans le temps textuel, d'éventuelles *ré-orientations* de la relation comparant / comparé (entre les isotopies concernées) au niveau des rapports entre sémèmes-*source* et sémèmes-*but*. Autrement dit, un texte ou un ensemble de textes étant donné, il semble qu'une isotopie ne soit justiciable des qualificatifs « comparante » ou « comparée » que lorsqu'il s'agit de désigner une relation univoque entre isotopies, c'est-à-dire impliquant des rapports comparé / comparant globalement ou localement constants entre sémèmes. C'est du moins ce que nous entendons dès lors qu'on évoque l'existence d'une isotopie *comparée*.

3. *Pistes de recherche*. — Un problème crucial demeure pourtant dont le traitement exigerait une étude à part entière : corrélativement à l'identification de positions syntaxiques typiques (par ex. dans les métaphores prédicatives) et au repérage d'opérateurs de comparaison (*comme*, etc.), quelle activité sémantique spéciale induit l'*orientation* entre un sémème-*source* et un sémème-*but* (ces sémèmes étant allotopes), et donc l'identification du comparant et du comparé comme tels ? Concernant *Le vent est à la prose*, il apparaît clairement que le texte fait de l'isotopie de la poésie le siège principal de son activité symbolique. Cependant le site des réécritures, qui traduit pourtant une relation d'une isotopie *vers* une autre, ne peut être retenu comme pertinent comme le montre assez l'exemple de *Zone* où l'on procède à des réécritures tant sur l'isotopie comparée que sur l'isotopie comparante, en suppléant ainsi les termes *in absentia*. Ce critère écarté, on doit se contenter d'indiquer, sans pouvoir les développer ici, deux pistes qui n'ont pas vocation à épuiser le sujet. La première, qui concerne l'afférence contextuelle, note qu'on pourrait trouver intérêt à exploiter cette remarque de Ballabriga (à replacer dans le contexte des pages 29-30 de son article) :

Des afférences peuvent se produire de comparé à comparant : ex. de /or/ inhérent dans « lune », afférent à « faucille » [cf. *Cette faucille d'or dans le champs des étoiles* (dernier vers de *Booz endormi*, Hugo)] ou de /verticalité/ inhérent dans « tour Eiffel » et actualisé dans « bergère », *mais*, à mon avis, *vu l'orientation du comparant (qui sert de point de référence) vers le comparé, ce sont des phénomènes secondaires et complémentaires, dignes d'intérêt cependant*⁹⁶.

⁹⁶ Cf. Ballabriga 1998, p. 30, nous soulignons.

En général donc, l'afférence devrait ainsi déterminer l'orientation comparant → comparé entre les sémèmes impliqués. La seconde piste intéresse le concept de *motif linguistique* dans la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti : étant donné une dispartite de domaines sémantiques, le site d'une *promotion de motif* est généralement perçu comme terme comparant⁹⁷. (On peut sans doute rapprocher ce phénomène d'une inhérence sur le comparant). Tout cela restant bien entendu à approfondir (considérer les types de métaphores, par exemple), il nous paraît raisonnable d'attribuer le fondement de toute élection d'isotopie comparée à cette sorte d'activité micro-sémantique. *Le vent est à la prose* nous paraît justiciable d'une telle analyse concernant l'isotopie (comparée) de la poésie. Mais revenons à la citation de Rastier .

4. *Pour une double dissociation des distinctions.* — Nous la lisons ainsi : l'utilisation de la distinction isotopie comparante / isotopie comparée dépend de la réalisation de la distinction isotopie dominante / isotopie dominée⁹⁸, la valeur opératoire de celle-ci étant elle-même soumise à conditions. En effet, selon Rastier, *si* une isotopie en domine une autre, *parce qu'*elle détermine dans un texte l'impression référentielle et/ou accueille les marques de l'énonciation représentée, *alors* elle sera dite comparée et l'autre comparante. Ce raisonnement suscite une série de questions. Pourquoi convoquer dans un second temps la distinction comparant/comparé alors qu'on conclut immédiatement à la dominance d'une isotopie sur une autre ? D'un autre côté, est-il nécessaire de passer par l'idée d'une dominance pour justifier qu'une isotopie est comparée ou comparante ? N'aurait-il pas été suffisant de dire, simplement, qu'une isotopie est comparée lorsqu'elle détermine dans un texte l'impression référentielle et/ou accueille les marques de l'énonciation représentée ? Mais, ce faisant, rejoint-on vraiment au moyen de ces critères la relation isotopie comparée / isotopie comparante telle que nous avons cru utile de l'explicitier ci-dessus, ou ne vaut-il pas mieux alors parler d'isotopie dominée/dominante, sans se prononcer à ce niveau sur le statut comparant/comparé des isotopies en présence (on substituerait alors « dominante » à « comparée » et « dominée » à « comparante » en fin de citation) ? Au fond, la question qui se pose intéresse selon nous la possibilité d'une double dissociation : une isotopie peut-elle être dominante (elle satisfait alors à l'un ou l'autre des critères d'énonciation et de référentialité) sans pour autant être comparée (dans la mesure où ce terme *paraît devoir* résumer un versant des rapports orientés entre sémèmes d'isotopies distinctes), dans la mesure où une isotopie comparée est *de fait* en position dominante ?

Nous retiendrons d'une part que la citation de Rastier articule en fait deux distinctions — isotopie comparée / isotopie comparante d'un côté, isotopie dominante / isotopie dominée de l'autre, et d'autre part que les deux critères évoqués ne concernent que la seconde distinction⁹⁹. Notre position est

⁹⁷ Cf. Ch. I, 2.2.c.

⁹⁸ Elle est implicite dans le passage cité de Rastier (« on dira qu'une isotopie [...] domine celles qui n'en contiennent pas », « l'isotopie qui [...] domine les autres »).

⁹⁹ Question subsidiaire : le titre d'un texte peut-il fournir un critère de dominance isotopique ? L'expérience quotidienne de la lecture montre qu'un des objectifs incessant de toute stratégie interprétative consiste en un effort d'assimilation entre le texte lu et son titre, entre le sujet annoncé et ce dont on parle effectivement dans l'énoncé. On peut en conclure qu'une, sinon la fonction herméneutique définitoire du titre consiste effectivement à indiquer, mais de façon *a priori*, quelle est l'isotopie dominante du texte. Plus précisément, tout titre induit chez le lecteur une présomption d'isotopie spéciale qu'on peut dire *élective*, les régimes herméneutiques corroborant plus ou moins

en fin de compte la suivante : de même qu'estimer qu'une isotopie est d'une *hiérarchie* supérieure (du fait qu'on lui reconnaît la plus grande valorisation) ne lui confère pas *ipso facto* une position dominante, de même la validation de sa dominance n'entraîne pas nécessairement qu'elle ait le statut d'isotopie comparée, au sens que nous donnons à cette expression.

Il ne s'agissait pas de faire ici la théorie de l'isotopie comparée mais d'approfondir techniquement l'hypothèse selon laquelle *Le vent est à la prose* doit sa nature métapoétique au statut comparé de l'isotopie de la poésie. On peut se risquer à avancer qu'une telle hypothèse concerne, en principe, tout texte qualifiable de métapoétique. Au-delà il convient de se rappeler ici du nombre important de textes *thétiques* (cf. *supra*, 1.4.1.a) dans la poésie de Macé dans la mesure où ces textes posent par définition un *propos* (plus ou moins explicite). Il apparaît ainsi, toutes proportions gardées relativement à l'étendue du corpus, qu'*une des singularités sémantiques de cette œuvre poétique consiste à poser une isotopie comparée qui autorise l'identification du thème qui, à son tour, motive des parcours interprétatifs accomplis*. On approche par là, en même temps, de la texture sémantique des textes et de son mode herméneutique (cf. *infra*, 3.3.2.c), deux problématiques qui pour une sémantique des textes forment les deux versants d'une seule et même question, celle de la constitution du sens textuel.

Le phénomène intertextuel que nous nous apprêtons à étudier est complémentaire de celui que venons d'analyser au sens où il joue un rôle crucial dans la formation du caractère de notre poème.

2.2. Modalités axiologiques et geste énonciatif dans l'intertexte

1) Problématique

Rendant compte de *La mémoire aime chasser dans le noir*, Carlo Pasi commente ainsi l'épigraphe inscrite au début de la troisième section de ce recueil :

À ce dilemme posé par Nerval entre la vocation pour la poésie (« il y avait de quoi faire un poète ») et le repli vers la prose, issue à laquelle est contraint celui qui échoue à faire émerger ses rêves (« ...et je ne suis qu'un rêveur en prose »), Macé cherche une réponse où toute la problématique contemporaine me semble impliquée. Soit le texte de clôture, *Le vent est à la prose* : la rage et la nostalgie se nouent pour évoquer ce manque, condition dans laquelle est forcé d'œuvrer celui qui sans cesse se confronte et dialogue avec les voix poétiques du passé.¹⁰⁰

À chercher quelque part cette réponse de Macé, il ne fait aucun doute qu'on la trouve avant tout exprimée dans les solutions artistiques originales de ses poèmes. Cependant, la nature métapoétique de *Le vent est à la prose* incite à considérer celui-ci comme un espace d'expression privilégié, dans la mesure où, comme l'évoque la citation de Pasi (« la rage et la nostalgie », « se confronte et dialogue »), il s'y noue effectivement une prise de position critique vis-à-vis de la tradition poétique (occidentale). Pour

cette élection qualitative, le dernier mot revenant au texte qui valide ou non la position isotopique dominante désignée ou supposée. Moins qu'un critère on peut parler ici d'un *indice* de dominance isotopique.

¹⁰⁰ Cf. Pasi 2001, pp. 38-39.

intégrer la dimension critique fondamentale qui définit ce texte comme un moment singulier d'une transmission culturelle, il convient de serrer au plus près le problème herméneutique qu'il pose. À un niveau très général, qui englobe toute une variété de textes métapoétiques, celui-ci peut recevoir la formulation suivante : *comment ce texte construit-il son rapport à la tradition qu'il désigne ?* La réponse résidant dans la façon dont il effectue la reprise d'un intertexte, nous nous proposons ici de rendre compte de cette façon-là en étendant la portée descriptive de la notion de *geste énonciatif* aux phénomènes intertextuels. Avant de préciser notre démarche, commençons par établir l'intertexte en question.

2) Références à la tradition

a) Les passages présumés de l'intertexte

Pour aborder la restitution de l'intertexte citons à nouveau l'intéressante lecture de Pasi. Le critique identifie ainsi les références principales du texte — qui sont pour lui autant de manifestations des sources de l'œuvre :

Évoquant trois poètes du siècle passé (Baudelaire, Rimbaud et Poe), à travers des fragments de leurs poésies, « l'infirme qui volait », (*L'Albatros*), « descendait des fleuves », (*Le bateau ivre*), « nevermore », (*the raven*) qui ont nourri, parmi d'autres, son laboratoire littéraire [...] ¹⁰¹.

La concordance intertextuelle que nous dégageons de notre côté permet d'apporter un complément à cette attribution de sources :

Passages de <i>Le vent est à la prose</i>	Intertexte poétique
l. 6 : « autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches »	<i>Voyelles</i> , vers 1-4 (Rimbaud)
l. 12 : <i>des oreilles absolument modernes</i>	« Il faut être absolument moderne » (<i>Une saison en enfer</i> , Rimbaud)
l. 18 : <i>la grenouille aussi grosse que le bœuf</i>	<i>La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf</i> (La Fontaine)
l. 18 : <i>l'albatros</i>	<i>L'Albatros</i> (Baudelaire)
l. 31 : <i>l'infirme qui volait</i>	<i>L'Albatros</i> , v. 12.
l. 32 : <i>quand la poésie descendait les fleuves</i>	« Comme je descendais des Fleuves impassibles, » (<i>Le Bateau ivre</i> , v.1, Rimbaud) ¹⁰²
l. 33 : <i>à coups de nevermore</i>	- <i>Nevermore</i> (Verlaine ; deux poèmes portant ce titre) - Vers 5 à 20 du <i>Bateau ivre</i> - <i>The Raven</i> (E.A. Poe) — selon C. Pasi

¹⁰¹ Pasi, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰² *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 184. L'édition adopte la copie faite par Verlaine.

1. 33 : <i>avant de se jeter dans la mer</i>	« Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème De la Mer, infusé d’astres, et lactescent, » (<i>Le Bateau ivre</i> , v.21-22)
1. 34 : <i>s’épanche dans la prose</i>	« C’est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le troisième dessous » (G. de Nerval cité par Macé en épigraphe de <i>Bois dormant</i>)

Tableau XVI : passages du texte et de l’intertexte présumé

Commentons. L’intertexte s’avère plus étendu que ne le laisse supposer Pasi, dont les quatre pages de commentaire ne paraissent d’ailleurs avoir d’autre intention que d’esquisser les grandes lignes de la poétique du recueil. On relève ensuite que la reprise dans *Le vent est à la prose* des passages en question ne s’accompagne pas de marques typographiques particulières. Ceci excluant le mode intertextuel de la citation, on conviendra de parler de *référence*, au sens large du terme. À ce titre, on voit que notre poème réfère à des textes généralement considérés comme emblématiques de notre modernité poétique. Il s’agit de poèmes en vers, *Voyelles*, *Le Bateau ivre*, *L’Albatros*, et d’un texte en prose, *Une saison en Enfer*¹⁰³. Arrêtons-nous sur la référence à Poe pour ne faire qu’en signifier la complexité.

b) Situer *nevermore* : une double référence (Poe, Verlaine) ?

Concernant *nevermore* (tr. « jamais plus ») Pasi cite le poème *The Raven* (1845) et opte ainsi résolument pour une référence à Poe. Nous serions moins catégoriques. Si ce mot de langue anglaise pose indubitablement l’existence d’une allusion littéraire, celle-ci est en effet compliquée par le fait que son support linguistique se réduit à un seul lexème, ce qui entrave considérablement l’identification d’un contexte originel. En l’occurrence, la difficulté prend la forme d’une alternative car *nevermore* peut vraisemblablement renvoyer à deux auteurs, compte tenu de la période bien particulière de l’histoire de la poésie que thématisent les autres références : Poe mais aussi Verlaine dont il existe deux sonnets intitulés *Nevermore* dans les *Poèmes saturniens* (1866) — celui de la partie intitulée *Melancholia* (*Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?...*) et celui des *Caprices* (*Allons, mon pauvre cœur, allons, mon vieux complice...*). Une telle difficulté appelle indubitablement une décision interprétative car, on en conviendra, on ne saurait inconséquemment substituer Poe à Verlaine, et vice versa, en particulier vis-à-vis d’un texte dont la nature métapoétique rend à vrai dire crucial le choix des références, la constitution de l’intertexte. Comment en décider ? Macé a lu Poe, n’en doutons pas¹⁰⁴. Cette pièce annexe du dossier n’apporte cependant aucun élément d’interprétation utilisable dans le cas présent. Faute d’éléments probants, nous décidons de mettre entre parenthèses la relation intertextuelle impliquée par *nevermore*.

¹⁰³ On notera pour mémoire que *Le bateau ivre* (1871) marque la reconnaissance de Rimbaud par ses pères poètes (Mallarmé l’accueillit de la façon enthousiaste qu’on sait) et que Verlaine tenait les *Voyelles* (1871), un des poèmes les plus commentés de langue française, pour un chef-d’œuvre.

¹⁰⁴ « Je relisais dernièrement *Double assassinat dans le rue Morgue*. Si l’on est attentif non seulement au processus de la conversation entre Dupin et le narrateur, mais à son contenu, on s’aperçoit qu’il est question d’une lettre changée dans le nom d’Orion, de métaphores autour du pied, du pas et de la marche » (Para 2001, p. 59).

3) Intersémantique et gestes énonciatifs

Traçons les linéaments de la démarche qui sous-tend les descriptions de la section suivante.

a) Intertextualité et geste énonciatif

À l'évidence, déceler la présence d'un texte dans un autre suffit à distinguer celui-ci d'autres qui eux ne manifestent pas une telle particularité qualifiant ainsi déjà, même grossièrement, un mode énonciatif (et interprétatif) singulier. Si l'on admet qu'il n'existe aucune pratique intertextuelle neutre, comme cela semble être toujours le cas, il devient alors permis de voir dans les diverses transformations sémantiques que subit un intertexte donné autant de manifestations de ce que nous avons défini comme étant des *gestes de l'énonciateur*. Ce faisant, on répond au fait que si l'identification des références résume un intertexte l'intertextualité ne s'y résume pas car cette dernière consiste en une reprise énonciative des références au profit exclusif de la singularité du texte d'accueil. Par là, pratiquement, le concept de geste énonciatif permet de fixer son objectif à une description sémantique de l'action d'une sorte de « sujet poétique » ou, plus exactement, d'un énonciateur qui, ne correspondant pas à une personne, se définit par ce rôle discursif.

Le recours au concept de geste énonciatif demeure un moyen de concevoir ce qui doit être *décrit* à d'autres niveaux, au moyen des concepts qui identifient les composantes d'une sémantique interprétative. Dans le cas présent, l'explicitation concrète des gestes de l'énonciateur engage la mise en œuvre d'une description *intersémantique*, par quoi on entend une description linguistique qui traite des rapports sémantiques entre au moins un texte-source et un texte-cible. Indiquons comment.

b) Repères pour la description des relations intertextuelles

1. *Re-contextualisation et parcours interprétatif*. — Toute reprise intertextuelle impose un nouveau contexte d'accueil au matériau linguistique repris (*i.e.* un passage dont la taille est susceptible de varier du lexème au texte complet, dans le cas de la parodie, par exemple), matériau qui se voit nécessairement inscrit dans une sphère de compréhension différente de celle d'origine (*i.e.* une nouvelle situation d'interprétation). De ce point de vue, notre tableau de concordance signale autant de re-contextualisations locales dans *Le vent est à la prose* que de correspondances entre textes. La réalisation de ce genre de re-contextualisation connaît évidemment divers degrés de complexité. Ainsi, par exemple, la réécriture opérée plus haut, 'l'infirme qui volait' → | 'poète' |, qui semble aller de soi, suit en réalité un cheminement complexe : le parcours interprétatif qui la valide dans *Le vent est à la prose* résulte de parcours internes dans le poème de Baudelaire où il faut d'abord construire l'acteur Albatros, homologuer l'unité 'l'infirme qui volait' comme actant de cet acteur¹⁰⁵, puis sur cette base constituer la comparaison 'l'infirme qui volait' α 'poète' (v. 13), avant de revenir l'établir dans le texte de Macé, sous la forme de ladite réécriture. Dans le cadre théorique qui est le nôtre, la description intersémantique

¹⁰⁵ Qui n'est en effet qu'une des descriptions définies de l'acteur Albatros. Voici les autres : « vastes oiseaux des mers », « indolents compagnons de voyage », « rois de l'azur », « Ce voyageur ailé » et « prince des nuées ».

s'applique ainsi à (re)construire les parcours interprétatifs constitutifs de la relation qu'entretient un passage d'un texte-cible avec un passage d'un texte-source.

2. *Composantes sémantiques et nature du geste énonciatif.* — La description que nous venons de faire implique des conditions complexes. En effet, alors que dans le texte de Baudelaire *l'infirmes qui volait* lexicalise un actant de l'acteur Albatros, ce passage n'intéresse pas seulement le niveau de la composante dialectique car en tant que suite linguistique il participe également des composantes dialogique (cf. les évaluations parallèles aux vers précédents, *comme il est gauche et veule !, comique et laid !*, qui forment avec *l'infirmes qui volait !* une rafale de péjorations), thématique (*infirmes qui volait* étant diversement isotope dans le poème) et tactique. En ce cas, c'est la comparaison de la nouvelle situation textuelle de *l'infirmes qui volait*, c'est-à-dire de sa valeur au sein des structures textuelles de *Le vent est à la prose* (disons, de ses nouvelles coordonnées thématiques, dialogiques, dialectiques et tactiques), avec sa situation textuelle initiale qui permet de saisir la *nature* du ou des geste(s) énonciatif(s). Or comme notre poème présente plusieurs correspondances intertextuelles c'est autant de comparaisons qu'il faudrait en principe mettre en œuvre pour tâcher notamment de voir si et comment un geste énonciatif de même nature — ici dialogique, comme on le verra — prend en charge ou assume l'ensemble des relations intertextuelles — ce qui n'a en soi rien de prévisible ni d'évident, on y reviendra également. Plus généralement, au moyen d'une description intersémantique, la comparaison des situations textuelles initiale et finale vise des différences significatives, à savoir celles qui font événement quant au caractère sémantique du texte-cible étudié (cf. *infra* 2.3.2.b). En somme, la description intersémantique entend, dans le présent cas de figure, répondre à la question suivante : *quels traits de caractère du texte étudié sont directement imputables à la relation intertextuelle ?*

Finissons par quelques remarques incidentes. Les cas d'intertextualité qui concernent l'interaction des composantes ont été étudiés par Genette comme des cas d'*hypertextualité* (la parodie, le pastiche, etc.)¹⁰⁶. Bien entendu, des cas plus simples sont envisageables qui sont notamment fonction du matériel lexical repris. Par exemple, une reprise de *comique et laid* paraît drastiquement restreindre l'envergure du geste à la composante dialogique (modalité axiologique). On comprend dans ces conditions, que l'énonciateur ne puisse, potentiellement, agir que dans les limites posées par la situation initiale du passage qui, de la sorte, contraint la portée thématique, dialogique, dialectique, voire tactique du geste. Enfin, on doit garder à l'esprit la nature *sémiotique* du concept de geste énonciatif : la reprise de l'exclamation *l'infirmes qui volait !* en *l'infirmes qui volait* avec suppression de la ponctuation est déjà en soi significative.

Avant d'examiner la façon dont *Le vent est à la prose* « se confronte et dialogue avec les voix poétiques du passé » (Pasi) qu'il désigne, il convient de préciser son mode d'énonciation.

¹⁰⁶ Cf. Genette 1982.

c) Du foyer énonciatif à l'instance d'énonciation

A. Dans *Le vent est à la prose* Nous est l'unique type de déictique personnel. Comme le texte conduit à assimiler Nous aux Poètes (cf. les réécritures 'nous' → | 'poètes' |) on a affaire ici à un Nous dit *exclusif* qu'on peut gloser par « nous, les poètes ». Toutefois, alors que ce Nous marque une interlocution représentée où le foyer énonciatif s'adresse à un foyer interprétatif collectif (un hypothétique Vous) auquel il s'identifie thématiquement, le texte est ainsi fait qu'il rend très problématique le rattachement du Nous à une instance d'énonciation collective définie. En d'autres termes, il faut convenir d'un Je *détaché* dans ce Nous qui n'est pas celui de la prise de parole d'un groupe, une interprétation qui aurait, par exemple, pour effet de faire du texte une sorte de manifeste poétique.

B. Prenons par ailleurs soin de distinguer entre l'énonciateur réel, Gérard Macé écrivain mais aussi photographe à ses heures, et l'énonciateur représenté, le Je à l'avant-plan du Nous qu'on vient de définir, en articulant ainsi, en même temps qu'on les distingue, une situation effective de production du texte et la situation fictive du texte. Dans ces conditions quelle instance peut être tenue pour responsable de la dimension critique de *Le vent est à la prose* ? Ou encore que veut dire exactement Pasi quand il écrit, juste avant d'exemplifier son propos en renvoyant à ce texte de clôture de *La mémoire aime chasser dans le noir*, que « Macé cherche une réponse où toute la problématique contemporaine [me] semble impliquée [nous soulignons] » ? Entend-t-il par là désigner l'auteur réel ou bien l'Auteur (notion d'*auteur impliqué*) que *Le vent est à la prose*, et au-delà l'ensemble du recueil, donne au lecteur à se représenter ? Bref, quel site énonciatif — auteur, Auteur, Je — assume la prise de position critique vis-à-vis de la tradition poétique ? Cette question sans point de vue défini implique naturellement diverses réponses. Tout d'abord, eu égard à ce poème-là et quand bien même une sémantique des textes écarte par décision de méthode la personne de l'auteur de son objet d'étude, il n'est pas inutile de souligner la forte probabilité d'une implication idéologique de Gérard Macé. Cela étant, ce qui intéresse en priorité notre propos a essentiellement trait au geste énonciatif accessible à travers la description sémantique. Or ce concept sémiotique n'a aucune vocation réaliste et, en particulier, il ne vise aucunement à relier les actions qu'il sert à concevoir aux intentions d'un sujet. Pour cette raison, nous ferons de l'Auteur (au sens de Genette, *auteur impliqué* désormais dénommé Macé), dont la désignation n'est au demeurant rendue possible que parce que le texte rend licite l'interprétation d'un Je détaché dans le Nous, l'instance d'énonciation responsable du/des geste(s) qualifiables de *critique(s)* que nous nous apprêtons à décrire par la voie intersémantique.

4) Confrontations et dialogue

a) Utilisation des modalités axiologiques

Cette section montre que le caractère spécifique de *Le vent est à la prose* ressortit pour une grande part à une série de gestes énonciatifs agissant sur des relations intertextuelles au niveau des modalités *axiologiques* (éthiques, normatives, thymiques, etc.)¹⁰⁷. Comme les autres modalités (existentielles, épistémiques et factuelles) celles-ci sont susceptibles d'un traitement en termes de traits sémantiques. Pour simplifier l'analyse, on distingue ici les catégories /mélioratif/ vs /péjoratif/ et /positif/ vs /négatif/. La première est conçue comme une catégorie modale qui peut se spécifier en différentes sous-catégories axiologiques, au sens où elle est susceptible d'être diversement précisée au moyen d'oppositions plus spécifiques impliquant des jugements d'appréciation (bien/mal ; utile/inutile ; beau/laid ; bon/mauvais). Cette catégorie permet d'envisager les dimensions axiologiques de l'univers d'assomption du foyer énonciatif (voir ci-dessous). Quant à la catégorie très générique /positif/ vs /négatif/¹⁰⁸, nous la chargeons d'exprimer d'une façon pour ainsi dire objective l'axiologie inhérente et/ou afférente aux emplois lexicaux. *Grosso modo* et avec force guillemets, on distingue ainsi un plan de l'action, proprement modal, susceptible selon les contextes de surdéterminer (/mélioratif/ vs /péjoratif/) une sorte de plan d'immanence (/positif/ vs /négatif/) sans pour autant annihiler ces dernières valeurs qui, une fois actualisées, se révèlent persistantes (par exemple dans l'ironie comme nous verrons). Les énoncés du type *L'amour du mal* (à distinguer de *La haine de la musique, de la poésie* qui impliquent eux nettement un conflit d'univers d'assomption) nous y incitent. Enfin, la catégorie thymique (/euphorie/ vs /dysphorie/) ne sera appliquée qu'à l'endroit d'un Ego humain (dans la description).

b) « Macé contre Rimbaud »

Plusieurs poèmes, dès *Le jardin des langues*¹⁰⁹, et un essai¹¹⁰ attestent de l'importance de Rimbaud chez Macé. Pour ce qui concerne notre texte, la re-construction des parcours intertextuels montre qu'il s'y élabore tout le contraire d'un clin d'œil complice à cette figure de la modernité en poésie.

1. *Premier passage*. — En situation poétique, la cooccurrence de *voyelles* et de *mouches* au second alinéa de *Le vent est à la prose*

¹⁰⁷ Pour une présentation complète des dimensions et catégories concernées voir Pottier 1992, pp. 219-220.

¹⁰⁸ Qui, comme toute catégorie de cet ordre, supporte une représentation en « carré sémiotique » ou en « cycle » (Pottier), cette dernière rendant mieux compte du phénomène de gradation : /positif/, /non positif/, /négatif/, /non négatif/. La position « ni positif ni négatif » formalisant un état indécidable.

¹⁰⁹ On y relève, entre autres, *le clavecin de Rimbaud* (p. 91), *la main à plume* (p. 101) qui renvoie à *la main à plume vaut la main à la charrue* (), etc.

¹¹⁰ Macé G., 1978, « Rimbaud 'Recently deserted' », *La Nouvelle Revue française*, avril-mai, repris dans le recueil d'essais *Ex-libris*.

La vérité au fond du puits nous vaticinons dans le vide et dansons autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches qui se prenaient pour des derviches.

suggère fortement une référence au premier quatrain de l'incontournable sonnet des *Voyelles* :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

En tant qu'hypothèse, l'identification de cette référence peut être appuyée par le fait que le vers 3 est au moins repris deux fois dans l'œuvre de Macé, explicitement, soit dans *la fille de minos pour un romancier séducteur a délacé l'a noir de son corset* (*Les balcons de Babel*, p. 84) et dans *leur murmure est si mince qu'on a cru l'enfermer dans le corset étroit de quelques voyelles* (*Bois dormant*, p. 130). Ce dernier passage connaît une discrète péjoration ('enfermer', 'étroit') sur 'voyelles', terme qu'on peut raisonnablement présumer /positif/ dans le domaine poétique et qu'on peut admettre marqué du trait /mélioratif/ dans le sonnet rimbaldien : *Je dirai quelque jour vos naissances latentes*, qui prévoit voire promet un récit des origines, laissant deviner une valorisation des Voyelles en tant qu'objet de discours. Or on constate dans le passage cité de *Le vent est à la prose* une péjoration sur 'voyelles'.

Celle-ci résulte d'un parcours interprétatif complexe. On note pour commencer que, dans ce contexte, la présence de *dans le vide* (cf. les locutions *parler dans le vide*, *faire une promesse dans le vide*) active le trait /péjoratif/ dans *vaticiner* (« s'exprimer dans une sorte de délire prophétique » (*Robert*)). Toujours au sein de la même phrase, on assiste au défigement de *tomber comme des mouches* induit par le pronom relatif *qui* ayant pour effet une sémiose seconde, par rétroaction, qui actualise /spatialité/ dans 'tomber' et /concret/ dans 'mouches'. D'où l'amorce possible d'une lecture à rebours, via le passage *dansons autour des voyelles* (qui possède également le trait /spatialité/, et en fait un mode herméneutique analogue, « littéral »), qui entraîne le défigement des deux expressions restantes, à savoir la locution proverbiale (tronquée) *la vérité au fond du puits* (sur la signification de l'expression, cf. *supra* Tableau V) et *dans le vide*. On actualise alors /spatialité/ dans 'fond' et /concret/ dans 'puits' et 'vide'. Inversement, on peut prévoir que la présence des trois locutions qu'on dit habituellement figurées invite à relire *dansons autour des voyelles* sur ce mode « littéral », par exemple par *tourner à vide* (« moment où une activité s'exerce sans effet utile ») ou, ce qui convient peut-être mieux, *tourner autour du pot* (« parler avec des circonlocutions, ne pas se décider à dire ce qu'on veut dire »). Ces diverses assimilations produisent en fin de compte une mise en parallèle de *au fond du puits*, *dans le vide* et *autour des voyelles* (de la forme (LOC) → [x]) avec, à notre avis, une péjoration concomitante sur 'voyelles'. En dernière analyse, il semble que Macé joue là du motif linguistique de *vacuité*. On note pour finir que les *mouches* ne profitent plus des valeurs positives de l'adjectif *éclatantes* du vers 3 de Rimbaud, le rapprochement péjoratif (cf. *se prendre pour*) entre les *mouches* et les *derviches* contrastant nettement /animal/ vs /humain/, /matériel/ vs /spirituel/, /impure/ vs /pure/, bref /bas/ vs /haut/ c'est-à-dire

au fond /négatif/ vs /positif/. Il apparaît ainsi que la relation intersémantique consiste en une *modalisation négative*, qu'on peut estimer non saillante, des unités 'voyelles' et 'mouches' qui fondent le rapprochement intertextuel.

2. *Second passage.* — Dans *des oreilles absolument modernes et sourdes absolument* on assiste à une nette dénégation du célèbre impératif du narrateur d'*Une saison en enfer* (1873), « Il faut être absolument moderne »¹¹¹. Le trait /péjoratif/ est actualisé dans 'moderne' à partir de 'sourd' sur la base de la structure en chiasme de l'énoncé. Ce faisant le texte substitue /péjoratif/ → 'moderne' à /mélioratif/ → 'moderne' chez Rimbaud. Cette surdité (poétique) prise au sein d'une référence explicite à Rimbaud peut être mise en rapport avec les deux premiers alinéas — où l'on est tenté d'organiser en faisceaux d'interprétants le sémème 'vaticinons' (l. 5) et les réécritures internes (*i.e.* prescrites par le texte seul) 'nous' → |'prophète'| et 'nous' → |'voyant'|¹¹² — pour constituer un renvoi global, peut-être sans prescription particulière de parcours intertextuel (*i.e.* qui intéresse plutôt un lieu commun qu'un passage) aux célèbres lettres dites « du voyant »¹¹³. Celle adressée à Paul Demeny formule en effet précisément : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »¹¹⁴. On serait ainsi en droit de voir dans la surdité dénoncée une dénégation générale du programme rimbaldien.

3. *Troisième passage.* — Approfondissons le cas du voyant. Le premier alinéa se compose pour l'essentiel de relations casuelles du type COMP et ATT dont la finalité sémantique est d'ordre *dialectique*, c'est-à-dire qu'elle enjoint à construire le contenu de l'acteur Nous. Les interprétants à l'origine des réécritures sont les possessifs *nos horoscopes* et *nos blasphèmes* qui autorisent à réécrire 'nous' par |'impies'| sur l'isotopie de la religion et par |'voyants'| sur l'isotopie de l'occulte. La plausibilité de cette dernière réécriture peut signifier plus qu'une simple allusion au programme rimbaldien. En effet, dans ce passage qui rappelons-le n'actualise le sème /poésie/ qu'en tant que sème afférent contextuel, Macé emploie les termes *esprits frappeurs* et *horoscopes*, qui réfèrent au domaine //sciences occultes//, ce qui donne à comprendre *voyant* au sens d'extralucide, de médium, etc. Or, en littérature, *voyant* est ordinairement reçu dans un sens différent, précisément au sens de la *métaphore* rimbaldienne. D'où dans certaines exégèses des fameuses lettres une tendance à l'interprétation productive (sur-interprétation ?), assimilant notamment le terme de voyant à la « voyance ». Or *esprits frappeurs* et *horoscopes* nous installent justement dans le domaine de la voyance... Bref, dès lors qu'on s'accorde sur la réécriture |'voyant'|, il devient possible de dire que le texte de Macé réalise une destitution du Poète-voyant (du mythe Rimbaud ?) qui peut se décrire comme la prescription d'un profilage de *voyant* dans le domaine de l'occulte, un profilage qui *contredit* précisément celui lié aux attentes du domaine littéraire, où l'on se situe effectivement (*Le vent est à la prose... est un poème...*)¹¹⁵. En clair, l'ironie consiste littéralement à

¹¹¹ *Œuvres II, Vers nouveaux, Une saison en enfer*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 142.

¹¹² Cf. *supra* Tableau IV.

¹¹³ Celle adressée à G. Izambard datée du 13 mai 1971, et celle du 15 mai 1871 que Rimbaud écrit à Paul Demeny.

¹¹⁴ *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 143.

¹¹⁵ On se souvient qu'un *profilage* réalise un *profil* (au sens de la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti) qui participe d'une *forme textuelle*, c'est-à-dire d'un moment stabilisé du cours d'action *sémiotique*.

déclasser *voyant* en ne le donnant plus (ou plus seulement) à comprendre dans le domaine poétique mais dans le domaine de l'occulte, ce qui réalise une sorte de prosaïsation du mytique.

c) « Macé contre Nerval »

A. Nous venons de voir de quelle manière est contesté le propos rimbaldien, penchons-nous à présent sur la vraisemblable référence à cette citation de Nerval qui figure en épigraphe du recueil *Bois dormant* : « C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le *troisième* dessous ». Lui répondrait le dernier alinéa de *Le vent est à la prose* :

Pour conjurer la grande peur de l'an mil dont c'est bientôt l'anniversaire, nous réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois se lever de son lit, et de la rive où nous sommes nous regarderons passer l'infirme qui volait, quand la poésie descendait les fleuves à coups de nevermore, avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose.

Voici comment Pierre Chappuis lit ce passage :

Et la poésie ? Impossible de croire à sa disparition. Voyons-la, rétive à tout cloisonnement, boiter dans la prose (ah mais !, vertu du trébuchement !), non qu'elle y soit *tombée* ainsi que Nerval pour sa part le regrettait : voyons-la s'y *épancher* comme on se jette dans la mer, en danger de se perdre, mais aussi, sauve alors — oh combien ! — d'après un autre texte où sont repris les mêmes termes, voyons-la « *qui s'épanche dans la prose, et qui semble réglée par des nombres invisibles* »¹¹⁶.

Thématiquement, la glose de Chappuis dit les rapports salutaires de la poésie à la prose et, plus exactement, que la prose, pour Macé, demeure finalement un lieu fortement propice (« ô combien ! ») à l'activité poétique. Dans cet extrait, en effet, « vertu du trébuchement ! » surdétermine « boiter dans la prose » de même que « mais aussi sauve alors » prend le pas sur « en danger de se perdre ». Le critique assigne donc à 'prose' une valeur tout à fait positive. Avant de détailler le parcours interprétatif qui constitue cette lecture, il est utile pour la clarté de l'exposé de donner la définition de *s'épancher*. Le *Robert* enregistre :

1. VX. ou POÉT. Couler, se déverser. — MOD. MÉD. Former un épanchement. FIG. Se répandre abondamment. 2. FIG. Communiquer librement, avec abandon, ses sentiments, ses opinions, ce que l'on cachait. CONTR. Fermer (se).

On note la présence du registre poétique (Poét.) et du domaine médical (Méd.), d'où dans le Tableau XI l'absence d'indexation directe sur l'isotopie de la poésie. À ce titre, on pourrait gloser *s'épancher* par « s'exprimer » (cf. e.g. *La rage de l'expression* de F. Ponge). On note enfin que le motif linguistique de *s'épancher* mobilise principalement les dimensions spatiale et notionnelle qu'expriment des valeurs *détensives*¹¹⁷ (qu'on pense aux sens de l'*ouverture*, à l'*exposition*, etc.), une relation *orientée* (ex. *Une*

¹¹⁶ Cf. Chappuis 2001, p. 84.

¹¹⁷ Par opposition aux valeurs *réensives*. Nous faisons appel à la face tensives de la sémiotique du discours dans la version qu'en donne Zilberberg 1988, p. 51 sq.

fontaine de miséricorde qui s'épanchait du ciel dans mon cœur) qui s'accomplit par un mouvement d'ingression¹¹⁸ (ex. Sang qui s'épanche dans le cœur).

B. La démonstration de Chappuis se fonde sur des interprétants externes — l'allusion à Nerval que nous avons cité plus haut et la citation d'un passage de l'œuvre de Macé — qui doivent justifier la production d'évaluations opposées portant sur 'prose', avec chez Nerval une afférence du trait /négatif/ et chez Macé une actualisation du trait /positif/. Trois raisons inégales peuvent être données pour légitimer la relation intertextuelle Macé-Nerval : 1. le fait que Macé est l'auteur d'un essai sur le poète¹¹⁹ ; 2. l'accessibilité de l'énoncé nervalien placé en exergue de *Bois dormant* ; 3. enfin, textuellement, la force du parallélisme entre *la poésie tomba dans la prose* et le passage *se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose*. Sémantiquement, on peut représenter ainsi ce parallélisme complexe (où *cm* = connexion métaphorique ; *cs* = connexion symbolique ; *equ* = relation d'équivalence)¹²⁰ :

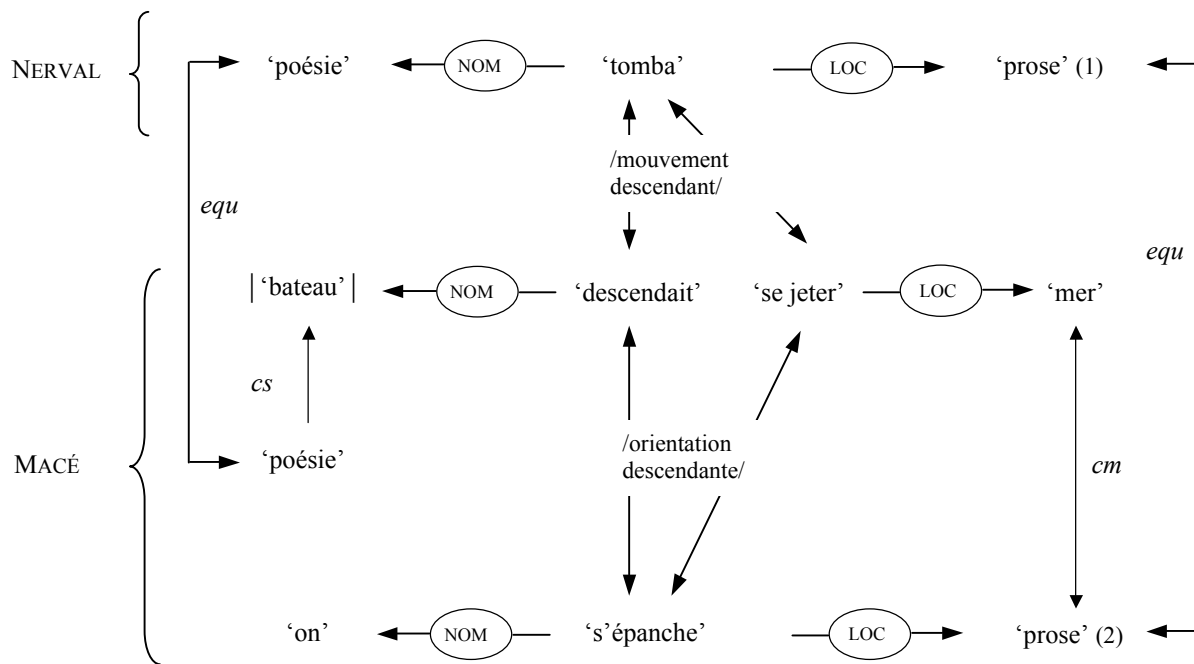


Figure II : structure du parallélisme Macé-Nerval

On admettra sans peine, d'une part, que dans l'extrait cité de Nerval 'tomba' et 'troisième dessous' induisent le trait /négatif/ dans 'prose' et, par contraste, /positif/ dans 'poésie', d'autre part que le contexte de 's'épancher' ne contredit pas l'actualisation d'un trait que ses emplois (cf., pour faire court, les synonymes *se confier*, *se livrer*, *s'ouvrir*, etc.) convainquent d'être /positif/. Quant à la citation de Macé (*qui s'épanche dans la prose, et qui semble réglée par des nombres invisibles*) elle semble témoigner d'une acceptation par l'idiolecte macéen d'une évaluation positive de 's'épancher', ou du moins ne s'oppose-t-elle pas explicitement à une telle lecture. Dans ces conditions, le parallélisme paraît

¹¹⁸ S'agissant de fluidité, on détourne pour l'analyse ce terme de géographie désignant « un envahissement localisé d'une vallée, d'une plaine par les eaux marines ».

¹¹⁹ Macé G., 1980, *Ex-Libris*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.

¹²⁰ Pour un développement sur la notion de parallélisme sémantique, cf. Ch. IV, 3.3.

conditionner une saisie contrastive de ‘tomba’ et ‘s’épancher’ d’un côté, de ‘prose’ (1) et ‘prose’ (2) de l’autre. Il paraît donc licite, de ce point de vue, de décrire la relation intertextuelle considérée comme une transformation évaluative du négatif vers le positif. Pour nuancer ce propos on peut faire remarquer que Chappuis inverse dans son commentaire les termes de la comparaison *se jeter dans la mer comme on s’épanche dans la prose* en « voyons-la s’y épancher comme on se jette dans la mer ». Si tel était le cas, vu l’usage important des locutions proverbiales, sans doute y aurait-il lieu de lire sur ce mode *se jeter dans la mer* par *se jeter à l’eau* (« prendre soudainement une décision audacieuse », nous dit le Robert). Ce qui, en raison de la structure comparative, irait dans le sens d’une actualisation *plus nette* de /positif/ dans ‘s’épancher’ et dans ‘prose’. Cela doit nous rappeler que les traits /positif/ et /négatif/ sont susceptibles de degrés de présence (à distinguer, sans doute, des degrés d’existence gagés notamment sur l’opposition potentiel/actuel). En fait, nous pensons qu’il faut ici conclure moins catégoriquement en soulignant que ce n’est que par un *effet de contraste* dû d’un côté à l’afférence de /négatif/ dans ‘tomba’ et ‘prose’ (1), de l’autre à leur mise en regard avec ‘prose’ (2) et ‘s’épancher’ dans une structure parallèle, que /positif/ est actualisé dans ces derniers sémèmes. Autrement dit, d’accord sur le fond avec Chappuis nous ne partagerions pourtant pas son enthousiasme quant aux évaluations positives qui marquent la fin du poème (une position qui a l’importance esthétique / herméneutique qu’on sait en poésie et au-delà). Compte tenu de la suite des analyses, nous sommes donc porté à ne pas admettre que l’actualisation de /positif/ franchisse le seuil de la saillance, au contraire de ce qui se passe pour ‘prose’ (1).

Cependant une seconde lecture intertextuelle de *s’épanche dans la prose*, qu’on peut estimer également plausible, se présente à l’interprète. Elle nous conduit à relire *Le Bateau ivre* de Rimbaud.

d) Retour à Rimbaud

1. *Rimbaud via Baudelaire*. — Dans les dernières lignes du texte figure *l’infirmes qui volait*. Sa lecture évoque bien sûr tout de suite le sonnet *L’Albatros* de Baudelaire : *L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait* (vers 12). Dans ce poème, la comparaison du dernier quatrain, *Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer* (vers 13), autorise alors, dans le texte de Macé, la réécriture ‘l’infirmes qui volait’ → | ‘poète’ |, sur l’isotopie de l’écriture (cf. *supra* 3.b.). On pourrait certes décider de ne pas poursuivre au-delà de ce parcours intertextuel. Cependant plusieurs raisons poussent à réécrire ‘l’infirmes qui volait’ par | ‘Rimbaud’ |. Argumentons en faveur de cette lecture plus audacieuse. L’essai de Macé sur Rimbaud, à qui « Rien ne [...] donne plus d’imagination que la chose attestée »¹²¹, témoigne d’une connaissance biographique approfondie. À ce titre, comme un condensé biographique, l’expression *infirmes qui volait* fait fortement songer à l’amputation de la jambe droite (en mai 1891, à Marseille) du négociant de retour d’Abyssinie chaussant jadis, poète vagabond, des « semelles de vent » (cette formule connue est de Verlaine) — et l’on se souvient ici de « ces féroces infirmes retours des pays chauds » (*Une saison en enfer*)... Mais si nous sommes amené à défendre cette

¹²¹ Cf. Blanchet, Remaud 2001, p. 20.

réécriture c'est parce qu'une relation intertextuelle motivante nous conduit à ces éléments d'interprétation comme à une conséquence légitime.

2. *Analyse des correspondances intertextuelles.* — A. Rappelons les correspondances qui nous apparaissent notables entre *Le vent est à la prose* et *Le Bateau ivre* :

	Passages de <i>Le vent est à la prose</i>	Vers de <i>Le Bateau ivre</i>
Correspondance 1	<i>quand la poésie descendait les fleuves</i>	<i>Comme je descendais des Fleuves impassibles</i>
Correspondance 2	<i>avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose</i>	<i>Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,</i>

Tableau XVII : correspondances intertextuelles Macé-Rimbaud

Au-delà des similitudes morphosyntaxiques, la première correspondance s'établit au palier macro-textuel du fait que chacun des poèmes connecte les domaines de la navigation et de la poésie. Dans *Le vent est à la prose* le contexte induit une réécriture interne de 'poésie' par |'bateau'| sur l'isotopie de la navigation. Cette réécriture a pour correspondant l'audacieuse substitution qu'opère Rimbaud dans son poème¹²², qu'on comprend en réalisant la réécriture 'je' → |'bateau'|. Dans les deux cas le statut de comparant pour 'bateau' est conservé. Or le poème de Macé fournit un interprétant — *de la rive où nous sommes nous regarderons passer* — qui autorise une réécriture de *infirmes qui volait*, actant humain, par |'bateau'|, ce dernier étant par ailleurs connecté à 'poésie'. Si l'on admet que *je* non seulement renvoie à une embarcation mais également au poète (cf. note précédente), alors on doit reconnaître des raisons textuelles pour partir en quête d'autres éléments susceptibles d'étayer l'hypothèse d'une réécriture de 'l'infirmes qui volait' par 'Rimbaud' (éléments que nous avons présentés ci-dessus). Le cercle de la compréhension (se) boucle ainsi.

B. Quant à la seconde correspondance on peut se la figurer en représentant ainsi le parallélisme sémantique qui la fonde :

N.b. : ce schéma, qui représente la description sémantique d'un rapprochement intertextuel, appelle un bref commentaire : /rythmicité/, qu'impliquent évidemment ici *poème* et *prose*, vise à résumer des valeurs (/régularité/, /itératif/, etc.) communes à *mer* (cf. *flux/reflux*, *houle*, *onde*, etc.) et à *poésie*. Plus exactement, il nous semble que la connexion métaphorique entre 'prose' et 'mer', et le composé métaphorique 'poème de la mer' conditionnent chacun de leur côté l'émergence d'un complexe sémique (fait des valeurs mentionnées) qui suscite la production du mot *rythme*. Il y aurait donc plutôt convergence vers un thème (*a fortiori* dans le cadre de l'intertextualité) que rapprochement par la « rythmicité ». La connexion métaphorique entre 'prose' et 'mer' se constitue également d'un sème que nous nommerions /étendu/ (vs /restreint/), ce trait rendant isotopes 'prose' et 's'épancher', la *prose* étant plus profuse que la poésie versifiée (lyrique), et la *mer* étant la vaste et profonde étendue d'eau qu'on connaît.

¹²² Selon Steinmetz *Le Bateau ivre* « prend certes le sujet le plus rebattu de la poésie universelle : l'embarcation et ses périples symbolisant le projet et les risques de l'invention. D'Horace à Hugo, en passant par Chénier et Coleridge, les modèles ne manquaient pas. Mais nul écrivain n'était allé jusqu'à devenir vaisseau lui-même (Rimbaud dit « bateau » à une époque où l'on continuait à proscrire un tel mot, trop familier pour le style poétique). Banville lui reprochera un tel procédé » (*Œuvres I, Poésies*, p. 266).

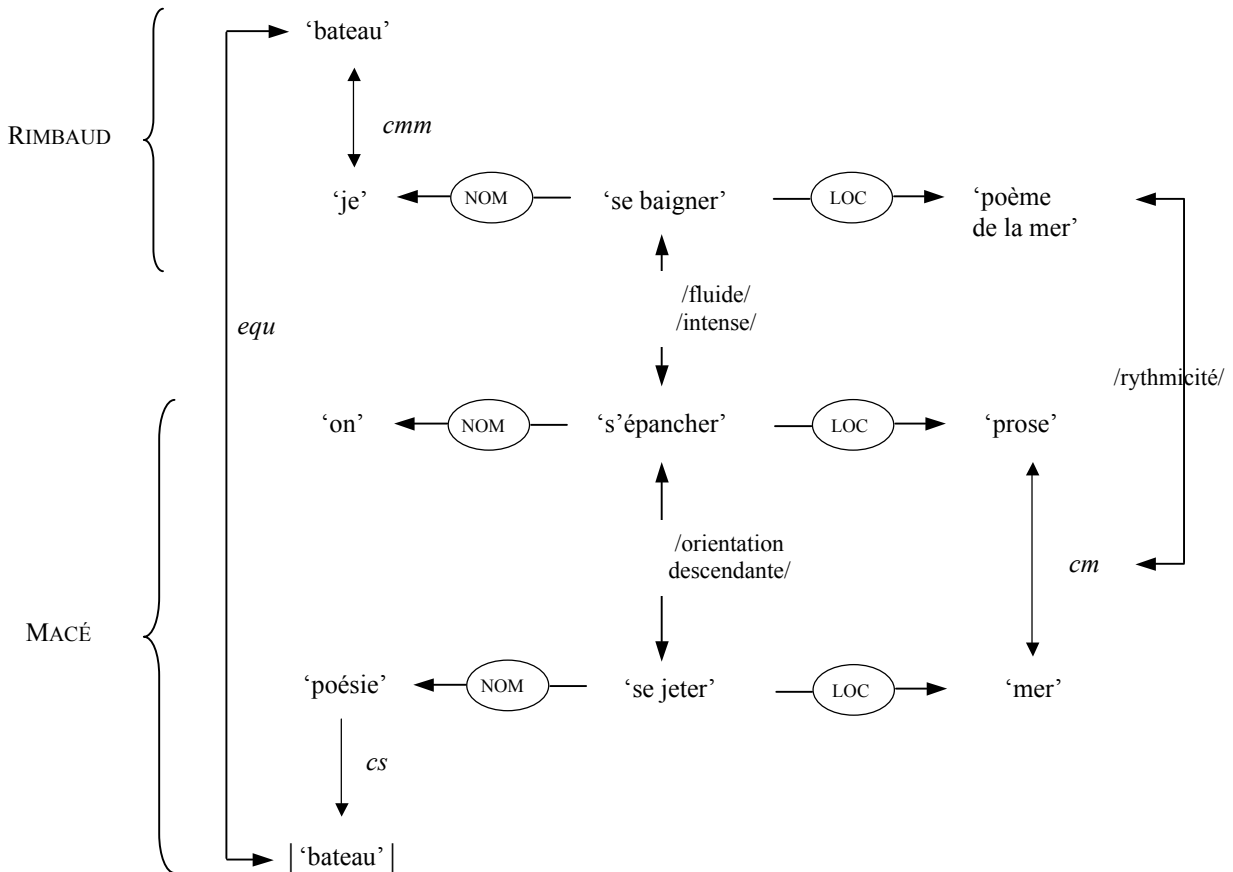


Figure III : structure du parallélisme Macé-Rimbaud (seconde correspondance)

Cela étant, qu'en est-il des évaluations ? Nous serons brefs. À la différence du parallélisme précédent, celui-ci ne produit aucun effet de contraste évaluatif, dans la mesure où tous les sémèmes, une fois les parcours interprétatifs réalisés, signifient un même pôle évaluatif, à savoir le pôle positif. En effet, dans *Le Bateau ivre*, nous actualiserions volontiers d'une part /euphorie/ dans 'je' à partir de 'se baigner' (/positif/), d'autre part /positif/ dans 'mer' à partir de 'poème' au motif que la structure métaphorique, sans oublier les majuscules, s'interprète comme une modalisation méliorative (le 'poème' est dit *infusé d'astres, et lactescent*)¹²³. Par ailleurs, rien ne s'oppose à ce qu'on maintienne les évaluations retenues précédemment (cf. *supra* « Macé contre Nerval »), c'est même le contraire au sens où la sélection réciproque de /fluide/ et /intense/ entre 'se baigner' et 's'épancher' pourrait, à nos yeux, être dite comporter une sorte d'*a priori* axiologique positif, ces deux traits ne relevant pas de valeurs *rétenives*.

C. En ce sens, on doit retenir pour notre propos qu'aucune transformation axiologique apparente n'est observée entre le texte et son intertexte. Néanmoins si la conservation d'une évaluation positive s'accorde à notre lecture de Nerval, de façon assez surprenante, elle se révèle contradictoire avec les

¹²³ En fait le degré de présence de l'évaluation positive n'est pas élevé, ce que révèle par exemple la traduction du *Bateau ivre* par Paul Celan qui elle fait nettement ressortir l'évaluation positive des vers rimbaudiens (on note en particulier le modal *konnt* « pouvoir, être capable de » et l'adverbe *frei* « librement » ainsi que *trank ich* qui implique un acte volontaire) : *Des Meers Gedicht ! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen, / Grünhimmel trank ich,*

résultats de notre section « Macé contre Rimbaud » qui concluait elle à un geste de péjoration vis-à-vis de l'intertexte rimbaldien. Relativement à la question de la saillance déjà soulevée à propos de la relation intertextuelle Macé-Nerval, il semble qu'on doive, ici aussi, signaler une *saillance* du trait positif dans *je me suis baigné dans le Poème / De la Mer* qu'on ne retrouve pas dans *se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose*. Cela confirme notre intuition précédente et montre à tout le moins que ce dernier énoncé ne témoigne pas d'un degré de présence manifeste, contrairement encore une fois à la lecture de Chappuis.

2.3. Le problème des évaluations : en quête de cohérence

Le commentaire de synthèse que nous venons de faire indique déjà le degré de complexité auquel il nous faut à présent faire face pour (tenter de) conclure la description. Certes il eut toujours été possible d'éviter toutes ces complications interprétatives en bornant l'étude au seul espace connexe du texte. Mais nous espérons d'une part avoir suffisamment justifié la plausibilité des relations intertextuelles, d'autre part ne pas avoir trop tiré la lecture par les cheveux pour convaincre que ces « complications » ne sont en fait que des difficultés qui non seulement « appartiennent » à *Le vent est à la prose* mais aussi, et surtout révèlent les nœuds par où passe la complexité interprétative, et ainsi une part de son caractère sémantique. Tâchons d'y voir plus clair.

1) Confrontation de deux lectures partielles du poème

a) L'évaluation négative de la première occurrence de prose

Hormis le titre, le mot *prose* connaît deux occurrences dans le texte. On vient d'étudier la seconde, dernier mot du texte, dans le contexte *on s'épanche dans la prose*. Examinons son évaluation dans *le vent est à la prose*, syntagme qui correspond à l'identique au titre. L'alinéa concerné est le troisième du poème :

Des siècles d'arrogance pour finir comme des pores, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument : plus besoin de chanter le ricanement suffit, car le vent est à la prose et nous sommes guéris de l'Orient.

Il s'agit très vraisemblablement du passage sur lequel C. Pasi prend appui, ce qu'il ne précise pas, pour faire ce commentaire général du texte : « Macé se révolte contre l'aplatissement et le ricanement de la prose triomphante qui voudrait le condamner au silence »¹²⁴. Il s'ensuit clairement que, selon lui, la première occurrence du mot *prose* fait l'objet d'une nette péjoration. Celle-ci provient des sémèmes

Sterne, taucht ein in milchigen Strahl (Celan P., 2000, *Gesammelte Werke (Vierter Band), Übertragungen I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 103).

¹²⁴ Cf. Pasi, *op. cit.*, p. 39.

‘arrogance’, ‘porcs’ (en contexte équatif), ‘sourd’ et ‘ricanement’ (cf. *supra* 2.2.4.b.2). Mais l’activité sémantique du passage compare surtout ‘chanter’ (*plus besoin de*) à ‘ricanement’ (*suffit*) avec en somme

Sémème	‘chanter’	‘ricanement’
Temporalité	/révolu/	/actuel/
Évaluation (univers de référence)	(/positif/)	/négatif/

Tableau XVIII : comparaison de ‘chanter’ avec ‘ricanement’

Le second couple de cette double corrélation non symétrique /révolu/-(/positif/)¹²⁵ <—> /actuel/-/négatif/ se manifeste également dans les sémèmes ‘porcs’ et ‘modernes’. Ne faisant que poursuivre le mouvement des deux premiers alinéas, cette co-existence de traits signifie un constat amer sur l’état actuel des choses en poésie. Or, introduite par le marqueur d’argumentation *car*, l’expression *le vent [être] à...* est au présent d’où il suit, par assimilation, une afférence de /négatif/ dans ‘prose’. Une telle description est importante puisque le titre du texte ne laissait pas, à première vue, supposer une affirmation négative sur ce qu’on peut nommer, approximativement, la situation actuelle de la poésie. Dans ces conditions, on ne peut manquer de s’interroger sur le rapport qui lie cette première occurrence négative de *prose* à la seconde, établie elle comme positive.

Cette confrontation des lectures de Chappuis et Pasi signale qu’un enjeu majeur du texte concerne l’évaluation. Elle permet de comprendre qu’une des difficultés interprétatives — c’est-à-dire, dans notre perspective, une des singularités du poème — concerne l’appréciation évaluative du mot *prose*, la première occurrence ayant été estimée négative, la seconde positive. Faut-il en conclure que ces deux critiques produisent des lectures antithétiques de *Le vent est à la prose*, lectures dont il faudrait éventuellement hiérarchiser la pertinence ? Nous répondrons que non car ce serait là comparer l’incomparable, à savoir considérer indûment au plan global deux lectures locales dont nous avons effectivement signalé, en restituant les passages-cibles de leur interprétation respective, qu’elles commentent des espaces de texte distincts¹²⁶. Prises dans leur intégralité les interprétations qu’ils livrent doivent donc être considérées comme des lectures partielles du texte. Une autre question se pose également : faut-il conclure à une inconséquence du texte ? La proposition serait recevable dans le cas où nous croirions en découvrir une (inconséquence) dans un texte relevant, notamment, du discours scientifique ou encore philosophique qui prescrivent la règle de non contradiction pour un univers d’assomption donné (*i.e.* rapporté à un acteur, un foyer énonciatif / interprétatif donné). Le problème doit donc être envisagé autrement.

¹²⁵ Ces parenthèses notent une actualisation par excès, due à la configuration proportionnelle mais non explicite dans le texte.

¹²⁶ C’est visiblement l’intention de Chappuis : « (titre de cette page que je trahis, tirant ici et là des fils très subtilement noués) », « (je serre toujours de près la même page) », *op. cit.* p. 83-84.

Remarque (technique) : La répétition dans un même texte d'un même signe linguistique met *a priori* l'interprétation dans une alternative — car, c'est là une manifestation du doute herméneutique, on ne saurait préjuger de l'identité des signifiés sur la seule foi d'une identité de signifiant : ou bien assimiler sans nuances les unités concernées à un même signifié, ou bien opérer une dissimilation d'acception en relevant les traits pertinents, précisément distinctifs, qui justifient cette opération interprétative. *Le vent est à la prose* convie-t-il à une dissimilation d'acception à longue distance ? Sauf à voir un cas de pure répétition, l'assimilation n'apparaît pas judicieuse car elle conduit à aménager abusivement les résultats obtenus. On irait à l'encontre d'une stratégie de lecture qui ne problématise pas la variabilité contextuelle des occurrences et rien ne justifie en effet qu'une des deux occurrences de 'prose' puisse être légitimement réduite aux valeurs de l'autre.

En fait, l'accès à la singularité / difficulté de *Le vent est à la prose* est au prix d'une perspective globalisante qui tente non de résoudre une hypothétique contradiction mais qui, en assumant l'opposition évaluative identifiée pour une « même » unité, intègre ce fait textuel comme tel dans l'hypothèse d'un rapport complexe à la tradition poétique. Concrètement, il s'agirait de relier la difficulté soulevée à une position énonciative qu'on doit créditer d'une certaine cohérence, en raison de la dimension *thétique* de ces textes.

b) Le sens de la fin

1. *Le pessimisme de Macé*. — Mais, objectera-t-on afin d'assimiler la seconde occurrence de *prose* à la première (dont l'évaluation est il est vrai plus patente), les derniers mots de *Le vent est à la prose* ne se prêteraient-ils pas à un traitement rhétorique qui ait la forme d'une ironie escamotant ses interprétants ? À ce titre, une glose de B. Conort (déjà citée en introduction de cette partie de chapitre), malheureusement non développée mais qu'on reconnaît s'appliquer au passage cité, retient notre intérêt. Le critique et poète écrit :

« Orphée qui se retourne » et « Le vent est à la prose » qui s'interrogent sur la fonction du poète et de la poésie, en ces temps qui veulent effacer les ombres, et noient les vers dans la masse sans rime de la prose¹²⁷.

Comme le texte ne contraint pas en lui-même à produire cette interprétation pessimiste de la fin du poème (nous espérons l'avoir suffisamment montré), il faudrait alors convenir que la stratégie énonciative qui marque la fin du texte consiste à opérer une *dissimulation* de l'évaluation modale proprement dite. Une digression théorique permettra de préciser cette idée qui donnerait raison à Conort. Dans *L'âge de raison*, Sartre écrit (p. 114) :

¹²⁷ Cf. Conort, *op. cit.*, p. 452.

Elle ajouta sans qu'on pût discerner la moindre ironie dans sa voix : « Avec vous on se sent en sécurité, on n'a jamais à craindre d'imprévu »¹²⁸.

Une sémantique interprétative identifiera dans le premier membre de l'énoncé un interprétant qui donne accès à la façon dont sont véritablement assumées, dans l'univers d'assomption de l'acteur Femme, les propositions exprimées dans le second membre. Donc : 1. pour valider sans ambiguïté un tour ironique de cet ordre, il est nécessaire de pouvoir produire un interprétant¹²⁹ ; 2. et surtout, la description aura beau relever l'actualisation de /positif/ dans telle ou telle unité de l'énoncé, elle peut n'avoir parcouru que la moitié du chemin si un tel interprétant lui échappe, celui-ci étant susceptible de renverser tout à fait la perspective de l'évaluation en demandant de *surimposer* au(x) trait(s) /positif/ (qui doit effectivement demeurer pour que l'effet d'ironie soit complet, ou du moins « marqué ») par le(s) trait(s) /péjoratif/. C'est justement là où *pourrait* résider toute la difficulté interprétative de notre passage.

En somme, toute modalité étant liée à l'univers d'assomption d'un acteur (le foyer énonciatif, par exemple), la méthodologie retiendra que, traitant des évaluations, on a intérêt à se demander à quel *site d'assomption* ces dernières sont associées ou associables. Plus spécialement, si l'on peut parfaitement imaginer que *Le vent est à la prose* fasse varier les *degrés de présence* de l'*assomption modale de l'énonciateur* — elle est manifeste dans les premiers alinéas mais latente dans le dernier — jusqu'à la dissimuler tout à fait encore faut-il être en mesure de produire l'interprétant décisif qui la révèle. Conort ne signale pas un tel interprétant (ou plutôt n'a pas à le signaler, vu le genre de l'article encyclopédique où son commentaire s'inscrit).

2. *Pour une « fin ouverte »*. — Tout bien considéré notre position est la suivante : nous sommes d'avis qu'une lecture non pessimiste (contre Conort) et non optimiste (contre Chappuis) de la fin du poème est licite. En fait, la nuance suggérée à propos de l'évaluation de la seconde occurrence de *prose*, qui pouvait alors paraître bien subtile (à propos de la saillance et des degrés de présence), prend tout son sens dès lors qu'elle est lue comme l'indice d'une sorte d'*effet de sourdine* concernant la réévaluation contextuelle, dans *Le vent est à la prose*, des passages situés dans l'intertexte (Nerval, Rimbaud). S'expliquerait ainsi une certaine difficulté à décider de l'assomption évaluative de la fin du texte mais aussi l'impression que cette même fin — qui cumule à un degré très remarquable des références directes (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine/Poe, Nerval) se distancie du ton nettement polémique d'autres endroits du texte où l'évaluation négative (en fait, la péjoration) est patente (mode de la caricature dans le premier alinéa, mode de la satire plus globalement). Cette *modulation* du *ton*, qui n'aurait rien de bien surprenant du point de vue des procédés littéraires, est-elle à mettre au compte d'une fin ouverte ? Sémiotiquement, l'absence des trois points après *prose* ne permet pas d'en décider, mais la présence discrète du trait /positif/ pourrait bien trouver un écho dans la valeur *détensive* de 's'épancher' et le trait /étendu/ dans

¹²⁸ Nous empruntons cet exemple à l'article « Ironie » de Dupriez 1984, p. 264.

¹²⁹ En voici un autre par exemple. Dans « Je ne pose pas ces vérités aux diplomates, aux économistes, aux généraux en retraite, aux actuaire, enfin aux élites » (ibid.), c'est la qualification 'en retraite' qui déclenche l'actualisation du trait /péjoratif/ pour chaque membre de l'énumération.

‘mer’, l’ensemble participant alors d’un ton modéré traduisant un certain *apaisement thymique* de l’énonciateur (en tant qu’impression référentielle).

2) Du geste énonciatif à la tonalité

a) Logique, rhétorique et portée symbolique de deux gestes énonciatifs

1. *Parcours contradictoires.* — A. Nous avons appliqué la description intersémantique à trois cas d’intertextualité. Dans la mesure où nos analyses se tiennent, on assiste dans les deux premiers cas (cf. *supra*, 2.2.4. b et c) à des *transformations* évaluatives notables qui consistent d’une part en la *péjoration* d’unités au départ positives (Rimbaud), et d’autre part, à l’inverse, en la *dénégation* de l’évaluation négative dans l’intertexte (Nerval). Cette description, qui n’a rien de paradoxal, se laisse assez simplement expliquer : c’est dans la *contradiction*, dont la logique est poussée plus ou moins loin, de l’axiologie d’origine des contenus repris que réside la cohérence des gestes énonciatifs. L’utilisation du carré logique de la sémiotique greimassienne permet une représentation simple des deux types de parcours évaluatifs intertextuels décrits, où (i) renvoie à Rimbaud et (ii) à Nerval :

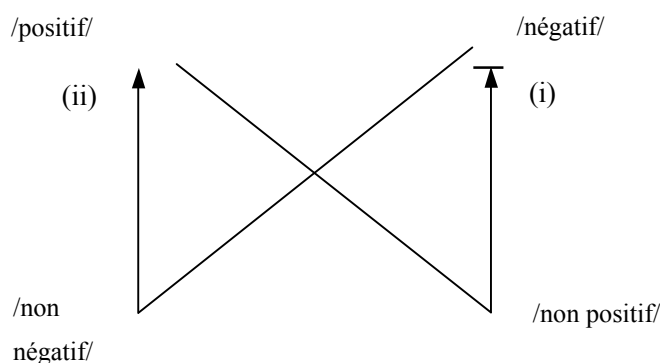


Figure IV : parcours évaluatifs intertextuels

Soulignons que le parcours (ii) n’atteint pas nettement le pôle positif (cf. la saillance du trait /négatif/ dans *la poésie tomba dans la prose*). La contestation comme la reconnaissance étant toujours susceptibles d’être plus ou moins vives, on mesure ainsi ce qu’on peut appeler l’*ampleur* des gestes énonciatifs en ce qui concerne les modalités axiologiques en situation d’intertextualité (cf. *supra* la variation possible du degré de présence de l’assomption modale de l’énonciateur). Il reste que l’évaluation d’origine des unités concernées par les reprises intertextuelles fait bien l’objet d’un *renversement* diversement réalisé dans l’interprétation. C’est en intégrant de la sorte les contenus déterminés de l’intertexte que *Le vent est à la prose* définit une *position critique consistante* vis-à-vis de la tradition poétique qu’il désigne.

2. *La figure de l’interversion.* — Confrontées à l’indénombrable diversité des textes, les théories poétiques et rhétoriques de l’intertextualité se montrent efficaces à différents niveaux de généralité. Modèle du genre, les propositions de Genette (cf. l’ouvrage *Palimpsestes* déjà mentionné) ont mis un

ordre très attendu dans les principales pratiques intertextuelles. Du côté rhétorique, Laurent Jenny¹³⁰ proposait jadis un usage productif des figures permettant de déterminer à quel mode transformationnel (amplification, hyperbole, etc.) se rapportent les modifications que le texte d'accueil fait subir à l'intertexte. L'analyse micro-sémantique rejoint ici ces propositions stimulantes. En relisant les propositions de Jenny, on s'aperçoit en effet qu'il est possible d'étiqueter en rhétorique les mouvements de négation signalés ci-dessus par la figure de l'*interversio* qui « consiste à inverser les valeurs des phrases reprises ou citées » (Jenny). La reprise intertextuelle chez Macé se traduit-elle en général par une rhétorique de l'interversio, ou bien celle-ci est-elle spécifique de *Le vent est à la prose* ? N'ayant pas enquêté sur le sujet, on se contentera de remarquer à cet égard que la reprise plausible des vers de *Le Bateau ivre* ne fait elle l'objet d'aucune interversio. Toutefois, d'autres phénomènes sémantiques nous amèneront à reparler de cette figure en conclusion au sujet du *ductus*. Eu égard à *Le vent est à la prose* on retiendra qu'une part de son *caractère sémantique* tient à des gestes énonciatifs relevant d'une *rhétorique de l'interversio*.

3. *Le ton polémique*. — Il est à noter que les textes de Macé fourmillent de gestes énonciatifs modaux analogues. Ainsi un nombre important de textes annoncent leur fin par un emploi du morphème *mais* qui introduit systématiquement une sorte d'opinion contraire (ex. dans la première section de *La mémoire aime chasser dans le noir* ou dans *Vies antérieures*). Cela est à rapprocher des métaphores à valeur dépréciative signalées à propos des Méditations (cf. *supra* 1.4.1.b) ainsi que, au titre d'une manifestation ponctuelle, de la transposition péjorative de *voyant* du domaine littéraire au domaine de l'occulte. On peut voir là autant de manifestations d'un *ton polémique* (*vs* irénique) récurrent qui trouve en fait, insistons-y, principalement à s'exprimer dans les onze Méditations que nous avons identifiées, c'est-à-dire dans près de la moitié du corpus.

4. *La question des valeurs symboliques*. — Avant de poursuivre, il n'est pas inutile d'évoquer la portée d'une telle rhétorique. En situation poétique et étant donné la nature poétique particulière de l'intertexte d'où elles proviennent (cf. *supra* 2.2.2), les unités *voyelles* et *moderne* notamment mais aussi *prose* ne sauraient être considérées comme de simples lexèmes parmi d'autres. Si l'on convient de la *valeur symbolique*, au sens socio-culturel du terme, de tels signes en poésie, il n'est pas excessif de considérer que les transformations évaluatives dont elles font l'objet doivent s'interpréter comme autant de *gestes significatifs* visant la tradition. Ainsi dans le cas du dernier alinéa, *Le vent est à la prose* constitue sa dimension critique de texte métopoétique en renversant l'évaluation du propos (négatif) de Nerval. Cependant si Macé se définit bien contre Nerval ce n'est semble-t-il pas en empruntant la voie de la *rupture*, comme cela paraît être le cas avec Rimbaud (nous parlons toujours des références contenues dans les premiers aliénas du poème). En fait, il faut tenir compte d'une part de l'*orientation* de la *transformation évaluative* — du négatif vers le positif, et non l'inverse (cf. le cas Rimbaud) — et d'autre part du fait que Macé inscrit par deux fois Nerval en exergue de ses recueils (*C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le troisième dessous* épigraphe de *Bois dormant* ; *Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose*, épigraphe de la troisième partie de *La*

¹³⁰ Cf. Jenny 1976a.

mémoire aime chasser dans le noir). Quant bien même, selon Genette, « épigrapher [serait] toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »¹³¹, il reste qu'un tel geste marque généralement une certaine *reconnaissance* du propos repris et de son énonciateur. Pour cette raison, la relation qu'entretient Macé avec Nerval dans *Le vent est à la prose* devrait être comprise, avec les nuances qui s'imposent, comme une relation dialoguée avec la tradition.

En vertu de cette même raison, il resterait à préciser ce qu'on entend exactement par « Macé contre Rimbaud » ou « Macé contre Nerval ». Pour nous, l'utilisation de ces expressions dans un travail de sémantique des textes indique qu'on tend les résultats à la critique d'une herméneutique spécialisée, au sens où la description sémantique appelle toujours des garanties qu'il n'est pas de la compétence d'une sémantique interprétative de produire.

b) Style et formes sémantiques en situation intertextuelle

A. Le terme même de *transformation* paraît impropre à désigner des phénomènes intertextuels que la description intersémantique montre relever plutôt de la répétition que de la reprise (qui implique transformation). Il en va ainsi pour ces deux passages du poème :

Passage du texte	Commentaire
l. 31 : <i>l'infirmes qui volait</i>	Reprise signifié pour signifié ; statut rhétorique et évaluations conservées (cf. supra 2.2.3.b.1).
l. 33 : <i>nevermore</i>	Quoi qu'il en soit de la référence exacte, il reste que le terme acquiert chez Verlaine comme chez Poe une charge dysphorique attachée au souvenir mélancolique de l'aimée. Celle-ci est conservée.

Tableau XIX : reprises non modifiées

Ces cas de figure ne laissent pas observer de *modification* apparente des contenus repris. On objectera que ce qui est vrai au sujet des évaluations ne l'est plus dès lors qu'on envisage « tout le sens » des unités : *nevermore* ne reçoit évidemment pas les mêmes déterminations contextuelles dans *The Raven*, dans *Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?...*, dans *Allons, mon pauvre cœur, allons, mon vieux complice...* ou encore dans *Le vent est à la prose*. Nous convenons de cet argument qui illustre simplement le principe de la détermination du local par le global et *a fortiori* l'idée qu'il n'existe pas de pratique intertextuelle neutre. Toutefois s'agissant d'accéder à des *gestes énonciatifs* l'important demeure la *valeur significative* du phénomène sémantique et en somme sa *qualité événementielle*. Il s'agit là d'un point clé pour un traitement de la question du style en termes de *ductus*. Voyons comment.

B. Les deux schémas produits pour représenter la description sémantique d'un rapprochement intertextuel (cf. supra 2.2.4. c et d) dissimulent en fait un niveau d'abstraction crucial pour l'étude de

¹³¹ Cf. Genette 1987, p. 145.

l'intertextualité. Il est en effet possible d'affiner la description en produisant la forme sémantique sur laquelle porte l'action de l'énonciateur. Ainsi, très sommairement, la Figure II comprend la partie de forme suivante :

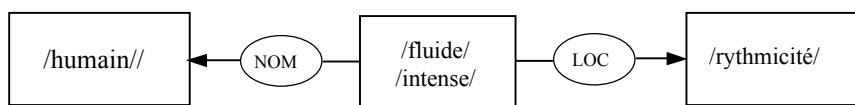


Figure V : (partie de) forme en situation intertextuelle

C'est à l'aune d'une telle forme (sorte d'invariant) qu'on est en mesure d'estimer avec précision les gestes de l'énonciateur qui agit par suppression, substitution, ajout de valeurs sémantiques ou encore modulation d'intensité en influant sur le seuil de saillance (problématique des degrés de présence) des valeurs en jeu. On peut à présent reformuler la tâche de comparaison des situations textuelles initiale et finale censée donner accès à la nature et à la teneur du geste énonciatif (cf. *supra* 2.2.3.b) en situation d'intertextualité : soit deux énoncés A et B situés dans des textes distincts, il existe un *état de forme sémantique* susceptible de modifications significatives qui témoignent du geste de reprise intertextuelle conçu comme action *qualifiable* (par ex. au moyen des figures de rhétorique) et *descriptible* (sèmes) à l'aune de cette forme abstraite. Comme la notion de geste énonciatif concrétise d'une certaine manière celle de *ductus*, la question du style se comprend alors ainsi : un corpus étant constitué, la reconnaissance d'un tel geste énonciatif qualifié dans d'autres cas d'intertextualité et/ou dans des phénomènes intratextuels ouvre la voie à une identification d'aspects du *ductus* ou touche personnelle de l'auteur.

C. Par là, l'application de la notion de geste énonciatif au phénomène de l'intertextualité répond à une difficulté indirectement posée par J.-P. Richard :

l'invasion d'une foule de voix venues d'ailleurs, de paroles arrivées à partir de « donateurs » multiples — Mallarmé, Rimbaud, Nerval, Roussel, Ponge, Dante, Freud, Perrault, Paulhan... — qui occupent, par emprunt caché ou déguisé, par citation, allusion, pastiche, parodie, imitation, globale ou détaillée, l'espace désormais évacué d'une écriture personnelle¹³²

Si nous comprenons bien le propos de Richard, à l'image des vases communicants, les pratiques hypertextuelles chasseraient chez Macé l'écriture personnelle qui renvoie à la notion de style. Les objections à cette idée ne vont pas de soi — que signifie au juste « écriture personnelle » ? Quoi qu'il en soit, nous ne croyons pas qu'une pratique hypertextuelle se fasse au détriment du style dans la mesure où ce dernier est toujours susceptible de s'y exprimer (c'est précisément le propos tenu en B. juste avant la citation). En fait, toute reprise « de voix venues d'ailleurs » par citation, pastiche, etc. implique par définition un geste énonciatif mais celui-ci peut ne pas entraîner de *transformation* (distinguable, passé un certain seuil qualitatif, de la *modalisation* du contenu) significative des *formes sémantiques* en jeu,

¹³² C'est ce que note Richard à propos des *Balcons de Babel* (Richard 1990, p. 71).

d'où sans doute l'idée que l'« écriture personnelle » le cède aux « paroles arrivées à partir de « donateurs » multiples ». Mais, le *ductus* étant de ce fait hors de portée, dans la mesure où il intéresse essentiellement la plasticité des formes sémantiques, cela ne signifie pas pour autant que la reprise s'effectue sans manifestation d'aspects stylistiques relevant d'autres perspectives d'analyse. En particulier, nous pensons qu'il y a lieu de distinguer entre le *ductus*, proche de la notion d'écriture, et la *tonalité* qui intéresse la coloration affective du texte (modalités), qui peut être également « personnelle » (cf. *infra*, 4.2)..

c) Ton polémique, ton dysphorique et tonalité mineure¹³³

1. *Spécifications du négatif*. — Présent de diverses manières, le négatif (pour ne pas dire la « négativité » et au sens le plus large et le plus indéterminé) joue un rôle très important dans la poésie de Macé. Ainsi, par exemple, on note au palier macrotextuel une caractérisation négative des lieux et des personnes¹³⁴ qui se manifeste en particulier dans la reprise des figures mythiques (ex. *Le dieu du voyage aujourd'hui sédentaire est un cul-de-jatte au milieu des pots cassés* (p. 166)). Il en va de même pour les thèmes spécifiques et bien entendu le thème de la mémoire profite d'un tel contexte, d'où l'accentuation de /négatif/ et de /dysphorique/ dans sa représentation schématique (cf. *supra*, 2.1.1). Sous l'angle des modalités, on constate en définitive une *prédominance* des pôles négatifs (Mal, Vice, Inique, Méfiance, Laid, Faux, Inutile, Échec, Dysphorique) sur les pôles positifs (Bien, Vertu, Confiance, Beau, Vrai, Utile, Succès, Euphorique) — ce qui signifie bien que les valeurs positives ne sont pas absentes. Mais constater qu'on a affaire à une *poésie négative* nous en apprend en réalité bien peu sur la singularité de celle-ci et il convient donc de rechercher des modes d'existence spécifiques de ce négatif. Nous en avons déjà rencontré un en l'espèce du *ton polémique* où c'est un conflit d'univers d'assomption qui spécifie la prégnance des valeurs négatives. Il nous faut insister sur un autre phénomène récurrent qu'on nommera la *tonalité mineure* des poèmes en prose.

2. *Pistes de recherche*. — Pourrait être considéré comme conditionnant un effet de tonalité mineure tout phénomène sémantique comprenant l'idée de *restriction* ou de *suspension* (devenir/être inférieur ; devenir/être disjoint ; cesser, etc.). Selon cette conception, on relève par exemple au palier mésotextuel de nombreux procès évolutifs et transformatifs orientés du /positif/ vers le /négatif/¹³⁵ :

¹³³ Il faut noter ici que « Le paradoxe de ces tonalités *littéraires* [...] est d'être dans une certaine mesure les parents pauvres de la théorie littéraire alors qu'elles apparaissent à la fois décisives dans l'ordre du commentaire, où elles sont d'un usage courant, et déterminantes dans le processus de création, une écriture atonale — parfaitement « blanche » — se concevant à peine » (Baudelle 2003, p. 85).

¹³⁴ Il suffit de se pencher sur les textes pour puiser d'innombrables exemples : *ses dents en or, fausses et brillantes comme le mariage qu'il refusa deux fois* (p. 158), *l'haleine du maître qui sent l'ail* (p. 182), *la bibliothèque envahit par les plantes* (p. 191), et ainsi de suite.

¹³⁵ Pottier distingue trois statuts quant au procès de l'événement : le STATIF suppose le maintien (ex. *courir*), l'ÉVOLUTIF évoque une modification (ex. *durcir*) et le TRANSFORMATIF implique un changement (ex. *casser, endormir*). Cf. Pottier 2001, p. 71 sq.

- à l'instant où les fiançailles vont devenir des noces d'or, et l'aïeule une infante (p. 146)
- sa propre nudité qui va virer de l'or au noir (p. 155)
- transforme les vers en prose et le rêve en fait divers (p. 158)
- la mariée devient veuve, et les garçons d'honneur de drôles de fantômes (p. 159)
- Les rois ne sont plus rois de droit divin (p. 160)
- la lune qui noircissait à la vue de l'alchimiste (p. 172)
- dans la boue de ce qui fut un royaume et qui n'est plus qu'un terrain vague ? (p. 194)
- la petite monnaie du scrupule qui devient au déclin du jour la pierre dure de la mélancolie (p. 163)
- Ce manteau d'abord transparent comme une aile (l'aile qu'on arrache à la fin de l'enfance) grandit comme une ombre et vieillit comme une peau d'âne (p. 183)

Dans le même ordre d'idées, toujours eu égard au problème de la tonalité mineure, la phase *suspensive* de l'événement, tel que Pottier le conçoit, attire l'attention, soit à titre d'illustration :

Inchoatif	Cursif	Suspensif
<i>Acquérir</i>	<i>Avoir</i>	<i>Perdre</i>
<i>Se mettre à</i>	<i>Continuer à</i>	<i>Renoncer à</i>
<i>Ascension</i>	<i>Sommet</i>	<i>Déchéance</i>
<i>Agrégation</i>	<i>Agrégat</i>	<i>Désagrégation</i>
<i>Arriver à</i>	<i>Être dans</i>	<i>Quitter</i>
<i>Rapprochement</i>	<i>Coïncidence</i>	<i>Éloignement</i>
<i>Apprendre</i>	<i>Savoir</i>	<i>Oublier</i>

Et l'on doit reconnaître que le dernier mot de la sémiologie revient souvent chez Macé à des événements suspensifs. Par ailleurs, si par exemple les phénomènes contribuant à un *ton dysphorique* (impliquant une atmosphère qu'on pourrait dire « mélancolique », « sombre », etc.), très présent chez Macé¹³⁶, peuvent à la fois participer de la tonalité mineure tous ne s'y ramènent pas car il en existe qui sont distincts de l'axiologie proprement dite. Ainsi, alors que beaucoup de termes suspensifs possèdent une charge négative (voir le tableau ci-dessus), il n'y a pourtant rien de nécessaire entre les phases de l'événement et les pôles de l'axiologie (par ex. *vendre* est suspensif). Enfin, au titre du climat ou de l'atmosphère dysphorique d'un texte, il paraît intéressant de mobiliser l'opposition rétensif/détensif proposée par Cl. Zilberberg¹³⁷, dans la mesure où les valeurs détensives (mouvement, voie, frayement, etc.) semblent *potentialiser* le positif et les valeurs rétensives (arrêt, entrave, obstruction, etc.) le négatif. Propagées dans le texte décrit, les secondes contribueraient ainsi à l'impression d'une atmosphère chargée, les premières à une atmosphère relâchée.

Nous reviendrons en conclusion sur les apports générés par nos descriptions. Tâchons pour l'instant d'en savoir un peu plus sur les régularités sémantiques du corpus.

¹³⁶ Par ex. *l'aïeule coiffée de noir depuis qu'elle a fauté* (p. 145), *Le lieu vague et ténébreux* (p. 152), *une douleur à la jambe qui m'oblige à marcher comme ma mère* (p. 156), *comme je hurle à la mort* (p. 162).

¹³⁷ Cf. Zilberberg 1988, p. 204.

3. ASPECTS DU *DUCTUS*

3.1. Une conception du style située : Max Jacob contre Rimbaud

Dans la fameuse préface (1916) de son *Cornet à dés* Max Jacob affirme : « On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé »¹³⁸. La formule s'applique au genre du poème en prose et réclame au fond pour ce dernier des caractères de composition qui confèrent au texte isolé une *unité forte*. Bien entendu les moyens linguistiques de produire une telle « sensation du fermé » sont légion. Nous en avons rencontré un dans *Le vent est à la prose* dont la force cohésive doit beaucoup à l'existence d'une isotopie comparée autour de laquelle gravite l'activité sémantique dans son ensemble. Il ne s'agit pas là d'une manifestation isolée et, en fait, il y a lieu d'envisager tout l'œuvre poétique de Gérard Macé en enchaînant le pas à la perspective de Jacob. Par le détour d'une image que l'auteur de *Le manteau de Fortuné* ne manquerait sans doute pas de reprendre à son compte, on peut dire ces poèmes caractérisés par un tissu conjonctif fort ou une texture resserrée.

La métaphore est connue et répandue et, par exemple, citant lui aussi la préface de Jacob, J.-M. Adam après avoir cité à plusieurs reprises Flaubert (en particulier pour sa conception de l'unité : « L'unité, l'unité tout est là ! [...] Serre ton style, fais-en un tissu souple comme la soie et fort comme une cote de mailles »), souligne que « Le style est *texture*, au sens étymologique de *textus*, c'est-à-dire *tissu, entrelacs* »¹³⁹. Le même auteur cite ensuite ce jugement esthétique de Jacob sur Rimbaud :

Rimbaud a élargi le champ de la sensibilité et tous les littérateurs lui doivent de la reconnaissance, mais les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style ou volonté et la situation ou émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération¹⁴⁰.

avant de conclure ainsi (p. 30) :

Cette façon de dire que Rimbaud n'a pas de style¹⁴¹ ne se comprend que dans le cadre d'une esthétique définie par Flaubert et dont Max Jacob semble, d'une certaine façon, l'héritier. Pour évaluer le style de Rimbaud, il ne faut pas seulement prendre pour repères l'artisanat flaubertien du style, il faut aussi considérer ce que Barthes appelle « l'écriture du silence ». [...]. Dans ce que Barthes nomme une « agraphie terminale », Rimbaud rejoint Mallarmé, et l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* peut parler d'un « sabotage bouleversant de la Littérature ».

¹³⁸ Jacob M., [1945], 2003, *Le Cornet à dés*, Préface de Michel Leiris [1967], Paris, Gallimard, Coll. Poésie, pp. 22-23.

¹³⁹ Cf. Adam 1994, p. 27.

¹⁴⁰ Jacob, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴¹ Jacob écrit en effet au paragraphe précédent : « Rimbaud n'a ni style, ni situation : il a la surprise baudelairienne ; c'est le triomphe du désordre romantique ».

Choisir de parler à propos du style de Macé d'une texture resserrée n'a de fait rien d'anodin : c'est d'une certaine façon situer Macé « dans le cadre d'une esthétique définie » selon un clivage Jacob / Rimbaud qui n'est pas sans donner quelque profondeur à nos analyses (cf. *supra* 2.2.4.b la péjoration sur la modernité rimbaldienne). En revanche, on comprend que c'est dire bien peu de choses de son style, dans la mesure où on peut dire la même chose de Jacob, voire de Flaubert. Pour cette dernière raison, nous entendons à présent rechercher des conditions sémantiques *remarquables* (c'est-à-dire non seulement régulières dans le corpus étudié mais aussi dont la fonction cohésive d'ensemble est manifeste) d'où résulte l'*unité forte* propre aux textes de Macé. On vise ainsi, toujours, à dégager des aspects sémantiques d'un style. Cet objectif a en fait déjà été partiellement atteint lors de la première partie de ce chapitre, le dégagement de *lignes stylistiques* ayant permis de voir que les textes qui leur échappent présentent une unité de composition affaiblie relativement aux vingt autres textes. Il s'agit donc ici, comme il a été annoncé, d'enquêter sur des régularités sémantiques qui concernent l'ensemble du corpus. Dans ce but, on concentre la description d'une part sur des phénomènes relevant du *contraste fort* entre unités, d'autre part sur des phénomènes relevant du *changement* de fond et par suite de la *transposition* de forme sémantique, cette section de chapitre étant ainsi ordonnée. L'ensemble conduisant à rendre compte, à différents niveaux de la textualité, de formes de singularisation liées au *ductus*.

3.2. Dégagement d'un schème d'unification

1) Antithèse et contraste sémantique

Convenons d'appeler *pluri-scalaire* une approche du style qui, un corpus étant constitué, se fixe pour objet d'étude les solidarités d'échelle entre les trois paliers de la lexie, de la période et du texte. À vouloir éclairer selon cette perspective l'unité du style de la poésie de Gérard Macé, nous croyons qu'il y a lieu de convoquer la figure de l'antithèse¹⁴² en tant qu'expression condensée d'un *schème d'unification* où converge la saisie des poèmes en prose aux différents paliers linguistiques. Comme il faut toutefois distinguer les niveaux d'analyse, il convient sans doute de réserver l'usage présent de cette figure de rhétorique au geste énonciatif en concevant le contraste sémantique comme un fait visé par le geste énonciatif. On appellera *contraste sémantique* tout phénomène qui implique deux grandeurs relevant d'un même niveau d'analyse entretenant entre elles une relation de contrariété qualifiable, variable en intensité (d'où les contrastes forts ou faibles).

2) Le contraste fort aux paliers micro- et mésotextuel

Pour illustrer ce propos aux paliers micro- et mésotextuel on se contentera d'un relevé non exhaustif mais diversifié, l'analyse de ces cas allant pensons-nous de soi (on reconnaîtra sans peine l'oxymore, l'antilogie, etc.). On note ainsi, par exemple, au palier microtextuel : *mort aguichante* (p.

¹⁴² Selon Morier : « Figure par laquelle on établit un contraste entre deux idées, afin que l'une mette l'autre en évidence » (p. 125).

153), *cercueil de verre* (p. 153), *dormant debout* (p. 162), *clair-obscur* (p. 172), *soleil noir* (p. 172), *enfermé dehors* (p. 148). Quant au palier méso-textuel on y relève entre autres :

- *un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche* (p.145)
- *valets de ferme ou rois sans couronne* (p. 148)
- *Dans le sommeil agité de la nature le lièvre est effrayé par le lion, le moineau par l'aigle et l'homme par les têtes couronnées* (p. 150)
- *un rat qui voulait devenir une étoile* (p. 156)
- *confond le propre et le figuré* (p. 158)
- *Généreux et sanguinaires, guérisseurs et jaloux* (p. 160)
- *confondre la gloire et le deuil* (p. 160)
- *entre les titres des princes et un nom roturier* (p. 161)
- *à l'instant où il sort du noir, comme si la mort sortait du bois pour nous cueillir en plein jour* (p. 164)
- *Le dieu du voyage aujourd'hui sédentaire* (p. 166)
- *leur néon toute la nuit éclairant le deuil de nos rêves* (p. 167)
- *l'amour et l'allergie se mêlent à la poudre des femmes* (p. 170)
- *Vieux hibou écarquillant des yeux dorés, Orphée de retour est ébloui par nos lumières, celles des vitrines et de la raison trop pure. Guidé par les paroles d'un aveugle il cherche un peu d'ombre* (pp. 172-173)
- *entre les vers et la prose, et qui passes en boitant du dressage à la danse* (p. 181)
- *Avec ses perles et ses crapauds, ses formules et ses refrains* (p. 182)
- *Comme l'idiot et le génie qui se dévisagent* (p. 184)
- *La main droite pour désigner les mots, la main gauche pour désigner les choses* (p. 184)
- *le bâton d'aveugle des chercheurs contre une invisible baguette d'or* (p. 186)
- *dans le partage de l'ombre et de la lumière l'enfant sauvage qu'on capture comme une bête prise au piège, afin de lui apprendre le chaud et le froid, les chiffres et les lettres* (pp. 188-189)

Passons au palier linguistique supérieur.

3) *Le contraste fort aux plans dialectique et dialogique*

a) Les Jumeaux : figure centrale d'une agonistique

Au plan dialectique le contraste sémantique fort est réalisé par une *figure* (ou acteur typique de l'œuvre de Macé) *duelle antagoniste* qu'on conviendra de nommer les Jumeaux. Il s'agit d'une appropriation du mythe dogon très certainement influencée par la lecture de *Le Roman des Jumeaux* de Georges Dumézil¹⁴³. Dans la poésie de Macé la figure des Jumeaux se confond avec celle des deux anges de la mémoire : « Ces deux frères qui n'ont pas d'âge me rappellent les jumeaux qui m'ont hanté si souvent, comme des anges de la mémoire au seuil de chaque livre » (p. 186, dans le poème justement

¹⁴³ Lire « Le secret des dieux » in Macé G., 2002, *Le goût de l'homme*, Le Promeneur. Sur le mythe cf. Goisbeault N., 1988, « Un mythe de création : le mythe dogon », in Brunel P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, éditions du Rocher, pp. 474-483.

intitulé *Le roman des jumeaux*). Nous avons déjà eu l’occasion de rencontrer ces anges dans une analyse dialectique de *Un ange passe...* (cf. *supra* 1.4.2.c) où nous avons noté d’une part l’évaluation complexe car équivoque de *angelot et faux frère* (cf. *pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche*), d’autre part la lutte plausible entre les Anges (cf. *comme après un combat de coqs*) en lien avec leurs fonctions antithétiques (cf. *celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe*)¹⁴⁴. On retrouve ce contraste fort dans un portrait parallèle au début de *Tête-bêche* (p. 147) :

Au bord du chemin qui menait jadis à un palais dont le toit s’est effondré, deux enfants nés le même jour jouent aux osselets [...].

Le premier est le fils d’une marâtre trop aimante, qui d’un crapaud voulut faire un prince à l’étroit dans son rêve, trop serré dans son habit froncé à la taille. C’est de lui que je tiens, par un étrange héritage, la camisole et le corset, la toise qu’on impose à l’enfance, mais aussi *l’obnubilation des tissus* et le goût de la citation.

L’autre a plutôt honte de ses vêtements trop larges : pour ce Gribouille qui commence à écrire, la promesse faite au langage est déjà une dette qui s’accumule.

La nature antithétique de cette figure de la dialectique peut être considérée comme emblématique de l’agonistique qui sous-tend l’univers sémantique ou, autrement dit, l’imaginaire de cette poésie. Cette agonistique se concrétise dans les textes par des oppositions entre acteurs victimes ou marqués par leur faiblesse (les « êtres déchus » (p. 189)) et acteurs agresseurs ou marqués par leur force :

VICTIMES – ÊTRES FAIBLES		AGRESSEURS – ÊTRES FORTS
Défunts	—————	Photographie (p. 153) Photographe (p. 145)
Petit homme	—————	Douanier (p. 193)
Vous	—————	Saturne (p. 195)
Nous	/—————\	Rois (p. 160)
Roturiers	\—————/	Princes (p. 161)
Je	/—————\	Bourgeois (p. 161)
Beauté	—————	Journal (p. 162) Rimbaud (allusion) Photographie (implicite)
Peuples disparus	/—————\	Blancs (p. 188)
Enfant sauvage	\—————/	On (p. 189)
Enfant trouvé	/—————\	Écriture (p. 183)
Gaspard Hauser	\—————/	Inconnu (p. 164)
Dieu du voyage	—————	Équipage (p. 166)
Nourrisson	—————	Mère ? (p. 170)

¹⁴⁴ Cf. également *Ils furent autrefois des jumeaux parfaits, se partageant la même femme et l’immortalité, mais en se mêlant aux hommes ils se sont mis à lutter entre eux et même à verser le sang* (p. 186).

Orphée	—————	Nos lumières (p. 172)
Proies vivantes	—————	Mémoire (p. 159)
Souffleur	—————	Acteurs (p. 154)
Joueurs de cartes	—————	Lettrés (p. 148)

Tableau XIX : acteurs opposés dans la poésie de G.

Pour donner toute sa pertinence à cette série d’oppositions, on notera que la grande majorité des relations, les trois dernières mises à part, se laissent remarquablement ramener à l’univers d’assomption du foyer énonciatif, les Victimes-Êtres faibles étant évalués positivement et les Agresseurs-Êtres forts l’étant négativement.

b) Univers d’assomption incompatibles

En lien direct avec les observations précédentes, le contraste fort s’illustre au plan dialogique par la mise en présence d’univers d’assomption incompatibles. À titre d’illustration, on peut relever :

- *Dans l’air penché de Lahire, le profil de Pallas, le nom de Lancelot, la fleur que Rachel respire, un lettré d’un autre continent verrait peut-être une allégorie des saisons et des divinités agraires [...] mais pour les joueurs attablés au cabaret ce ne sont que des personnages tête-bêche qu’ils ordonnent en un précaire éventail [...]. À la pacotille et aux étoiles, à la nuit de Noël ils préfèrent les jours de foire, la roue de la fortune qui ralentit en grinçant comme une charrette à l’essieu rompu au tournant du siècle, les filles un peu grasses et les roses marchandises [...]* (p. 148-149)

- *Est-ce la forêt qui se met à marcher comme à la fin de Macbeth, ou la mort qui s’avance en armure, l’anneau de la sécheresse à son doigt décharné ? [...] Arthur Meslin ne sait rien de ces forêts livresques, des carrefours en étoile et de la croisée des chemins.* (p. 150)

- *Aux oubliettes les nirvanas, les paradis, tous les souvenirs embellis qui font la roue dans la mémoire : nous sommes fatigués des miracles et de l’acrobate qui marchait sur les eaux ; nous préférons les courses et les loteries, et le tirage au sort à la pesée des âmes.* (p. 195-196)

S’opposent ainsi la culture savante et la culture populaire ou encore les valeurs religieuses (chrétiennes) et les valeurs séculières (sacré vs profane, idéal vs matériel, gratuit vs vénal). Quant à l’évocation de la fin de *Macbeth* on connaît la disparate de croyances dont fait l’objet la Forêt et l’on se souvient en même temps que la pièce commence par préparer une dissimilation d’univers (dans le chœur des sorcières) : *Fair is foul, and foul is fair / Hover through the fog and filthy air*. Enfin, pour revenir aux tableaux de la section précédente, on note un contraste évaluatif en ce qui concerne les isotopies temporelles, l’/actuel/ (indice t_0) étant généralement dévalorisé dans la poésie de Macé, à l’inverse du /révolu/ (indice t_1)¹⁴⁵. Nous reviendrons sur la valeur stylistique de ces différents contrastes forts en conclusion, qu’il nous

¹⁴⁵ Cf. *supra* 2.3.1.a et pour un autre exemple développé *infra* 3.3.3.b.

suffise ici d'avoir montré comment ils se manifestent aux trois paliers linguistiques dans les poèmes en prose et, ce faisant, qu'il y a des raisons d'user de la figure de l'antithèse comme d'une qualification pour un geste énonciatif récurrent.

3.3. Autour d'un centon : *La chambre interdite*

1) Identification d'un centon

Dans la production poétique de Macé *Le vent est à la prose* n'est pas le seul texte à présenter des particularités textuelles très remarquables. Une lecture même distraite de *La mémoire aime chasser dans le noir*, pour peu qu'elle suive l'ordre des trois parties du recueil, ne peut en effet manquer d'être frappée par la facture du texte intitulé *La chambre interdite*. Se rappelant d'abord de ce qu'il a lu puis relisant plus attentivement les quarante premières pages, le lecteur s'avise assez rapidement d'un procédé de composition en apparence très simple : produire un nouveau texte en se servant uniquement de passages antérieurs extraits de la première partie du recueil.

a) Reprise *verbatim* de l'intertexte

Un tableau de correspondances permet d'obtenir une vue synoptique des passages connectés et de se faire une première idée d'un procédé de composition qui, on va le voir, mérite à plus d'un égard une attention particulière. Pour souligner les transformations intertextuelles nous adoptons une typographie *ad hoc* : les segments entre crochets figurent les unités supprimées d'une période, les unités soulignées sont celles qui font l'objet d'une modification morpho-syntaxique ou sémantique, les caractères gras marquent dans la colonne de gauche leur nouvelle lexicalisation ou de nouvelles unités dans le texte d'arrivée. On a :

Paragraphe de <i>La chambre interdite</i> (troisième section, pp. 89-90)	Passages de la première partie de <i>La mémoire aime chasser dans le noir</i>
L'oiseau dont je guettais l'envol à l'entrée d'une chambre aux volets clos, une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition de fantômes en plein jour.	p. 15 : L'oiseau dont je guettais l'envol [à l'instant où le photographe actionnait le déclencheur,] est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation [dont il est le lointain avatar], car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes. [L'amour de la photographie est sans doute né d'une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes] à l'entrée d'une chambre aux volets clos, d'une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard.
Le réel a viré au noir, et comme le Christ entre la mort et la résurrection, une dernière fois tourné vers nous quand il descend à reculons vers le lieu vague et ténébreux où	p. 18 : [Mais le rêve c'est déroulé à l'envers, et de l'or on a fait du plomb, puisque] le réel a viré au noir. p. 24 : [Dans le tableau de Mantegna] le Christ entre la mort et la résurrection [est étrangement] tourné vers nous <u>pour</u> descendre à reculons dans le lieu vague et ténébreux où il va

il va **chercher** des âmes errantes, les défunts que nous dévisageons sont eux aussi entrés dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés, **ils ressemblent à** des papillons de nuit quand la lampe est éteinte.

L'œil dans la tombe **était donc un** œil de verre, **celui du** photographe **qui** nous oblige à ne plus bouger comme dans ces rêves où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas. Mais dans l'instant qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et **le souvenir de** ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênantes passait pourtant inaperçue.

Pour un tribunal qui ne rend plus aucun jugement mais qui ne se lasse pas d'archiver en pure perte, par **un** trou de serrure ou par la porte des songes, à la place **des** ossuaires et **des** vanités la photographie nous **montre** l'image d'**une** mort aguichante, et de ses victimes imitant la vie derrière la transparence d'un cercueil de verre : **des** disparus en complet-veston, des actrices qui sont entrées dans le grand sommeil sans avoir à se démaquiller, mais **cette fausse éternité n'est qu'un miroir aux alouettes.**

descendre à reculons dans le lieu vague et ténébreux où il va rechercher des âmes errantes [...]

[...] les défunts que nous dévisageons sont eux aussi dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés [, ce sont des fantômes pour lesquels nous ne pouvons rien,] des papillons de nuit quand la lampe est éteinte.

p. 23 : L'œil dans la tombe [qui regardait Caïn] [...]

p. 41 : [Nous revivons la situation de certains] rêves, [ceux] où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas [quand le] photographe [avec son] œil de verre nous oblige à ne plus bouger. Mais dans l'instant qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et nous nous souvenons de ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênante passait pourtant inaperçue.

p. 23 : [...] pour [les besoins d'] un tribunal qui ne rend plus aucun jugement mais qui ne se lasse pas d'archiver en pure perte.

p. 26 : [Plus que centenaire la photographie nous permet de regarder] par le trou de la serrure [...]

p. 25 : [Ce qui a disparu avec] les ossuaires et les vanités, [ce sont les] images [réalistes de] la mort, [que] la photographie [voudrait rendre] aguichante en nous montrant ses victimes imitant la vie, derrière la transparence d'un cercueil de verre.

p. 46 : [...] et tant de [«] disparus [»] en complet-veston [éclairés par une lumière de purgatoire]

p. 25 : [pour voir des morts qui tâchent un instant d'attirer notre attention], des actrices qui sont entrées dans le grand sommeil sans avoir à se démaquiller.

p. 47 : [Mais l'ombre a remplacé la proie, et la photographie que nous croyons réaliste nous propose une mort sans pourriture.] L'éternité comme un leurre à portée de main. [Au point que devant nos mues transparentes sur du papier glacé, nous sommes étonnés qu'elle ne nous dispense pas de mourir.]

Tableau XX : correspondance des textes connectés

Qu'observe-t-on ? Hormis quelques ajouts et variations morpho-syntaxiques inévitables même pour cette sorte de pratique intertextuelle (par ex. *pour descendre à reculons dans* devient *quand il descend à*

reculons vers et *nous nous souvenons de* devient *le souvenir de*), on ne constate qu'une manipulation lexicale patente : *un leurre* est réécrit *un miroir aux alouettes* dans le texte d'arrivée. Ce caractère littéral justifie qu'à propos de ce poème en prose entièrement composé d'éléments empruntés on parle de *centon*¹⁴⁶. Aussi le texte se prête-t-il d'une manière bien particulière à une tâche de caractérisation, l'ensemble de ses traits caractéristiques résultant entièrement de la *façon* dont est repris son intertexte.

b) Parcours linéaire du centon : parcours dynamique du recueil

A. À la différence de *Premières vues anciennes* d'Eluard¹⁴⁷, pour citer un exemple connu de la pratique intertextuelle qui nous intéresse, les emprunts (neuf au total) sont ici tous issus de textes de l'auteur (situés entre les pages 15 et 47 de *La mémoire aime chasser dans le noir*). Plus précisément, là où chez Eluard la distance intertextuelle implique avant tout le temps de la tradition, concernant *La chambre interdite* cette distance doit être mesurée selon un tout autre ordre spatio-temporel. En effet, l'intertexte et le texte étudié partagent ici des coordonnées identiques tant historico-culturelles (parmi lesquelles, notamment, on retiendra un même énonciateur réel, un même domaine d'activité littéraire et une même norme dialectale¹⁴⁸) que matérielles (en raison de leur co-présence dans le recueil)¹⁴⁹. À cette situation correspond un régime d'intertextualité bien spécial.

B. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire, on peut observer que le travail de recomposition de Macé consiste à croiser trois perspectives différentes sur la distance intertextuelle qui sépare les passages rassemblés : a) globalement, leur intégration suit une progression croissante (page 15 puis 18, 24, 41, 46, 47), la progression linéaire de *La chambre interdite* mimant en quelque sorte celle de la première partie ; b) la composition des deux derniers paragraphes fait alterner les passages situés en amont et ceux en aval de la partie concernée, soit les pages 23 / 41 / 23, 26, 25 / 46 / 25 / 47 ; c) enfin, alors que le premier paragraphe se distingue par une reprise exclusive du premier texte (p. 15) et que les deux suivants empruntent chacun à deux textes différents, le dernier multiplie remarquablement les emprunts (six au total). On observe ainsi que l'intégration de l'intertexte dans *La chambre interdite* n'est pas sans relief et c'est là, à nouveau, traiter la relation intertextuelle en tant qu'elle est constitutive du caractère d'un texte isolé.

C. Vue sous un autre angle, l'intégration de l'intertexte qu'effectue *La chambre interdite* détermine en fait la façon dont l'interprétation parcourt la distance intertextuelle au sein du recueil. Autrement dit, la (re)disposition linéaire des emprunts contraint les parcours intertextuels à y effectuer un trajet réglé. Ce trajet consiste, nous venons d'en montrer les trois modalités, à parcourir un intervalle de

¹⁴⁶ Il faut reconnaître une valeur sémiotique générale au centon : « Pièce littéraire ou musicale, faite de morceaux empruntés » (*Robert*). De plus, à s'en tenir à cette seule définition, on considérera que les éléments empruntés peuvent ou non, comme ici, provenir d'œuvres d'autres auteurs.

¹⁴⁷ Eluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1968, pp. 529-553.

¹⁴⁸ Rappelons que cet adjectif renvoie pour nous, à la suite de Rastier, à « dialecte » au sens de « langue fonctionnelle — ou langue considérée en synchronie, par opposition à la langue historique » (Rastier 2001a, p. 298).

¹⁴⁹ Le cas du palimpseste en offre un exemple frappant : superposition matérielle des textes mais disjonction de leurs coordonnées historico-culturelles. Le relevé de ces caractéristiques est important car, en dessinant ainsi les premiers contours de la situation du texte lu, on trace les linéaments d'une interprétation située.

textes (entre la page 15 et la page 47) en mêlant des rétrogressions à une progression par sauts dans la première partie du recueil. Ces sauts impliquent neuf textes sur les trente-quatre que comporte cette partie. Or toute reprise intertextuelle suppose un retour à l'intertexte qui amplifie l'activité interprétative locale autour des passages concernés. Il y a donc, de fait, *élection* qualitative de neuf zones de texte au sein de la première partie de *La mémoire aime chasser dans le noir*. Et, en définitive, il apparaît qu'en contraignant les parcours interprétatifs à se déployer ainsi dans le recueil, la configuration distributionnelle des emplois qui caractérise notre poème détermine une *intertextualité rythmée* définissant l'essentiel de la dynamique intertextuelle globale du recueil, dans la mesure où *La chambre interdite* monopolise l'usage de l'auto-citation dans *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Ces circonstances décrites, que se passe-t-il de remarquable en ce qui concerne la sémantique de notre centon ? Pour investir cette question, nous prêterons attention aux transformations thématiques en nous souciant de décrire la relation du texte à son intertexte au niveau des isotopies génériques.

2) Une raréfaction massive de fonds sémantiques

Le phénomène décrit ici dit relève de la transposition sémantique en situation d'intertextualité. Par *transposition*, la sémantique interprétative entend deux choses :

1. – [transposition] *interne* : changement de fond sémantique.
2. – [transposition] *externe* : passage entre deux textes, deux discours, deux langues, voire deux sémiotiques¹⁵⁰.

En fait, dans le cas du centon il semble qu'on doive concevoir les transpositions interne et externe comme deux aspects parfaitement complémentaires. Par ailleurs, le terme même de changement autorise une pluralité de lectures : une substitution est un changement, une disparition en est un autre et, en termes de degrés, une modification réalise aussi un changement. À ce titre, la théorie peut avoir intérêt à distinguer au moins deux grandes classes de transpositions : par *modification* et par *substitution*. Par ailleurs, selon nous, une transposition (de forme, cf. *infra*, 3.a) doit être conçue comme le résultat du *changement* de fond. C'est cette compréhension du concept de *transposition* qui fait l'arrière-plan de nos analyses.

a) La densité des fonds sémantiques de l'intertexte au texte lu

Après examen des isotopies domaniales dans le texte et l'intertexte concernés, on obtient la représentation suivante de la densité relative des fonds sémantiques avant et après la reprise des passages de l'intertexte¹⁵¹ :

¹⁵⁰ Cf. Rastier 2001a, p. 303.

¹⁵¹ Dans ce tableau les doubles lignes figurent les bornes inférieures et supérieures des paragraphes de *La chambre interdite*, les lignes en pointillés sont des démarcations des textes repris, les flèches indiquant, quand il y a lieu, les changements de densité sémique. On présente également une des isotopies dimensionnelles dont nous verrons l'intérêt au moment opportun. Enfin, contrairement à la section précédente, nous n'avons pas jugé utile pour la

Page	Isotopies domaniales				Isotopies dimensionnelles
15	Photographie	Religion	Habitation		Mort
	<i>Forte → nulle</i>	<i>Très faible</i>	<i>Faible</i>		<i>Faible</i>
18	Photographie	Alchimie			
	<i>Très forte</i>	<i>Forte → nulle</i>			
24	Photographie	Peinture	Parenté		Mort
	<i>Forte</i>	<i>Forte → nulle</i>	<i>Très faible → nulle</i>		<i>Moyenne</i>
	<i>→ nulle</i>	Religion			
		<i>Forte → très faible</i>			
23	Photographie	Religion	Habitation	Juridique	Mort
	<i>Forte</i>	<i>Forte → très faible</i>	<i>Très faible</i>	<i>Très faible</i>	<i>Forte → très faible</i>
41	Photographie	Rêve		Vêtement	
	<i>Faible</i>	<i>Faible → très faible</i>		<i>Forte</i>	
	<i>→ très faible</i>				
23	Photographie	Religion	Habitation		Mort
	<i>Forte</i>	<i>Forte → nulle</i>	<i>Très faible</i>		<i>Moyenne</i>
26	Photographie	Habitation			Mort
	<i>Très faible</i>	<i>Moyenne</i>			<i>Moyenne</i>
		<i>→ très faible</i>			
46	Photographie	Social			Mort
	<i>Très faible</i>	<i>Très faible → nulle</i>			<i>Très forte</i>
25	Photographie	Cinéma			Mort
	<i>Faible</i>	<i>Moyenne → nulle</i>			<i>Très forte</i>
47	Photographie	Chasse			Mort
	<i>Moyenne</i>	<i>Très forte → nulle</i>			<i>Moyenne</i>
	<i>→ très faible</i>				<i>→ très forte</i>

Tableau XXI : synthèse de la raréfaction des fonds sémantiques

Commentons. Tout d’abord, vu que la description intersémantique ne relève aucun ajout d’isotopie générique dans le texte-centon on doit écarter d’emblée l’hypothèse d’une transposition sémantique par

démonstration d’exposer l’analyse sémique détaillée des isotopies. Les contextes d’origine rétablis plus haut (colonne de droite du tableau de correspondances) doivent permettre au lecteur d’apprécier lui-même la pertinence des résultats.

substitution de fond et chercher plutôt dans la direction d'une *modification*, c'est-à-dire d'un changement moins patent, plus fin aussi, sans doute, par rapport aux fonds sémantiques manifestés dans les passages de l'intertexte. Plus exactement, on assiste à une reprise de l'intertexte par *raréfaction* des fonds sémantiques de départ (à l'exception notable de l'isotopie dimensionnelle de la mort qui connaît elle, dans le dernier paragraphe de *La chambre interdite*, une amplification de sa densité), qui peut aller jusqu'à leur suppression. Relevons maintenant les nuances qui affectent les différentes isotopies domaniales.

b) Thématique globale des parties I et II du recueil

À regarder plus en détail la composition de chacun des quatre paragraphes du texte, on s'aperçoit que cette raréfaction généralisée, qui n'épargne vraiment que l'isotopie juridique et celle du vêtement, touche plus fortement certains domaines sémantiques que d'autres. Ainsi les domaines //alchimie//, //peinture//, //cinéma//, //chasse//, //social// et //parenté// semblent disparaître tout à fait. Cette simple précision quantitative permet de se faire une idée de l'hétérogénéité thématique à l'œuvre dans les deux premières parties de *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Ainsi, en ce qui concerne le contexte d'origine des passages repris, on constate une omniprésence de l'isotopie de la photographie. C'est là, rapporté à l'échelle du recueil, un indice révélateur. Une analyse thématique plus large montre effectivement qu'au-delà des neuf textes concernés, en dépit de notables variations d'intensité (de « très forte » à « très faible »), l'étendue de validité de cette isotopie concerne l'intégralité des textes de la première partie. On notera à ce sujet que dans les textes du recueil où cette isotopie possède une densité moindre que d'autres (p. 25 la dimension /mort/ et p. 47 le domaine //chasse//) elle conserve toutefois une position hiérarchique dominante du fait de son statut d'isotopie comparée (pour cette notion cf. *supra* 2.1.3.c). Bref, la première partie du recueil conditionne une *identification* de la photographie comme sujet principal¹⁵². Une démarche analogue permet de voir qu'il en va de même pour l'isotopie qu'on peut appeler onirique (*i.e.* correspondant au domaine du //rêve//) qui constitue elle, dans l'intervalle de la seconde partie, une seconde isotopie dominante au sein du recueil. Mais alors que les thèmes centraux des parties I (la photographie) et II (le rêve) font l'objet d'une identification simple¹⁵³, force est de constater que ceux de la troisième ne sont pas aussi immédiatement accessibles à la compréhension.

¹⁵² La première partie multiplie les mentions de l'appareil photo dont 'appareil' (x 3), 'encombrant matériel', 'trépied' et surtout 'chambre noire' (x 4).

¹⁵³ Ces observations, qui n'ont rien d'original, rencontrent celles de la critique macéenne, et en particulier celles de Conort qu'il nous faut citer longuement : « Ces courtes proses, articulées selon trois mouvements, *souvent marquées par quelques clarté funèbre*, se fondent sur l'image photographique et nous mènent de la *représentation du réel* au « rêveur en prose ». L'image, élaborée, « dans la chambre noire » de la création, sert ici de révélateur du sujet écrivain dans le halo du rêve. La dernière partie de l'ouvrage, en *réutilisant des phrases* appartenant aux deux parties antérieures (la première portait *sur la photographie*, la seconde *sur le rêve*), fait office d'*image même de toute l'œuvre*, en rapprochant ces deux réalités que sont la photographie et le rêve » (Conort 2001, p. 452. Nous soulignons).

c) Stratégie d'énigmatisation et usage rhétorique de l'obscurité

En notant un net affaiblissement de la densité des isotopies domaniales c'est précisément d'un *accroissement de la difficulté interprétative* dont témoigne la description intersémantique. En fait, l'observation des inégalités qualitatives au niveau de la composition sémique des isotopies montre que la raréfaction des fonds sémantiques s'accompagne d'une modification du rapport de supériorité *quantitative* entre inhérence et afférence. Dans l'absolu, outre les cas où ce rapport n'évolue pas significativement, il est possible de distinguer les cas de figure suivants :

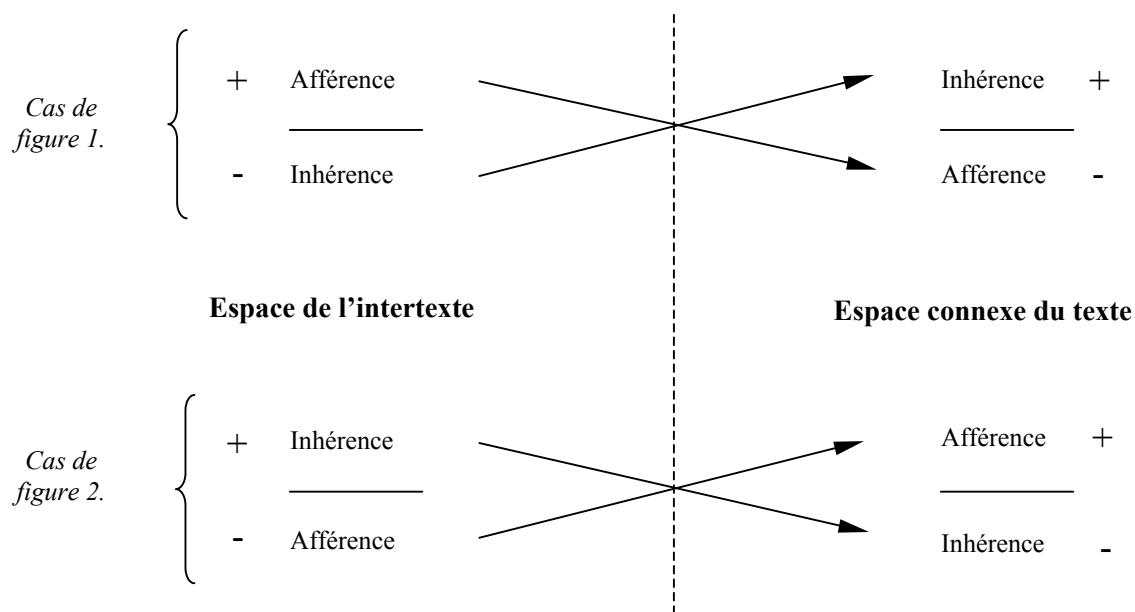


Figure VI : cas d'inversion du rapport inhérence/afférence en situation d'intertextualité

Si l'appréciation globale du rapport de supériorité entre inhérence et afférence peut donner une idée du degré de difficulté interprétative du texte c'est parce qu'une afférence suppose un parcours interprétatif *plus complexe* qu'une inhérence. En admettant ainsi que le fait que les sèmes génériques inhérents l'emportent en nombre sur les sèmes génériques afférents soit révélateur d'une construction plus simple du sens textuel (qui facilite notamment l'identification des thèmes globaux) on peut envisager de faire correspondre au premier cas de figure une *stratégie énonciative d'explicitation* et au second cas une *stratégie énonciative d'énigmatisation*. Dans le cas de la relation entre *La chambre interdite* et son intertexte, on observe dans les neuf textes de départ que l'inhérence domine quantitativement l'afférence en ce qui concerne, insistons-y, les isotopies domaniales. La raréfaction des isotopies génériques concernant ce type de sème, le changement de fond décrit s'inscrit donc dans le second cas de figure et le geste rhétorique de l'énonciateur peut être dit relever de l'énigmatisation. En somme, *la transposition par raréfaction des fonds sémantiques emporte avec elle une modification du mode herméneutique*, la production du texte-centon augmentant, plus ou moins nettement selon les passages, la *difficulté interprétative*. Ainsi, par exemple, de cette stratégie résulte une *illusion de clarté* pour le premier alinéa

de *La chambre interdite* où la lecture ne construit pas sans la connaissance du texte-source les ambivalences pourtant nécessaires à la compréhension (cf. *infra* 3.b et 3.c).

B. Ce qui ne veut pas dire pour autant que le passage de l'intertexte au texte-centon se ramène à un passage catégoriel de la clarté à l'obscurité. En matière de régime herméneutique les nuances et l'appréciation graduelle du phénomène sont de mise. À vrai dire, l'œuvre poétique de Macé témoigne généralement d'un *usage rhétorique* particulier de l'obscurité et l'on peut tout à fait appliquer à G. Macé ce qu'il dit à propos de Dumézil dans *Le secret des dieux* : « Le goût de l'énigme ? Oui, mais de l'énigme précise, qui évite l'arbitraire, les assimilations hâtives et le symbolisme généralisé ». Un tel usage se devine à travers la lecture de l'œuvre par l'expérience fréquente de difficultés surmontées : au niveau des réécritures en restituant les termes *in absentia* des métaphores ou dans l'éclairage d'un passage de l'œuvre par un autre, en trouvant des passages parallèles¹⁵⁴. Cela mérite d'être souligné dans la mesure où, selon notre familiarité avec les textes, on doit se garder de conclure, à partir de notre description intersémantique (qui identifie une stratégie d'énigmatisation), à un écart significatif de difficulté interprétative entre les parties I-II et III de *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Pour illustrer un tel usage rhétorique de l'obscurité (qui se traduit dans l'interprétation par le fait que la sémiose prend généralement un aspect *accompli*, au contraire de la poésie de Jacques Dupin) et compléter l'étude des changements de fonds sémantiques dans le cas de *La chambre interdite* (*i.e.* en situation d'intertextualité) penchons-nous, sur un autre texte, sur les formes sémantiques.

3) Formes dans la progression textuelle : de l'Oiseau à la Chambre interdite

a) Présentation de l'analyse

Comme la notion de forme ne fait sens que par rapport à celle de fond (une forme « donnée » se détachant sur un fond « donné ») et que le propre d'une forme sémantique est précisément d'être transposable, on comprend que tout *changement* de fond, telle qu'on l'a défini plus haut, implique naturellement une *émergence* de forme(s) sémantique(s) : c'est précisément ce qu'on appelle une *transposition* de forme. Dans cette perspective, on voudrait décrire des cas d'émergences de formes au sein du texte qui sert à composer le premier alinéa de *La chambre interdite*, où l'isotopie dominante correspond au domaine de la photographie :

¹⁵⁴ Pour un rappel sur cette notion cf. Ch. IV, 3.3.1.a. Entre autres exemples Macé exploite les traits spécifiques de la définition de la *chambre noire* en photographie : « enceinte fermée où une petite ouverture (avec ou sans lentille) fait pénétrer les rayons lumineux et où l'image des objets extérieurs se forme sur un écran » (*Robert*). Ainsi, « Une fente agrandie par l'imaginaire nous a permis de tout voir depuis le siècle dernier, mais le fait accompli nous laisse parfois plus désœuvrés que les hommes [...] » (p. 17), se comprend en homologuant « fente » et « petite ouverture » ; on restitue ainsi le fond sémantique (*//photographie//*) latent, ce qui permet la réécriture 'fait accompli' → | 'cliché' | et le passage d'un chronotope indéterminé 'siècle dernier' à un chronotope défini « dix-neuvième siècle », qui conduit à son tour à déterminer la coordonnée temporelle de la situation d'énonciation représentée : vingtième siècle. De même, 'enceinte fermée' motive probablement les images funéraires du type « la photographie, c'est la chambre du roi dont le sarcophage est vide » (p. 31).

L’oiseau dont je guettais l’envol, à l’instant où le photographe actionnait le déclencheur, est plus invisible encore que l’ange de l’annonciation dont il est le lointain avatar, car il n’a rien d’autre à annoncer que l’apparition des fantômes.

L’amour de la photographie est sans doute né d’une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes à l’entrée d’une chambre aux volets clos, d’une chambre interdite où l’amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard.

En respectant autant qu’il est possible les contraintes syntagmatiques de la saisie sémantique (par exemple, les locutions figées sont évidemment saisies comme des unités complexes et non mot à mot, sauf instruction de défigement), on mène ici une description linéaire partielle de ce texte.

À l’exposé correspond un schéma (ci-dessous) qui essaie, de façon *exploratoire* insistons-y¹⁵⁵, d’opérer une synthèse visuelle de la description en transposant librement les schèmes analytiques qu’utilise B. Pottier pour son propos¹⁵⁶. Figurant un double *trajet interprétatif* dans la progression syntagmatique du texte, ce schéma se lit naturellement de gauche à droite. La temporalité impliquée est séquencée en six *moments* (notés a, b, c, d, e, f) qui résultent de la réalisation d’événements sémantiques divers. Plus exactement, on dégage deux séries de trois moments, les mots *oiseau*, *envol*, *il*, *oiseau* et *ailes* jouant le rôle d’*indices de continuité thématique* pour les moments a, b, et c. À ce titre, signalons que l’« état virtuel » représenté par une ligne de points ne vise qu’à indiquer qu’on quitte un plan d’attention pour un autre, l’unité Oiseau passant à l’arrière-plan de l’activité interprétative. Enfin, la longueur des intervalles qui figurent les différents moments n’est pas ici conçue pour mesurer quelque durée que ce soit.

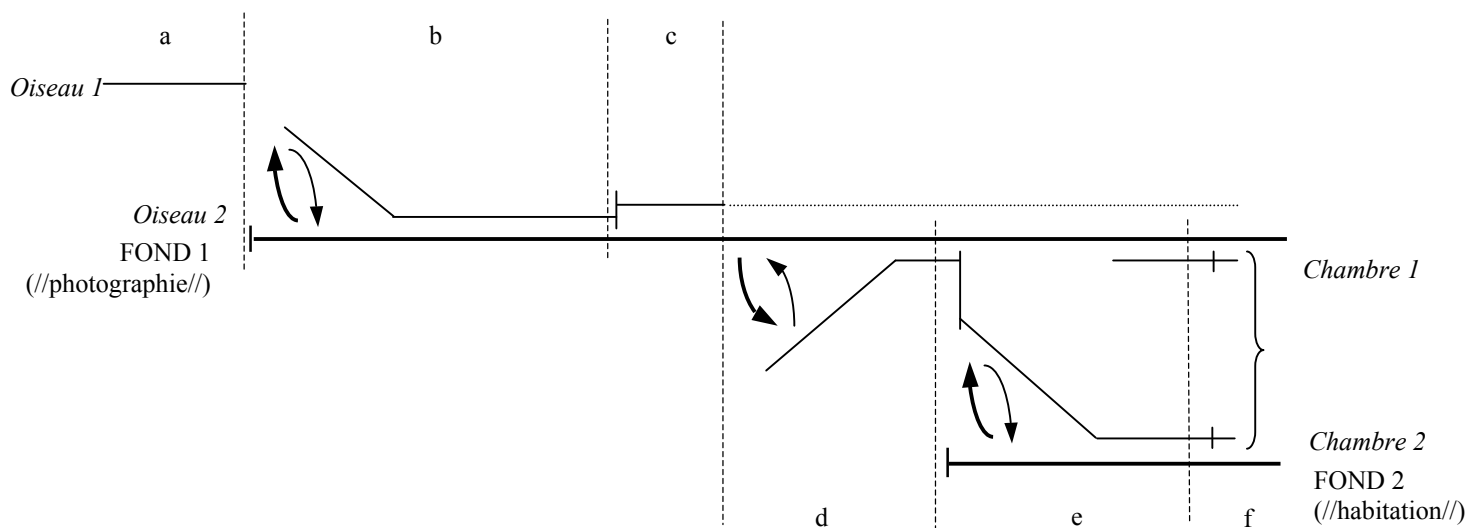
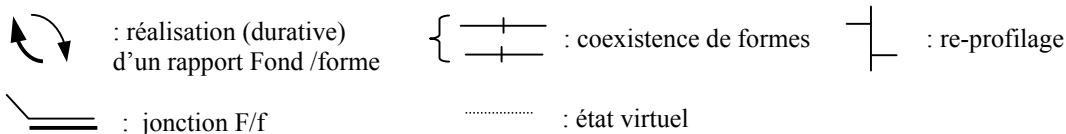


Figure VII : Tentative de schématisation d’une approche événementielle de l’activité sémantique du texte *L’oiseau dont je guettais l’envol...* (p. 15)

¹⁵⁵ La description linéaire des textes rencontre des difficultés auxquelles le lecteur pourra être sensible et si notre analyse prête à discussion, ce ne sera pas là, à nos yeux, son moindre intérêt.

¹⁵⁶ Cf. Pottier B., [1987], 1992, *Théorie et analyse en linguistique*, 1992, *Sémantique générale*, et 2001, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*.

Légende :



b) Dynamique du sens aux moments *a, b, c* : constitution d'une forme ambivalente

1. *Lecture globale.* — Dans le contexte *L'oiseau dont je guettais l'envol* 'oiseau' reçoit un sens /concret/ ou /réel/ (premier sens du terme en contexte, désormais identifié par *Oiseau 1*). L'énoncé est isotope et le sens de 'oiseau' parfaitement univoque, d'une façon qui reste d'ailleurs inaperçue à ce stade de la lecture (voir ci-dessous en 2). C'est ce que met en relief la suite du texte qui contraint à effectuer une rétro-lecture où l'on rattache le sémème 'oiseau' à ce que nous nommerons le FOND 1, qui manifeste le domaine de la photographie (un domaine au demeurant actuel tout au long de la première partie du recueil, on s'en souvient). Ce fond sémantique est en priorité le fait de l'actualisation du sème /photographie/ qui est inhérent dans *photographe* et, mais plus loin dans le texte, dans *photographie*, et afférent dans *déclencheur*. Plus précisément, le rattachement au fond s'opère par la médiation de la locution familière *Attention le petit oiseau va sortir !* (sous-entendu, de l'appareil photo)¹⁵⁷ qui, en tant qu'interprétant convaincant de rapporter la première occurrence 'oiseau' au domaine de la //photographie//. Enfin, la production de cet interprétant répond à une présomption d'isotopie relativement élevée qu'on doit aux lexèmes *photographe* et *photographie* qui désignent, à l'évidence, d'une manière directe le domaine sémantique en question (à la différence de *rouleau* (de pellicule), *alunage* ou *virage*, par exemple).

2. *Lecture détaillée.* — A. L'on conviendra que *Attention le petit oiseau va sortir !*, qui a pour but de provoquer le sourire des personnes réunies devant le photographe, n'agit pas sans une certaine infantilisation lorsqu'il s'agit d'adultes tandis qu'auprès des enfants elle fait momentanément (le temps d'un instantané) de l'appareil photo un véritable objet de *fascination* (p. 15). Or les deux textes qui suivent immédiatement le nôtre comportent justement deux passages qui non seulement réfèrent assez clairement à l'enfance mais présentent également un lien étroit entre l'enfance et la photographie (soulignée par l'auteur la lexie 'leçons de choses' contient le trait inhérent /enfance/) :

me reviennent en mémoire à propos de photographie les souvenirs superposés de deux leçons de choses, confondues après coup parce qu'elles éclairaient toutes les deux les mystères d'une chambre noire : la première était consacrée au fonctionnement de l'appareil, la seconde à la naissance des enfants (p. 16)

¹⁵⁷ Que le *Robert* commente ainsi : « paroles plaisantes du photographe pour faire regarder l'objectif à ceux qu'il va prendre en photo ».

et *Voir sans être vu, ce rêve qui remonte à l'enfance est sans doute à l'origine de la photographie* (p. 17)¹⁵⁸. Le premier texte cité (p. 16) présente un point commun remarquable avec le texte liminaire (p. 15) : ils mettent tous deux en scène les souvenirs d'un narrateur unique. Outre, l'usage commun de l'imparfait, une énonciation à la première personne et le thème de la Mémoire (*me reviennent en mémoire*, p. 16), on observe surtout dans chaque cas que deux types d'univers dialogiques sont liés à l'espace énonciatif du narrateur, à savoir son univers d'assomption *actuel* et un univers d'assomption *révolu* qu'on peut nommer, en suivant Robert Martin, l'*hétéro-univers* du foyer énonciatif. Martin présente ainsi, à propos de la notion d'image, celle d'hétéro-univers :

On appellera *image* la représentation d'un univers dans le discours. Il y a image d'univers dès lors que, épistémiquement, le locuteur renvoie, dans son discours, à un univers de croyance. (1) Il en est ainsi quand le locuteur évoque un *hétéro-univers*, que ce soit l'univers d'un énonciateur dont est rapporté le dire, la pensée ou la croyance (*Il affirme, il pense, il s'imagine... que p*), ou que ce soit l'univers d'un locuteur en un temps différent de celui de l'énonciation (*Je pensais alors que p, je m'imaginais que p...*). L'hétéro-univers est l'univers tel que, en t_0 , le locuteur le voit ; il est donc subordonné à l'univers actuel du Je¹⁵⁹.

En vertu du passage que nous soulignons, cette notion s'avère, *mutatis mutandis*¹⁶⁰, particulièrement éclairante dans le cas présent. On a d'abord schématiquement :



Figure VIII : temporalité et dialogique

Sur cette base, employé en tant que passage parallèle, le premier texte cité semble autoriser de thématiser ainsi les indices temporels : t_1 = Enfance ; t_0 = Âge adulte. Pour thématiser plus complètement encore la relation temporelle/dialogique on dira que l'adulte se souvient de l'enfant qu'il était et, en l'occurrence, de son expérience vécue à cet âge révolu dans l'atelier du photographe. En outre, comme cette structure articule l'état d'un univers d'assomption révolu à celui d'un univers d'assomption actuel, elle est susceptible d'impliquer des transformations modales diverses qui manifestent alors autant de

¹⁵⁸ On note également p. 40 : *Poser devant le photographe en essayant de sourire, c'est redevenir l'enfant qui faisait des grimaces et qu'on menaçait de rester ainsi à jamais.*

¹⁵⁹ Cf. Martin 1987, pp. 19-21. Cité par Hébert 2001, p. 154.

¹⁶⁰ Les « univers » de Martin et de Rastier présentent en effet quelques incompatibilités que ce dernier a justement tenu à souligner dans *Sémantique interprétative* (p. 198) : « Nous nous écartons de ce type de définition [*i.e.* de la notion d'univers] pour deux raisons principales. (i) La position véridictionnelle qu'elle illustre conduit à privilégier les propositions vraies ou possibles. Mais les propositions tenues fausses ou indéterminables pourraient tout aussi bien contribuer à définir l'univers de croyance d'un locuteur. [...]. (ii) Le locuteur n'est pas pour le linguiste une donnée, mais un modèle explicatif, nécessairement hypothétique. Le linguiste n'a pas accès aux propositions tenues pour vraies ou possibles, mais seulement aux énoncés présentés comme tels. Encore faut-il préciser que le concept d'univers tel que nous l'utilisons en analyse narrative peut être lié à des locuteurs fictifs ou représentés (et non à des locuteurs réels). Ces locuteurs sont notamment des acteurs narratifs ».

changements de perspective du foyer énonciatif. Ainsi, alors que dans le texte de la page 16 la mémoire du narrateur pointe sans autre spécification modale¹⁶¹ vers l'événement révolu (cf. *deux* leçons de choses), en revanche dans *L'oiseau dont je guettais l'envol...* l'évocation par un même foyer énonciatif de son propre hétéro-univers s'accompagne de multiples modalisations. L'unité modalisée est l'acteur Oiseau qui se distingue comme la *figure centrale* de ce texte¹⁶². Quant aux transformations modales impliquées dans le passage de l'hétéro-univers à l'univers d'assomption actuel elles engagent les modalités ontique et axiologique. En autorisant ici un raccourci à la description, on obtient (n.b. les parenthèses signalent les éléments d'interprétation qui justifient les valeurs modales retenues) :

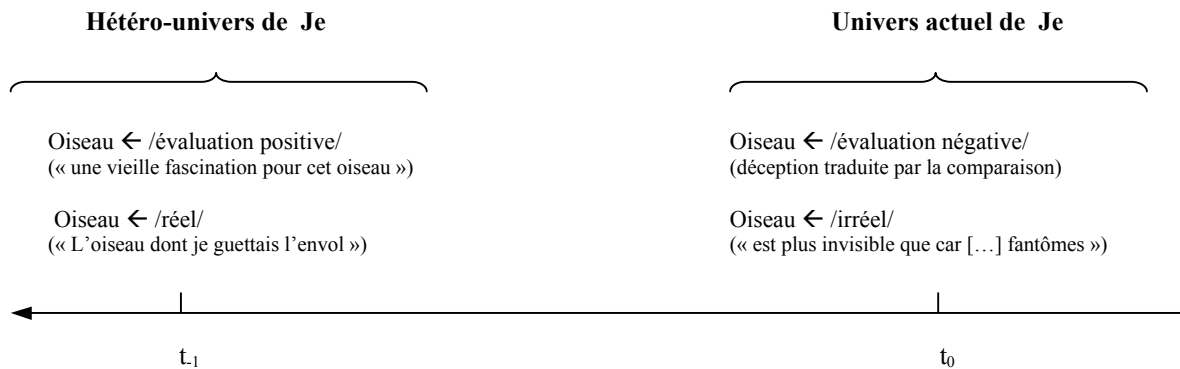


Figure IX : modalisation de Oiseau par Je

Nous sommes à présent en mesure de détailler le rattachement de 'oiseau' au FOND 1, c'est-à-dire dans la présente terminologie le passage de *Oiseau 1* à *Oiseau 2*, second sens en contexte réalisé. Globalement, ces sens premier et second témoignent en fait de la présence d'un *cycle* dans le cours d'action sémiotique où, étonnamment, le lecteur reproduit (toutes proportions gardées) le parcours de désillusion du foyer énonciatif (*il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes*). D'un tel cycle nous proposons une schématisation générale :

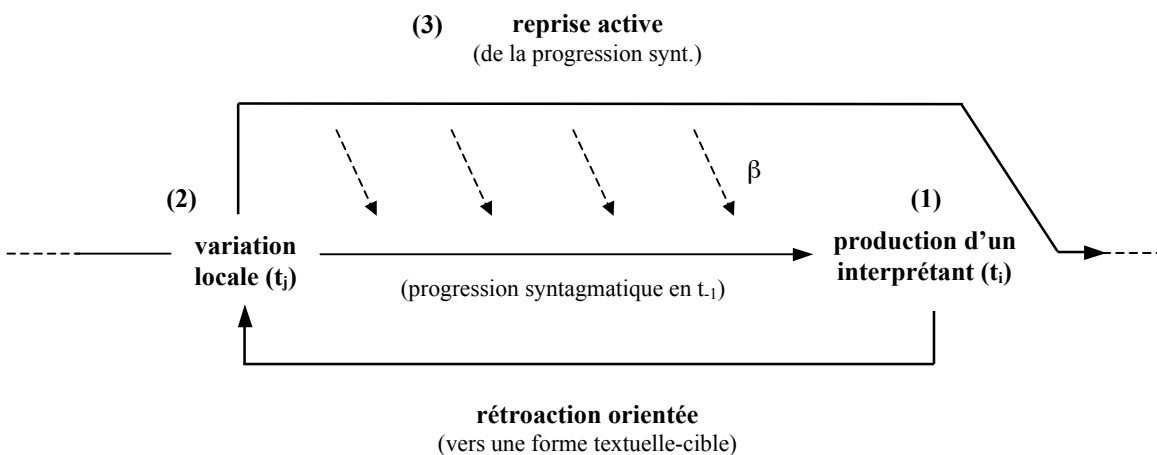


Figure X : schématisation d'un cycle

¹⁶¹ Le texte commence ainsi : *Comme si j'avais réglé la distance et la lumière pour effacer le trouble de l'esprit, me reviennent en mémoire à propos de photographie les souvenirs superposés de deux leçons de choses [...]*.

¹⁶² Le fait que la première occurrence du sémème 'oiseau' soit précédée d'un article défini et la seconde d'un démonstratif ainsi que les pronoms (Il x2) soulignent encore cette importance au plan morphosyntaxique.

N.b. : approximativement, le signe β note les effets éventuels qui signaleraient une rémanence plus ou moins forte de la variation locale effectuée, mesurée à ses effets re-contextualisants. On notera également que l'aspect circulaire du schéma est un artifice de présentation, l'essentiel étant dans le *suspens* de la progression syntagmatique par une rétroaction interprétative, puis dans la *reprise* de la progression.

Illustrons ce schéma. Alors que dans le contexte *L'oiseau dont je guettais l'envol* 'oiseau' reçoit un sens /réel/ ou /concret/ (*Oiseau 1*), la production de l'interprétant *Attention le petit oiseau va sortir !* s'accompagne d'une rétroaction sur *oiseau* (forme textuelle-cible). La variation locale, d'où résulte un *Oiseau 2*, se traduit par une actualisation de /restreint/ (cf. *le petit oiseau*) et une dissimilation d'univers où l'on actualise /irréel/ et /néгатif/ relativement à l'univers d'assomption actuel de Je, /réel/ et /positif/ relativement à l'hétéro-univers de Je. De cette variation locale la lecture se souvient comme d'un événement dialogique qui marque un *temps fort* du sens textuel. On retiendra que l'oiseau naturel, *Oiseau 1*, comme l'oiseau mythique de la photographie, *Oiseau 2*, possèdent en commun les traits inhérents /animal/ et /aviaire/ (voire /restreint/ comme valeur typique, dans la mesure où *petit* est par ailleurs un terme mélioratif dans *le petit oiseau va sortir*) mais se distinguent essentiellement par la présence du trait /concret/ pour le premier et, d'autre part, par la co-existence non contradictoire (en raison de la dissimilation d'univers) des traits /réel/ et /irréel/ pour le second. On définit ainsi *Oiseau 2* comme l'oiseau mythique de la photographie. C'est cet oiseau mythique qui accompagne le parcours de la suite du texte.

B. Macé donne ainsi à construire l'ambivalence d'un acteur (auquel les déictiques renvoient une fois le cycle effectué) qui apparaît à la fois comme un *motif* central et un *support* essentiel des événements sémantiques du texte. En particulier, ayant accédé de cette manière-là à cette forme sémantique complexe on peut imaginer que la suite du texte, et pourquoi pas d'autres textes de l'auteur (et pas seulement parmi les poèmes en prose), mette en place d'autres artifices (attribuables à des gestes énonciatifs) qui fassent jouer à *nouveau* la *dualité* de cette forme. Dans cette perspective, le cercle de la compréhension étant ici momentanément refermé, on peut noter que le contexte *est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation dont il est le lointain avatar, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes* (nous soulignons les lexèmes décisifs) clôt le premier alinéa par une accentuation des singularités /irréel/ et /néгатif/ de la forme sémantique définitoire de *Oiseau 2*. Si l'on tient compte d'un effet de récence (de l'actualisation de /irréel/ et /néгатif/) on peut admettre qu'une telle accentuation se maintient au second alinéa jusqu'à *cet oiseau*. On se trouve alors toujours au moment *b*. L'entrée dans le moment *c* du cours d'action sémiotique est alors due au pluriel de *bat des ailes* qui défige la locution figurée *battre de l'aile*¹⁶³. Si bien que *bat des ailes* se lit de façon analytique (conséquence du défigement de l'expression) avec une actualisation de /concret/ via *ailes*. Par suite, on doit au moins reconnaître que la présence du pluriel a pour incidence une saillance somme toute inattendue du trait /réel/ de *Oiseau* via les traits /spatial/ et /concret/ actualisés dans *ailes*, un éventuel « bat de l'aile » n'ayant pu avoir pour effet de troubler de cette façon la récence des actualisations. On

¹⁶³ On trouve aussi, au singulier, *battre d'une aile*. La locution signifie, on le sait, « être mal en point ».

assiste ainsi à une variation contextuelle de forme qu'on peut sans doute considérer, au sens large, comme un *re-profilage* localisé.

c) Dynamique du sens aux moments *d, e, f*: production d'une coexistence de formes

A. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire, le texte connaît une nouvelle péripiétie transitoire au niveau de *cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre aux volets clos*. Elle s'analyse vraisemblablement en deux temps qui correspondent respectivement à une *anticipation* puis à une *rétroaction* sur la première occurrence de *chambre* (on aura noté l'article indéfini).

Dans un premier temps, la force du FOND 1 (signalée par le rattachement de 'oiseau' à ce fond et reconnue par le fait que dans ce texte le sujet est celui de la photographie) détermine un trajet interprétatif qui anticipe des sens qu'on peut dire photographiques. En vertu de cette anticipation, *cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre* n'est pas sans rappeler la fameuse sortie imminente du *petit oiseau* hors de l'appareil. Si l'on en convient, en raison notamment des structures analogues 'oiseau' → (LOC) → 'appareil' (inférable à partir de *le petit oiseau va sortir*) et 'oiseau' → (LOC) → 'chambre' (inférable à partir de *à l'entrée d'une chambre*), on peut retenir un premier profilage de *chambre* dans le domaine //photographie// par 'chambre noire' (*noire* traduisant alors le trait sémantique /sombre/ induit à partir de *volets clos*). L'entrée dans le moment *d* du cours d'action sémiotique nous semble marquée par la réalisation de ce rapport fond/forme entre *Chambre 1* et le FOND 1.

Cependant, dans le contexte *une chambre aux volets clos*, la cooccurrence des sémèmes 'chambre' et 'volet' actualise dans chacun d'eux le trait générique /habitation/. Dans ces conditions, où /habitation/ *prend* pour ainsi dire le statut de trait inhérent, le FOND 1 paraît devoir le céder à un FOND 2 et l'on re-profile alors *chambre* par 'pièce d'habitation', en lieu et place de 'chambre noire'. À ce moment *e* du parcours, il n'y a sans doute pas une co-existence des sens immobilier (*Chambre 1*) et photographique (*Chambre 2*), qu'on situerait plutôt, le re-profilage accompli, dans *chambre interdite* pour la valeur anaphorique de ce dernier (moment *f*). On identifie ainsi un lieu de complexité de la lecture linéaire.

B. À ce propos, il faut noter que le profilage de *chambre* témoigne à l'échelle du recueil d'une réalité complexe. Lui correspond une figure macéene qui avec les Anges (cf. *supra*, 3.a), et le Souffleur, fait partie de celles où s'incarne le thème de la mémoire. La figure de la Chambre interdite, en lien immédiat avec *La Barbe Bleue* de Perrault, peut se présenter sous trois profils distincts. Les deux premiers correspondent aux domaines //habitation// et //photographie//, le troisième au domaine //psychique//. De nombreux passages en attestent l'existence, de façon synthétique ou analytique¹⁶⁴. Il

¹⁶⁴ On a dans la troisième partie : *l'embrasure de la porte* (p. 87), *chambre interdite* (p. 89), *chambre aux volets clos* (p. 89), *trou de serrure* (p. 90), *porte des songes* (p. 90), *cercueil de verre* (p. 90), *chambre de l'esprit* (p. 99), *porte* (p. 93), *chambre noire* (pp. 94, 99, 105), *nos chambres* (p. 94), *une chambre* (p. 95), *chambre claire* (p. 99), *chambres à louer* (p. 101), *chambre obscure* (p. 102), *la chambre des songes* (p. 103), *une boîte* (p. 107). Dans les parties I et II : *l'appareil* (p. 16), *derrière la cloison* (p. 17), *chambre interdite* (p. 15), *chambre aux volets clos* (p. 15), *chambre noire* (pp. 16, 22, 30, 34, 51), *chambre obscure* (p. 18), *le trou de la serrure* (p. 26), *encombrant matériel* (p. 30), *ce mastaba d'un nouveau genre* (p. 31), *la conscience* (p. 32), *la chambre de l'esprit* (p. 32), *une chambre vaste et souterraine* (p. 34), *un endroit obscur* (p. 35), *une arche souterraine* (p. 35), *œil de verre* (p. 41) ; *une chambre* (p. 58), *la clé des songes* (p. 64), *la chambre des parents* (p. 75).

n'est pas rare de rencontrer une superposition de deux profils de cette figure. Par exemple dans *Comme si j'avais réglé la distance et la lumière pour effacer le trouble de l'esprit* on assiste à un transfert des qualités de l'appareil photographique au fonctionnement mnésique, ce qu'il faut lier à l'apparition assez régulière dans le recueil de l'expression *chambre de l'esprit*, profil psychique de la Chambre interdite.

On illustre de cette manière, sur des cas de nature différente, l'émergence de formes qu'implique tout changement de fond dans la progression textuelle.

4) Sémantique de la période : dynamique cyclique et emphase sémantique

A. Dans « Manteaux et tombeaux » J.-P. Richard affirme que « le texte de Macé obéit bien souvent à cette loi de la réclame : variation locale, et retour à un objet, un thème, un mot premiers »¹⁶⁵. S'agissant du motif de la réclame, on pense à la figure de l'anadiplose qu'il arrive à Macé d'employer. Pour notre part, notre contribution à la problématique de la reprise chez Macé sera en premier de signaler la récurrence de cycles sémantiques dynamisant le texte au niveau de la période. Les poèmes en prose recèlent en effet une quantité non négligeable de phénomènes cycliques dont relèvent les phénomènes que nous venons de décrire :

Page	Forme textuelle-cible	Interprétant	page	Forme textuelle-cible	Interprétant
145	Un ange passe	il revient	164	la mort sortait du bois cueillir en plein jour
145	Roger d'Orléans	aumône d'une particule	164	sa tête molle	le langage
146	qui brisele rêve	166	je déménage	à l'heure du rêve
147	à l'étroit dans son rêve	trop serré [...] habit	167	bancal ou cabrécomme les chevaux
148	l'essieu rompu au tournant	...du siècle	169	le lit défait...	...des origines
152	un œil de verrecelui du photographe	170	sa voix qui roule aussi...	... rochers d'un...fleuve
153	Trou de serrure, la portedes songes	172	lumières [...] des vitrines	de la raison
154	Quand je voudrais tomber	Dans le sommeil	174	la vérité au fond du puits	autour des voyelles
156	au vestiaire	Bleu de travail	175	un travail de galérien	celui des esclaves
156	une lune	décrocher	181	passes en boitantà la danse
156	Plans sur la comète	étoile	182	puits empoisonnépar la parole
160	Brûlé nos vaisseaux	Rome était en flammes	187	dans la lumière tamisée...	...du rêve
161	à travers ce voile	j'ai vu	188	des feux d'éteindre	coutumes disparaître
162	Un monde aussi muet	Aboie [...] je hurle	192	rêves qui s'envolerontsous le marteau
162	Colonne après colonne	ce temple	197	rêves si légers	pencher la balance
163	Après les papillons noirs...	...d'un autodafé	199	araignée [...] pattes de mouches	de la réalité

Tableau XXII : relevé des phénomènes cycliques dans les poèmes en prose de Macé

Tous ces cycles ont en commun d'impliquer la production d'une *ambivalence* sémantique en lieu et place de la variation locale (cf. *supra* Figure X) qui peut rappeler le principe de la syllepse de sens mais aussi bien ne pas s'y ramener, en toute rigueur (ex. on dira par raccourci qu'il n'y a pas de « sens figuré » de

¹⁶⁵ Cf. Richard 1990, p. 73. N.b. « réclame » est un terme de typographie désignant un mot imprimé isolément au bas d'un feuillet ou d'une page et reproduisant le premier mot du feuillet ou de la page suivante (qu'il « réclame »).

chambre)¹⁶⁶. D'un point de vue perceptif, on a affaire à ce que la psychologie appelle la « multistabilité »¹⁶⁷. L'effet produit est celui d'une *réversibilité*. Par ailleurs, s'il existe des ambivalences sémantiques qui résultent chez Macé d'une anticipation (ex. dans *Strophe ou maison, l'édifice est en flammes*, p. 163), nos cycles semblent toutefois recouvrir bon nombre d'entre elles. Enfin, ces cycles renforcent la cohésion textuelle dans la mesure où l'ambivalence sémantique qu'ils impliquent connecte entre elles des isotopies génériques autrement disjointes, par nature (cf. e.g. les domaines //photographie// et //habitation//).

B. Nous considérons le cycle avec ambivalence sémantique sur la forme textuelle visée comme un mode de dynamisation de la période chez Macé. Il lui confère un relief textuel dont on s'avise facilement en relisant le premier alinéa de *La chambre interdite* qui, comparativement, apparaît dépourvu d'événementialité remarquable. Ce relief tient au mouvement cyclique *et* à ce que nous proposons d'appeler *emphase sémantique*, un phénomène qui se traduit par une concentration remarquable des parcours interprétatifs autour d'une *unité morphémique* à stabiliser qu'ils concordent ainsi à rendre saillante. Mais il faut sans doute bien distinguer le re-profilage par rétroaction (le cycle) de l'*emphase sémantique* qu'on définirait comme un parcours (chez Macé localisé par la période-alinéa) des qualités d'une forme sémantique dont l'interprétation fait ainsi littéralement le tour, à la manière d'une définition. C'est exactement à quoi l'on assiste au quatrième alinéa de *La chambre interdite* où l'emphase porte sur 'photographie'.

C. Dans ce dernier cas, l'emphase n'implique pas de mouvement cyclique. Par là, nos cycles à ambivalence en particulier jouent un rôle évident dans la structuration des textes. On peut à ce titre leur reconnaître des effets distincts suivant la position tactique qu'ils occupent dans la période (et le texte) : 1. en ouverture (ex. *un ange passe*) ; 2. dans la progression textuelle (ex. *L'œil dans la tombe était donc un œil de verre, celui du photographe*, p. 152) ; 3. en clôture (ex. *une lune qu'ils pourraient décrocher*, p. 156). On retiendra en généralisant ces remarques que, en coordination avec la technique d'énonciation récurrente de Macé (usage d'alinéas, de paragraphes et syntaxe dominée par l'hypotaxe), cycles (*lato sensu*) et emphases sémantiques sont des vecteurs particuliers importants de l'appareil *compact* de la période chez Macé et par là de l'unité forte de ses textes.

¹⁶⁶ B. Dupriez la définit ainsi : « Figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré » (1984, p. 434).

¹⁶⁷ « La « multistabilité perceptive » fait référence à l'aptitude du système perceptif à percevoir un même stimulus de manière différente. [...] Par exemple la figure réversible ci-dessous [...] est « bistable », étant donnée qu'elle peut être perçue soit comme l'image d'une femme jeune (percept 1), soit comme l'image d'une femme vieille (percept 2) ». (Kostrubiec 2001, p. 114). C'est l'illusion d'optique bien connue du canard-lapin. La syllepse présente un cas de bistabilité pour ce qui est des phénomènes de perception sémantique : les formes sémantiques sont perçues en alternance. C'est ce qui se produit dans les cycles dont nous parlons.

4. PROPOSITION DE SYNTHÈSE

1) *Stabilité des formes*

Chez Macé les références à la tradition poétique dont nous avons fait plus haut notre objet sont à rapporter à un goût revendiqué (par l'auteur) pour la citation. On peut notamment associer à un tel goût l'emploi fréquent déjà signalé de la phraséologie (expressions *figées*) ainsi que le remploi de figures de la mémoire collective dont participent évidemment les types constitutifs des mythes (cf. *supra*, 1.4.1.c). S'y ajoutent la récurrence d'expressions idiolectales ou encore celle de métaphores (la Mémoire comme fleuve) ou de figures macéennes obsédantes (les Anges, par exemple). Ces divers cas de *reprise de formes* ont en effet ce point en commun : les « unités » reprises ne sont jamais altérées au point d'être méconnaissables. *Le vent est à la prose* (reprise de passages identifiables de la tradition) et surtout le centon *La chambre interdite* peuvent être considérés à cet égard comme des textes emblématiques d'un certain *mode de présence* des formes sémantiques chez Macé.

Tout cela nous semble d'abord devoir être rapproché de l'*unité sémiotique forte* des périodes qu'induit la configuration : cycle sémantique – hypotaxe – paragraphe. De même l'usage rhétorique de l'obscurité caractérisé par des difficultés interprétatives « résolues » dans l'interprétation (du fait que la sémiose prend généralement un aspect *accompli*) rejoint la nature *accessible* des poèmes que nous avons dit *thétiques*. Tout cela semble également faire écho au caractère *stable* de la triple transposition de la figure de la Chambre interdite (relativement aux domaines //habitation//, //photographie// et //psychique//). A son tour, le phénomène de la bi-stabilité témoigne très nettement d'un mode de présence des formes qui, bien qu'animé de mouvements inoubliables, ne contredit généralement pas leur stabilisation. Enfin, même lorsqu'on assiste à une importante raréfaction de fond sémantique, la sémiose aboutit malgré tout à des *formes textuelles* (re)connues. En somme, pour complexe et dynamisée qu'elle soit, la constitution du sens dans les textes de Macé présente des thèmes bien distincts et des profilages accomplis, et la perception évolue parmi un univers de *formes stables*. Une telle caractérisation n'a rien de simple et nous verrons bientôt qu'il en va tout autrement chez Dupin où la dynamique des formes s'enveloppe au contraire d'une grande instabilité.

2) *L'action sur les formes : ductus et tonalité*

Etant donné ce milieu dynamique mais stable de la perception, comment s'effectue l'action sur les formes ? L'analyse de l'intertextualité dans *Le vent est à la prose* et *La chambre interdite* nous a permis de distinguer : 1. un mode d'action sur les formes par *changement* de fonds, d'abord par *modification* puis par *substitution* (ce qui doit signaler des qualités de re-profilage) ; 2. un mode d'action global sur les formes par *modalisation*. Le premier mode relève du *ductus* en ce qu'il agit sur la *structure* des formes. En relèvent également la multistabilité et le schème du contraste fort. Or nous avons été amenés à mettre en évidence la présence d'un *ton polémique* (qui se signale par un conflit d'univers d'assomption) et d'une figure de l'interversion (cf. *supra*, 2.3.2.a). Par conséquent, il nous semble qu'à

un niveau d'abstraction supérieur le *ductus* peut être qualifié par un schème stylistique de l'*inversion*, dont la fréquence d'emploi de « mais » pourrait être emblématique. Le second mode d'action concerne les modalités axiologiques. Il relève de ce qui est classiquement appelé la *tonalité*. Chez Macé l'axiologie qui exprime la *tonalité* est massivement tournée du côté du pôle négatif. A cet égard, la multiplication des métaphores dépréciatives joue un grand rôle dans la constitution de la *tonalité* des poèmes. De plus, on a vu que l'axiologie pouvait être directement corrélée à des gestes de l'énonciateur. Compte tenu de ces éléments, au terme de la description de l'œuvre poétique de Macé, nous proposons un second mode d'action sur les formes sémantiques. Soit :

Mode d'action sur les formes	
<i>ductus</i>	<i>tonalité</i>
transformation	axiologisation

Tableau XXIII : les deux modes d'action sur les formes

On peut se demander s'il s'agit là des deux seuls *modes d'action principaux* sur les formes relativement à la caractérisation des styles. Quoiqu'il en soit, nous résumerons ainsi notre description sémantique du style dans le corpus étudié :

Forme de singularisation	<i>Lignes</i>	<i>Tonalité</i>	<i>Ductus</i>
caractéristique	Tripartite : -Vie -Méditation -Songe	Négative : -Ton polémique -Tonalité mineure -Ton dysphorique	Inversion : -Contraste fort -Multistabilité

Tableau XXIV : formes de la singularisation dans l'œuvre de G. Macé

Soit, trois *lignes* stylistiques distinctes, un *ductus* marqué par le schème de l'*inversion* apparemment indissociable d'une *tonalité* négative. Il serait présomptueux de croire avoir trouvé les clés du style de Macé. Il est raisonnable de penser que ces formes de singularisation rendent compte d'une bonne part de l'activité sémantique dans les poèmes de Macé écrits après *Bois dormant*. Toutefois on prendra garde de ne pas oublier que le point de départ de la description, c'est-à-dire la réalité des phénomènes, est toujours un point de retour pour une interprétation et une perception qui ne cesse de se familiariser avec la sémantique de l'œuvre.