

3. FORMES DE L'INSTABILITÉ ET PARCOURS INTERPRÉTATIFS RÉGULIERS

3.1. Profilages, réécritures et formes textuelles

Afin de poursuivre notre enquête sur l'ouverture sémantique des textes de Dupin, nous voudrions prêter ici attention à la zone de cooccurrence qui accueille *points*, *lignes* et *crampons* dans *Rouge éteint...* en insistant sur les singularités sémantiques qui l'affectent.

1) Analyse d'un sens plurivoque

Dans le contexte *il n'y a plus de points / ni de lignes*, la collocation des signifiants *points* et *lignes* ne suffit pas à désambiguïser leur signifié. De nombreuses acceptions se trouvant exclues (pour illustration, le trait /chirurgie/ n'est pas actualisé et *point de suture* n'est donc pas retenu dans la lecture)⁹⁷, le sens demeure néanmoins grandement équivoque. En toute rigueur, il faut reconnaître les convergences d'acceptions suivantes, qui rappellent la polysémie des deux termes :

Signifiant	<i>Point</i>	<i>Ligne</i>
Signifiés a	'point géométrique'	'figure géométrique'
Signifiés b	'position en mer'	'l. maritime'
Signifiés c	'pts. de l'horizon', 'p. culminant', 'sommet', 'pts. cardinaux'	'l. de niveau', 'l. d'horizon', 'l. de façade', 'crête'
Signifiés d	'p. équinoxial'	'l. équinoxiale'
Signifiés e	'objet aux contours imperceptibles'	'contour', 'tracé continu allongé'
Signifiés f	'p. litigieux', 'p. acquis'	'grandes l.', 'l. de conduite', 'l. politique'
Signifiés g	'signe de ponctuation, 'unité de dimension des caractères d'imprimerie'	'suite de caractères', 'ligne-bloc', 'suite de mots'
Signifiés h	'unité de télégraphie'	'trait' = « 'unité de télégraphie' »
Signifiés i	'p. d'arrivé / de départ'	'l. d'arrivée / de départ'
Signifiés j	'p. de mire'	'l. de mire'

Tableau VI : signifiés émergents dans le contexte « *il n'y a plus de points... ligne* »

⁹⁷ Sous forme de lexies. Par exemple, pour « point » : *point mort*, *point fixe* (domaine aéronautique), *point d'honneur*, *bon point*, *point de couture*, etc. ; pour « ligne » : *ligne directe*, *ligne de maquillage*, *ligne de défense*, *ligne blanche*, *avoir la ligne*, *ligne de but*, *ligne commerciale*, etc. Rappelons, s'il en était besoin, que ces exclusions ne sont pas triviales car rien ne permet de préjuger de la valeur que prend un signe en contexte. Au reste, pour un même signifiant, une acception exclue en un temps n du texte peut très bien faire son apparition en un temps n+1.

La cohésion sémantique du texte ainsi que la thématique de l'œuvre conduisent en fait à écarter les acceptions (a) géométrique, (b) maritime, (d) astronomique, (f) rhétorique, (h) technologique et, comme on pouvait s'en douter, (i) sportives, donc autant de sèmes isotopants mésogénériques potentiels. Les signifiés *e* sont surtout attestés dans les écrits critiques de Dupin sur l'art plastique⁹⁸. Les signifiés *j* se manifestent dans l'œuvre d'une façon qui intéresse notre passage mais afin d'alléger la description, convenons d'en suspendre un temps l'analyse. Quant aux signifiés *c* et *g* ils s'indexent respectivement sur l'isotopie de la montagne et de l'écriture (cf. *supra*, 2.2) et peuvent pour cette raison être conservés à ce niveau d'analyse — où l'on ne tient pas encore pleinement compte du contexte global. D'où la proposition suivante retenue pour *points*, *lignes* et *crampons* lors de l'établissement des isotopies domaniales Montagne et Écriture :

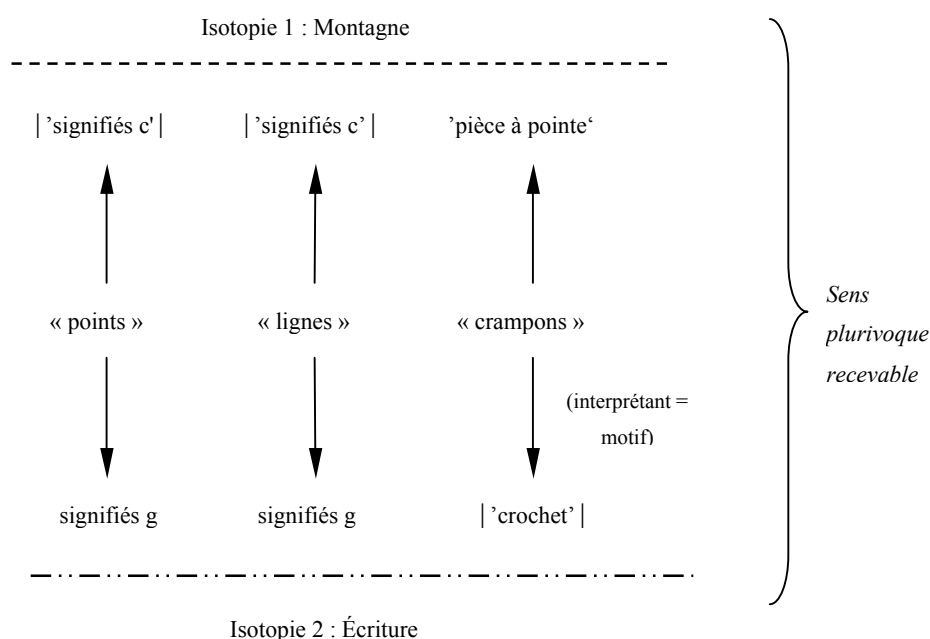
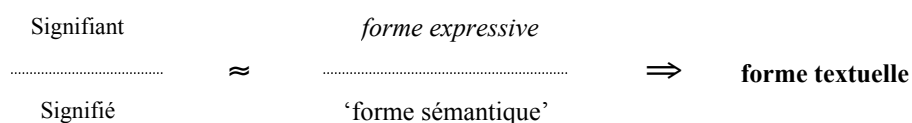


Figure X : profilages et réécritures

Les lignes discontinues figurent les différences de degré de présence des isotopies concernées. Les flèches marquent d'une part des transpositions de forme sur le mode du profilage, d'autre part des connexions symboliques correspondant à des réécritures⁹⁹. Le tout réalise le sens plurivoque recevable eu égard à la zone de cooccurrence examinée. Par ailleurs, les termes aboutissants des flèches impliquent le rapport à (re)construire — dans l'énonciation, l'interprétation, par la description — suivant :

⁹⁸ Voir *L'espace autrement dit*, 1982, Préface de Jean-Michel Reynard, Paris, Éditions galilée, coll. Proche peinture.

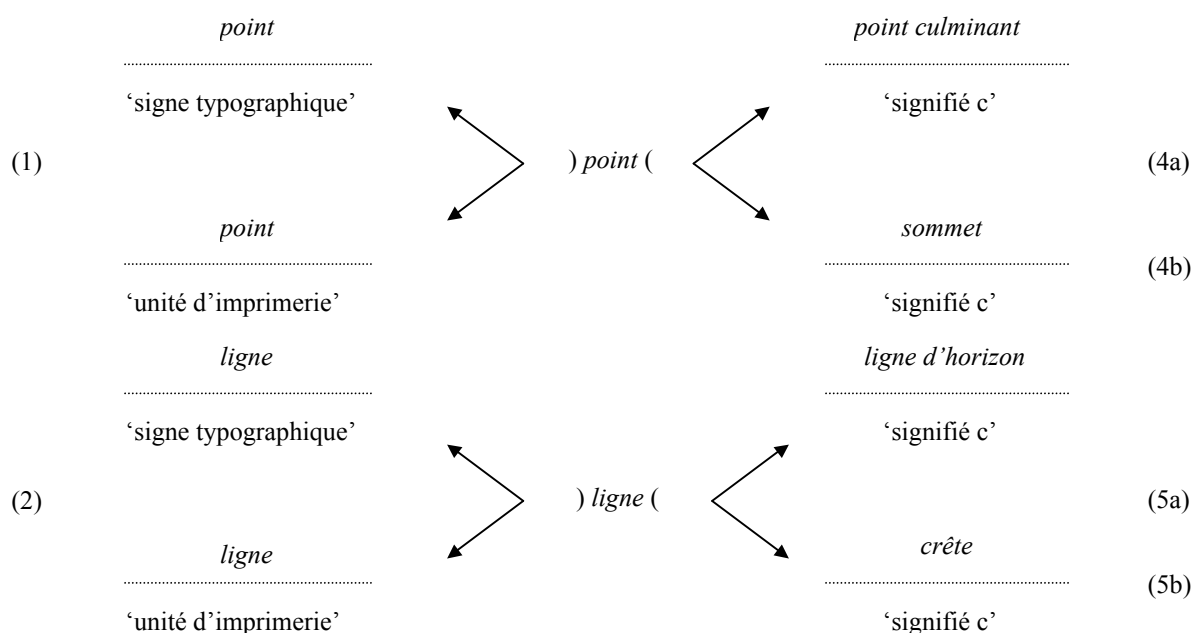
⁹⁹ Pour aller à l'essentiel, nous ne prenons pas la peine d'explicitier les motifs profilés (que le fonctionnement polysémique de ces lexèmes nous autorise raisonnablement à supposer) ni de détailler les traits sémantiques garantissant le bien fondé des connexions symboliques.



Rappelons qu’une forme textuelle réalise l’appariement stabilisé d’une forme expressive et d’une forme sémantique sous conditions contextuelles. Au palier micro-textuel, la forme textuelle accomplie équivaut à un signe identifié, une *unité sémiotisée*. Un tel appariement est une finalité sémiotique commune au profilage et à la réécriture. En outre, sans viser ici l’explication d’un fonctionnement général, dans le cas précis de notre poème, si ces formes textuelles concrétisent des *moments stabilisés* de l’interprétation, il est nécessaire de prévoir 1. un moment inchoatif instable, 2. une sorte d’état du signifiant également instable, correspondant à une sémiose non jouée d’avance qui accompagne l’interprétation jusqu’à un moment terminatif stable. C’est la raison pour laquelle nous introduisons le symbole *)signifiant(* ; les italiques évoquant l’identification d’un signifiant dont les parenthèses inversées marquent à la fois la suspension relative dans le temps de l’interprétation et la sémiose à faire dont nous parlions. À ce propos, la Figure X offre une représentation discutable, les véritables rapports n’étant pas « signe » \rightarrow | ‘sémème’ | mais plutôt



Dans le détail, notre description retient ainsi les formes textuelles suivantes, qui donnent une idée de l’ouverture sémantique potentielle du passage lu, relativement à chacun des trois signifiants à sémiotiser :



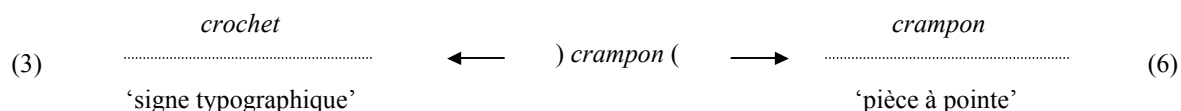


Figure XI : détail des formes textuelles constructibles

Toutefois, alors qu'elles représentent autant de moments stabilisés *plausibles* de l'interprétation, ces formes textuelles se distinguent par le statut sémiotique qu'elles doivent au *mode de génération* dont elles procèdent.

Remarque : On peut se demander à ce titre, au-delà de l'appariement d'une forme expressive et d'une forme sémantique qui leur est commun, ce qui distingue un profilage d'une réécriture. Au plan perceptif, on peut imaginer que les signifiants des cas (3), (4) et (5) n'aient pas de manifestation matérielle (au contraire de (1), (2) et (6)), ne soient pas littéralement « réécrits », mais une réalité phénoménale comparable aux illusions perceptives courantes¹⁰⁰ et qu'ils n'en diffèrent que par le crédit plus grand, durable, qu'on leur accorde. Cette option psychologique intéressante ne concerne pas, du moins pas directement, la notion de réécriture si l'on retient qu'elle doit précisément sa réalité à la présence concrète d'une *lexicalisation*. Bien qu'il en aille de même pour la notion de profilage, la présence d'une lexicalisation ne rapproche toutefois qu'en apparence ces deux notions puisque, comme on peut le voir sur cet exemple, d'un côté les cas (1), (2), (6) valident des profilages qui *conservent la forme du signifiant* tandis que, de l'autre, les cas (3), (4) et (5) valident des *réécritures* qui superposent aux signifiants du texte des signifiants homogènes (*point culminant, ligne d'horizon*) ou hétérogènes (*crête, crochet*). De plus, alors que la lexicalisation qui manifeste la réécriture « appartient au texte du commentateur, et non au texte commenté »¹⁰¹, le profilage engage lui nécessairement une *sémiosis in situ*¹⁰². On peut ainsi évaluer la complexité sémiotique des formes textuelles (3) et (6). La forme (3) émerge sur un fond affaibli (Écriture), tandis que la forme (6) émerge sur un fond plus dense (Montagne). De ce point de vue, avec notamment « versant nord » et « gravir », ce profilage de « crampons »⁽⁶⁾ compte parmi les formes textuelles les plus saillantes de ce *texte*. À l'inverse, la réécriture « crochet » apparaît comme un point critique de la *lecture*.

Tentons à présent de cerner la complexité sémantique du passage en restituant le plus fidèlement possible la dynamique de constitution du sens qui l'anime. On va voir que le texte lui privilégie certaines des formes textuelles.

¹⁰⁰ Par exemple, dans ce vers du poème *Haeres* d'A. Frénaud *J'ai nourri le poème avec la vie qui s'écroulait / dès l'origine...* gageons que maint lecteur pourra lire à part lui, ne serait-ce qu'un court instant, « s'écroulait ».

¹⁰¹ Cf. Rastier 1996a, p. 193.

¹⁰² Ces différences, qui distinguent le profilage de la réécriture, indiquent par ailleurs que l'ordre du phénomène désigné par la réécriture ne relève pas de l'objet de la TFS.

2) *Trois moments d'un parcours sémantique*

A. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire du texte et du recueil, le passage de la Zone 1 à la Zone 2 dans le poème *Rouge éteint...* se traduit vraisemblablement par un prolongement de l'isotopie des Parties de bâtiment ('fenêtre', 'muret') jusque dans le déictique *là*, qui peut référer à ce moment de la lecture à un *lieu d'habitation* de nature indéterminée. D'autre part, la récence de cette isotopie peut inciter à profiler *crampon* par 'pièce de métal recourbée servant à assembler des pierres d'un mur', *volet* bordant la zone de cooccurrence. Cependant, dans le contexte *là*, *il n'y a plus de points / ni de lignes* (on notera les pluriels), il convient d'admettre que, dans un texte où les lignes de mots sont matériellement rompues et les points typographiques manquent manifestement, le déictique en question tend à prendre une valeur référentielle toute autre. En même temps qu'au profilage scripturaire des lexèmes *point* et *ligne* ((1), (2)), on pourrait alors assister dans *là* à un recouvrement sémantique du signifié *domestique* par le signifié 'page'. Cette sorte de recouvrement sémantique signale une lecture en deux temps où s'accroît au final l'impression de discontinuité dans le passage de la Zone 1 à la Zone 2 par rupture d'isotopie sur *là*. Mais ce n'est pas tout.

Au fur et à mesure que progresse la lecture du texte, un second mouvement de rétro-lecture s'amorce lorsqu'on lit le syntagme *gravir le versant nord* qui, avec l'institution globale de l'isotopie Montagne, induit pour le passage supérieur de la zone 2 de nouvelles modulations du sens. Ces dernières sont patentes, à nouveau et sans grande surprise, au niveau du déictique *là*, où 'page' n'a plus la *stabilité* du *moment précédent* et paraît devoir le céder au contenu 'montagne', mais aussi, corrélativement, au niveau de *crampon* qu'on tend à profiler comme 'pièce à pointe'¹⁰³. Qu'advient-il alors des lexèmes *point* et *ligne* ? Compte tenu de leur situation contextuelle, il paraît raisonnable d'admettre que les formes textuelles impliquant les signifiés 'signe de ponctuation' et 'suite de caractères' abandonnent de leur stabilité antérieure du fait de la re-sémantisation de *crampon* et, surtout, du déictique.

B. En somme, on (re)produit une lecture en *trois temps* qui se traduit d'abord par l'évocation fugace d'un fond sémantique lié aux Parties de bâtiment, puis par un profilage *stable* de valeurs lexicales liées à la matérialité du texte, enfin par une *déstabilisation* partielle de ces mêmes profils scripturaire. On peut voir dans ce dernier temps comme une amorce de *dé-différenciation*, dans la mesure où la notion de profilage engage l'opération converse de différenciation — *i.e.* répartition fond/forme liée à des classes sémantiques. Cette dé-différenciation ne semble pas se réduire à une virtualisation du trait générique /écriture/ sur *point* et *ligne*, les profils en jeu connaissant plutôt une sorte d'atténuation de leur netteté de forme. Au reste, même la forme *crampon* ne jouit pas ici d'une stabilité absolue dès lors que deux de ses acceptions sont actualisables de manière également plausible.

¹⁰³ Au détriment de 'pièce de métal recourbée servant à assembler des pierres d'un mur', certes lui aussi doté du cas INST, et ainsi potentiellement compatible avec la structure actancielle, mais qui ne permet pas d'isotopie comparable à celle que 'pièce à pointe' réalise avec 'gravir'.

C. Ne convient-il pas dans ces conditions d'assumer le sens plurivoque *recevable* en tant que sens plurivoque *effectif* du passage ? C'est un problème très difficile qui ne se résout qu'en parvenant à préciser la pertinence de chacune des formes textuelles dans l'ensemble du texte lu et au-delà. On peut penser à cet égard que la réécriture par *point culminant* et *ligne d'horizon* pourrait éventuellement restituer un effacement poétique de *culminant* et de *horizon* par la stratégie énonciative. Mais la stabilité du passage qu'on obtient alors ne demeure-t-elle pas au fond factice, malgré les justifications intertextuelles qu'on peut apporter (cf. *supra*, 2.2.) ? Notre sentiment est que ce sens plurivoque, dont nous avons signalé les inégalités entre unités, appartient à la *stratégie d'interprétation* mais pas, ou pas tout entier, à la lecture (entendue ici comme résultat), au sens où il constitue uniquement le matériel d'arrière-plan sur lequel opère l'interprétation en vue de la lecture, c'est-à-dire du commentaire. Une sémantique des textes décrit ainsi la complexité interprétative.

3) *Le sens dans l'incertitude : sémiosis inaccomplie et parcours interprétatifs*

Quoi qu'il en soit, l'incertitude semble l'emporter exprimant ainsi *l'instabilité sémiotique* des formes textuelles concernées. Or on se trouve dans le schéma syntaxique d'une accumulation qui, à l'instar de l'énumération simple, prescrit ordinairement une homogénéisation de ses constituants (dont l'attribution du cas INST est ici un indice important). Que construit-on dès lors dans une telle incertitude ? Dans le cas présent, les sémèmes n'étant pas stabilisés, il paraît difficile de procéder à une assimilation sur la base de traits génériques comme on peut le faire, par exemple, dans *Des pommes, des poires et des scoubidous*, mais aussi, en toute logique, sur des traits dits spécifiques car il faudrait pour cela pouvoir interdéfinir *point*, *ligne* et *crampon*. À notre avis, dans le cas de figure d'une sémiosis *inaccomplie* des unités, l'interprétation peut encore opérer à partir du signifiant sur des valeurs sémantiques qui concernent la *région* du *motif* que pointent les *profils potentiels* élus dans le passage. La description peut en effet porter sur la *base morphémique* du mot sans se poser la question de leur valeur proprement lexicale en contexte (ex. pour *point* a-t-on 1, 4a ou 4b ?). On peut conduire ce genre d'analyse pour de mots isolés mais aussi pour des ensembles de mots.

Il nous semble ainsi raisonnable de proposer le potentiel de traits communs à *point*, *ligne* et *crampon* suivant : /retrait/, /locatif/, /fixité/, /stabilité/ et /adjuvant d'une visée animatrice/ (cf. Ch.II, 2.2.2.b). On voudra bien noter que si ces dénominations de traits sont sans doute perfectibles et non limitatives, elles demeurent compatibles avec les traits génériques /montagne/ et /écriture/ et sont par ailleurs congruentes en contexte avec le trait casuel /instrumental/. Sur cette base, il est possible de dire, non sans précautions toutefois, que le passage étudié manifeste une *classe contextuelle* des *Repères*, la perte des repères ou leur négation étant par ailleurs exprimée dans les vers *je ne sais pas qui j'oublie, / qui je laisse...* Au reste on retrouve ici les signifiés *j* (*point de mire*, *ligne de mire*) dont les guises, apparaissant dans divers contextes négatifs, participent en fait de tout un pan thématique de l'œuvre :

Un aveugle et la ligne de mire (*Dehors*, p. 340)

Écrire sans point d’ancrage, sans point de mire, risque absolu, espace ouvert... précipice de la langue, laconisme de funambule, — et le volubilis de la mort qui s’accouple à l’écriture, qui s’enroule autour... (*Échancré*, p. 34)

une marche, une écriture adéquate à sa visée seconde, à l’absence du point de mire... (*Échancré*, p. 102)

à l’extrême de l’écriture de la nuit / rien n’arrête, et manquer la cible est un premier pas (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 31)

j’écris sans la lumière, je tire au jugé / les pages sont coupées [...] — courir la montagne est un acte désespéré (*ibid.*, p. 38)

Élargissement sans point d’appui, soufflerie de l’intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l’abécédaire des monstres (*Dehors*, « Le soleil substitué », p. 231)

j’allège, de ma main qui n’écrit pas, les mamelles de la nourrice, et je tire la langue à plus fort que moi... sans béquilles, sans échasses, je risque le second pas... (*Échancré*, p. 44)

La négation du Repère comme condition de l’acte (poétique), qui non seulement rejoint mais est constitutive des thèmes de la cécité, de la nuit et du vide — cf. *Pour que tu saches écrire dans le vide* (*Écart*, p. 37) — est on ne peut plus manifeste. La thématique de Dupin paraît ainsi légitimer, à l’échelle du texte isolé, un mode de saisie du sens qui *secondarise* le profilage comme la réécriture (*i.e.* des formes textuelles stables) au profit de valeurs sémantiques (/retreint/, /locatif/, /fixité/, /stabilité/ et /adjuvant d’une visée animatrice/) qui « résonnent » entre les morphèmes du texte, et non les lexèmes. Une telle saisie « esthétique » nous semble refléter un aspect important de la dynamique de constitution du sens dans les textes fragmentaires de Dupin. En somme, alors que les formes textuelles restent difficilement stabilisables, quelque chose du sens se laisse construire, via les *motifs*, qui relève de la cohésion du texte et qui conduit par là à un certain niveau de cohérence ouvrant sur le commentaire.

3.2. Sémantique des constructions tronquées

Soit une définition ordinaire de l’ellipse comme « une omission syntaxique ou stylistique d’un ou plusieurs éléments dans un énoncé qui reste néanmoins compréhensible » (*PRObert*), il semble abusif — en contexte poétique — de parler de constructions *elliptiques* pour les passages relevant chez Dupin d’une énonciation nominale. Prenant la mesure de leur difficulté interprétative, la description sémantique des constructions *tronquées* permet de se faire une idée plus précise de la texture ou du tissu esthétique de ces textes fragmentaires.

1) Tentative de résolution d'une construction elliptique

a) Analyse de la difficulté

Dès le début du poème *Rouge éteint dans la fenêtre...*, « rouge éteint » pose un problème d'interprétation. Dans ce syntagme « rouge » a un emploi nominal et entretient avec « éteint » une relation de terme qualifié à terme qualifiant. Pour une herméneutique de la clarté, étant donné le passage qui l'accueille, cette construction appelle sans doute à suppléer les ellipses morphosyntaxiques supposées par des paraphrases telles que « *Il y a du rouge éteint dans la fenêtre vif-argent* », « *Le rouge de N est éteint dans la fenêtre vif-argent* » ou encore, dans un plus grand respect de la syntaxe dupinienne, « *Rouge éteint du/de la N dans la fenêtre...* ». Si ces spéculations ne nous retiennent pas elles nous mettent néanmoins sur la voie d'un fonctionnement sémantique particulier. On peut en effet avancer l'idée que, pour le dire simplement, le « rouge » en question doit être le rouge de quelque chose, et autrement dit que ce passage tolère un fonctionnement de type métonymique¹⁰⁴. Dans cette hypothèse, une sémantique textuelle est portée à imaginer, au niveau de la structure actancielle impliquée, un actant non lexicalisé muni d'un lien PARTIE-DE. Soit, figuré par un graphe sémantique détaillant la structure de la zone 1a :

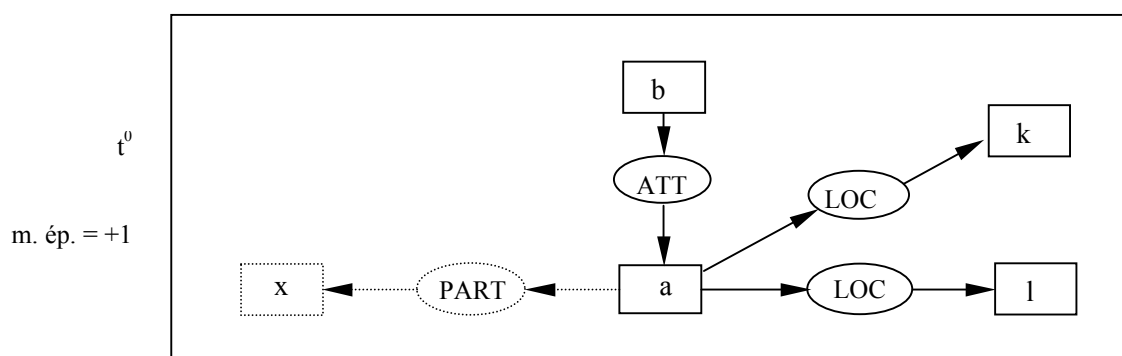


Figure XII : graphe de la zone 1a

N.b. a : 'rouge', b : 'éteint', k : 'fenêtre vif-argent', l : 'muret de granit', x : ?, PART : partie de ; t⁰ : actuel¹⁰⁵, m. ép. = +1 : modalité épistémique relative à la certitude, dans l'univers de Je (VS « je ne sais pas qui j'oublie, qui je laisse... ») ; enfin, le nœud [x] et le lien attributif à l'état virtuel sont matérialisés par des pointillés.

L'ensemble de cette représentation (*i.e.* non seulement les actants et leurs relations mais aussi la modalisation et la temporalité du graphe) figure le *contexte d'accueil* de l'actant à restituer, l'intégration locale de ce dernier étant en d'autres termes soumise aux conditions sémantiques posées au sein de cette zone de corrélation actancielle à la morphologie ramifiée (cf. *supra*, 1.2.2). Comme le

¹⁰⁴ Dans cette optique heuristique, il pourrait s'agir de la variété de métonymie dite « du signe pour la chose », instaurant un rapport indiciel qui rappelle la conception sémiotique d'un C. S. Peirce.

¹⁰⁵ La troncature morphosyntaxique conduit à des restitutions sémantiques de ce genre. Ici, bien que possible en principe (ex. « Le rouge *était* éteint dans la fenêtre vif-argent ») le /révolu/ (t-1) doit être écarté au profit de l'/actuel/ (t0) en vertu de l'isotopie temporelle dominante du texte.

poème ne comporte pas d'indications pertinentes pour fonder l'interprétation, quelque peu perplexe à ce niveau, on peut décider de partir à la recherche d'un passage parallèle (cf. *infra*, 3.3.1) dans « Tramontane », tout d'abord, puis dans le recueil et enfin dans l'œuvre.

b) Complexes sémiques en attente de lexicalisation

Pour prendre ses repères, cette recherche peut s'appuyer sur des emplois attestés. Le *Grand Robert* enregistre :

1. Qui ne brûle plus. *Feu à demi éteint qui couve sous la cendre. Foyers éteints.* — Qui n'éclaire plus. *Astre* (cit. 12) *éteint.* → mort. Géol. *Volcans éteints.*
2. Qui a perdu son éclat, sa vivacité. Couleur éteinte → blême, décoloré, effacé, pâle, passé, terne. Ciel éteint. Alchim. *Mercuré éteint*, qui a perdu son éclat métallique.
3. Qui est affaibli ou supprimé. *Sentiments éteints.* → effacé, passé, refroidi. *Passion éteinte. Sens éteints. Son souvenir est tout à fait éteint ici.*
4. Qui est sans force, sans expression. *Visage éteint.* → Morne, mort. Par métaphore : Vie éteinte.

Si l'on convient que l'actant à suppléer doit être isotope avec 'fenêtre' et 'muret' alors il doit comporter, outre le trait /rougeur/, quelque chose comme un trait inhérent /concret/, d'où suit vraisemblablement l'exclusion de *sentiment* et de *souvenir* et une restriction des candidats possibles à *feu, foyer, volcan, visage*. Plus exactement, pour ne pas brider l'enquête au seul signifiant, l'actant en question devrait présenter soit le groupement de traits {/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/}¹⁰⁶, soit {/rougeur/, /concret/, /cessatif/}. De tels groupements constituent des complexes sémiques. Ressortissant au caractère compulsif de l'interprétation, ils rendent compte du fait que le contexte « rouge éteint » accueille un minimum de traits de sens actualisés. En tant que groupements locaux instables de traits, ces complexes sont généralement en attente d'une lexicalisation synthétique dont le rôle s'apparente au fin mot d'une énigme. On retrouve ici les problèmes soulevés en 2.3. au sujet des figures de l'énonciation représentée.

c) Appréciation subjective du complexe sémique

Dans l'hypothèse d'une lecture qui présuppose la cohérence référentielle du passage et, d'autre part, qui résume tout le contexte à l'espace du texte (ce qui correspond grossièrement à la situation transitoire d'une lecture qui entre dans *Le grésil*), ces complexes sémiques suscitent une *appréciation subjective* du sens qui pourra se traduire par des lexicalisations diverses. Par exemple, il est tout à fait imaginable de substituer « soleil » (couchant ?) à *rouge*. Cela étant, il est nécessaire de souligner que ce genre d'opération locale, qui a ici vocation à stabiliser un passage en intégrant le complexe sémique {/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/} dans un lexème donné, n'est pas sans

¹⁰⁶ Ce dernier trait est afférent contextuel.

incidence sur la compréhension du tout que forme le passage lui-même car la lexicalisation d'un complexe sémique n'est jamais sa pure réitération. Ainsi, le lexème « soleil » concrétiserait la transposition de {/rougeur/, /concret/, /cessatif/} sur un fond sémantique des //astres//, avec une conversion possible de /igné/ en /luminosité/ et /chaleur/, voire une actualisation du trait /circularité/. La portée de la lexicalisation peuvent être plus importants encore. Par exemple, la substitution de « tison » à *rouge*, qui satisfait également au premier complexe sémique proposé (à la différence notamment de « braise », en raison du trait /cessatif/), peut inciter à comprendre *muret de granit* comme une lexicalisation analytique de « foyer » ou de « cheminée » en liaison directe avec l'isotopie de l'Habitation. L'interprétation est de la sorte conduite à parcourir de nouveau le passage pour y effectuer une re-distribution des rapports fond / forme. Ce qui montre que l'obscurité / la difficulté n'est pas toute nécessairement là où on croit la localiser, en l'occurrence en lieu et place de *rouge*, le sens des autres lexèmes n'étant pas *a priori* stable. À partir de ces remarques, comme nous avons quitté chemin faisant le fonctionnement métonymique stricto sensu, schématisons les directions possibles qui se présentent à l'interprétation :

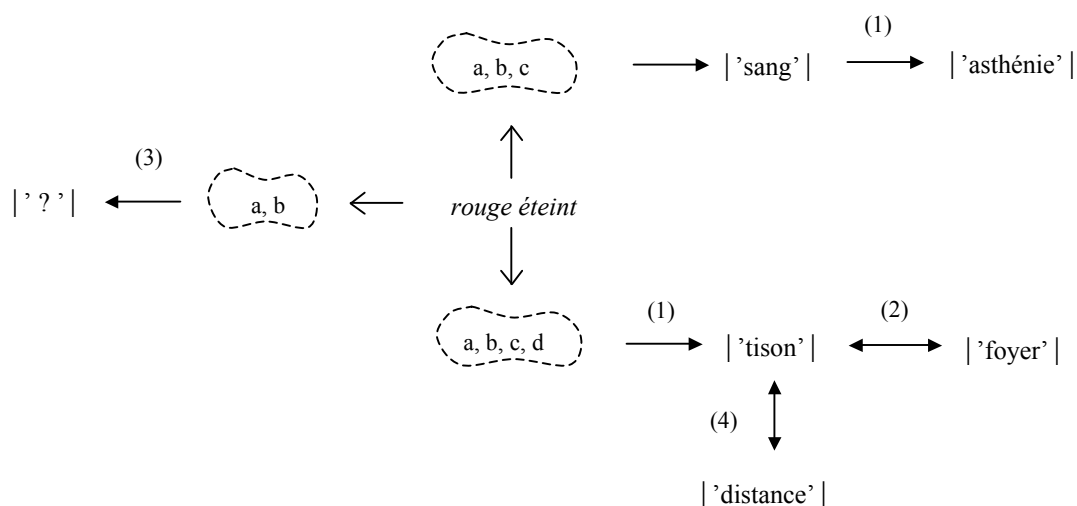


Figure XIII : complexité tropologique du passage rouge éteint

N.b. les formes en pointillés figurent différents complexes sémiques où a : /rougeur/, b : /cessatif/, c : /concret/, d : /igné/. La relation tropologique varie selon les complexes sémiques présumés : (1) relation métonymique, (2) relation synecdochique, (3) relation symbolique, (4) relation métaphorique.

La relation synecdochique n'est pas détaillée, elle consiste ici en une réécriture de réécriture, 'tison' et 'foyer' étant bien entendu isotopes (pour la réécriture '| 'sang' |' voir ci-dessous). La relation symbolique décrit elle l'établissement de symboles au sens traditionnel du terme, à cette différence près que la réalité du symbole ne relève pas ici d'un cadre socio-culturel (au sens où, par exemple, « sceptre », « couronne » ou « trône » expriment conventionnellement la royauté) mais *individuelles* (on formulerait hypothétiquement les choses ainsi : le « rouge » symboliserait chez Dupin un certain sentiment, la vivacité du souvenir, etc.). Enfin, pour illustrer la relation métaphorique nous rapprochons cavalièrement *je ne sais pas qui j'oublie, / qui je laisse* du titre du poème « Ce tison la

distance ». Telle est l'idée que l'on peut se faire de la complexité topologique qui tout à la fois entoure la compréhension du passage et, plus largement, guette la poursuite d'un ou de plusieurs passage(s) parallèle(s) probant(s). Cette *ouverture du sens* ressortissant à la structure actancielle décrite, la question n'est alors pas tellement de savoir s'il existe dans « Tramontane », ou ailleurs, un passage qui donne à construire une réécriture sur 'rouge' mais de savoir s'il existe un passage assimilable à une structure locale dans *Rouge éteint...* dont l'instabilité sémantique pour être centrée sur un terme (*rouge*) engage à vrai dire tout l'ensemble de la structure.

d) Recours aux passages parallèles

Ces contraintes exposées, parcourons *Le grésil* à la recherche des complexes sémiques proposés (nous ne détaillons pas les afférences pertinentes) :

— Passage 1. (p. 18) : *voyage lacunaire / de mots sans noms sur la lave / qui s'écroule dans la ronce / la couleur jetée [] sur le mur.*

— Passage 2. (p. 23) : *qui vient de s'écrire, qui va / s'éteindre — c'est l'infini... // le petit sang craché, le point / de l'aube —.*

— Passage 3. (p. 56) : *comme d'un feu reclus [] et gestant dans la terre des morts.*

— Passage 4. (p. 68) : *sans une goutte de sang.*

— Passage 5. (p. 95) : *quand je n'ai rien [] je le donne / une goutte de sang réel / sur un avant-livre épars.*

— Passage 6. (p. 97) : *le petit sang craché d'une / intempestive agonie [] ouverte.*

— Passage 7. (p. 111) : *la cuvette de sang / s'assombrit [] s'éteint.*

Alors que les candidats potentiels (en caractères ordinaires) satisfont à l'actualisation de l'un ou l'autre des complexes sémiques, leur intégration au sein de la structure actancielle est toutefois loin d'être évidente. Ce relevé n'apparaît donc pas vraiment probant et donne au contraire des raisons de douter qu'on parvienne à résoudre l'énigme *supposée* par la découverte d'une bonne lexicalisation. Une lecture assidue des autres recueils, avec toutes les précautions qu'appelle ce genre d'affirmation, nous convainc également qu'aucun passage de l'œuvre ne saurait revendiquer le titre de passage parallèle. L'interprétation semble dans ces conditions contrainte (par les textes) à un *repli positif* qui se traduit spécialement par un abandon du *régime herméneutique de la clarté* c'est-à-dire, en l'occurrence, de la recherche du fin mot de l'énigme.

2) L'instabilité locale comme fait interprétatif et reflet d'une esthétique

a) Le cas de rouge éteint

A. S'il en est bien ainsi, à quoi peut bien ressembler une lecture qui ne présume pas l'existence d'un terme élidé eu égard au passage lu plus haut ? Dans ce cas de figure, on admet tout

d’abord que dans *rouge éteint* le poème propose en définitive une configuration sémantique qui n’appelle pas de résolution au sens fort. En même temps, on reconnaît que Dupin commence son poème par une complication vis-à-vis de laquelle le lecteur est amené à constituer un complexe sémique ({/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/} ou {/rougeur/, /concret/, /cessatif/}) qui ouvre (l’interprétation et l’imagination) sur le sens possible déterminé par l’ensemble du passage (*i.e.* la zone 1a). Car quelque chose est bien donné à construire malgré l’inintelligible. L’instabilité du groupement de traits produit est dès lors susceptible d’être livrée à l’appréciation subjective du lecteur qui cherche à s’approprier, au moyen de lexicalisations diverses (« sang », « tison », etc.), l’arbitraire relatif des suggestions qu’induit le texte. Or comme les lexicalisations possibles possèdent nécessairement un faible degré de pertinence — en raison notamment de la morphologie ramifiée du passage lu, le complexe sémique qui se laisse construire ne peut faire l’objet d’une intégration lexicale *décisive* et tout le passage conserve ainsi sa *complexité première*.

B. Concernant l’interprétation comme processus, on peut dire en première approche que le parcours interprétatif prend ici un aspect *inaccompli* (aspect censé traduire le sentiment de gêne ou d’insatisfaction de l’interprète), la lecture demeurant en quelque sorte au niveau de la *promesse de sens* du complexe sémique produit. Il nous semble néanmoins plus exact de se représenter le parcours interprétatif comme fixé sur un *moment inchoatif* (terme signalant qu’on est déjà engagé dans un processus) en réservant la qualification d’*aspect inaccompli* à la *sémiosis textuelle* qui, effectivement, n’aboutit pas à une forme textuelle stabilisée dans l’espace connexe du texte. Ce genre de fonctionnement, auquel on accède par l’entremise de la notion de complexe sémique, rend compte d’une forme d’ouverture du sens constitutive du tissu esthétique du poème.

b) Autres cas

A. L’usage de la troncation au plan morphosyntaxique concerne d’autres types de construction. En produisant, parallèlement à des énoncés relativement plus complets (cf. *supra*, 2.4.2. les occurrences de type A), des énoncés de type strictement locatif ou, surtout, attributif (par ex. *bloc d’anthracite écrasé / dans la lumière*, p. 104 ; *le cillement / de la plaie* p. 73), la stratégie d’énonciation nominale crée les conditions d’une ouverture actancielle à laquelle une stratégie interprétative peut tenter de répondre en s’efforçant d’exploiter le module actanciel¹⁰⁷ des lexèmes impliqués. Aussi, dans la mesure où l’énoncé est à nouveau reçu comme un appel direct à l’imagination et une incitation à interpréter, dans un premier élan de lecture ou selon la perspective d’une herméneutique de la clarté, l’ouverture en question peut-elle provoquer tout un questionnement en vue d’une complétude, d’une cohérence dont la *Figure VII* peut donner quelque idée. Dans le cas par exemple de l’énoncé *le sommeil troué* (p. 27), on mobilisera diverses connaissances (recherche de passages parallèles, développement de scénarii, etc.) pour tenter de saturer les pôles d’une structure actancielle présumée éliée, en cherchant à savoir par quoi, par qui et pourquoi le « sommeil » a été

¹⁰⁷ Au sens de Pottier [1987] 1992, p. 126.

« troué ». Ce genre de questionnement appartient aux textes, qui le suscitent en effet. Mais la lecture motivée par une semblable volonté de déchiffrement va très exactement à contre-courant du mode herméneutique qui rattache la poésie de Dupin à la modernité.

B. Eu égard à l'ouverture actancielle de ces constructions nominales, il nous semble alors raisonnable de conclure à l'identique du cas de *rouge éteint*. Car là aussi les textes opposent généralement une résistance drastique à la réalisation d'une approche qui vise à restituer un contenu (présupposé manquant) au moyen d'une lexicalisation pertinente, c'est-à-dire en produisant une forme textuelle *stable* apte à intégrer la structure actancielle locale impliquée. Ce genre d'approche assigne un régime énigmatique spécial au texte lu. Or, à l'expérience des textes, (i) il paraît vain de croire s'appuyer sur des passages parallèles permettant de répondre aux difficultés soulevées localement ; (ii) comme en témoignent l'allotopie et la pluri-isotopie dominant les structures textuelles, il paraît tout aussi illusoire de parvenir à restituer la lexicalisation pertinente censée répondre à des attentes d'intelligibilité contrôlées par les textes. Ces cas de construction apparentés à celui de *rouge éteint* peuvent être soumis à un semblable scénario de description : (i) actualisation d'au moins un lien actanciel avec émergence d'un complexe sémique qu'aucune lexicalisation pertinente ne vient reprendre, intégrer ; (ii) l'interprétation n'étant pas finalisé, par défaut d'interprétant, elle prend alors un *aspect inaccompli* caractéristique qui se comprend comme l'assomption d'un usage rhétorique délibéré de l'obscurité de la part de l'auteur.

c) Proposition de représentation schématique : liens élidés et liens zéros

Comment représenter cette tendance au sens suspendu ? Nous dirons que si, dans un premier temps, les syntagmes isotopes (ex. *scintillement de terre ouverte*) comme allotopes (ex. *le sommeil troué, l'écartèlement d'un parfum*) ont une grande probabilité d'être lus de la façon que décrit la *Figure XII*, à savoir avec les liens *élidés* orientés vers l'extérieur de la structure (indiquant par là l'existence d'une obscurité locale à résoudre), le locuteur — le lecteur de Dupin — se rend vite à l'évidence et les syntagmes difficiles tendent alors à être lus de la façon que décrivent les *Figure VIII* et *IX*, à savoir selon des liens zéros orientés vers l'intérieur de la structure. Cette représentation semble apte à répliquer, au palier mésosémantique, aux propriétés d'une esthétique fragmentaire : parties de nulle totalité autre que le poème, on ne présuppose pas de forme primitive¹⁰⁸ à ces constructions qui sont à lire dans *l'incomplétude sémantique* qui les *définit*.

3.3. Du parallélisme sémantique aux variations thématiques

En situation de fermeture hermétique forte la voie du *parcours* est un expédient éprouvé¹⁰⁹. Tout en gardant bien à l'esprit le fait que cette œuvre s'ouvre à un intertexte contemporain et

¹⁰⁸ La génétique aurait ici son mot à dire, l'étude des brouillons permettant sans doute de clarifier la situation à ce niveau.

¹⁰⁹ On se sentirait proche de la position d'un Charles Mauron lorsqu'il insistait heureusement sur la réalité de l'obscurité mallarméenne comme phénomène : « L'obscurité de Mallarmé existe. Elle n'est point l'abîme sur lequel certains feignent de ne pouvoir se pencher ; elle ne provient pas non plus d'une frivole inattention du

classique, il est non seulement légitime mais nécessaire d'appliquer à la poésie de Dupin le mode de lecture sur lequel insiste Jean-Pierre Lefebvre au sujet de la poésie de Paul Celan, dont l'hermétisme a suscité une ample littérature :

Or, si la poésie de Celan s'autorise dans le poème individuel une certaine résistance à la compréhension immédiate, c'est dans le cadre d'une convention supérieure avec le lecteur, invité à lire et relire (à « travailler », à être « travaillé » par) la totalité des cycles, à percevoir les articulations, à reconnaître dans leurs retours les périphéries sémantiques de certains mots, à s'initier aux prosodies et aux syntaxes : à se familiariser avec toutes les « négations » célaniennes¹¹⁰.

Sans risquer de filer davantage ce rapprochement entre Celan et Dupin, en faisant une telle citation nous voulons tout d'abord insister sur le fait que s'il arrive chez Dupin que le champ de l'interprétation puisse se réduire au texte isolé¹¹¹ c'est l'inverse qui prévaut généralement dans cette poésie, l'ensemble de l'œuvre recelant, d'une certaine manière, comme le principe interprétatif du poème singulier (cf. *supra*, 2.3.1.b). En s'intéressant ici à un aspect de cette manière-là (qu'illustre déjà notre sémantique du foyer interprétatif), la description sémantique investit de son point de vue une particularité reconnue par la critique dupinienne :

Insatisfaite d'elle-même, elle [l'écriture de Dupin] se creuse et se reprend. Recueil après recueil, elle revient aux pierres déjà posées, les retourne ou les brise, et tente sa marche sur des sentes nouvelles¹¹².

Au cœur de ce mouvement de reprise créatrice se trouve le phénomène de la *variation sémantique*, phénomène que le thème caractéristique de l'Altération rend visible.

1) Méthode des passages parallèles et parallélisme sémantique

Le rôle important que joue le parallélisme sémantique dans la dynamique du sens chez Dupin a déjà été signalé au sujet du foyer interprétatif. Précisons de quoi il s'agit.

lecteur. Elle existe, ingénument, comme bien d'autres phénomènes au monde qu'il peut être passionnant d'interroger » (1968, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Corti, p. 12). Mauron mettait là en avant la possibilité d'une étude rationnelle, en fait méthodique, des poèmes les moins accessibles du poète, épinglant au passage les approches jugées impressionnistes. Le critique proposait alors la définition suivante du sens d'un texte : « j'espère être compris sans confusion si je définis le sens d'un texte : le réseau de relations que ce texte invite l'esprit à explorer. [...] Il y a donc *sens* et *sens*, comme il y a fagot et fagot ; je crois que la chose apparaîtra nettement, sans vaines chinoïseries, si l'on met derrière le mot « sens », unique et trop simple, cette réalité complexe : un réseau de routes et l'invitation à les parcourir » (p. 10). La métaphore rappelle évidemment l'étymologie latine connue du mot *texte* (*textus*, « tissu », « trame »), elle rejoint également ce verbe du grec ancien, *dierchomai*, métaphore du parcours qui désignait spécialement une pratique de lecture attentive et par suite approfondie.

¹¹⁰ Préface à Paul Celan, 1998, *Choix de poèmes, réunis par l'auteur*, Paris, Poésie / Gallimard, p. 18-19.

¹¹¹ Par exemple : « Un vieil Algérien perdu, analphabète, perdu dans les couloirs du métro République, un papier froissé dans les doigts... ce qu'il demande : lire, avoir lu, avoir écrit. lire pour lui, libérer les mots, le libérer de l'inconnu des mots, — et traduire en geste, peut-être pour sa survie, la barrière, l'hermétisme de toute écriture... » (*Échancré*, p. 43) ; cf. également dans *Le grésil* les deux premières strophes de *Les genêts seraient en fleurs...* p. 24.

¹¹² Cf. Viart 1995, p. 9.

a) Rappel sur les passages parallèles

Nous avons évité d'utiliser à plusieurs reprises l'expression « passage parallèle », préférant les notions de passage-source et passage-but, parce qu'elle implique un *régime d'intertextualité* qui est loin de caractériser l'œuvre de Dupin. Antoine Compagnon rappelle ainsi ce qu'on entend habituellement par là :

Qu'est-ce que la méthode des passages parallèles (*Parallstellen methode*) ? Il s'agit de la méthode la plus générale et la moins controversée, en somme du procédé essentiel des études et de la recherche littéraire. Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux¹¹³.

Pour compléter cette définition, qui reprend une conception traditionnelle en herméneutique, nous rappellerons à notre tour, à la lumière de P. Szondi¹¹⁴, que *l'éclaircissement* du passage à interpréter par un passage parallèle implique foncièrement l'élection de la fonction herméneutique de ce dernier par et dans l'interprétation ; en effet, l'identification d'un passage parallèle résulte nécessairement d'un processus de construction qui valide la pertinence du passage au sein même de l'acte de lecture.

b) Dégagement de deux régimes d'intertextualité

Il n'y a pas coïncidence entre notre passage-but et la notion de passage parallèle ainsi définie : la distinction passage-source / passage-but diffère essentiellement de la distinction passage à interpréter / passage parallèle, qui se définit comme l'élucidation du premier par le second, en ce qu'elle n'implique aucune fonction herméneutique ou de déchiffrement. Pour une sémantique des textes, cette différence traduit des *régimes d'intertextualité* distincts.

(i) La distinction passage à interpréter / passage parallèle correspond en effet à une tâche spéciale où la lecture recherche intentionnellement un passage qui acquiert *in fine* dans l'interprétation un *statut d'interprétant* au sens où il autorise ou bien prescrit, en direction exclusive du texte lu, des parcours interprétatifs qui jusque-là pouvaient être imaginables mais restaient sans légitimité. Dans ce cadre, seul le passage posant problème est objectivement modifié dans la lecture et la relation entre ce dernier et le passage parallèle se révèle ainsi *anti-symétrique*.

(ii) En revanche, dans la distinction que nous faisons ici entre passage-source et passage-but ce dernier n'a pas valeur de preuve et ne sert donc pas un objectif herméneutique au sens strict ; il entretient avec le passage-source une relation *symétrique*. Chacun des passages concernés reçoit des déterminations sémantiques de la part de l'autre ou des autres — la relation n'étant pas nécessairement dyadique comme on le voit sur un des cas de figure déjà traités (cf. *supra*, 2.3.1). Cette seconde

¹¹³ Cf. Compagnon 1997, p. 15.

¹¹⁴ Pour une discussion cf. Szondi 1989.

distinction articule la notion de *parallélisme sémantique* ou mise en relation de deux passages telle qu'une *sélection réciproque* de traits sémantique produit la sommation d'au moins une forme sémantique (pour une illustration, cf. *supra*, 2.1.2). Envisagée dans une perspective linéaire, cette sorte de parallélisme peut prendre la tournure d'un *mouvement de reprise*, aux occurrences non limitées *a priori*, d'où procède *l'émergence* d'abord entre deux premiers passages, puis le *développement* d'une forme sémantique. Dans tous les cas, que la perspective soit linéaire ou non, chacun des passages impliqués doit être conçu comme le lieu d'une *variation* de la forme produite. Ces lieux connaissent des inégalités qualitatives qui justifient des rapports de *prévalence relative* entre le passage repris / source et le passage d'accueil / but en raison notamment du statut analytique ou synthétique des lexicalisations dans l'un ou l'autre des passages. Le parallélisme sémantique possède ainsi une certaine *pondération interne* qui qualifie sa *symétrie* propre.

À la différence de ce qui se passe dans les textes de Gérard Macé, ce régime d'intertextualité se révèle fortement primer, pour ne pas dire plus, le régime d'intertextualité anti-symétrique que révèle l'analyse de la méthode des passages parallèles. L'ouverture sémantique se traduit à ce niveau d'analyse par des parcours intertextuels *diffusants* réalisant le principe du parallélisme sémantique. Cependant, au titre d'une telle affirmation, on pourrait reprocher à la caractérisation d'être contradictoire avec elle-même au motif que la construction des parallélismes sémantiques paraît légitimer une *prolifération* débridée, diffusant tous azimuts, des *connexions intertextuelles*. Or la constitution du sens dans l'intertexte n'est pas anarchique chez Dupin. L'exemple d'où nous sommes partis permet à cet égard d'exhiber un contre exemple.

c) D'un complexe sémique à une forme sémantique

En général, l'ouverture qui définit le complexe sémique se révèle pour ainsi dire sensible aux passages du recueil avec lesquels le complexe est susceptible d'entrer en résonance. Un groupement instable de traits au palier mésosémantique peut en effet potentialiser à la sommation d'une forme sémantique au palier macrotextuel (toujours sur l'exemple *supra*, 2.1.2) et/ou intertextuel. Dans ce second cas de figure, alors que *la cuvette de sang / s'assombrit [] s'éteint* (p. 111) ne possède très clairement aucune fonction herméneutique, c'est-à-dire aucune valeur explicative immédiate vis-à-vis de *rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent*, il n'en reste pas moins que le rapprochement de ces énoncés produit une *sommation* de forme sémantique à distance assez remarquable, représentable par le graphe suivant :

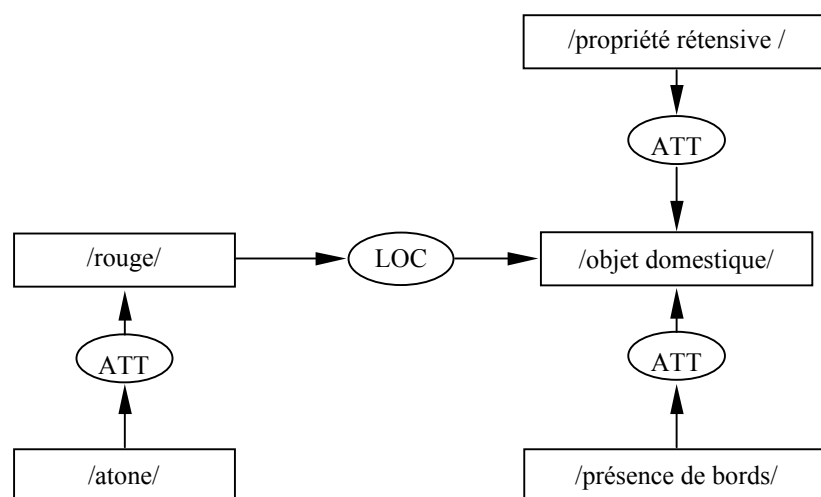


Figure IX : forme sémantique émergente entre la cuvette de sang / s’assombrit [...] s’êteint et rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent

N.b. Le trait /propriété rétensive/ peut déconcerter. La formulation que nous proposons voudrait rendre compte de l’intuition qu’on peut avoir d’une convergence de sens entre « fenêtre » et « cuvette » complémentaire de la présence de bords : la première retient l’attention, la seconde retient un liquide. Convergent ainsi les dimensions notionnelle et spatiale à l’horizon possible d’une certaine fluence (de l’attention, du liquide).

En somme, relativement à la description de la section précédente, alors qu’il y a des raisons de croire que l’accès à la clarté du passage *rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent* demeure illusoire, le tissu esthétique du texte isolé se creuse localement d’une instabilité sémantique apparemment d’autant plus *positive* ou *constitutive* — au sens où elle ne traduit pas une sorte d’inhabileté interprétative et n’est pas jugée être un défaut de sens du poème — qu’elle semble participer de *régularités intertextuelles*, que synthétise la forme sémantique décrite. Mais la raison formelle, c’est-à-dire perceptive, qui porte à produire cette forme sémantique suffit-elle à légitimer sa pertinence au sein de l’univers sémantique de Dupin ?

d) Objectivité sémantique et déontologie de la description sémantique

Elle demeure précisément formelle car cette forme-là (Figure IX), du moins telle que nous l’avons décrite, n’organise vraisemblablement aucun réseau sémantique chez Dupin. Nous dirons qu’elle est dotée d’objectivité sémantique mais dépourvue de légitimité *thématique* dans l’œuvre. Cela touche à un problème fondamental. En effet, que l’œuvre ait semble-t-il, fortement tendance à multiplier, sur le mode du parallélisme, les mises en résonance sémantique à toutes les échelles de globalité textuelle (au sein du texte isolé, de la partie de recueil, du recueil mais aussi entre les recueils), n’autorise pas, au contraire, la description sémantique, tout spécialement dans une optique de *caractérisation*, à faire proliférer sans contrôle les formes sémantiques dans l’intertexte. De même, dans le cas de la constitution du foyer interprétatif les parallélismes sémantiques à distance ne sont pas

arbitraires car ils possèdent une légitimité *dialogique* (cf. *supra*, 2.3.1.b, §1). Dans un même ordre d'idée, si nous croyons licite de retenir comme un élément caractérisant le parallélisme sémantique interne mis en évidence au début de cette partie (cf. *supra*, 2.1.2), c'est parce que nous lui reconnaissons une fonction *tactique* légitimée au sein du poème *Rouge éteint...* On rappelle de la sorte comment la pratique descriptive contrôle l'objectivation sémantique en spécifiant la valeur fonctionnelle des descriptions envers lesquelles elle engage sa propre méthode. Venons-en à présent au cœur du propos.

2) *Variations sur des formes thématiques*

a) Principe des variations thématiques

Les listes d'occurrences présentées lors de l'étude du thème de l'Altération montrent que, en nombre, des syntagmes actualisant des classes sémantiques hétérogènes se détachent thématiquement du poème et sont abstraitement superposables dans la mesure où ils se rapportent à une même forme sémantique. Dit autrement, les trois formes sémantiques décrites rendent compte du fait que des groupes de lexèmes entretiennent entre eux, par la médiation de l'intertexte, des rapports privilégiés concevables en termes de parallélisme sémantique. Comme ces formes se rapportent toutes au même thème, le principe des variations thématiques se comprend ainsi : de même que la lexicalisation d'un complexe sémique n'est jamais sa pure répétition (cf. *supra*, 3.1.1.c.), de même chaque occurrence singulière réalise nécessairement plus ou moins la forme sémantique complexe qui unifie le réseau thématique (sur le modèle du thème de la Mémoire, Ch.III, 2.1.1). Chaque occurrence de forme, de par sa morphologie actancielle et son contenu lexical, concrétise alors en contexte une *variation sémantique*.

b) Les régularités des variations thématiques

1. *Remarques liminaires.* — La circulation au sein d'un espace textuel étendu (partie de recueil, recueil, œuvre) donne lieu à des rapprochements à plus ou moins longue distance (parallélismes sémantiques) qui entraînent la lecture à développer l'intuition d'une *unité organisatrice* sous-jacente — c'est ce qu'on peut appeler le moment inchoatif de la constitution d'une forme thématique. Dans une telle dynamique de constitution du sens, plus on fait de rapprochements, plus on identifie d'occurrences d'une forme thématique et plus on trouve des repères en ce qui concerne la façon dont se construit le sens textuel chez Dupin. La question qui se pose est la suivante : quelles régularités de perception / interprétation animent les *énoncés* identifiés comme des *occurrences* participant à la variation en contexte du thème de l'Altération ?

2. *Les énoncés isotopes : impression référentielle et saillance de forme.* — Commençons par traiter des énoncés isotopes, les moins nombreux :

- *des nuages blancs coupent la crête*
- *le moyeu creusé pour qu'elle tourne*
- *Elles [...] perçant le vitrage de l'atelier des cires*
- *la racine du temple a percé le pied du marcheur pourrissant*
- *leurs dents dans la feuille*
- *les serres / l'encoche / dans le granit*
- *sur l'écorce la griffe d'un oiseau de proie*

En tant que tels, ces énoncés sont normalement perçus comme d'autres énoncés du même type. On note qu'ils induisent des impressions référentielles simples de type réaliste, le *syntagme* étant, sous condition expresse d'isosémie, une zone de localité privilégiée eu égard à l'impression référentielle. Mais la reconnaissance des formes thématiques qui s'y rapportent influence leur interprétation / perception. Partant, on retiendra que l'appréhension des *occurrences isotopes* du thème de l'Altération peut faire alterner deux modes de saisie sémantique distincts : (i) l'un donne lieu à une impression référentielle en n'interrogeant pas, sans doute, le rapport fond / forme. Nous le dirons par provision « figuratif » ; (ii) l'autre active la reconnaissance d'une forme thématique et se traduit par une *mise en saillance* dans l'énoncé d'éléments de la forme ou par un détachement singulier de la forme sur le fond qui l'accueille. Nous dirons cette saisie « esthétique ». Événement sémantique à part entière, ce dernier phénomène bien spécifique — car il suppose la constitution préalable, au moyen d'un parcours intertextuel, de la forme sémantique impliquée — marque localement le *relief du texte* isolé en révélant en quelque sorte un motif de son tissu esthétique. Toutefois, pour ces énoncés, le fait de comprendre qu'il se joue une *variation thématique* (saisie esthétique) n'entame pas la *persistance* d'une indexicalité référentielle (saisie figurative). L'expérience de cette saisie sémantique alternative du syntagme, fréquente avec les textes de Dupin, relève du caractère de l'œuvre.

3. *Les énoncés allotopes : la réification.* — Sans envisager ici de description approfondie, nous remarquerons seulement qu'avec les énoncés qui présentent une rupture d'isosémie,

- *mon nom troue la trame / vide / la sonorité du temps*
- *les serres / d'un oiseau de nuit / ouvrant le cycle — un éclat*
- *du temps fracturé*
- *le sommeil troué*
- *Dans l'air déchiré*
- *l'écartèlement d'un parfum*

on assiste fréquemment à une véritable *réification* qui se manifeste par une *afférence contextuelle* des traits /concret/, /matériel/ ou /solide/ sur des sémèmes qui comportent le trait inhérent opposé (ici dans 'sonorité', 'cycle', 'sommeil', 'temps', 'air', 'parfum') alors inhibé. Ce fait apparemment anodin n'est pas trivial puisqu'il témoigne d'une isotopie macro-générique *dense* liée à la solidité ou au matériel qui rejoint, de manière caractéristique chez Dupin, la *prégnance* de la modalité factuelle du *faire* (vs dire), exprimant selon les énoncés des effets de sens résultatifs (par ex. *du temps fracturé*) ou causatifs

(par ex. *les serres / d'un oiseau de nuit / ouvrant le cycle*). L'expérience de ce *parcours interprétatif* récurrent, où par exemple l'on transfère une qualité concrète à une entité qui ne l'est pas — soit, en termes techniques l'inhibition de /abstrait/ inhérent et l'actualisation concomitante de /concret/ afférent, est aussi caractéristique des textes de Dupin.

3) *Un art de la modulation*

A. Il y a tout lieu d'affirmer qu'une des lignes de force majeures de cette poésie se traduit par de semblables variations sémantiques en contexte, on le voit non dénuées de régularités internes, que réalisent des passages connectables sur le mode du parallélisme. Toutefois, on ne peut préjuger de l'homogénéité de la composante thématique de ces textes et il n'est pas sûr que les autres thèmes se présentent avec une structure complexe comparable à l'Altération, ne serait-ce que par ce thème s'articule en fin de compte sur un procès — qui est peut-être l'unique procès thématisé de cette poésie. Compte tenu de l'importance de ce thème chez Dupin, la double saisie « figurative » et « esthétique » ainsi que la réification peuvent être dites relever des *tournures* perceptives / interprétatives *typiques* auxquelles contraignent ces textes. En outre, ces variations ne paraissent pas devoir être limitées à la thématique et l'on peut envisager aux côtés des variations d'ordre thématique, des variations d'ordre *dialogique*, étant donné que les foyers de l'énonciation représentée sont des *figures* décrites comme des formes sémantiques.

B. Qu'est-ce qui lie, enfin, ces variations sémantiques au mouvement de reprise créatrice que nous évoquions au début ? C'est une différence de point de vue, celles-ci étant situées du côté de la réception, celui-là du côté de la production. À ce titre, à la lumière des descriptions produites, on peut admettre qu'un des traits caractéristiques du *mode génétique* des textes fragmentaires de Dupin consiste en des reprises modulées ou *modulations* d'une thématique et d'une dialogique stables. Eu égard au thème de l'Altération, ces modulations connaissent des *régularités* qu'on peut concevoir comme des *formes de textualisation* d'un « rêve d'agressivité » (Richard) : la manifestation du thème par des syntagmes isotopes et allotopes conçus comme des constructions tronquées (vs elliptiques) marquées par une sémiosis d'aspect *inaccompli*, itération de parcours interprétatifs¹¹⁵ significatifs liés au procès d'altération, disposition d'énoncés suscitant non une référence hasardeuse mais intimement liée, là aussi, à une thématique sous-jacente. Ainsi fait-on le lien entre l'imaginaire du poète et son art du langage, qui pour Dupin s'affirme principalement en art de la modulation.

3.4. **Prégnance du motif d'écrire dans la lecture**

1) *À distance du méta-poétique*

A. La poésie de Dupin n'est pas foncièrement guidée par une dimension *thétique* portant sur la poésie en tant que telle. C'est sur quoi insiste Dominique Viart dans une réflexion qui intéresse les

courtes proses de « Fragmes » (*Échanuré*), et qui s'appliquent *a fortiori* aux textes où la thématization de l'écriture est moins forte :

La lecture montre d'abord que ce n'est pas pour éprouver ni constituer un savoir de l'écriture que le poète interroge ainsi son mouvement d'écrire. Jacques Dupin ne prétend pas tenir de discours sur la poétique. Et cependant sa poésie revient sans relâche sur l'écriture qu'elle nomme et met en demeure. Le poète n'y théorise cependant aucune *présence*, ne soutient aucune esthétique de la *figuration* ni de l'*image*. Ce n'est que dans les perspectives les plus hâtivement cavalières que son œuvre s'est trouvée placée parmi les pratiques poétiques autotéliques et autoréférentielles. « Écrire en se gardant du spéculaire » lit-on dans *Échanuré*. Le poète ne cherchait alors qu'à nommer la pression souterraine et puissante d'où lui vient sa compulsion d'écrire. Car il s'agit bien d'une poésie aux prises avec son élan, avec « l'impromptu, l'intempestif », avec ce qui gronde au-dedans, mille fois reformulé et toujours innommable. [...] Réflexive sans doute dans l'étonnement inquiet avec lequel elle se considère, la poésie *n'est pas* cependant l'objet de la poésie »¹¹⁶.

Il convient en effet, contre un risque évident de prosaïfication, de reconnaître d'emblée que la poésie de Dupin, dans son ensemble, ne saurait être abruptement qualifiée de méta-poétique. Pour notre part, le recul critique requis est visible dans le fait que nous ne construisons pas d'isotopie de la poésie mais bien une isotopie de l'écriture¹¹⁷. Ce n'est pas là jouer sur les mots car la dénomination d'une isotopie pose, pour l'activité descriptive, un principe *linguistique* d'assimilation fondé sur la signification du terme choisi (*i.e.* la dénomination même de l'isotopie et/ou du sème dit isotopant) à partir duquel se font les indexations pertinentes de sémèmes¹¹⁸. La description est par là explicite sur la nature des textes de Dupin : leur agencement de base n'est pas celui du texte méta-poétique où la poésie reçoit effectivement le statut d'isotopie comparée¹¹⁹. Ce qui n'exempte en rien de se pencher sur les rapports entre isotopies génériques chez Dupin.

Poursuivre ce but permet d'aborder un nouvel aspect typique de la dynamique de constitution du sens textuel qui intéresse la question du fonctionnement métaphorique. Nous concentrerons à cet effet l'analyse sur la partie « Tramontane ».

¹¹⁵ La notion de parcours interprétatif n'est pas exclusivement liée au pôle de la réception. Elle engage également celui de la production, dans la mesure où l'auteur est son premier interprète.

¹¹⁶ Cf. Viart 1995, p. 63.

¹¹⁷ Sur ce genre de distinction, on notera pour mémoire que l'isotopie sexuelle s'impose chez Georges Bataille alors que l'isotopie érotique convient généralement aux textes surréalistes ; et l'on sait l'antagonisme qui liait sur ce point d'idéologie Breton à l'auteur de *Histoire de l'œil*.

¹¹⁸ Plus largement, telle que nous la concevons, la description sémantique accepte la paraphrase intra-linguistique comme *modus operandi*, tout comme elle intègre d'emblée le régime interprétatif qui la définit, au rebours tout spécialement des tentatives de distanciation par instauration d'un métalangage.

¹¹⁹ Voir à ce propos Chapitre III, 2.1.3.c. Mais « Moraines » dans *L'embrasure* réalise cette configuration thématique.

2) Analyse de l'énoncé écrire le versant nord

a) Statut des relata dans la lecture métaphorique

Considérons l'énoncé *écrire [] le versant nord* (p. 15). On relève tout de suite que les lexèmes en présence relèvent de domaines sémantiques distincts. Cette disparate est l'indice d'un fonctionnement métaphorique¹²⁰. Partant, la forme prédicative de l'énoncé paraît distribuer les rôles : *écrire* appelle la restitution d'un comparant, *versant* celle d'un comparé. L'appartenance du texte au champ générique de la poésie et, quatre pages en amont du poème, le syntagme *gravir le versant nord* ainsi que la connaissance de la poésie de Dupin en général légitiment alors les réécritures suivantes¹²¹ :

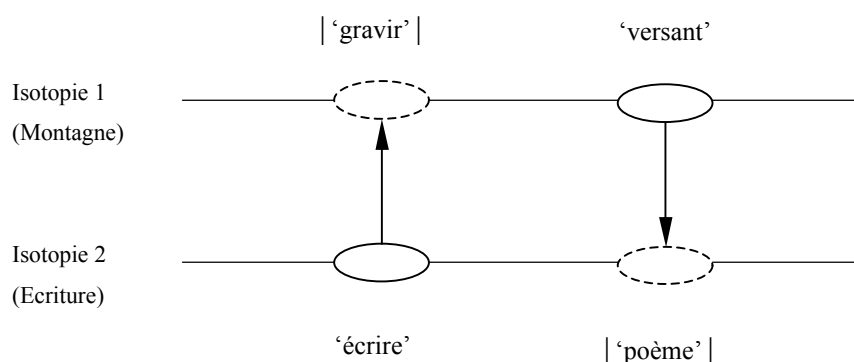


Figure X : connexions symboliques dans *écrire le versant nord*

En régime poétique, les réécritures | 'gravir' | et | 'poème' | (nous verrons plus loin que cette dernière peut faire difficulté) ne sont pas substituées aux sémèmes lexicalisés dans le texte mais co-existent avec eux, d'une manière singulière pourtant. En première approche, les traits pleins et en pointillés pourraient être dits figurer respectivement des états actuels et virtuels du sens, avec en arrière-plan l'idée que 'écrire' et 'versant' ont leur signifiant matérialisé. Toutefois, les sémèmes 'gravir' et 'poème' sont bel et bien actuels dans le moment de la lecture (description *vs* perception) et la figuration en pointillés et trait plein doit être comprise différemment, à savoir en termes de degrés de présence (une présence que nous semble justement mettre en sourdine le terme « virtuel ») — ce qui revient à voir dans la métaphore « une double actualisation graduée »¹²². De fait, 'écrire' et 'versant' d'un côté, 'gravir' et 'poème' de l'autre sont à distinguer sur un autre plan : lexicalisés, les premiers appartiennent au texte lu, les seconds sont eux les *sémèmes-interprétants* du passage lu. Ce qui veut

¹²⁰ Les choses sont un peu plus complexes et il faut sans doute ici tenir compte du fait que *écrire sur le versant nord*, au sens de « au sujet de... », est un énoncé parfaitement recevable (isotope), l'usage du blanc typographique jouant peut-être avec cette forme prépositionnelle. Dans ce cas il n'y a pas bien entendu métaphore. Mais en régime poétique rien n'oblige, au contraire, à restituer la préposition présumée manquante pour rétablir la correction de l'énoncé et il convient avant tout de considérer positivement l'impertinence syntaxique et sémantique dans sa forme brute, telle qu'elle se présente immédiatement à nous.

¹²¹ Cf. par exemple Richard, déjà cité ici, « [...] à travers l'amoncellement des cailloux et des mots, jusqu'aux sommets de la montagne, du poème, [...] » (1964, p. 341).

¹²² Cf. Ballabriga 1998, p. 27.

dire que c'est grâce à eux ou à leur synonyme que l'on comprend la *structure métaphorique*. Concentrons-nous à présent sur les rapports entre 'gravir' et 'écrire'.

b) Actualisations sémiques

A. Concernant la lexicalisation de la réécriture, il doit être clair que le fait d'un côté de privilégier 'gravir' par rapport à d'autres candidats possibles comme 'grimper' ou encore 'monter' influe inévitablement sur la compréhension de l'énoncé métaphorique (il en va d'ailleurs de même lorsqu'on privilégie par exemple 'poème' par rapport à 'lettre', 'phrase', 'écrit', etc.). Pour dire les choses très simplement, la mise en présence de 'écrire' avec 'gravir' ou avec 'monter', plus neutre, produit des effets de sens commensurables mais non sans nuances significatives : 'gravir' nous en dit *plus* sur 'écrire' que 'monter', en motive autrement la saisie sémantique dans le cadre de la métaphore. Pour entrer dans le détail, on peut partir d'une analyse lexicale des emplois de « gravir » et « écrire » (*GrRobert*)¹²³ :

• Gravir :

- /mouvement linéaire ascendant/ : *gravir au haut d'une muraille*.
- /procès perfectif¹²⁴ progressif/ : *gravir les degrés, les échelons de la hiérarchie* ; cf. également hypothèse étymologique, du latin *gradus* « pas », « marche ».
- /visée animatrice/ lié à un /objectif d'atteinte, de franchissement/ : *gravir jusqu'au sommet de la colline*.
- /dysphorie d'intensité croissante/ : *gravir une pente escarpée, rude, raide* ; *gravir les étages lentement, péniblement, avec effort* ; *gravir son calvaire*. Implique /lenteur/.
- /contact matériel/ : le mot viendrait du francique *krawjan*, « s'aider de ses griffes ».

• Écrire :

- /visée animatrice/ : *écrire ses pensées, ses réflexions* ; *écrire son cœur* ; *se mêler d'écrire* ; *écrire un nom, une adresse sur un carnet, un bloc* ; *Je vous écris pour vous dire que....*
- /manifestation indicielle/ : *écrire des signes, des arabesques dans l'air* ; *ses rides écrivent son grand âge sur son front* ; *écrire à la craie, au crayon*, etc. ; cf. latin *scribere* « tracer des caractères » qui s'apparente à des termes indo-européens signifiant « gratter, inciser ».
- /activité de conditionnement/ liée à une /activité cognitive/¹²⁵ : *écrire un ouvrage, un article de journal, de la poésie, une œuvre* ; cf. latin *scribere* « composer (une œuvre) ».
- /parcours linéaire horizontal/ : *écrire une ligne, écrire une phrase*.
- /contact matériel/ : *écrire sur une ardoise, sur un tableau noir, sur un mur, dans la poussière*, etc. ; cf. également *griffonner, gratte-papier*.

Dans ces conditions lexicales, la co-incidence des deux sémèmes¹²⁶ en relation métaphorique induit notamment la saillance dans 'écrire' du trait /visée animatrice/, du /contact matériel/ et l'afférence d'une /dysphorie d'intensité croissante/ liée à l'aspect /duratif/ du procès d'écriture. Parallèlement,

¹²³ Cette description tire parti de l'analyse « référentialiste » du verbe *monter* proposée dans Cadiot, Lebas 2003, pp. 9-30.

¹²⁴ Synonyme de « limité ».

¹²⁵ Le trait /activité cognitive/ est rendu manifeste, si l'on peut dire, pour peu que l'on pense aux expériences surréaliste de l'écriture dite automatique.

¹²⁶ Il s'agit bien de sémèmes et, par exemple, en présence de *versant*, 'gravir' s'interdéfinit avec 'grimper', etc. mais non avec 'réussir' au sens d'une élévation sociale (car il ne s'agit évidemment pas ici de « gravir des échelons »).

/activité cognitive/ paraît faire l'objet d'un estompage, en termes de degrés de présence, dans 'écrire'. On notera que si la résolution de la relation métaphorique implique bien les deux sémèmes en question (il y a double actualisation), elle *se résout* ici par des *opérations sémantiques* qui ont lieu *sur* le sémème 'écrire' (terme comparé)

Remarques : Tout cela n'est pas sans évoquer un lieu commun : écrire « avec ses pieds » ou en marchant avec en arrière-plan l'idée d'une libre pensée (ce qu'on trouve chez Nietzsche, en particulier). Seconde remarque, la constitution des tropes ainsi pris dans la thématique d'une œuvre (ici les thèmes de l'écriture et de la montagne) doit faire problème pour autant qu'on doive conformer le sens du texte à l'idiolecte dont il participe. L'attention aux valeurs idiolectales peut alors amener à rectifier certaines actualisations sémiques qu'implique le traitement de la métaphore. Telles quelles les lexicalisations qui réalisent les connexions symboliques offrent en effet une explicitation en termes de *valeurs sociolectales* (i.e. des profilages non médiés par des normes idiolectales) qui risque de n'introduire que des valeurs endoxales là où le travail du poète aura été de produire des *valeurs para-doxales*. Bref, il faut tenir compte du fait que les fonctionnements tropologiques peuvent s'inscrire dans une strate idiolectale du sens qui les englobe et les dépasse à la fois. Par exemple, J.-C. Bailly comprend ainsi le mot *gravir* (nous soulignons) :

S'il y a bien dans toute l'œuvre — non comme thème ou présence, mais en tant que terrain, territoire — un chemin de montagne, qui revient, qui repart, et s'il y a en elle, mais sans référence explicite à Cézanne, une sorte de « Sainte-Victoire » du poème, cet infinitif, « gravir », à la fois descriptif et programmatique, *ne conforme aucune lecture qui y verrait une tentation vers un sommet*, celui-ci étant donné comme un *accomplissement*. [...] Ainsi, plus que celui d'une quelconque ascension, « gravir » [...] ce serait, enfin et surtout, un mot, un verbe moins léger qu'écrire, mais qui dirait, dans la langue du corps, dans une langue incorporée, ce vers quoi écrire *cherche à se tendre*¹²⁷.

Nous en convenons également et c'est pourquoi notre description délaisse /objectif d'atteinte, de franchissement/ tout en retenant /visée animatrice/. À vrai dire, bien des passages de l'œuvre (cf. *supra*, 3.1.3) justifient en l'espèce une *prescription idiolectale*, à savoir l'actualisation d'activité non orientée/ ou de /non anticipation d'un but/. Cela pourrait constituer le point de départ d'une étude sur l'idiolecte dupinien. On montrerait ainsi comment le lieu commun que nous évoquions plus haut est presque sans commune mesure avec l'effet de sens qu'on rencontre chez Dupin.

Nous venons de voir ce qui se passe au niveau du sémème 'écrire' dans *écrire le versant nord*. Changeons à présent d'énoncé et de perspective. On admettra sans peine qu'en soi l'énoncé isotope *gravir le versant nord* (p. 11) fait l'objet d'une lecture univoque et d'une saisie référentielle ordinaire. On admettra également que la connaissance préalable de l'énoncé *écrire le versant nord* et du travail interprétatif qu'il implique conduit aux réécritures suivantes,

¹²⁷ Préface de *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, 1999, Paris, Poésie / Gallimard, p. 9-10.

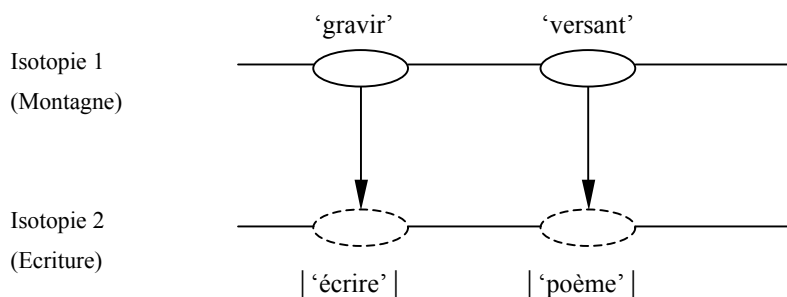


Figure XI : connexions symboliques dans gravir le versant nord

avec pour conséquence la réalisation d'un double sens *non tropique* que sous-tendent deux isotopies génériques superposées. Ici les termes réécrits 'écrire' et 'poème' n'ont pas le statut d'interprétant et les quatre sémèmes sont le *siège* d'une activité interprétative. Plus précisément, si l'on assiste à une sélection ou éclairage réciproque de traits entre les relata des connexions symboliques, chacun des sémèmes conserve dans cette opération sa *stabilité de profil*, la sélection réciproque s'opérant en quelque sorte à distance, c'est-à-dire sans recouvrement d'un profil par l'autre. On doit cette clarté au fait que 'gravir' et 'versant' d'un côté, 'écrire' et 'poème' de l'autre, stabilisent mutuellement leur profil dans des espaces bien distincts. En revanche, en plus du phénomène de rupture d'isotopie générique, dans l'énoncé *écrire le versant nord* seul le profil de *écrire* paraît demeurer stable. La co-présence de *écrire* (terme comparé) et de *versant* semble en effet donner lieu à une déstabilisation du profil de ce dernier, comme si le mot ne tenait sa valeur que du sens qu'il motive vis-à-vis de la saisie sémantique de la métaphore, son *intégrité de sémème* le cédant aux *traits sémantiques* mis en exergue (qui réalisent le sens tropique). Précisons cette idée.

B. Dans *écrire le versant nord*, en ce qui concerne la coïncidence de 'versant' avec 'poème' on entrevoit la possibilité de noter des actualisations qui relèvent de la dimension de l'excès (*vs* défaut), ce qui peut rapidement se formuler comme /lieu d'expérience durative et contraignante/. Où actualiser les traits retenus ? Dans la mesure où il résulte d'une réécriture, le terme aboutissant de la connexion symbolique ne nous paraît pas de nature à être le siège d'opérations d'actualisation et/ou de virtualisation sémique : 'poème' est convoqué dans la lecture en tant qu'*interprétant* de la métaphore et, en tant que tel, le parcours interprétatif n'agit pas *sur* lui mais *avec* lui. Cela signifie-t-il que la coïncidence de 'versant' avec 'poème' se résume à des opérations effectives dans 'versant' en tant que sémème, par exemple en y rendant saillant à partir de lui /lieu d'expérience durative et contraignante/ ? À la différence de ce qui se passe pour *écrire*, qui possède une stabilité forte de profil, nous croyons plutôt que pour *versant* les traits significatifs de la relation métaphorique, c'est-à-dire constituant le *tertium comparationis*, se situent sur un plan distinct de celui du sémème, son *profil* passant en quelque sorte à l'*arrière-plan perceptif*. En somme, l'énoncé *écrire le versant nord* présente deux cas distincts de saisie élective du sens par confrontation d'un sémème lexicalisé avec un sémème-interprétant situé hors-texte (mais qu'on peut supposer doté d'une existence sémantique

(« cognitive ») à part entière), *versant* abandonnant sa stabilité de profil dans le traitement métaphorique tandis que *écrire* lui la conserve.

C. Mais était-il bien légitime de réécrire ‘versant’ par ‘poème’ alors que la citation de Richard, qui relève du commentaire, indique plutôt ‘montagne’ → | ‘poème’ | ? On peut en effet nous objecter de ne pas respecter l’homologation versant : ? : : montagne : poème. Mais alors quel terme substituer au point d’interrogation ? Allons plus loin : une réécriture de ‘versant’ sur l’isotopie de l’écriture est-elle envisageable, licite ? Proposer ‘poème’ en guise de réécriture n’est-ce pas d’une certaine manière accomplir une prosaïfication du poème, en réduire la *difficulté constitutive* ? S’il est en vérité bien délicat de répondre à ces questions, nous sommes enclin à penser, au vu des descriptions de ce chapitre, que l’empêchement généralisé de la réécriture n’a rien de rédhibitoire chez Dupin mais qu’il participe d’un mode particulier de signifier. Par suite, dans le cas présent, nous retiendrons la version des faits suivante : (i) le profil de *versant* subit une secondarisation (ii) au profit d’une élection de traits sémantiques (iii) qu’on cherche à *transposer* sur l’isotopie ou le fond de l’Écriture (c’est la question de lexicaliser le point d’interrogation), (iv) le tout étant entraîné par la proximité d’*écrire*, mais pas seulement, comme nous allons le voir.

3) La promotion thématique de l’écriture

À ce stade de la discussion, nous sommes en mesure de préciser la nature des rapports entre isotopies génériques chez Dupin. On sait que ces rapports concernent essentiellement l’isotopie de l’écriture et des isotopies génériques qui relèvent d’autres domaines. Cela étant la situation se laisse résumer en trois points, le premier étant qu’il existe un écart quantitatif entre l’isotopie de l’écriture, rare, et les autres isotopies génériques, elles qualifiées de denses (celles liées, selon les parties concernées, aux domaines de la montagne, de l’apiculture, etc.).

a) Conditions et effets de la promotion de l’écriture

Parallèlement, au fur et à mesure que la lecture se familiarise avec la thématique dupinienne, on assiste à ce qu’il convient d’appeler une *promotion* du thème de l’écriture, dont témoignent assez les citations des critiques que nous avons pu faire (de Viart, en particulier). Globalement, cette familiarisation semble pouvoir être explicitée de la façon suivante, dans une perspective de réception : (i) de seuil contextuel en seuil contextuel, du plus local (syntagme) au plus global (partie de l’œuvre, recueil, œuvre) en passant par les zones intermédiaires (période, texte isolé, partie de recueil, recueil), s’affirme la constance dans le temps de la lecture et le temps chronologique d’un thème de l’Écriture — il en va en particulier ainsi pour *Rouge éteint...* où l’écriture n’est effectivement reconnue en tant que *thème implicite* qu’une fois parcouru « Tramontane » ; (ii) cette promotion est à l’évidence directrice pour l’interprétation de l’œuvre et le principe herméneutique de la détermination du local par le global s’applique alors même que le thème de l’Écriture est faiblement manifeste au niveau du texte isolé. Bien sûr, l’existence d’une telle promotion reste soumise à des conditions linguistiques. Nous en distinguons deux principales : a) L’indexation de la marque de l’énonciation représentée sur

l'isotopie de l'Écriture (cf. *supra*, 2.3.2.b) ; b) La présence de passages qui installent et entretiennent au fil des textes une *relation de tension* entre les isotopies génériques concernées, soit d'une manière significative dans « Tramontane » :

Page	Passage
11	<i>là, il n'y a plus de points / ni de lignes, ni de crampons / dans le schiste</i>
15	<i>écrire le versant nord</i>
18	<i>voyage lacunaire de mots sans noms sur la lave</i>
21	<i>un gecko dans l'encoignure / rapide dragonne le soir / sur le blanc du mur / la rectitude des plis // le papier, le blanc qui serre</i>
23	<i>Traînée grise des transhumances / dans le soleil, dans / le bleu blanc de la cendre // qui vient de s'écrire, qui va s'éteindre — c'est l'infini...</i>
24	<i>dans l'arôme brutal // que je meurs d'avoir écrit</i>
30	<i>le moyeu creusé pour qu'elle tourne / éclaire, écrive / éclaire nos pas dans la nuit</i>

À la promotion de l'écriture comme thème correspond pratiquement l'*activation* d'une *présomption d'isotopie généralisée* aux effets divers. À la manière d'italiques imaginaires, les unités auxquelles on assigne un sème inhérent /écriture/ jouissent alors d'un statut sémiotique particulier qui se manifeste par l'émergence, épisodique dans les textes, de formes aux contours nets (par ex. pour *points*, *trait*, etc. ; préférentiellement sémiotisées selon des valeurs scripturaires) et l'augmentation des contrastes pour des formes déjà stabilisées (par ex. pour *écrire*, *mots*, *papier*, etc.). Par ailleurs, on assiste à la stabilisation définitive d'ambivalences de type syllepse sur des termes comme *coupe* (p. 70), *langue* ou *encre* (p. 17). Enfin, ces conditions amorcent, sans qu'elles aboutissent nécessairement, des opérations de réécriture symboliques à partir des sémèmes relevant d'autres classes que le domaine de l'écriture, à l'image de la lecture rétroactive de l'énoncé *gravir le versant nord*. Mais si le sens des textes se trouve ainsi diversement enrichi, et leur relief davantage contrasté qu'en l'absence d'une *promotion active* de l'écriture — ce qui est le cas pour un lecteur non encore familier de cette poésie, les profilages et réécritures réalisés ne donnent cependant pas lieu à un retournement de dominance quantitative en faveur de l'isotopie de l'Écriture, cette dernière conservant bien globalement la rareté que nous lui avons reconnue¹²⁸.

¹²⁸ En fait, la description que nous faisons ici rejoint en les éclairant les résultats obtenus en 2.2.3 en convoquant l'intertexte pour la constitution de l'isotopie de l'Écriture.

b) Présomption d'isotopie et motif lexical

A. Au sein de la partie de recueil, l'écart quantitatif entre les fonds denses et le fond rare de l'écriture n'est pas comblé. En effet, alors que les textes induisent une promotion de l'écriture, d'une part les stabilisations de profils liés à l'écriture (auxquelles on parvient par l'entremise d'une identification de signifiant) demeurent ponctuelles, de l'autre il reste généralement très difficile d'établir des réécritures sur l'isotopie de l'écriture. À vrai dire, les cas satisfaisants de réécriture que nous avons présentés plus haut sont rares chez Dupin. Il n'en reste pas moins, à notre avis, que les conditions a) et b) influent de manière décisive sur les parcours interprétatifs en activant une présomption de sens *permanente* dont la présomption d'isotopie générique liée à l'écriture n'est qu'un aspect.

Par quoi se distingue une telle présomption ? On peut d'abord noter que *l'anticipation de sens* qui est à la base de la présomption d'isotopie générique se distingue de l'anticipation qui existe entre les relata d'une connexion symbolique en contexte métaphorique (*i.e.* l'idée que parmi les lexicalisations licites il en est qui motivent davantage la relation métaphorique, cf. *supra* 3.3.2.b) qui suppose par définition la présence d'une *unité stable* au niveau du sémème-interprétant pour qu'il y ait éclairage réciproque des relata en présence. Par ailleurs, la présomption d'isotopie générique s'effectue aussi sur la base d'un « contenu-interprétant » mais celui-ci est autrement déterminant que peut l'être un sémème-interprétant : il s'agit d'un sème isotopant. La présomption de sens dont il s'agit ici emprunte une autre voie. Anticipant également la saisie sémantique du texte *sans la déterminer*, en attendant pour ainsi dire les signaux du texte pour y répondre par un parcours interprétatif, elle renvoie à un régime de sens plus ouvert que la présomption d'isotopie générique. Comme la dynamique de construction du sens qu'elle implique ne consiste pas à re-connaître une unité donnée (un sémème voire un complexe sémique) dans les textes ni à y réitérer un même trait de sens (isotopie), il paraît sensé de considérer que le « contenu-interprétant » que retient cette présomption s'apparente à un *motif*, au sens de Cadiot et Visetti.

B. Dans le cas présent, nous proposons de dire que ce qu'entraînent en définitive les conditions a) et b), c'est-à-dire les textes eux-mêmes, c'est surtout une *prégnance* du *motif* du mot *écrire* à même la dynamique de l'interprétation. Au contraire d'une attention flottante, il faut alors s'imaginer ce dernier *accompagner* le *parcours* des textes, agissant comme un catalyseur sur les sémèmes identifiés comme relevant *d'autres domaines* que celui de l'écriture, un peu à la manière dont peut agir la connaissance d'une forme sémantique sur les occurrences d'un thème spécifique comme celui de l'Altération. Ce que l'on construit et/ou restitue alors ce n'est pas une isotopie de l'écriture mais d'autres contenus *en rapport avec* l'écriture, en lien avec son motif c'est-à-dire avec les valeurs sémantiques mais aussi mythiques qu'il concentre.

C. Au fond, assez simplement au terme de cette réflexion, il apparaît que la question impliquée ici et que présuppose tout spécialement la compréhension de la poésie de Dupin est la suivante : qu'est-ce qu'écrire ? C'est, par exemple : un *contact matériel*, une *expression indiciaire forte*, la *mise en œuvre durative et discontinue d'une visée animatrice à des fins de transmission* mais

aussi une *confrontation à la fois thymique et technique à un propos déclinable comme un indicible*, enfin un *certain rapport conscient au temps, à l'existence, à soi* (l'écriture compulsive, écrire vite, etc.) *qui inclut l'inexorable* (cf. « c'était écrit ») *et le vide*¹²⁹. Il ne s'agit pas là d'une définition mais d'une mise en mot des valeurs susceptibles de se présenter à l'esprit dès qu'il s'agit d'écrire. Cela étant, on dira que la connectivité réduite, et en tous cas non saturable, chez Dupin entre l'isotopie de l'écriture et les autres isotopies génériques se résout vraisemblablement dans *l'émergence* de « lignes mélodiques » constituées par des isotopies spécifiques qui occupent le filigrane des textes. Par exemple, on montrerait sans trop de difficulté que les textes de *Le grésil* sont traversés de bout en bout par les isotopies de la vacuité ou de la manifestation indiciaire.

Ainsi, parallèlement au dégagement de grands thèmes spécifiques et des figures de l'énonciation, construit-on la cohésion des textes fragmentaires de Dupin. Si cette réflexion est juste, une telle tendance à rechercher des résonances du motif de *écrire* entrerait parmi les régularités importantes des textes de Dupin : l'auteur et son lecteur partageant de la sorte une même obsession à l'endroit de ce thème qu'on appréhende surtout par les dimensions qui le composent (/contact matériel/, /aspect indiciaire/, /vacuité/¹³⁰). L'« écriture seconde » dont parle Viart (cf. *supra*, 2.2.4.) nous semble trouver à ce niveau de l'analyse sémantique un lieu majeur de sa concrétisation textuelle.

4. CONCLUSIONS

4.1. Récapitulation

A. En général, le statut de la difficulté interprétative est très variable. Certaines sont appelées à disparaître et deviennent ainsi des obstacles surmontés, alors que d'autres sont déterminées par le(s) texte(s) à être uniquement spécifiées dans leur complexité car elles en sont des éléments constitutifs. Pour nous, ce dernier point peut être une façon de maintenir la méthodologie sémantique attentive, entre autres exemples, à cette citation de Léon Chestov par Paul Celan : « Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession ! »¹³¹. Dupin mérite d'être lu dans cet esprit. Selon la méthodologie adoptée ici, les difficultés du second type ont été traitées en termes de parcours interprétatifs complexes, les sens jugés accessibles ont eux été décrits en termes de parcours interprétatifs simples : l'interprétation est avant tout affaire de degrés et de paliers. C'est là une manière linguistique d'affronter les textes de la poésie moderne.

B. Nous avons formulé la question du mode de lecture de ces textes de la manière suivante : que fait-on lorsqu'on lit les textes fragmentaires de Dupin ? Quelles tournures régulières prend la construction du sens à leur contact (ponctuel, réitéré) ? Les régularités de fonctionnement que nous avons poursuivies, engagent évidemment une perception / interprétation qui est fonction du degré

¹²⁹ Les citations du *Grand Robert* sont ici de quelque secours pour approcher les valeurs non immédiatement lexicales qu'implique le motif.

¹³⁰ Chez Dupin, les liens entre le Vide et l'Écriture mériteraient à eux seuls toute une étude (cf. *supra*, 3.1.2).

¹³¹ P. Celan, 1995, *Le Méridien*, Fata morgana, tr. fr. André du Bouchet, p. 22.

variable de familiarité avec une partie de recueil, un recueil, l'œuvre. Leur identification peut être conçue comme l'aboutissement d'un processus de familiarisation avec les « négations » dupiniennes. Dans le temps de la lecture advient en effet une stratégie d'interprétation qui règle, par approximation, sa position vis-à-vis d'une stratégie d'énonciation au fur et à mesure qu'elle apprend à connaître les régularités textuelles (typographiques, morphosyntaxiques et sémantiques) censées primer sur les indices d'une *révocation* des normes de discours — selon le point de vue d'une description négative des textes poétiques. Parce qu'elle en comprend la nécessité, une telle familiarisation transpose ainsi les obscurités (mais aussi les clartés) premières en *difficultés caractéristiques* qui participent d'une norme interne aux textes fragmentaires de Dupin.

1) *Caractères sémiotiques*

Nous nous sommes proposés d'appliquer à l'esthétique du fragment un point de vue *sémiotique* afin de dépasser la recension de traits de facture. Notre caractérisation du style de Dupin a connu ainsi une première étape proprement sémiotique. Ce faisant, nous ne sommes pas sortis de notre propos sémantique mais, au contraire, nous l'avons situé en dégageant la dynamique de différenciation sémiotique initiale des textes de Dupin. Celle-ci épouse des *tournures sémiotiques* régulières au terme desquelles le lecteur ré-établit à chaque fois des rapports uniques entre zones de cooccurrence et zones de corrélation actancielle. Ce chapitre s'est ainsi risqué là où son objet devait le conduire dans un premier temps : vers une *sémiotique des styles*.

Par ailleurs, nous avons relevé des corrélations entre le plan de l'expression et le plan du contenu (établissement de la valeur symbolique des blancs typographiques ; établissement de la fonction sémiosique de la majuscule du poème). Si elles participent du sens, on peut convenir qu'elle tiennent plus des traits de facture que des traits de style proprement dits : elles permettent plus l'*identification* des textes que leur caractérisation. Cette distinction est importante et, par exemple, de traits de facture ont été à l'origine du choix du corpus pour l'étude des poèmes de Gérard Macé. C'est également eux qui ont autorisé l'hypothèse d'une *lignée stylistique* distincte dans l'œuvre de Dupin. Il reste toutefois à reprendre cette hypothèse à partir des *tournures sémantiques* dégagées afin de voir si l'on a affaire à un *style unilinéaire* ou *multilinéaire*. Ainsi alors que le chapitre précédent a sans doute mis en évidence un second mode d'action sur les formes sémantique (la *tonalité*), celui-ci propose de s'interroger *in fine* sur ces cas possibles de correspondance entre facture et style sémantique : *style unilinéaire* et *multilinéaire*. C'est à nouveau vers une sémiotique des styles qu'on est conduit. Beaucoup reste à faire dans ce domaine. Un premier pas devrait être de se pencher sur l'influence des composantes de l'expression sur les parcours interprétatifs d'une part, sur les rythmes sémantiques d'autre part. Dans cette optique, il conviendrait d'interroger plus avant la composante (sémantique) *tactique* que, bien souvent, on confond à tort avec l'ordre distributionnel des mots. Nous en avons produit un échantillon en montrant comment, en deçà de tout investissement thématique, dialectique et dialogique, la *facture fragmentaire* se traduit généralement chez Dupin par une *déperiodisation* qui oblige d'emblée la stratégie d'interprétation à établir les *zones de corrélation actancielle* en présence.

2) *Caractères sémantiques*

Nous avons ensuite enquêté sur les *tournures sémantiques* observables dans *Le grésil*. L'une d'elles a été décrite comme une structure actancielle *ramifiée*. Elle relève du *ductus* parce qu'elle implique une *démultiplication* des opérations sémantiques d'assimilation entre les sémèmes connectés. À l'échelle du recueil, la thématique présente globalement des changements réguliers de *fonds denses* liés à la permanence d'un *fond rare*, celui de l'écriture. De par le principe de la transposibilité des formes, ces changements ont évidemment une influence sur la constitution du sens textuel. L'effet le plus spectaculaire est certainement la promotion du motif de *écrire*, une promotion qui converge avec les autres formes d'ouverture du sens.

En ce qui concerne l'énonciation représentée, la dialogique compte deux *figures* constantes et *exclusives* dans l'œuvre. (i) Celle correspondant au foyer interprétatif fait l'objet d'une saisie thématique *inaccomplie* ; nous l'avons dite *flottante*. Elle se construit dans la partie de recueil au moyen de connections à longue distance, selon le procédé du parallélisme sémantique. (ii) Celle liée au foyer énonciatif présente une identité thématique *oscillante*. Elle se signale dans les textes par des événements dialogiques typiques. Ainsi l'indexation des diverses marques de l'énonciation sur l'une des isotopies génériques, qui témoigne de la réalisation d'un certain rapport fond / forme, connaît des degrés d'assimilation qui dépendent de la stabilité sémantique présumée du passage. Cette analyse des composantes thématique et dialogique montre ainsi que la *partie de recueil* fonctionne au plan sémantique comme une *globalité dynamique* c'est-à-dire une unité textuelle autonome où les textes qui la composent ont un statut de globalités *transitoires* non dépourvues d'autonomie.

Les parcours intertextuels sont de type *diffusant*. Surtout, le *parallélisme sémantique* se révèle un mode d'intertextualité privilégié qu'il importe d'inclure dans la définition du mode herméneutique des textes. En outre, le parallélisme est une modalité d'émergence de forme qui, à l'instar des constructions tronquées, participent d'un « sens suspendu ». À ce titre, un des traits caractéristiques du *mode génétique* de ces textes fragmentaires prend la forme de *modulations* d'une thématique et d'une dialogique *fermées*. Cette poésie connaît un thème spécifique caractéristique, celui de l'Altération, qu'instancient trois formes sémantiques distinctes. Relativement à ce thème, ces modulations impliquent des régularités marquées par une sémiosis d'aspect inaccompli, d'itération de parcours interprétatifs liés au procès d'altération. Dans ce dernier cas, on assiste à un parcours de type idiolectal qui se manifeste par une afférence des traits /concret/, /matériel/ ou /solide/ sur les sémèmes comportant le trait inhérent opposé.

Nous n'avons pas décrit chez Dupin de *schème d'unification* ni de *ligne stylistique*. En revanche, la description sémantique du style s'est concentrée sur les modalités sémiotiques (*i.e.* qui intéresse les rapports entre le plan sémantique et le plan de l'expression) et sémantiques de transposition des formes thématiques et dialogiques. C'est dans les diverses modalités de cette transposition que le style individuel peut être observé. Ces modalités ont un point commun. Pour prendre un exemple manifeste, alors que dans les limites du syntagme il existe des *profilages* parfaitement stables, la mise en syntagme neutralise souvent le profilage et, de fait, on en reste bien à

une saisie au niveau du *motif*. On peut en conclure qu'une des singularités de ces textes poétiques réside dans une dynamique dé-différenciatrice de constitution du sens (la différenciation allant dans le sens du profilage et du thème).

Ce faisant, ce chapitre entendait éclairer à la lumière d'une sémantique des textes, et de la question du style, le problème de l'appréhension rationnelle du modernisme dans les arts du langage.

4.2. Poésie moderne, saisie esthétique et tâche herméneutique

A. Face à la non-compréhension que cette poésie impose comme un fait premier, indubitable, la voie même d'une approche rationnelle inspire diverses attitudes sceptiques. Certains auteurs, comme Lothar Klünner, prennent très clairement le parti d'un discours non critique :

Méditation n'est pas interprétation. La méditation est égocentrique, spéculative, elle refuse toute responsabilité, et ne se plie pas aux critiques. Elle se laisse guider par une intuition arbitraire et qui ne saurait subir d'influence. Commandé par les goûts et les dégoûts, son mouvement est ample. Elle ne s'en tient que pour partie à la lettre. Ce qui la fascine c'est l'espace blanc qui sépare les mots. C'est entre les lignes qu'elle prend son essor. Elle est poésie.¹³²

Un tel choix, explicite sur ses présupposés, n'est pas à discuter. Pour d'autres, la voie rationnelle semble sinon impraticable du moins peu recommandable. En introduction à *L'injonction silencieuse*, un important recueil d'articles et de poèmes dédiés au poète, Viart prévient ainsi le lecteur :

Œuvre d'une âpre retenue, la poésie de Jacques Dupin est toute dans l'intensité de ses fragments. Exigeante avec elle-même, elle ne se prête pas plus aisément aux déploiements du commentaire qu'elle ne s'abandonne aux expressions lyriques. [...] Aussi les textes qui suivent n'en proposent-ils ni la critique ni l'élucidation. [...] Ils tentent, simplement, de répondre à l'injonction que cette œuvre nous adresse, sans prétendre la circonscrire ni lui assigner une place sur les rayons de l'histoire littéraire. [...] Car l'écriture de Jacques Dupin n'offre guère la stabilité des idées sûres¹³³.

Privilégiant apparemment la lecture locale (« la poésie de Jacques Dupin est toute dans l'intensité de ses fragments ») son approche n'intègre pas les lectures globales de type commentaire mais promeut une attitude empathique envers l'œuvre (« répondre à l'injonction que cette œuvre nous adresse »). L'argument décisif est donné, par euphémisme, en fin de citation (« Car l'écriture de Jacques Dupin n'offre guère la stabilité des idées sûres »). Mais à la lumière de la déclaration de position précédente (« ni la critique ni l'élucidation ») on est tenté de comprendre que l'illisibilité constitutive de cette poésie rend d'emblée caduque toute tentative d'interprétation rationnelle.

B. En marge de ces attitudes déclarées de lecture, une réaction assez courante face à cette poésie consiste à évoquer la peinture dite abstraite, sans doute pour se ménager à soi-même, par

¹³² Cf. Klünner 1986, pp. 143-145.

¹³³ Présentation des actes réunis dans Viart 1995.

analogie, un mode d'accès, un mode de lecture privilégié, approprié à la singularité des textes lus¹³⁴. Ce que reconnaît un tel geste c'est l'existence d'une manière singulière de signifier... dans le non-sens. Le non-sens n'étant pas le contraire du sens, ce rapprochement entre poésie moderne et peinture moderne peut être compris comme la tentative de donner à l'acte de lecture l'impulsion qui lui fait défaut lors des premiers contacts avec les textes. Il y a là au fond quelque chose de non formulé, mais qu'on sent être appelé, comme un mode mixte de lecture « esthétique-interprétative ».

C. Pour notre part, comme nous ne croyons pas que l'inintelligibilité soit rédhitoire eu égard à une poésie qui fait du non-sens un thème central, nous pensons que c'est sans doute *commencer* à faire droit au mode herméneutique (*i.e.* un mode de construction du sens textuel légitimé par un ensemble cohérent de textes) des textes fragmentaires de Dupin que de mettre en évidence ce qu'ils donnent à construire dans l'orbe de leur fermeture hermétique. Plus précisément, notre ligne de conduite aura été de produire des descriptions qui intègrent d'emblée à la fois le fait rhétorique que les textes ont été résolument élaborés en direction du non-sens et le fait psychologique de ne pas ne pas pouvoir donner du sens (si éloignées des normes que soient les conditions textuelles), c'est-à-dire le caractère compulsif de l'interprétation. En clair, notre objectif a été d'accéder à la poésie de Dupin en étant essentiellement attentif à ce qui demeure *sémantiquement ouvert* dans le sens *jugé fermé*.

A l'ouverture dont nous parlons correspond en particulier chez Dupin une nette *tendance au régime du motif* du fait que la stabilisation des profils est contrariée par les structures textuelles. Cette tendance n'est ni arbitraire, car elle est réglée par les textes, ni insensée car malgré l'*aspect inaccompli* de la sémiologie un sens pertinent se laisse à la fin construire. La réalisation de ce temps de la familiarisation, qui est un parcours intertextuel multidirectionnel, fait alors passer de la lecture esthétique située au niveau du texte isolé — lieu de la saisie esthétique —, à la lecture thématique et au projet herméneutique qui suppose la saisie globale des textes. Par retour, une lecture esthétique est toujours possible et même enrichie (cf. les variations sur les formes sémantiques du thème de l'Altération). Par là, nous sommes tentés d'affirmer qu'il y a un mode de lecture « esthétique-interprétatif » qui fait pleinement droit à ces textes fragmentaires. Car, encore une fois, cette lecture construit généralement une cohésion qui dispose le matériel d'une compréhension rationnelle : un sens peut se déduire de la restitution préalable de réseaux sémantiques qui ne connaissent aucun centre ou terme premier. Cela signifie que, pour difficile que soit la poésie de Jacques Dupin, le cercle de la compréhension peut y être déployé pour dégager les régularités thématiques du corpus à l'horizon d'un commentaire circonstancié. La saisie esthétique et la tâche herméneutique trouvent ainsi à se compléter.

¹³⁴ En connaissance de cause : le mode de sémiologie de ce genre d'œuvres plastiques ne pouvant servir de médium herméneutique relativement aux performances sémiotiques que sont les *textes* de Dupin.