

BRANKO VULETIĆ

Zagreb

DIMENSION SONORE DE LA POÉSIE

Plusieurs poètes ont senti intuitivement l'importance de la sonorité dans le texte poétique. La sonorité est parfois point de départ, sensation première, parfois le but ou même le jugement final de la valeur d'un texte littéraire.

Edgar Allan Poe écrit qu'il a basé son poème *Le Corbeau* sur la voyelle o long, qu'il considérait comme la voyelle anglaise la plus sonore, et tout le reste du poème n'a été créé que plus tard¹. Gustave Flaubert considérait la lecture à haute voix comme élément final de sa rédaction². Ronsard suppliait lecteurs de ses vers de les prononcer à haute voix et d'accommoder la voix à la passion des vers³. En écrivant de la rue Réaumur Jules Romains dit que «son nom même [...] ressemble à un chant de roues et de murailles, à une trépidation d'immeubles, à la vibration du béton sous l'asphalte, au bourdonnement des convois souterrains, au cheminement de la foule entre l'air brumeux et les matériaux

¹ «The question now arose as to the character of the word. Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary: the refrain forming the close to each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admittend no doubt; and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel, in connection with r as the most producible consonant» (E. H. Poe, *The Philosophy of Composition*, [dans:] *The Poems and Three Essay on Poetry*, London 1948, Oxford University Press).

² V.: La Varende, *Flaubert par lui-même*, Paris 1951, Editions du Seuil.

³ «Je te supliray seulement une chose, Lecteur: de vouloir bien prononcer mes vers et accommoder ta voix à leur passion, et non comme quelques uns les lisent, plustost à la façon missive, ou de quelques lettres Royaux, que d'un Poème bien prononcé; et te supplie encore derechef, où tu verras cette marque! vouloir un peu eslever ta voix pour donner grâce à ce que tu liras» (Ronsard, *Les quatre premiers livres de la Franciade*, [dans:] *Oeuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1950, Gallimard).

durs»⁴. Florence est, pour Jean-Paul Sartre, «ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois» et il y a encore beaucoup d'impressions de sentiments, de souvenirs que la sonorité seule du mot Florence doit contenir⁵.

Ces quelques exemples choisis par hasard nous montrent qu'il existe une certaine dimension sonore de la poésie et de la littérature en général et que, sans élaboration de cette dimension, aucune critique de l'oeuvre littéraire n'est complète. Notre but est justement d'élaborer cette dimension sonore de la poésie: nous allons essayer de montrer comment l'émotivité d'une oeuvre littéraire se transmet au lecteur, comment se réalise le contact entre l'écrivain et le lecteur, comment le lecteur accepte une oeuvre littéraire et finalement, notre tâche principale, quel est dans tout cela le rôle des valeurs de la langue parlée — intonation, intensité, pause, tension, rythme⁶.

VALEURS EXPRESSIVES DES SONS

Plusieurs linguistes, phonéticiens et critiques littéraires ont essayé de trouver la dimension sonore de la poésie dans les sons mêmes en leur attribuant certaines possibilités d'expression qui peuvent ou même doivent être exploitées et senties dans des textes littéraires. Les auteurs qui cherchent des valeurs expressives dans les sons peuvent être divisés en trois groupes:

- a) les auteurs qui cherchent et déterminent le contenu (le sens) des sons d'après leurs caractéristiques acoustiques ou articulatoires;
- b) ceux qui cherchent le sens dans les mouvements articulatoires;

⁴ V.: J. R o m a i n s, *Les hommes de bonne volonté*, vol. 3: *Les amours enfantines*, Paris 1932, Flammarion.

⁵ «Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du fleuve, la douce ardeur fauve de l'or et, pour finir, s'abandonne avec décence et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'e muet son épanouissement plein de réserves. A cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme, une actrice américaine qui jouait dans le films muets de mon enfance et dont j'ai tout oublié, sauf qu'elle était longue comme un long gant de bal et toujours un peu lasse et toujours chaste, et toujours mariée et incomprise, et que je l'aimais, et qu'elle s'appelait Florence» (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, [dans:] *Situations, II*, Paris 1948, Gallimard).

⁶ Pour désigner les éléments de l'ensemble acoustique de la langue j'utilise le terme «valeurs de la langue parlée», qui nous est proposé par P. G u b e r i n a dans son livre *Zvuk i pokret u jeziku (Son et mouvement dans le langage)*, Zagreb 1952, Matica Hrvatska.

c) les critiques littéraires du troisième groupe croient que par un choix des sons on peut d'une manière plus ou moins belle, c'est-à-dire d'une manière plus ou moins impressive, exprimer un contenu donné; le contenu même ne peut pas être exprimé par les sons: les sons pour eux-mêmes n'ont aucune signification, leur sens est totalement subordonné au sens, au contenu du texte littéraire.

a) *Son et sens*

Otto Jespersen a parlé du symbolisme des sons sur le plan linguistique, non-poétique. En essayant de trouver le lien entre les sons et le sens il est très modéré, au moins dans ses affirmations générales. Il serait stupide de croire, d'après Jespersen, que le sens de tous les mots de toutes les langues correspond à leurs sons; pourtant, un certain symbolisme des sons ne peut pas être nié⁷. Pour conclure son chapitre sur le symbolisme des sons Jespersen dit qu'aucune langue ne l'utilise en entier et que les mots peuvent, au cours de leur développement historique, perdre ou obtenir l'expressivité sur le plan sonore.

Le fait que l'expressivité (symbolisme des sons) peut être gagnée ou perdue nous indique que le symbolisme des sons même dans des cas où il peut être facilement défini d'après certains critères objectifs, est un phénomène linguistique tout à fait secondaire et il peut, par conséquent, être facilement perdu ou bien obtenu tout à fait par hasard. D'autres lois du développement d'une langue sont beaucoup plus fortes que le symbolisme des sons et cela nous dirige à aborder ce problème avec beaucoup de précaution.

Maurice Grammont a essayé de lier le son au sens en déterminant les valeurs impressives des sons. Selon Grammont chaque son en tant que tel porte un sens donné qui se réalise totalement si le mot ou la phrase où ce son se trouve exprime le même sens. Grammont a élaboré et illustré très en détail sa théorie dans son oeuvre monumentale *Le vers français*. Grammont lui-même s'est rendu compte que son système des valeurs impressives n'est pas universel et il conclut, malgré les nombreux exemples qui confirment sa théorie, que «tous les sons du langage, voyelles ou consonnes, peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'y prête; si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, ils restent inexpressifs. Il est bien évident que de même dans un vers s'il y a accumulation de certains pho-

⁷ «[Sounds] may in some case be symbolic of their sense, even if they are not so in all words» (O. Jespersen, *Language*, London 1964, Allen and Unwin, p. 397).

nèmes, ces phonèmes deviendront expressifs ou inertes selon l'idée exprimée»⁸.

La théorie de Grammont a eu beaucoup de partisans et des successeurs qui ont élaboré très en détail le système des valeurs impressives des sons. Il faudrait, croyons-nous, parmi tant d'autres au moins mentionner: J. Marouzeau (*Précis de stylistique française*), L. Michel (*Etude du son S en latin et en roman*), H. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*), J. C. Gryson (*Rythme verbal. Sens des sons*), M. Chastaing (*La brillance des voyelles*), J. J. Lynch (*The Tonality of Lyric Poetry*).

b) Sens du mouvement articulatoire

Certains linguistes, parmi lesquels le nom le plus connu est sans doute celui de Sir Richard Paget, affirment la valeur et la primauté du mouvement articulatoire. Paget, par exemple, croit que «les sons ne font que marquer les positions et les mouvements qui les ont produits»⁹. Il a même essayé de trouver un certain symbolisme dans les mouvements articulatoires; pourtant, les exemples qu'il nous offre sont assez pauvres étant pris dans les langues modernes qui ont beaucoup évolué du langage humain primitif qui, lui, s'est créé du mouvement.

André Spire, lui-même poète, ne fait que développer les idées de Maurice Grammont et le cite même très souvent. Pourtant, ce qu'il apporte de nouveau dans l'analyse des sonorités c'est le lien qu'il essaie d'établir entre les valeurs impressives des sons et les mouvements articulatoires; d'après Spire c'est le mouvement articulatoire qui détermine le sens qu'un son donné peut suggérer. André Spiré part de l'hypothèse qu'il est impossible de lire sans articulation, c'est-à-dire sans mouvements articulatoires¹⁰.

Parmi d'autres auteurs, Grammont¹¹, Marouzeau¹², Cressot¹³ parlent également du mouvement articulatoire en tant qu'élément d'expressivité,

⁸ M. Grammont, *Le vers français*, Paris 1923, Champion, p. 206.

⁹ «The sounds only serve to indicate the postures and gestures which produced them. We lip-read by ear» (R. Paget, *Human Speech*, London 1963, Routledge and Kegan Paul Ltd., p. 174).

¹⁰ «Et ce poème, ceux qui l'entendront réciter, déclamer, qui le liront dans le silence de leur chambre, ils sentiront qu'ils le prononcent à leur tour.

Car lire c'est prononcer. Regardons en chemin de fer ou en autobus le prêtre, ou la bonne soeur, qui en lisant leur bréviaire remuent les lèvres» (A. Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris 1949, Corti, p. 55).

¹¹ M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris 1933, Delagrave, pp. 413-414.

¹² J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris 1950, Masson, pp. 41-42.

¹³ Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris 1947, P.U.F., pp. 19-20.

mais ils n'appliquent leurs observations qu'à un nombre de sons très limité; en général il s'agit de sons bilabiaux ou labio-dentaux dont certains mouvements articulatoires sont très visibles.

c) Sens et son

Une des études les plus modernes sur le problème de la sonorité en poésie est, croyons-nous, celle de Paul Delbouille *Poésie et sonorité. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*. Le premier fait que Delbouille essaie d'établir est que les effets dus aux sonorités sont assez rares. Même dans les cas où l'effet sonore est évident Delbouille ne cherche pas l'expression d'un sens obtenu à l'aide des sons, comme le faisait Grammont, mais tout simplement la contribution sonore à la beauté du poème.

Un des moyens de réaliser l'effet sonore est, selon Delbouille, l'harmonie imitative; comme exemples Delbouille cite le vers «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» (Racine, *Andromaque*) et «Lorsque la bûche siffle et chante, si, le soir» (Baudelaire, *Tableaux parisiens*), où, grâce aux sons, presque une onomatopée est réalisée. Pourtant, Delbouille croit que l'effet obtenu par les sons ressort du sens, de la valeur sémantique, même dans ces vers-ci.

Les sons peuvent parfois mettre en relief une opposition qui existe déjà sur le plan sémantique; ainsi, Delbouille montre que l'opposition *i — a* souligne l'opposition sémantique dans le vers «La perfide triomphe et se rit de ma rage» (Racine, *Andromaque*). En n'essayant pas de donner des règles des valeurs impressives des sons Delbouille conclut simplement que: «La sonorité n'agit sur notre sensibilité que par l'intermédiaire de la signification des mots. Par elle-même, elle n'est rien: elle met simplement en valeur un complexe de signification dans lequel réside ce qui nous atteint vraiment au plus profond de nous mêmes»¹⁴.

d) Critique des théories des valeurs expressives des sons

Toutes les théories dont on vient de parler, qu'elles soient exactes ou non, acceptables ou non, ont un trait essentiel en commun — un défaut en commun: tous les auteurs élaborent les valeurs expressives des sons en essayant d'atteindre, par les sons, la complexité d'une oeuvre littéraire. Grammont et certains d'autres auteurs élaborent également le problème de l'intonation et du rythme, mais en tant qu'éléments secondaires et plus ou moins indépendants des sons.

Nous croyons qu'une oeuvre littéraire représente une structure très complexe et qu'il est impossible de découvrir ses traits essentiels par

¹⁴ P. Delbouille, *Poésie et sonorité*, Paris 1961, Les Belles Lettres, p. 221.

un abord analytique unilatéral — par l'analyse des sons. Grammont a essayé de se tirer de cette impasse analytique par l'idée que les sons ne sont expressifs qu'en puissance en liant les sons au sens. Cette idée de Grammont est, croyons-nous, très importante, mais il ne l'a pas du tout utilisée: au lieu d'être le point de départ elle n'est que la conclusion de la théorie de Grammont. Il est évident que ces deux éléments (son et sens) sont très importants pour qu'on puisse aborder l'analyse d'une expression aussi bien littéraire que non-littéraire, mais il faut les observer à un niveau plus élevé, plus complexe si l'on veut par leur intermédiaire aborder une oeuvre littéraire.

L'analyse des valeurs expressives des sons découvre même les idées tout à fait contradictoires de différents auteurs, qui, en essayant d'élaborer une phonétique expressive normative, créent chacun son système personnel du sens des sons.

Nous croyons qu'il est impossible d'aborder ainsi une oeuvre littéraire, et même la théorie très modérée et prudente de Paul Delbouille ne nous découvre presque rien sur le plan de la valeur artistique d'une oeuvre littéraire. Dans un texte littéraire, surtout dans la poésie, les mots n'ont pas toujours leur sens lexical; leur sens dépend de l'ensemble du texte littéraire; c'est pourquoi il est difficile à croire que les sons seuls pourraient *a priori* avoir un sens donné dans le texte littéraire.

Si nous essayons de chercher la dimension sonore de la poésie dans les sons, nous devons nécessairement supposer une prononciation correcte des sons; alors nous ne pourrions trouver aucune beauté sur le plan sonore dans les oeuvres littéraires de langue latine, parce que nous ne savons pas comment elle se prononçait exactement; d'autre part il y a des gens qui prononcent très mal une langue étrangère (et même leur langue maternelle) et cela ne les empêche pas de jouir de la sonorité d'un texte littéraire écrit en cette langue. Pourquoi?

Ce qui fait la dimension sonore de la poésie ce ne sont pas les sons, mais l'émotion exprimée par la voix humaine à l'aide d'un matériel linguistique donné; le lecteur ne s'arrête pas sur les sons ou sur les mots: en s'appuyant sur les mots il fraie son chemin beaucoup plus loin; cela dépend de ses capacités personnelles jusqu'où il va aller. La dimension sonore de la poésie (et de la littérature en général) n'est pas un élément linguistique, mais avant tout *humain*; elle ne peut pas être mesurée, comptée, définie; sa présence et son importance ne peuvent être que pressenties.

Pour montrer l'importance de la voix humaine dans l'interprétation d'un texte littéraire, jetons un coup d'oeil sur le fameux vers de Racine:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

Racine, *Andromaque* 1638

Grammont nous dit (et ce vers est un des exemples les plus éclatants de sa théorie) que la répétition du son *s* exprime le sifflement des serpents. Cependant, si nous voulons comprendre ce vers comme une simple information et ne voulons pas exploiter toutes les possibilités qu'il nous offre, nous pouvons le lire d'une voix tout à fait neutre, en n'attachant aucune importance au matériel qu'il nous est offert, et éliminer ainsi tout effet artistique sur le plan sonore. Un son donné n'exprime rien par ses qualités acoustiques ou articulatoires, il n'est que matériel qui peut être exploité par la voix humaine.

STYLISTIQUE ET LITTÉRATURE

La stylistique est définie de différentes manières; pourtant, de nombreuses définitions nous amènent finalement aux deux stylistiques de base: stylistique linguistique et stylistique littéraire. Etant donné que nous essayons d'étudier la dimension sonore de la poésie, ou plus précisément, les valeurs de la langue parlée dans la perception d'une oeuvre littéraire, les travaux des deux stylistiques nous seront indispensables: la stylistique linguistique, notamment celle de Charles Bally¹⁵, étudie les variantes de l'expression de la langue parlée, où elle rencontre nécessairement les intonations, rythmes, sons, pauses, tensions, intensités, c.-à-d. les valeurs de la langue parlée; la stylistique littéraire étudie la valeur de l'expression littéraire d'une oeuvre, d'un écrivain ou d'une époque. Bien que Charles Bally ait limité ses études sur l'expression non-littéraire, il a élaboré très en détail les valeurs de la langue parlée, qui peuvent être très efficacement appliquées dans l'analyse des oeuvres littéraires.

L'application de la stylistique de Bally dans l'analyse des oeuvres littéraires nous dirige à chercher les ressemblances ou même les traits communs entre la stylistique de Bally et celle de Leo Spitzer¹⁶, c.-à-d. entre la stylistique linguistique et la stylistique littéraire.

La stylistique de Bally étudie l'expression affective, c.-à-d. l'expression provoquée par une émotion; Spitzer essaie de pénétrer dans l'oeuvre littéraire par les déviations d'un usage linguistique ordinaire, également

¹⁵ V.: C. Bally, *Traité de stylistique française*, vol. 1-2, Georg, Genève-Klincksieck, Paris 1951.

¹⁶ V.: L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, Princeton University Press.

provoquées par l'émotion. L'expression que Spitzer appelle ordinaire est appelée intellectuelle par Bally; les déviations de Spitzer correspondent à l'expression affective de Bally. Bally est conscient que l'affectivité seule n'a pas d'importance dans une oeuvre littéraire et, par conséquent, il dirige ses recherches vers le domaine de l'expression spontanée, celui de la langue parlée, où l'affectivité joue un rôle prépondérant; Spitzer entre dans l'analyse des textes littéraires à l'aide d'une expression affective donnée (une déviation de l'usage ordinaire de la langue), mais il ne s'arrête pas là, et dans son analyse il dépasse largement son point de départ — expression affective. Bally, conscient de l'impuissance de sa méthode stylistique dans le domaine littéraire n'essaie même pas de l'y utiliser; Spitzer ne réfléchit pas sur les possibilités ou les impossibilités, mais il détermine l'expression affective comme pont par lequel il aborde l'oeuvre littéraire et qu'il oublie après.

Etant donné que l'affectivité seule n'a presque aucune importance dans l'analyse d'une oeuvre littéraire, Petar Guberina a proposé une nouvelle science qui relierait la stylistique linguistique, la stylistique littéraire et en partie la critique littéraire: c'était la stylographie¹⁷. La stylographie étudie l'expression affective et non-affective de l'homme, et de l'écrivain en particulier, à l'aide des éléments lexicologiques (mots) et non-lexicologiques (valeurs de la langue parlée) de la langue. Dans des études stylographiques une attention particulière est attachée au rythme et à l'intonation.

Pourtant, bien que la stylographie soit très proche à la critique littéraire, elle ne suffit pas à donner un jugement sur la valeur artistique d'une oeuvre littéraire. C'est ainsi que nous arrivons à ce point qui ne peut être dépassé que par le talent du critique: c'est le passage d'une analyse scientifique au jugement esthétique d'une oeuvre littéraire. Charles Bally n'a pas dépassé cette limite, parce qu'il était conscient de la portée de sa stylistique; Leo Spitzer l'a dépassée, non pas grâce à sa méthode scientifique, mais grâce à son talent personnel de critique. Toutes les méthodes de la stylistique, affective ou littéraire, ou de la stylographie peuvent nous amener, avec plus ou moins de succès, jusqu'à cette limite, elles peuvent nous diriger dans un sens donné, et cela ne dépend que de notre talent personnel, de nos possibilités, ce que nous allons faire de l'autre côté: parce que de l'autre côté finissent les analyses scientifiques et commence l'art.

¹⁷ V.: P. Guberina, *Procédés stylistiques et stylographiques: analyses scientifique et littéraire*, [dans:] *Congrès de la Fédération Internationale des langues et littératures modernes*, Oxford 1954.

VALEURS DE LA LANGUE PARLÉE DANS LA PERCEPTION
D'UNE OEUVRE LITTÉRAIREa) *Sur la perception d'une oeuvre littéraire*

Si nous voulons, au moins approximativement, décrire le phénomène de la littérature (et de l'art en général) nous devons tenir compte des quatre chaînons qui constituent la chaîne de la communication littéraire: écrivain-auteur, oeuvre littéraire, publique, réaction du public.

Toute oeuvre littéraire n'existe pas pour elle seule; elle est écrite pour le public et n'existe que par lui. L'acte créateur de l'écrivain ne réalise sa valeur, sens et reconnaissance que par le lecteur. «Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier»¹⁸.

Chaque lecture est en même temps un acte créateur, ou bien, selon la définition de Sartre, «la synthèse de la perception et de la création»¹⁹. La lecture ne peut pas être une opération mécanique, un simple enregistrement des lettres, mots ou phrases. Le lecteur dépasse les mots; c'est par les mots qu'il découvre les rapports qui relient les mots, la synthèse qui leur donne le sens.

Un texte littéraire se révèle comme une grande richesse qui rend possible une liberté relative d'interprétation au lecteur, ou plutôt une liberté de création dans le cadre du texte littéraire. Une oeuvre littéraire n'est qu'une transition entre la pensée-émotion qui est au commencement de cette oeuvre et la réalisation finale de cette pensée-émotion. L'oeuvre littéraire n'est que mouvement, aspiration à une réalisation définitive qui n'est atteinte que partiellement dans les interprétations différentes du public. La lecture du texte littéraire est la réalisation définitive de l'une des possibilités qui existent dans le texte littéraire; pourtant, cela n'est qu'une réalisation définitive momentanée, parce qu'elle n'est pas conditionnée par le texte littéraire seul, mais également par le temps et l'espace, et avant tout par le lecteur qui interprète le texte. L'interprétation d'un texte littéraire ne peut jamais être définitive, parce qu'elle dépend d'un seul facteur constant (oeuvre littéraire) et de plusieurs facteurs qui changent toujours (temps, espace, homme-lecteur).

Dans un texte littéraire le lecteur choisit toujours son niveau, accepte

¹⁸ Sartre, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹ Voir: Sartre, *op. cit.*, p. 93.

ce qu'il peut accepter de la richesse d'une oeuvre littéraire, «L'oeuvre n'existe qu'au niveau exact de [ses] capacités»²⁰.

b) *Affectivité en tant que l'expression de la présence de l'homme*

En analysant l'expression affective nous pouvons nous rendre compte que l'intonation, dans le sens large du mot (c.-à-d. les valeurs de la langue parlée), est l'élément grâce auquel l'homme — le sujet parlant exprime son attitude, son opinion, s'exprime lui-même dans des situations données. L'expression affective de l'homme est toujours provoquée par un tel stimulus, par une telle situation qui exigent sa réaction spontanée. Dans la réalisation d'une expression affective l'homme se sert nécessairement du matériel lexicologique d'un groupe linguistique, c.-à-d. d'un matériel objectif; pourtant, c'est par sa voix qu'il modifie ce matériel, pour s'exprimer lui-même, pour exprimer, par ce matériel, sa présence, son existence.

La phrase «C'est une haute montagne» peut être la constatation objective d'un fait; pourtant, si le sujet parlant est engagé directement dans une situation donnée (s'il essaie, par exemple, de monter lui-même au sommet de la montagne), cela dépend du degré de l'affectivité, c.-à-d. du degré de l'engagement du sujet parlant, ce que cette phrase, formellement toujours la même, va signifier. Si le degré d'affectivité n'est pas grand, cette phrase exprimera son sens objectif, intellectuel, lexicologique, tout en exprimant en même temps la présence du sujet parlant, son effort plus ou moins grand au cours de la montée. La présence du sujet parlant, est exprimée exclusivement par les valeurs de la langue parlée, tandis que l'expression lexicale, exprimant le contenu intellectuel du message, sert de base pour rendre possible le développement des valeurs de la langue parlée. A un très grand degré de l'affectivité formellement la même phrase perdra complètement son sens lexical et sera uniquement expression personnelle du sujet parlant, qui, fatigué par la montée, peut, par cette phrase (évidemment dans une réalisation sonore adéquate), s'exprimer lui-même en réalisant ainsi un sens plus complexe de la même phrase: je suis fatigué; c'est difficile; je n'en peux plus; on n'arrivera jamais au sommet etc. Au fur et à mesure que l'affectivité augmente le sens lexical est dépassé, nié; une expression affective dans son degré le plus haut n'exprime pas du tout certains faits objectifs (bien qu'elle le fasse formellement), mais la présence de l'homme, sujet parlant, et cela se fait exclusivement par la voix humaine, grâce aux valeurs de la langue parlée.

Les valeurs de la langue parlée peuvent élargir, enrichir (à la limite

²⁰ Sartre, *op. cit.*, p. 96.

cela veut dire dépasser, même nier) sa base — expression lexicale. Dans son essai *Linguistique et poétique* Roman Jakobson nous fournit une donnée très intéressante qui illustre l'importance des valeurs de la langue parlée dans la réalisation et dans le dépassement du sens d'une expression lexicale. Voici l'exemple de Jakobson:

Un ancien acteur du théâtre de Stanislavski à Moscou m'a raconté comment, quand il passa son audition, le fameux metteur en scène lui demanda de tirer quarante messages différents de l'expression *segodnja večerom* (ce soir), en variant les nuances expressives. Il fit une liste de quelque quarante situations émotionnelles et émit ensuite l'expression en question en conformité avec chacune de ces situations, que son auditoire eut à reconnaître uniquement à partir des changements dans la configuration phonique de ces deux simples mots. Dans le cadre des recherches que nous avons entreprises [...] sur la description et analyse du russe courant contemporain, nous avons demandé à cet acteur de répéter l'épreuve de Stanislavski. Il nota par écrit environ cinquante situations impliquant toutes cette même phrase elliptique et enregistra sur disque les cinquante messages correspondants. La plupart des messages furent décodés correctement et dans le détail par des auditeurs d'origine moscovite. J'ajouterai qu'il est facile de soumettre tous les procédés émotifs de ce genre à une analyse linguistique²¹.

C'est par les valeurs de la langue parlée que l'homme exprime sa présence, son opinion, son émotion; cela devient évident dans une expression affective; cela nous est également montré par l'exemple de Jakobson: bien qu'il s'agisse d'un matériel lexical donné, nous avons droit à nous demander si, par lui seul, il signifie quelque chose, puisqu'il est capable de porter cinquante messages différents.

c) Littérature en tant que l'expression de la présence de l'homme — écrivain et lecteur

C'est par la création d'une oeuvre littéraire que l'écrivain définit son existence, exprime sa présence; par contre, c'est par la lecture d'une oeuvre littéraire que le lecteur exprime sa présence à lui. Ni l'écrivain ni le lecteur ne peuvent exprimer leur présence, s'exprimer, par un matériel qui n'est pas à eux, ou plus exactement, qui n'est pas uniquement à eux; la langue d'un groupe linguistique n'appartient pas davantage à l'écrivain ou au lecteur, qu'à d'autres membres du groupe. En utilisant une langue commune l'écrivain et le lecteur doivent trouver leurs propres expressions, possibilités de s'exprimer eux-mêmes.

L'écrivain s'exprime par une composition donnée, par des rapports qu'il crée entre les mots; il ne s'exprime ni par les mots, ni par le

²¹ R. Jakobson, *Linguistique et poétique*, [dans:] *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, pp. 215-216.

contenu non plus, mais, pour utiliser un terme de Bally, par des moyens indirects d'expression²², par la structure.

Et le lecteur?

Lui aussi il s'exprime par des moyens indirects d'expression; pour le lecteur ce ne sont pas des rapports entre les mots, parce qu'ils existent déjà, créés par l'écrivain: le lecteur transpose et réalise ces rapports sur le plan des valeurs de la langue parlée. Les mots d'une langue donnée sont des moyens objectifs d'expression: tout le monde s'en sert; ils ne deviennent partie d'une oeuvre littéraire que par les rapports créés entre eux par l'écrivain. Quand une oeuvre littéraire est faite elle doit être consommée, réalisée définitivement, et cela se fait par la lecture: en lisant une oeuvre littéraire le lecteur, par sa voix, c.-à-d. par les valeurs de la langue parlée, découvre les rapports entre les mots, découvre la littérature dans une oeuvre littéraire; il ne s'arrête pas aux mots, mais va plus loin, découvre, selon ses capacités et ses dispositions, la profondeur de l'oeuvre littéraire, c.-à-d. un niveau donné des rapports entre les mots.

Si nous lisons un texte littéraire, nous attachons, délibérément ou non, plus d'importance à certains passages qu'à d'autres, soit pour des raisons esthétiques, soit qu'ils expriment le mieux une pensée de l'écrivain, etc. Ce faisant, et déjà en opérant ce choix, nous donnons notre interprétation personnelle du texte donné.

Les possibilités d'interprétation lors d'une représentation théâtrale se trouvent limitées: le metteur en scène et les acteurs ont choisi une interprétation possible du texte et tentent de l'imposer aux spectateurs. La lecture à haute voix d'un texte littéraire suppose toujours le choix d'une interprétation possible. Si nous lisons attentivement n'importe quel texte nous l'articulons — à haute voix ou *in petto*; le matériel graphique — les lettres — doit être articulé pour que nous puissions comprendre son message.

Pourtant, on peut aborder ce problème d'un autre point de vue: il y a des signes graphiques que nous ne pouvons pas articuler et qui nous transmettent, tout de même, un message déterminé et compréhensible (couleurs, signaux avertisseurs etc.). Il est évident que les signes graphiques peuvent nous transmettre des informations sans même que nous les articulions. Cependant, les signes graphiques à eux seuls ne peuvent pas nous transmettre tous les aspects de la création littéraire; on doit alors avoir recours à l'articulation, parce que seule la voix humaine peut donner force et vie à un texte littéraire qui, sans la

²² Selon Bally les moyens indirectes d'expression (procédés indépendants des mots) sont syntaxe, intonation et ellipse.

réalisation sonore, serait à peine une information. Nous pouvons lire «en diagonale» un texte qui nous transmet une information, c'est à dire que nous pouvons le lire d'une manière discontinue, et enregistrer quand même l'information. Par contre, nous ne pouvons pas lire de la même manière un texte littéraire parce qu'il n'est pas une simple information: si nous lisons «en diagonale» un texte littéraire, nous laissons échapper ce qui relève proprement de l'art et ne percevons que l'information — le contenu, qui n'est pas (forcément) essentiel pour l'art. Tout texte littéraire est en fait conçu oralement et nous devons le reproduire oralement pour pouvoir le comprendre, l'apprécier: tout mot du texte littéraire est articulé dans la conscience du créateur et il doit être réarticulé si le lecteur veut éprouver toute sa valeur artistique.

Les valeurs de la langue parlée, qui, en forme d'une expression affective témoignent de la présence de l'homme, peuvent être organisées à un niveau plus élevé — en forme d'oeuvre littéraire. De même que l'intonation affective contient toute une série de pensées-émotions qui, tout en ne disant rien de nouveau sur le plan du contenu, approfondissent l'expression en lui donnant une nouvelle qualité: témoignage de la présence de l'homme, l'intonation artistique approfondit la pensée-émotion de base du texte littéraire. En lisant un texte littéraire le lecteur choisit, par la réalisation sonore, son interprétation personnelle du texte, il enrichit le texte par sa voix, par l'expression de sa présence: il se donne au texte littéraire et s'y retrouve.

La littérature est ce qui reste d'une oeuvre littéraire quand les mots sont dépassés. Ce sont, croyons-nous, «moyens indirects d'expression», qui se réalisent, au niveau de l'écrivain comme des rapports spécifiques entre les mots, comme une structure littéraire, poétique, artistique spécifique; au niveau du lecteur «les moyens indirects d'expression» se manifestent comme une réalisation sonore adéquate du texte littéraire, ou plus exactement: comme l'interprétation sonore des rapports spécifiques entre les mots. Tandis que l'écrivain code son message par des rapports spécifiques entre les mots, le lecteur le décode par une réalisation sonore adéquate.

d) Valeurs de la langue parlée et le contexte

On dit très souvent que le mot peut changer de sens selon le contexte où il est employé; pourtant, s'il est vrai qu'un texte littéraire doit être articulé pour être compris, nous pouvons dire que le mot ne change pas de sens dans des contextes différents; le mot n'est que formellement le même: les différentes réalisations sonores d'une même forme lexicale nous montrent qu'il ne s'agit pas du même mot.

Prenons un exemple classique: *galèrre*; le *Petit Larousse* nous dit

que c'est un «ancien navire de guerre ou de commerce, long et de bas bords, allant à la voile ou à la rame». Pourtant, ce que le *Petit Larousse* ne nous dit pas est que formellement le même mot peut exprimer, par exemple, avarice et colère dans la célèbre phrase des Fourberies de Scapin de Molière: «Que diable allait-il faire dans cette galère?»²³ L'avarice et la colère ne sont pas exprimées par le matériel lexical, mais par sa réalisation sonore, le matériel lexical ayant une valeur secondaire; à la rigueur on peut dire que le matériel lexical n'est là que pour servir de base pour le développement d'une intonation donnée qui, une fois réalisée, se suffit.

Racine a réussi à exprimer les sentiments et les pensées les plus complexes bien que le vocabulaire complet de chacune de ses pièces dépasse à peine deux mille mots.

Pourtant, si nous voulons analyser les deux mille mots de Racine du point de vue de leurs réalisations sonores, nous pouvons presque dire que Racine n'a pas employé deux fois le même mot; c'est ainsi que les deux mille mots lexicaux se transforment en centaine de milliers de mots artistiques. Voici quelques exemples:

ORESTE

On m'envoie à Pyrrhus: j'entreprends ce voyage.
Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras
Cet enfant dont la vie alarme tant d'états:
Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse!

Andromaque 90—94

PYRRHUS

On dit qu'il a longtemps brûlé pour la princesse.

Andromaque 250

²³ «SCAPIN: C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver de fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

GÉRONTE: Que diable allait-il faire sur cette galère?

SCAPIN: Il ne songeait pas à ce qui est arrivé. [...]

GÉRONTE: Mais que diable allait-il faire dans cette galère? [...]

GÉRONTE: N'est-ce pas quatre cents écus, que tu dis?

SCAPIN: Non: cinq cents écus!

GÉRONTE: Cinq cents écus?

SCAPIN: Oui.

GÉRONTE: Que diable allait-il faire à cette galère?

SCAPIN: Vous avez raison, mais hâtez-vous. [...]

GÉRONTE: Ah, maudite galère!

SCAPIN: Cette galère lui tient au coeur»

(Molière, *Les fourberies de Scapin*, II, 7)

Dans les deux exemples le mot «princesse» se rapporte à Hermione, et pourtant il est chaque fois différent: dans le premier exemple l'intonation de «princesse» exprime l'amour d'Oreste envers Hermione; dans le deuxième exemple, l'intonation du même mot est émotivement neutre, exprimant ainsi l'indifférence de Pyrrhus.

Voici encore quelques exemples où le seul nom propre est capable d'exprimer des sentiments bien différents:

ORESTE

J'aime: je viens chercher *Hermione* en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux.

Andromaque 99-100

ORESTE

Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
Mais, non, retirez-vous, laissez faire *Hermione*:
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer,
Et je lui porte enfin mon coeur à dévorer.

Andromaque 1641-1644

HERMIONE

Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux;
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée:
Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce coeur qui m'abandonne;
Va, cours, mais crains encor d'y trouver *Hermione*.

Andromaque 1380-1387

Dans le premier exemple le nom d'Hermione exprime l'amour aveugle d'Oreste, dans le deuxième le même nom exprime sa douleur et sa déception, alors que dans le troisième exemple il se charge de la fureur vengeresse.

Dans *Bérénice* une même phrase est répétée trois fois, mais chaque fois avec une intonation différente:

BÉRÉNICE

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,
Et le peuple de fleurs couronner ses images.

Bérénice 297-300

BÉRÉNICE

Après tant de serments, *Titus* m'abandonner!
Titus qui me jurait... Non, je ne le puis croire:

Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.
 Contre son innocence on veut me prévenir.
 Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
 Titus m'aime. Titus ne veut point que je meure.
 Allons le voir! je veux lui parler tout à l'heure.

Bérénice 906-912

BÉRÉNICE

Sur Titus et sur moi réglez votre conduite.
 Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte.

Bérénice 1499-1500

Dans le premier exemple la phrase «Titus m'aime» est l'expression d'un amour heureux, dans le deuxième exemple c'est le cri de désespoir et de fureur quand Bérénice apprend pour la première fois que Titus la quitte; le troisième exemple exprime la conciliation avec le destin: il n'y a plus ni révolte, ni fureur — seul un désespoir résigné: on ne peut plus rien faire contre le malheur; l'intonation fait de cette phrase une proposition concessive.

Ces exemples nous montrent que des mots ou des groupes de mots formellement les mêmes prennent différentes expressions sonores dans des contextes différents et changent, par conséquent, de qualité, c'est à dire de sens. Peut-être, pourra-t-on objecter que c'est le contexte, et non pas la réalisation sonore, qui fait changer le sens des mots; pourtant cela n'est vrai qu'en partie: il est vrai que le contexte décide l'interprétation sonore, mais, si nous privons de contexte une expression complète, c'est à dire le mot réalisé sonoremment, elle garde son sens réalisé dans un contexte donné parce que sa réalisation sonore remplace le contexte.

Voici un poème de Paul Eluard où un groupe de mots est répété plusieurs fois; ce groupe de mots, dont la réalisation sonore est chaque fois différente, exprime impuissance désespoir, protestation, révolte, justification.

Que voulez-vous la porte était gardée
 Que voulez-vous nous étions enfermés
 Que voulez-vous la rue était barrée
 Que voulez-vous la ville était matée
 Que voulez-vous elle était affamée
 Que voulez-vous nous étions désarmés
 Que voulez-vous la nuit était tombée
 Que voulez-vous nous nous sommes aimés

Eluard, *Couvre-feu*

Voici quelques vers de Louis Aragon qui nous montrent comment une déclaration d'amour très simple, même banale — «Je t'aime» —

change de réalisation sonore, et par conséquent de sens, selon le contexte où elle est utilisée. Bien que cette phrase soit répétée à plusieurs reprises, son intonation est chaque fois différente, et, ce qui nous semble encore plus important, à chaque nouvelle lecture l'intonation d'une même phrase est différente, parce que cette courte phrase contient tant de pensées-émotions que nous ne pouvons pas les réaliser par une seule lecture. C'est alors que nous avons le sentiment que l'inexprimable est exprimé, parce que le verbe existe — présent, réel, exprimé, et pourtant enveloppé toujours d'une intonation poétique qui le rend inexprimable, qui le découvre peu à peu sans jamais le dévoiler complètement.

Au-delà

je me proposais donc de ramener à la lumière un moment
de moi-même

un moment entre ce marin que je dis et cette Victoire
une incidente essentielle et qui n'a point trouvé reflet
dans l'encre

par quoi ce cri de moi dont depuis tant d'années
chaque jour je te lasse est amené

ce je t'aime à quoi j'aurais honte lui donnant pure
ornement variations ainsi qu'il te plaira dire

ce je t'aime que tu crois machinal et pourtant

le résumé de tout ce que j'ai jamais appris au monde

ce je t'aime ponctuation pour moi du drame d'être
et que j'ai beau vouloir t'épargner je ne puis en moi

contenir

et tu tournes la tête irritée et cherchant

pour ne plus m'entendre le sommeil où tu es seule

et sourde à moi

le sommeil où tu fuis ces mots qu'à côté de toi

je murmure

les yeux ouverts sur ton absence au creux noir où sonnent
les heures

le sommeil qui te vole à moi

Ah je n'ai jamais pu m'habituer que tu m'échappes

Il faut d'autres mots pour te tenir éveillée

que ce malheureux je t'aime dans ma bouche

Aragon, *Poètes*

Examinons également un autre «Je t'aime»; le sens lexical ne change pas, mais, étant donné qu'il s'agit d'un autre contexte, les réalisations sonores sont différentes et expriment, par conséquent, d'autres nuances de la même pensée-émotion.

Je t'aime pour toutes les femmes que je n'ai pas connues

Je t'aime pour tous les temps où je n'ai pas vécu

Pour l'odeur du grand large et l'odeur du pain chaud

Pour la neige qui fond pour les premières fleurs

Pour les animaux purs que l'homme n'effraie pas
 Je t'aime pour t'aimer
 Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas
 [...].
 Je t'aime pour ta sagesse qui n'est pas la mienne
 Pour la santé
 Je t'aime contre tout ce qui n'est qu'illusion
 Pour ce coeur immortel que je ne détiens pas
 tu crois être le doute et tu n'es que raison
 Tu es le grand soleil qui monte à la tête
 Quand je suis sûr de moi.

Eluard, *Je t'aime*

Les valeurs sonores dans l'interprétation d'un texte sont davantage soulignées quand il s'agit du non-sens lexical, ou plutôt, quand le poète se propose de créer d'autres mots, parce que ceux qui lui sont offerts par un système conventionnel ne lui suffisent pas.

Certains poètes africains d'expression française se servent parfois de groupes de sons fortuits au moment où les sons du français ne leur suffisent pas pour rendre l'ambiance de l'Afrique; ils introduisent dans leurs poèmes des mots sans aucun sens lexical pour présenter, par le côté sonore seul, un aspect intime de leur pays natal. En voici deux exemples:

l'esprit des ancêtres ne meurt pas
 il a son heure à lui qu'il sait attendre
 il a son heure pour nous tendre la main
 et brrrrrom brrrrroum brrrrrom brrrrroum en attendant
 et drrrrrin drrrrrin drrrrrin drrrrrin partout
 zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
 woup woup woup wrorrouou hiiièèèè

Yaro Bey, *Salut à la Nation Camerounaise*

voum rooh oh
 voum rooh oh
 à charmer les serpents à conjurer
 les morts
 voum rooh oh
 à contraindre la pluie à contrarier
 les ras de marée
 voum rooh oh
 à empêcher que ne tourne l'ombre
 voum rooh oh que mes cieux à moi
 s'ouvrent

A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*

Dans son poème *Amours* Henri Michaux essaie d'exprimer l'amour en répétant plusieurs fois le nom de la femme aimée; pour nuancer son expression, il invente différentes formes du nom de la femme aimée

pour susciter le développement de différentes intonations qui lui permettent d'enrichir et d'approfondir l'expression de son sentiment.

Cependant je me suis abandonné à un nouveau « nous ».

Elle a comme toi des yeux de lampe très douce, plus
grands, une voix plus dense, plus basse et un
sort assez pareil au tien dans son début et son
cheminement.

Elle a ... elle avait dis-je!

Demain ne l'aurai plus, mon ami Banjo;

Banjo,

Banjo,

Bibolabange la bange aussi,

Bilabonne plus douce encore,

Banjo,

Banjo,

Banjo restée toute seule, banjelette,

Ma Banjeby,

Si aimante, Banjo, si douce,

Ai perdu ta gorge menue,

Menue,

Et ton ineffable proximité.

Michaux, *Amours*

Dans le poème de Prévert *La corrida* nous trouvons une très belle image poétique exprimée par un non-sens lexical; il s'agit du nom du quartier chinois de San Francisco — China town. L'exemple suivant nous montre d'une manière évidente que «China town» porte un sens beaucoup plus complexe quand il devient un non-sens lexical qu'au moment, c.-à-d. que dans le contexte, où il a son sens lexical.

[...]

et cela fait un petit bruit très doux

une très frêle petite musique de verre

une lancinante chanson

comme ces petites plaques de verre

accrochées entre elles

par de très légères ficelles

et qui se balancent dans le vent

à la porte des boutiques

de China town à San Francisco

là-bas en Amérique

Je ne suis jamais allée là-bas pense la Reine mais

je suis sûre que la musique de là-bas comme en Chine

c'est tout à fait comme celle-là

Et elle fredonne

à voix basse

d'une voix encore plus douce que la musique de verre

China town

China town

China town
 [...]

Le taureau écoute toujours la chanson des tanneurs
 et il est mal à l'aise
 à cause de ce mauvais air
 et de cette mauvaise odeur
 Il se tourne alors du côté de la Reine

China town
 China town
 China town
 Il comprend qu'elle l'appelle
 et s'avance vers elle

China town
 China town
 China town
 Et tanne et tanne et tanne
 Et comme le tanneur fait son métier de tanneur
 il fait lui son métier de taureau

China town
 China town
 China town
 Dieu me damne
 chante la Reine
 folle de joie

Ah que la vie est belle
 même si on en meurt quelquefois

China town
 China town
 China town
 On n'entend plus la chanson des tanneurs
 ni le bruit des trains dans la nuit
 Seul le bruit du premier train du petit matin

China town
 China town
 China town

J. Prévert, *La corrida*

Si nous éliminons le non-sens lexical, le poème de Prévert devient fragmentaire, pour ne point parler de la beauté d'expression qui se perd ainsi. Seul «China town» n'a pas un sens donné, il peut suggérer n'importe quel sens s'il est prononcé dans des intensités, rythmes et intonations différents. Pourtant, dans un contexte poétique ce même élément est très limité quant au contenu, quant à la largeur, et augmente ainsi la vraie dimension poétique — la profondeur.

C'est la réalisation sonore du texte littéraire qui nous aide à atteindre cette dimension de la poésie qui ne peut être définie objectivement ni analysée scientifiquement; la vraie valeur de la poésie, qui n'existe qu'au moment de la création et de la lecture, c.-à-d. au moment où le

contact est réalisé entre l'homme (écrivain ou lecteur) et l'oeuvre littéraire, nous est accessible si nous abordons l'oeuvre littéraire d'une manière humaine, subjective, non-scientifique, et cela est possible par les valeurs de la langue parlée.

Est-il possible de donner un jugement de la valeur esthétique d'une oeuvre littéraire par les valeurs de la langue parlée? La réponse est nécessairement négative: c'est par les valeurs de la langue parlée que nous réalisons le contact avec l'oeuvre littéraire, que nous l'acceptons à notre niveau, que l'oeuvre littéraire nous délivre un message donné. Pourtant, cela ne suffit pas pour donner un jugement de la valeur esthétique de l'oeuvre littéraire: on s'arrête sur l'élément essentiel, sur le chaînon le plus important de la chaîne du phénomène littéraire — homme. Il est évident que la création d'une oeuvre littéraire dépend de l'écrivain; quand l'oeuvre littéraire est écrite, il dépend des capacités personnelles du lecteur que cette oeuvre soit acceptée au niveau donné, ou bien si le lecteur ira plus loin et essaiera de formuler le jugement sur la valeur esthétique de l'oeuvre littéraire.

Les valeurs de la langue parlée dans la perception d'une oeuvre littéraire n'existent pas en tant que lois, règles ou normes, mais tout simplement en tant qu'indicateurs du chemin à suivre.

LITTÉRATURE — PAROLE OU SILENCE?

Dans son essai *L'air et les songes* Gaston Bachelard propose comme une réalisation définitive de la poésie «une sorte de respiration blanche dans une déclamation muette»²⁴. Bachelard explique «la déclamation muette» par la primauté du vocal sur le sonore: le mot existe comme désir avant qu'il soit prononcé. Nous croyons que nous pouvons accepter l'idée de la «déclamation muette» de Bachelard, non pas à cause de la primauté du vocal sur le sonore, mais parce que le mot comme désir, mot non-prononcé, ou plus exactement: pas encore prononcé, est potentiellement plus riche que le mot prononcé.

Nous nous trouvons devant un paradoxe: le mot écrit du texte littéraire est plus beau, plus riche que le mot prononcé, et pourtant, il n'existe qu'au moment de la lecture, c.-à-d. de la prononciation. La lecture, bien qu'elle soit le seul moyen possible d'aborder un texte littéraire, est en même temps un appauvrissement de ce texte; ce n'est qu'une partie de la verticale de la structure artistique qui est interséquée par notre horizontale — par le niveau de nos possibilités de capter, d'interpréter le texte littéraire. Pourtant, c'est justement dans les possi-

²⁴ G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris 1943, Corti, p. 271.

bilités de différentes interprétations du texte littéraire (même quand il s'agit de différentes lectures d'un même lecteur) que nous découvrons la richesse de la verticale artistique.

En analysant les sons des deux premières strophes du *Cimetière marin* de Valéry Bachelard dit que les sons y sont «encore plus beaux à vouloir qu'à dire»²⁵. Ils sont plus beaux comme possibilité du texte littéraire, parce qu'ils sont potentiellement beaucoup plus riches, qu'une fois qu'ils sont réalisés sonoremment. Bachelard élargit la même idée sur tout le texte poétique: la poésie écrite est plus riche et plus belle que la poésie prononcée: «Sur le verbe parlé, le verbe qu'on écrit a l'immense avantage d'évoquer des échos abstraits où les pensées et les rêves qui se répercutent. La parole énoncée nous prend trop de force, elle exige trop de présence, elle ne nous laisse pas la totale maîtrise de notre lenteur. Il est des images littéraires qui nous engagent dans des réflexions indéfinies, silencieuses. On s'aperçoit alors que s'incorpore dans l'image même un silence en profondeur. Si nous voulons étudier cette intégration du silence au poème, il ne faut pas en faire la simple dialectique linéaire des pauses et des éclats le long d'une récitation. Il faut comprendre que le principe du silence en poésie est une pensée cachée, une pensée secrète. Dès qu'une pensée habile à se cacher sous ses images guette dans l'ombre un lecteur, les bruits s'étouffent, la lecture commence, la lente lecture songeuse. A la recherche d'une pensée cachée sous les sédiments expressifs se développe la géologie du silence»²⁶.

D'autres auteurs également parlent du silence comme une des réalisations possibles du texte littéraire. Voici comment Paul Valéry définit le poème:

«Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée; je donne mon souffle et les machines de ma voix; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence»²⁷.

Jean-Paul Sartre également définit la littérature comme silence: «[...] et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'oeuvre en jaillisse; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. Rien n'est fait si le lecteur ne se met d'emblée et presque sans guide à la hauteur de ce silence»²⁸.

²⁵ *Ibidem*, p. 279.

²⁶ *Ibidem*, p. 285.

²⁷ P. Valéry, *L'amateur de poèmes*.

²⁸ Sartre, *op. cit.*, p. 94.

Alors, si la littérature est réellement silence, tout ce travail devient absurde et inutile. Pourquoi chercher sonorité, rythme, intonation, voix humaine dans la littérature si son essence même n'est que silence, si elle ne se réalise, n'existe qu'au moment où le lecteur se met «à la hauteur de ce silence», si le texte écrit est plus riche et plus beau que le texte prononcé?

Pourtant, il existe deux sortes de silence: silence actif, tendu, portant un sens — silence «sonore» d'une part, et d'autre part silence comme inactivité, relâchement, repos. Le silence dont le niveau doit être atteint au cours de la lecture d'un texte littéraire est celle-là: silence actif, «sonore», ayant un sens, silence qui est atteint par les valeurs de la langue parlée. De même qu'un non-sens lexical peut avoir non seulement un sens, mais aussi une grande valeur artistique, le silence peut avoir un sens dans un contexte donné: silence, en tant que partie fonctionnelle du message littéraire, peut être en forme de pause, mais c'est également toute l'oeuvre littéraire qui devient silence quand le lecteur n'est plus capable d'exprimer par sa voix toutes les pensées — émotions qui existent dans le texte littéraire. Parfois le texte littéraire est tellement riche que le lecteur peut à peine en imaginer une réalisation sonore adéquate. En lisant la poésie il nous semble parfois qu'elle nous échappe juste au moment où nous avons réalisé le contact avec elle; plus on s'en approche, plus on pénètre dans sa profondeur, plus elle s'éloigne, disparaît, nous invite à aller encore plus loin. La réalisation sonore n'est qu'une indication du chemin à suivre dans l'interprétation d'une oeuvre littéraire et elle nous conduit très souvent vers un silence, parce que la poésie est, comme l'a dit Benedetto Croce, «une voix intérieure qu'aucune voix humaine ne peut égaler»²⁹.

La poésie est en effet «une voix intérieure», ce que le lecteur ne peut pas réaliser, mais ce qu'il croit pouvoir réaliser; ou bien, pour utiliser les termes de Bachelard, le mot comme désir est plus beau, plus riche, plus poétique, que le mot réellement prononcé, mais le mot-désir n'existe que par le mot prononcé, par notre expérience des possibilités du mot prononcé. Il paraît que nous ne pouvons aborder la poésie et la réduire à la mesure humaine qu'au moment où cette mesure cesse presque d'être

²⁹ «[E] i poeti mal sopportano i declamatori dei loro versi, ed essi stessi non li recitano volentieri [...]; e quando si risolvano a darne lettura, non li gesticolano, non li drammatizzano, non li tuonano né li cantano, ma preferiscono dirli in tono basso, con certa monotonia, badando solamente a spiccarne bene le parole e a batterne il ritmo, perché essi sanno che quella poesia è una voce interiore a cui nessuna voce umana è pari: è un »cantar che nell'anima si sente« (B. Croce, *La poesia*, Bari 1937, Laterza e Firli, p. 104).

humaine, où la voix humaine devient silence. Pourtant, ce silence n'est pas impasse, impuissance, néant; il est avant tout humain, parce qu'il contient toutes les possibilités d'expression de la voix humaine, même celles imaginées et jamais réalisées, et cela signifie que ce silence est fonctionnel, significatif, expressif, sonore.

Pourtant, le texte écrit, bien qu'il ne puisse être réalisé autrement que par sa réalisation sonore, sera toujours plus riche que le mot prononcé, que le silence même; le silence nous permet une interprétation plus riche, plus ample, du texte littéraire, mais quelque riche qu'elle soit, notre interprétation n'embrassera jamais toutes les possibilités d'une oeuvre littéraire. Nous ne pouvons réaliser que ce qu'une oeuvre littéraire dit à nous, mais elle n'existe pas uniquement par nous, et c'est en cela que se trouve sa richesse infinie.

Dès que nous abordons l'essentiel d'une oeuvre littéraire nous entrons dans le domaine du non-scientifique, subjectif, humain, parce que ce n'est que par l'élément humain que nous pouvons pénétrer dans une oeuvre littéraire, ce n'est que l'élément humain, qui se manifeste avant tout par les valeurs de la langue parlée, qui peut faire d'un texte écrit une oeuvre littéraire.

WYMIAR DŹWIĘKOWY POEZJI

STRESZCZENIE

Wymiar dźwiękowy poezji i w ogóle literatury jest oczywistością: mówią o nim poeci i korzystają z niego w swoich utworach. Niektórzy lingwiści, fonetycy i badacze literatury próbowali odnaleźć wymiar dźwiękowy poezji w samych dźwiękach, przypisując im pewne możliwości wyrazu, które mogą, a nawet powinny być wykorzystane w tekstach literackich.

Tym, co wyznacza wymiar dźwiękowy, nie są dźwięki, lecz wzruszenie wyrażone głosem ludzkim za pomocą określonego materiału lingwistycznego. Czytelnik nie zatrzymuje się na dźwiękach ani na słowach: opierając się na słowach przebija sobie drogę znacznie dalej; od jego osobistych zdolności zależy, jak daleko. Wymiar dźwiękowy poezji nie jest elementem lingwistycznym, lecz przede wszystkim ludzkim; nie może on być mierzony, liczony, określony; jego obecność i jego ważkość mogą być tylko wyczułe.

Jeśli wprawdzie czytamy jaki bądź tekst, artykułujemy go, głośno lub *in petto*; materiał graficzny — litery — musi być artykułowany, abyśmy mogli zrozumieć jego przekaz (*message*). A przecież można podejść do tego problemu z innego punktu widzenia: istnieją znaki graficzne, których nie możemy artykułować, a które jednak przekazują nam pewien *message* określony i zrozumiały (kolory, sygnały ostrzegawcze itp.). Jest oczywiste, że znaki graficzne mogą nam przekazać informacje, bez tego nawet byśmy je artykułowali. Jednakowoż same znaki graficzne nie mogą nam przekazać wszystkich aspektów literackiego tworu: musi się wtedy

sięgnąć do artykulacji, ponieważ tylko głos ludzki dać może tekstowi literackiemu siłę i życie. Wszelki tekst literacki jest *de facto* poczęty oralnie i musimy go odtworzyć oralnie, by móc go zrozumieć i ocenić: każde słowo literackiego tekstu jest w świadomości twórcy artykułowane, i powinno być re-artykułowane przez czytelnika, jeśli chce doznać całej jego wartości artystycznej.

Literatura jest tym, co pozostaje z utworu literackiego, gdy słowa zostały „przekroczone”. Są to — aby się posłużyć terminem Charlesa Bally — „środki pośrednie wyrazu”, które realizują się na poziomie pisarza jako specyficzne stosunki pomiędzy słowami, jako specyficzna struktura literacka, poetycka, artystyczna; na poziomie czytelnika „środki pośrednie wyrazu” ujawniają się jako dźwiękowa realizacja adekwatna do tekstu literackiego, lub bardziej ściśle: jako dźwiękowa interpretacja specyficznych stosunków pomiędzy słowami. Podczas gdy pisarz koduje swój przekaz (*message*) za pomocą specyficznych stosunków pomiędzy słowami, czytelnik dekoduje go za pomocą dźwiękowej realizacji adekwatnej — i to tu właśnie trzeba szukać wymiaru dźwiękowego poezji.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*