



HAL
open science

Poétique de l'ordinaire : les autres figures du discours

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Poétique de l'ordinaire : les autres figures du discours. Bulletin Hispanique, 2010, 112-1, pp.343-355. 10.4000/bulletinhispanique.1160 . halshs-02062558

HAL Id: halshs-02062558

<https://shs.hal.science/halshs-02062558>

Submitted on 9 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poétique de l'ordinaire : les autres figures du discours

Federico Bravo



Édition électronique

URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/1160>
DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1160
ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010
Pagination : 343-355
ISBN : 978-2-86781-692-5
ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Federico Bravo, « Poétique de l'ordinaire : les autres figures du discours », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-1 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/1160> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1160

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

Poétique de l'ordinaire : les autres figures du discours

FEDERICO BRAVO
Université Michel de Montaigne Bordeaux

« Une figure de rhétorique – a-t-on pu dire – serait un défaut, si elle n'était pas voulue ». Le problème est que ni la rhétorique ni la sémiotique ni la linguistique ne sont d'aucun secours lorsqu'il s'agit de déterminer le degré d'intentionnalité qui sous-tend un procédé. D'autant que, dans l'échange entre locuteur et interlocuteur, à l'intention dont l'un marque son discours s'ajoute souvent celle que l'autre pense devoir lui prêter. Parler n'est jamais neutre : mais écouter ne l'est pas davantage. L'analyse de quelques figures non voulues du discours non poétique montre combien, finalement, l'expression « discours poétique » est pléonastique.

Como ha podido afirmarse, «una figura retórica sería un defecto, si no fuera intencionada». El problema es que ni la retórica, ni la semiótica, ni la lingüística son de ninguna utilidad cuando se trata de valorar la intencionalidad de una figura. Máxime cuando, en el intercambio entre hablante e interlocutor, a la intención que uno imprime a su discurso se suma la intención que otro cree poder atribuirle. Hablar nunca es neutro, pero escuchar tampoco lo es. El estudio de algunas figuras no intencionales del discurso no poético revela hasta qué punto es pleonástico hablar de «discurso poético».

As it once was said, «a figure of speech would be a mistake if it wasn't deliberate». The problem is that neither rhetoric nor linguistics or semiotics are of any help when it comes to determining the degree of intentionality underlying a stylistic device. Especially when - in the exchange between speaker and listener - in addition to the intention the speaker gives to his own speech, he adds the intention for the listener to believe the one that is ascribed to him. Speaking never is neutral; listening not the more so. The study of some non-intentional figures of speech found in non-poetic discourse after all shows how pleonastic the expression «poetic discourse» is.

Mots-clés : Littéralité - Inconscient - Écoute flottante - Intentionnalité.

BHi, Tome 112, n° 1 - juin 2010 - p. 343 à 355.

Plus de figures ! C'est un beau programme...
 Ferdinand de SAUSSURE, *Écrits de linguistique générale*.

DANS SES *Essais de linguistique générale* Roman Jakobson rapporte l'anecdote suivante et s'empresse d'en tirer les leçons qui s'imposent :

Une jeune fille parlait toujours de « l'affreux Alfred ». « Pourquoi affreux ? » « Parce que je le déteste. » « Mais pourquoi pas *terrible*, *horrible*, *insupportable*, *dégoûtant* ? » « Je ne sais pas pourquoi, mais *affreux* lui va mieux. » Sans s'en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase. (Paris, Minuit, 1963, p. 219).

En évoquant en ces termes l'irruption, à l'insu du locuteur lui-même, du langage poétique au sein du discours courant, Roman Jakobson soulève non seulement la question de l'*intentionnalité* des procédés linguistiques (« sans s'en *douter*... »), mais aussi celle, autrement problématique, de leur *poéticité* («...le procédé *poétique* de la paronomase »). Car qualifier la paronomase de « procédé poétique » revient qu'on le veuille ou non, et malgré les efforts du linguiste pour rapprocher « le Verbe » et « l'Art du Verbe¹ », à postuler l'existence d'un discours ordinaire, purement instrumental et pour ainsi dire idéellement non marqué par l'utilisation de figures, radicalement opposé à la poésie, bien que ponctuellement susceptible d'être contaminé par elle, à laquelle l'exploitation de ces figures serait sinon exclusivement du moins prioritairement réservée : si la paronomase est dite poétique, c'est, semble-t-il, que le poétique n'a sa place dans le discours ordinaire que sous forme d'isolat, de jeu circonscrit, d'enclave poétique, de sorte qu'en jouant sur le signifiant le locuteur ne fait que revêtir, l'espace de quelques secondes, les habits du poète qu'il n'est pas d'ordinaire. On ne parle pas par paronomase : si on le fait parfois cela ne peut être que par jeu. Ou par accident. Assigner à la paronomase une fonction mythopoïétique revient ainsi à opérer une sorte de sacralisation de certains emplois (Roman Jakobson lui-même parle de la *magie* des sons du langage) et à considérer ces enchaînements sonores comme des phénomènes exceptionnels face auxquels le discours courant – discours utilitaire par excellence – n'aurait à opposer que l'arbitraire instrumentalité

1. « L'ubiquité et l'implication mutuelle du Verbe et de l'Art du Verbe, là réside l'unité native de la science prochaine de ces deux universaux indissociables : le Langage et la Poésie » (Roman Jakobson, *La charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980, p. 281). Ailleurs il écrit : « Chacun de nous ici, cependant, a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes » (*Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 248).

de sa quotidienneté la plus prosaïque. Or une telle conception repose implicitement, malgré qu'on en ait, sur l'idée : 1) que l'énoncé poétique est un énoncé anormal et 2) que sa présence dans le discours ordinaire, où toute déviance qui n'est pas faute est manifestation d'un fait de style, est elle-même porteuse d'anomalie : comme le rappelle Quintilien, « une figure rhétorique serait un défaut, si elle n'était pas voulue ». En effet l'irruption de la paronymie au sein du langage habituel est marquée du sceau d'une double déviance due à la fois à sa poéticité et à son émergence dans un environnement non poétique – le parler quotidien – qui a priori n'est pas destiné à le recevoir. Mais y a-t-il vraiment lieu de s'étonner que l'on puisse faire de la poésie « sans s'en douter » comme on fait de la prose « sans le savoir » ? Et d'abord, fait-on vraiment de la poésie en rapprochant deux signifiants ? La remarque pénétrante de Jakobson et, plus généralement, son intérêt pour les questions de poétique ont le mérite indiscutable de placer le signifiant au cœur du dispositif. Reste à savoir si la paronomase est vraiment un procédé poétique.

Car des paronomases, il y en a partout, dans les livres de poèmes comme dans les livres de cuisine. Nous ouvrons au hasard le livre de *La cocina vasca* d'Ana María Calera² et nous lisons, dans une recette pour cuisiner les *chirlas* : ...*así que estén doradas, añadir las chirlas*, ce qui n'est rien d'autre qu'une préfiguration phonique – *añadIR LAS* – du substantif *chIRLAS* qui est actualisé immédiatement après. Pure coïncidence sans doute, comme la phrase suivante, qui passerait pour un *trabalenguas* si l'allitération en /ê/ n'était pas, elle aussi, complètement fortuite : *ECHar las CHirlas con perejil muy trinCHado revolviéndolas bien con una cuCHara de palo* (p. 317-9). Puis, en feuilletant le livre, nous relevons des phrases comme (allitération en *za*) *Añadir la cabeZA de merluZA, la CEBolla y ZAnahoria* (p. 296) ou (allitération en *t*) *Tardarán unas Tres horas en esTar Tiernas* (p. 306). Et c'est sur le même rythme amphibraque utilisé par Rubén Darío dans sa célèbre *Marcha triunfal* (*¡Ya viene el cortejo! / ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines. / La espada se anuncia con vivo reflejo...*) que la chef de cuisine attaque la préparation des anguilles lorsqu'elle écrit : *Lĩmpiār y pārtīr lās ānguīlās ěn trōzōs. Pōnērlās ěn ūnā cāzuēla dē bārřō* (p. 323). Tout se passe, on le voit, comme s'il était matériellement impossible d'aligner des mots sans immédiatement les relier, *volontairement* ou non, par quelque effet phonique, rythmique ou prosodique. Remplacer le livre de cuisine par un traité de biologie cellulaire ne semble rien changer à l'affaire. À défaut

2. Ana María Calera, *La cocina vasca*, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.

d'en comprendre le sens, rien n'interdit de lire la prose scientifique comme si c'était du vers et de relever les rimes clandestines qui la sillonnent : *Los monosacáridos / no son hidrolizables / y a partir de 7C / se vuelven inestables*, peut-on lire dans *Apuntes de biología celular*. Leur nombre, bien qu'extensible à l'envi, ne faisant pas preuve, je ne multiplierai pas les exemples ici, mais le constat s'impose de lui-même : il est infiniment plus facile de trouver des figures de rhétorique dans des livres de cuisine ou dans des traités de biologie cellulaire que de trouver des textes de quelque nature que ce soit pouvant se prévaloir d'en être complètement dépourvus. La différence entre les figures que l'on trouve dans un texte littéraire et celles que l'on peut trouver dans un texte qui ne l'est pas est – dira-t-on – que les unes sont *voulues* par l'auteur, alors que les autres sont *plaquées* par l'analyste. Ce n'est donc pas parce qu'il y a une figure qu'il y a un jeu poétique, l'appréhension de telle ou telle structure linguistique comme une figure étant, semble-t-il, fonction de l'intentionnalité de l'auteur ou, plus exactement, de la perception qu'en aura le lecteur. Il apparaît alors que ce monument de « l'intelligence taxinomique³ » qu'est la rhétorique repose entièrement et, pourrait-on dire aussi, funambulesquement sur l'aptitude quasiment médiumnique dont on suppose investi le lecteur à déterminer si le phénomène en question a été voulu ou non : toute la complexe typologie, si proche par moments de la casuistique, de l'édifice rhétorique ne vaut, apparemment, que si le procédé est intentionnel et si ses effets sont voulus. On dira par exemple, en lisant le poème de Gloria Fuertes *Títulos para futuros libros* (2004, p. 280), que les vers *Blusa de Blasa. / Solo en el polo. / Garra de guerra. / Qué asco de casco. / Cuento que encanta. / Pato a la puta. / Pena de pene. / Pancha y su Pancho. / Vista a lo bestia. / La tía Teta. / Los senos sanos. / Siete de sota. / Leche en el lecho. / Nicho en la noche*, sont tous le théâtre d'un jeu phonique, jeu dans lequel réside justement la motivation du discours poétique, mais lorsqu'en parcourant la table des matières du livre de cuisine déjà mentionné on relèvera des noms de recettes comme *Vainas a la bilbaina*, *Anguila frita*, *Buñuelos huecos*, *Morcilla a la parrilla*, *Ternera a la cazuela* ou *Cocido con chorizo* on se gardera bien d'accorder à la rime, à supposer que le lecteur en ait seulement remarqué la présence, la moindre valeur ornementale, l'homophonie n'étant ici que le fruit du pur hasard : *me ha salido un pareado* disent les Espagnols lorsqu'ils s'aperçoivent soudainement qu'une rime s'est glissée « par accident » dans leur discours, comme pour conjurer au moyen de cet octosyllabe rigoureusement rythmé le mauvais poète qui l'espace de

3. Selon l'expression de Gérard Genette, « La rhétorique des figures », introduction à Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 13.

quelques secondes a investi leur parole et les a pour ainsi dire « ventriloqués »... Les figures du discours sont le propre du discours poétique, mais n'en sont paradoxalement pas l'apanage et ne permettent pas de distinguer le texte qui est animé par une volonté esthétique de celui qui ne l'est pas. Parce que le pré-requis de l'intentionnalité dont on fait dépendre la totalité de l'édifice rhétorique est aussi inconsistant qu'indémontrable, nous défendrons la thèse qu'il n'y a pas de discours qui ne soit proprement et au sens le plus étroit du terme poétique et qu'il n'y a pas de figure de style qui ne soit proprement et au sens le plus étroit du terme intentionnelle : ce n'est, selon nous, que par pléonasmе que l'on parle de discours poétique mais une telle proposition théorique, loin de relever du dogme ou de l'acte de foi, demande à être démontrée. C'est ce que je tenterai de faire dans le temps qui m'est imparti.

Commençons justement par un exemple poétique qui montre combien le style n'est pas toujours affaire d'intention, la figure de style n'étant pas toujours là où l'on l'attend. Je citerai les premiers vers du poème sans doute le plus célèbre de César Vallejo : *Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo*. À l'origine de ces vers, toutes les éditions du poème signalent invariablement l'incident biographique mentionné par Antenor Orrego de la vision éveillée qu'eut le poète en 1920 de sa propre mort :

Una noche desperté sobresaltado a los gritos angustiados de mi huésped [César Vallejo] que me llamaba desde su lecho. Cuando abrí los ojos en la penumbra, Vallejo estaba delante de mí, temblando [...] de la cabeza a los pies: –Acabo de verme en París –me dijo– con gentes desconocidas. Estaba muerto y he visto mi cadáver. Nadie lloraba por mí⁴.

Quoi qu'en prétendent pourtant ceux qui, arguant de la mort de l'écrivain par un jour de pluie à Paris, en font un poète visionnaire, César Vallejo n'était pas voyant – il n'est mort ni un jeudi ni en automne – mais juste poète : rien de plus. Mais rien de moins non plus : car avoir le souvenir du futur sans le secours d'une boule de cristal est possible pour peu qu'on écoute non pas ce que disent les mots mais ce que dit leur signifiant, c'est-à-dire ce que leur sémiologie leur fait dire. Si cette mort (*me moriré*) est déjà inscrite dans le souvenir du poète (*un día del cual tengo ya el recuerdo*) c'est probablement aussi parce que le signifiant qui dit la mort (*me moriré*) est partiellement inscrit dans le signifiant qui dit le souvenir (*memoria*). En effet si on accepte le principe du temps opératif, l'espace de quelques millisecondes les premiers mots du poème *Me moriré en París* laissent momentanément entendre dans

4. César Vallejo, *Obras completas. Tomo I. Obra poética* (edición crítica de Ricardo González Vigil), Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 517.

leur enchaînement autre chose que ce qu'ils disent au résultat : jusqu'à survenance de la syllabe tonique, les trois syllabes en anacrouse présentes dans *me moriré* sont rigoureusement identiques à celles qu'on aurait pu entendre si à la place de *me moriré* le poète, par exemple, avait commencé son poème par *memorizar*. Tout bien considéré, *memoria* est à *me moría* ce que *me moriré* est à *memoricé*, pour ne faire que cette simple règle de trois : cela, j'en suis bien conscient, ne change rien à l'interprétation de départ et ne préjuge en rien de l'intérêt et de la pertinence du décryptage biographique des vers à la lumière de l'anecdote tout à fait digne de foi rapportée par Antenor Orrego, mais signale une autre voie, sémiotique, d'accès au sens du texte : en effet, la littéralité se donne à lire parfois comme un faisceau d'intentionnalités multiples mais coïncidentes, une heureuse coalescence du son et du sens, un point de fuite vers lequel convergent, avançant du même pas pour ne pas dire main dans la main, la raison de l'écrivain et la raison du signifiant. Dans le discours littéraire on ne manquera pas d'invoquer le génie du poète, dans l'acte de parole ordinaire on invoquera plus discrètement le génie de la langue, minimisant la responsabilité du locuteur sur sa propre trouvaille qu'on qualifiera d'« heureuse » dans le meilleur des cas ; « c'est bien trouvé » entend-on dire souvent, mais trouvé par qui ? et trouvé comment ? Faut-il conclure que les mots ont une vie en dehors de celle qu'on croit leur donner en les utilisant ? C'est ce que suggérait Pierre Guiraud lorsqu'il écrivait : « Les mots sont des créations humaines et, en même temps, comme la plupart des créations de l'homme, ils ont leur vie propre ; nous les créons et ils se créent⁵ ». Appliqué à la matière psychique, c'est ce même constat qui a donné naissance à l'hypothèse d'un inconscient du texte.

Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'un effet de la linéarité du signe dont la compréhension – la saisie, si on préfère – est d'abord affaire de temps : il est impossible de dire *me moriré* sans laisser entendre les premières syllabes de *memoria*, comme il est impossible de dire *César* sans dire *cesa* ou *Vallejo* sans dire *valle* : on connaît d'ailleurs le poème funèbre de Gerardo Diego dédié au poète péruvien intitulé justement *Valle Vallejo*. Comme il y a une paronymie de mot – *cuchara / cuchillo* – il y a aussi une parophonie de phrase – *dame la cuchara / me gusta escuchar a Beethoven* – dont le poète fait son miel et le psychanalyste le moteur de son écoute flottante croyant lire entre les lignes ce qu'il lit souvent entre les mots, c'est-à-dire à la jointure des mots : « une folle envie de s'ex...tasier » pouvait-on entendre à la télévision dans une publicité des années 90 pour un produit laitier et un succès récent d'une chanteuse revenue à la mode proclame à tout va « je sais qu'c'est toi, je sais qu'c'est

5. *La sémantique*, Paris, PUF, 1979, p. 36.

toi ». Impossible de proférer ces mots ou de prononcer le verbe *s'extasier* sans articuler distinctement la syllabe *sex*, le langage étant ainsi fait qu'il recycle continûment ses constituants, qu'il appelle à fonctionner tantôt comme un tout tantôt comme une partie : de cette inscription d'un signifiant dans l'autre et de la potentialité combinatoire qui en résulte, le publicitaire, le poète, le faiseur de bons mots, tireront le meilleur des partis. L'inconscient aussi. Car le chemin est semé d'embûches : les mots les plus innocents ne sont jamais aussi dangereux que lorsque, combinés entre eux, ils sont mis côte à côte pour laisser entendre au gré de leur enchaînement, donnant l'impression de s'émanciper de la volonté de leur utilisateur, d'autres mots qui échappent à son contrôle. Qu'on le remarque ou qu'il passe inaperçu, le phénomène est banal et il n'est pas difficile d'aligner les exemples de lectures plus ou moins subliminales de mots – ici le mot « sexe », ailleurs des mots gravitant souvent dans la même sphère de signification – cachés non sous l'écorce des mots mais à la jointure des mots : un article récent – probablement non relu ou mal relu par son auteur ou par l'éditeur – consacré au dissident cubain Carlos Alberto Montaner, proclamait en titre *Montaner, más turbado que nunca*. Le plus surprenant est que la première phrase de l'article ne contribuait pas vraiment à dissiper l'image qui avait pu fugacement traverser l'esprit de ce lecteur qu'on aura vite fait de qualifier de « malintentionné⁶ » : « *La victoria de Barack Obama [...] [ha] comenzado a [...] excitar [...] ansias [...] y frustrados anhelos⁷* » : qu'a donc voulu dire et surtout que n'a pas voulu dire l'auteur de ces lignes ?

Très vite lorsqu'il se plie avec une certaine rigueur à l'exercice anthropologique de la littéralité – ici une littéralité stricte et sans concessions –, le locuteur est tenté par une forme de cratylysme qui réveille son instinct paronymique et semble lui révéler tout le génie de la langue : la lecture non pas neutre, car rien n'est moins neutre que la destitution du mode sémantique au bénéfice du mode sémiotique, mais naïve ou mieux désautomatisée du signifiant met au jour l'existence de tout un câblage sémiotique souterrain, d'un réseau de connexions ou d'innervations reliant secrètement les mots entre eux qui, sorte d'inconscient du langage, serait proche de ce que Lacan a pu appeler *lalangue* en un seul mot. Devant la

6. Parce qu'il « pervertit » le texte par une écoute trop ciblée du signifiant, en mettant de l'intentionnalité là où, apparemment, il n'y en a pas...

7. « *La victoria de Barack Obama en las recientes elecciones norteamericanas ha motivado que deslucidos enemigos de la Revolución cubana hayan comenzado a rediseñar precipitadamente su conducta futura, al tiempo de excitar en algunos ilustres terroristas y oportunistas, como Carlos Alberto Montaner, sus ansias de protagonismo y frustrados anhelos presidenciales* », Patricio Montesinos, *Victoria - Edición digital*, Nueva Gerona, Lunes 17 Noviembre 2008.

masse des connexions analogiques et diagrammatiques qui s'ouvrent à lui (« une langue – disait Lacan – n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister⁸ »), le sujet rompu à la pratique de l'écoute désautomatisée, n'est jamais au bout de ses surprises qui peut voir le plus banal des mots dans le plus banal de ses emplois au cours de l'exercice le plus banal de la parole se transformer en *agudeza*, en mot-valise, en jeu amphibologique. Toute occasion est propice à déclencher le travail de métanalyse. C'est – par exemple – la célébration de cette fête pourtant venue d'ailleurs qu'est la nuit d'Halloween qui m'a soudainement fait prendre conscience du lien de solidarité qui pouvait exister entre les mots *trouille* et *citrouille* ; c'est la lecture d'un poème de Juan Antonio González Iglesias⁹ qui, dans un tout autre registre, m'a fait constater qu'il était matériellement impossible d'articuler un mot a priori aussi peu affriolant par son contenu que le mot *organismo* sans dire et faire entendre simultanément le mot *orgasmo* qu'il contient intégralement – ce qui est d'ailleurs tout aussi valable pour le français – ; c'est l'écoute d'une vieille *zarzuela* de Federico Chueca et de Joaquín Valverde intitulée *De Madrid a París* qui a subitement fait comprendre au franco-espagnol que je suis que *Padre* pouvait être à *París* ce que *Madre* était à *Madrid* ; c'est grâce au découpage typographique fortuit d'un mot en fin de ligne (phénomène puissamment remotivant que le traitement informatique des textes tend hélas à raréfier) qu'il m'a été donné, un jour, d'halluciner le contenu basement anatomique du mot *traseros* en sa version divine *tras Eros*, syntagme que j'ai retrouvé ainsi transcrit quelques années plus tard dans un poème figuratif de José Lupiáñez¹⁰. Viennent ensuite les mots dangereux, ceux que la bienséance demande de manier avec extrême précaution : c'est l'incontournable « concupiscent » de la langue française qui ne le cède en rien à l'espagnol *envergadura*. Ce sont enfin toutes ces trouvailles que le locuteur fait au détour d'une phrase entendue dans la rue, d'une réplique interceptée fortuitement, d'un mot saisi au vol et qui confortent en lui le sentiment qu'il parle une langue vraiment formidable : des mots que je qualifierai de véritables sculptures verbales comme le mot duel *párpados* qui porte en lui deux fois la marque de la gémellité que son référent semble lui imposer à l'attaque du mot *par* et à la fin *dos*, le mot

8. « L'Étourdit » dans *Scilicet*, 1973, n° 4, p. 47.

9. « *Ya sólo me interesa / ser igual que Walt Whitman, / un puro protoplasma literario, / un organismo simple que se comunica / de manera directa con el mundo. / Me interesan tus piernas, tu cintura, / tu torso receptivo de claridad. / Tu paquete que crece debajo de mi mano...* », Juan Antonio González Iglesias, *Un ángulo me basta*, Madrid, Visor, 2002, p. 27.

10. Alfonso López Gradolí (ed.), *Poesía visual española (antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007, p. 229.

prostituta qu'une syncope aussi sauvage qu'improbable permet de rétrograder socialement et linguistiquement en *puta* ou le mot *origen* qui dit bien ce qu'il veut dire avec ce mot *gen* inscrit en toutes lettres dans son signifiant, qu'il signe de sa propre empreinte génétique. C'est sans doute un hasard si on peut entendre littéralement le mot *pene* dans les premières syllabes du verbe *penetrar*, mais quand on a la surprise de lire sous la plume de la Directrice de la Chaire de bioéthique de l'UNESCO, dans un très sérieux article, non pas *hay que penetrar en los entresijos* mais *hay que penentrar (sic) en los entresijos de la ciencia y de la técnica*¹¹, le lapsus *calami* – et on peut regretter qu'il s'agisse ici d'une épenthèse et non d'une prothèse – montre combien avant d'être des figures de style ou même des figures tout court, les mots-valises et les mots dévalisés que l'on classe souvent au rang des artifices littéraires et des sophistications langagières à finalité purement esthétique, sont non seulement consubstantiels à la parole ordinaire mais constituent encore le moyen d'expression naturel pour celui qui se livre à l'exercice quotidien de la parole, sans se douter le plus souvent qu'avec le don de la langue il a reçu en même temps celui de la poésie : la différence, une fois de plus, avec celui qui en fait son métier est que le locuteur lambda n'a pas fait exprès de « commettre » la figure. Ce que nous, lecteurs, ne saurons jamais, en revanche, c'est si le poète a, lui, fait exprès, tant il est hasardeux, devant un fait de style, de chercher à déterminer quelle est la part de recherche qui a rendu possible la trouvaille et quelle est la part de trouvaille qui a déclenché la recherche, débat qui oppose depuis la nuit des temps l'inspiration à la technique et qui fera dire à l'un qu'il est poète *por la gracia de dios – o del demonio*, comme disait Lorca – et à l'autre qu'il est poète *por la gracia del verbo*. Je ne résiste pas à la *tentation* de mentionner ici un autre lapsus *calami* commis par un pasteur de l'église néo-testamentaire dans un message pastoral adressé à ses fidèles sur les dangers de la tentation (*La tentación de Jesús – explique-t-il – era posible por su condición humana [...] Usted y yo tenemos necesidades sexuales, igual que la necesidad del alimento. Los hombres desean a las mujeres...*), lapsus issu de l'oubli de la même consonne « n » qui dans l'exemple précédent était en trop et qui, au moment de dire *pecar es ceder ante la tentación*, l'amènera à écrire *pecar es ceder ante la tetación [sic]*¹².

11. María-Dolores Vila-Coro, « El Proyecto UNITWIN ¿Cómo ha surgido esta Cátedra? », *Doctorado en Bioética y Biojurídica de la cátedra UNESCO* [en ligne] <http://www.catedrabiocetica.com/presentation.html> (page consultée le 17 avril 2009).

12. Iván Castro De La Hoz, « Una tentación real », *El camino. Ministerio internacional*, 28 de abril 2009 [en ligne] <http://www.mielcamino.org/portal/verreflexion.php?id=91> (page consultée le 28 avril 2009).

On revient donc au postulat de Quintilien selon lequel une figure serait ce qui reste d'une erreur lorsqu'elle n'est plus tenue pour telle. Nous sommes en présence du célèbre *couteau sans lame auquel il manque le manche* de Lichtenberg ou de l'*Ceuf sur le plat sans le plat* de Salvador Dali, effacement pur et simple de l'objet qui se dérobe au regard de celui qui tente de l'appréhender. Si comme ne cessent de le proclamer les manuels de rhétorique même les plus récents, le style est affaire de transgression et d'écart normatif, comment savoir si on est en présence d'une figure alors que, loin d'aller de soi, l'erreur est elle-même si souvent indécidable. Le journaliste qui parle de « secte **sanatique* » pour « satanique » (sous l'influence de « fanatique ») ou d'« **enchevêtrement* territorial » pour « enchevêtrement » a certes été victime d'un lapsus par méthathèse¹³, mais que dire du journaliste qui, dépêché à Moscou, annonce sans sourciller « on a appris de sources *russe*s » : bien malin qui pourra dire s'il a commis ou non un lapsus et si les sources sont sûres parce qu'elles sont russes ou si elles sont russes parce qu'elles sont sûres. Malgré l'intérêt qu'éveille depuis des années le problème linguistique de l'ambiguïté et malgré l'engouement dont témoignent pour cette question les nombreuses contributions qui, dans le domaine de la pragmatique, de la poétique ou de la théorie de la communication, lui sont régulièrement consacrées, l'ambiguïté est, opérativement parlant, un faux problème car elle n'existe que pour celui qui écoute, rarement pour celui qui parle, qui sait généralement, du moins peut-on le supposer, ce qu'il a voulu dire. Parler – on le sait – n'est jamais neutre : mais écouter – on l'oublie souvent – l'est encore moins. L'exercice quotidien de la parole montre qu'il y a au moins autant d'affect du côté de la réception qu'il y en a du côté de l'émission. Quelque stratégie défensive ou de mise à distance qu'on veuille mettre en place, l'acte de parole est d'abord et avant tout exhibition de soi. Mais c'est soi-même qu'on entend aussi à travers l'écoute qu'on fait ou qu'on croit faire des propos de l'autre. Si celui qui parle se met à nu à travers les mots qu'il choisit d'employer, celui qui écoute ne s'en dévoile pas moins à travers l'interprétation qu'il choisit d'en faire : à chaque intersection du chemin interprétatif, chaque voie qu'il emprunte est à la fois un renoncement du sens et un dévoilement de soi s'offrant au décryptage de l'autre à travers son propre décryptage. Car il n'y a pas que ce qu'on dit ou qu'on veut dire, il y a aussi ce qu'on entend ou qu'on veut entendre. Il est d'ailleurs curieux de constater que la langue, qui a figé la périphrase « vouloir dire » comme synonyme du verbe « signifier » avec toute sa charge d'intentionnalité et son sens lourdement volitif, n'a

13. J'emprunte ces deux exemples à Mario Rosi et Évelyne Peter-Defare, *Les lapsus ou comment notre fourche a langué*, Paris, PUF, 1998, p. 149.

pas produit, pour lui faire pendant, une forme « vouloir entendre » comme synonyme d'« interpréter ». Pourtant, l'interprétation est un acte au moins aussi intentionnel que l'acte de parole lui-même. Interpréter consiste à rapporter du langage à du langage¹⁴, du discours à du discours, du sens à du sens, c'est faire un choix parmi tous les possibles, c'est mettre en lien un « vouloir dire » et un « vouloir entendre ». Et c'est là, d'après moi, à la croisée entre « ce vouloir dire » et ce « vouloir entendre », que la littéralité prend sa place. La littéralité n'est pas la moyenne de plusieurs interprétations : elle est le moyen de l'interprétation. Car au conflit entre ce que nous avons voulu dire, ce que nous pensons avoir dit et ce que nous avons réellement dit, s'ajoute, sous l'effet de leur « pulsion invoquante », ce que les mots utilisés disent d'eux-mêmes, que leur enchaînement laisse entendre et que le récepteur choisit d'écouter ou non.

Dire une chose et en laisser entendre une autre, voilà le propre des tropes littéraires, ce sac fourre-tout dans lequel on range par défaut toutes les figures de pensée qui ne trouvent pas leur place parmi les autres catégories définies par la rhétorique. Mais voilà, plus banalement, qui correspond aussi à la définition du malentendu qui survient, comme le transfert métaphorique, lorsqu'on entend une chose à la place d'une autre. Dans l'acte de communication ordinaire où les méprises sont monnaie courante – tellement courante que pour Culioli la compréhension n'est qu'« un cas particulier du malentendu¹⁵ » –, c'est le décalage entre ce qu'on dit et ce qu'on entend, et parfois aussi entre ce qu'on entend et ce qu'on attend, c'est-à-dire le décalage entre l'entente et l'attente qui signale le malentendu qui n'est dès lors qu'un *malattendu*. Car – c'est l'une des conquêtes de la psychoacoustique – il y a une prévisibilité de l'écoute comme il y a une prévisibilité de la lecture, même si, dans les deux cas, il y a aussi tous les imprévus du décodage, les accidents de l'interprétation, ces moments où le sens se polarise et se diffracte pour donner naissance à deux textes concomitants qui semblent

14. Nous détournons ici la phrase de Michel Foucault : « *Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage*. À restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. À tout faire parler. C'est-à-dire à faire naître au-dessus de toutes les marques le discours second du commentaire. Le propre du savoir n'est ni de voir ni de démontrer, mais d'interpréter. Commentaire de l'Écriture, commentaire des Anciens, commentaire de ce qu'ont rapporté les voyageurs, commentaire des légendes et des fables : on ne demande pas à chacun de ces discours qu'on interprète son droit à énoncer une vérité ; on ne requiert de lui que la possibilité de parler de lui. Le langage a en lui-même son principe intérieur de prolifération. » *Les mots et les choses*, II.

15. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Paris, Ophrys, p. 39. C'est la lecture d'un article d'André Green qui m'a fait redécouvrir cette belle formule (« Langue, parole psychanalytique et absence », *RFP*, 2007, LXXI, 5, p. 1466).

s'ignorer l'un l'autre : c'est vrai à l'écrit, lorsqu'un signe s'impose par sa prégnance irradiant son environnement verbal d'un éclat de sens comme une onde de choc se répandant sur l'ensemble du texte, mais c'est encore plus vrai à l'oral, où les impressions acoustiques occasionnent chez l'auditeur – Saussure l'a génialement montré pour l'anagramme – la formation d'un deuxième texte. En effet, si la voix est plus intrusive que la vue, c'est qu'à la différence des yeux, les oreilles n'ont pas de paupières¹⁶. Or écouter une chose et en entendre une autre n'est pas l'apanage de ce spécialiste de l'écoute flottante qu'est le psychanalyste qui, selon le principe bien connu de l'attention dite suspensive et « face à la familiarité manifeste – et séductrice – de la parole narrative [...], se refuse à discerner dans la langue entendue, autre chose que sa fonction de signifier les motions inconscientes qui, à travers elle, s'obstinent à voir le jour¹⁷ ». En effet, la psychologie distingue l'attention *volontaire* de l'attention *involontaire*. « La première vient d'un intérêt sélectif, conscient de son but, alors que la seconde est décrite comme une fonction instinctive en partie mécanisée. La première est d'un caractère plutôt actif, et la seconde, surtout réactif. Nous pouvons dire, en général, que l'attention volontaire est orientée vers un contenu sélectif, et l'attention involontaire vers un contenu qui s'impose¹⁸ ». Écouter avec la troisième oreille, pour reprendre l'expression de Theodor Reik, c'est ce que fait le locuteur ordinaire lorsqu'il laisse venir à lui certains contenus mentaux qui s'imposent à son écoute comme s'ils étaient inscrits en surimpression dans le discours de son interlocuteur. Un dernier exemple, avant de conclure, pourrait illustrer cette appréhension flottante du quotidien. En pleine affaire Monica Lewinsky, lors d'un déplacement officiel du Président Clinton, la question qui est dans tous les esprits est si la première dame accompagnera son mari à cette occasion. Lorsque, posté à l'aéroport pour couvrir l'événement présidentiel, le reporter déclare, à l'atterrissage de l'avion : « Il arrive seul », jamais absence n'aura été aussi retentissante, tellement le nom de celle que le journaliste cherchait probablement à taire semble avoir téléguidé le choix de ses mots : « Il arrive / Hillary ».

C'est là, précisément, qu'on mesure *mutatis mutandis*, combien, face à ce que le poète a voulu dire, il est important de s'intéresser à ce qu'il n'a justement pas voulu dire et qu'il a fini par dire néanmoins : car si dans le mot

16. J'emprunte ces remarques à Claire Gillie, *L'accent, du label identitaire à la voix qui se fait la belle...*, conférence prononcée au Théâtre Saint-Louis de Pau le 22 août 2008 dans le cadre du « Forum voix croisées ».

17. Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30.

18. Theodor Reik, *Écouter avec la troisième oreille*, Paris, Bibliothèque des Introuvables, 2002, p. 155.

littérature il y a bien le mot *littera* il y a aussi, c'est bien connu, le mot *rature*. Au lieu de réduire la poésie à l'une des six célèbres fonctions du langage dont Roman Jakobson, avec qui nous démarrions cet exposé, a postulé l'existence, au lieu de voir dans chaque figure une manifestation de cette fonction qui, à mon sens, ne peut, vis-à-vis du sujet parlant, en être une au même titre que les autres car elle est probablement la seule vraie fonction du langage et la seule fonction qui l'engage, celle qui, selon toute vraisemblance, est à l'origine des langues et, sans l'ombre d'un doute, la seule à pouvoir réinsuffler à la parole sa puissance de transformation symbolique et affective, au lieu – enfin – de chercher à déterminer le degré d'intentionnalité ou le degré de conscience métalinguistique qui sous-tend la mise en œuvre d'un procédé rhétorique, la littéralité est à la fois une production du texte et – je sais que ce point est controversé – une production de l'écoute, c'est-à-dire devenir signifiant du texte se produisant en écoute et devenir signifiant de l'écoute se produisant en texte. Pour finir et pour le dire d'un mot que je ne suis ni le premier ni assurément le dernier à tenter, la lettre c'est l'être : rien de plus mais, surtout, rien de moins.