

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

Comité de rédaction

Céline Letawe (secrétaire), Grégory Corman, Björn-Olav Dozo, Stéphane Polis, Daria Tunca, Baudouin Stasse

Comité de lecture international

Anne Bayert-Geslin (Université de Limoges), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles), Bertrand Daunay (Université Lille 3), Pablo Decock (Université Catholique de Louvain), Édouard Delruelle (Université de Liège), Pascal Durand (Université de Liège), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg), Jean-Paul Thibaud (CNRS, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble), David Vrydaghs (Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur), Damien Zanone (Université Catholique de Louvain)

MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines

Methis est la revue du groupe *Intersection*, dont l'objectif est l'exposition et la discussion, dans un cadre interdisciplinaire, des recherches en cours des doctorants et jeunes docteurs en Philosophie et lettres et en Sciences humaines et sociales de l'Université de Liège. Un tel cadre interdisciplinaire exige, afin d'assurer un échange scientifique rigoureux, que les questions de méthode soient clairement posées et soumises à la perspicacité des regards croisés entre les différentes disciplines.

Courrier scientifique

Revue *MethIS*—Céline Letawe
Université de Liège—Place du xx-Août, 7—B-4000 Liège
Courriel: cletawe@ulg.ac.be

Diffusion, vente au numéro et abonnement

Presses Universitaires de Liège
Place du xx-Août, 7—B-4000 Liège
Tél.: +32 (0)366 50 22—Presses@ulg.ac.be—<http://www.presses.ulg.ac.be>

Page Web

La revue est intégralement disponible en Open Access à l'adresse suivante:
<http://popups.ulg.ac.be/MethIS>

© Intersection, septembre 2012

Avec le soutien du Conseil de la recherche et de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège

ISBN 978-2-87562-007-1—ISSN 2030-1464 — D/2012/12.839/8

MethIS

MÉTHODES ET INTERDISCIPLINARITÉ
EN SCIENCES HUMAINES

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

édité par
C. Letawe, E. Mouratidou & V. Stiénon

Volume 3 (2010)

Presses Universitaires de Liège

VERS UNE TYPOLOGIE DE LA RÉFLEXIVITÉ

Laurent Demoulin

(Université de Liège)

Résumé. La réflexivité est un phénomène pluriel diversement interprété. Il sera ici question de phénomènes réflexifs qui, au sein d'un texte littéraire, produisent des écarts sensibles et rompent le processus classique de la représentation du réel. Les cas rencontrés sont étonnamment divers, tant en ce qui concerne leur structure que les effets produits. C'est pourquoi l'on se propose de les classer en six catégories distinctes : réflexivité autotélique, réflexivité poétique, réflexivité linguistique, réflexivité de l'énonciateur, réflexivité conative et réflexivité référentielle. Il s'agit non seulement d'établir une cartographie dans l'espoir de situer des pratiques variables, mais aussi de mesurer le degré de réflexivité de ces pratiques.

1. Quelle réflexivité ?

Ce numéro de *Méthis* le prouve : la notion de « réflexivité » peut être entendue de multiples façons, selon les disciplines, les tendances, les écoles, les intérêts et les sensibilités. Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est par conséquent utile de préciser de quelle réflexivité il va être question dans les lignes qui suivent.

Il est possible, d'abord, d'isoler deux directions générales englobant les différentes définitions en présence : l'une de ces directions est liée au préfixe « méta- » (« ce qui dépasse, englobe ») et entend le verbe « réfléchir » au sens de « penser, cogiter, examiner » ; l'autre s'inscrit sous le signe du préfixe « auto- » (« soi-même, lui-même ») et emploie « réfléchir » avec le sens de « renvoyer l'image, comme un miroir ». L'extension sémantique est plus large si l'on suit la première orientation, dans la mesure où tout acte de langage implique nécessairement une réflexion, tandis que, si l'on s'en tient à la seconde acception, il s'agit de procédés langagiers identifiables et isolés.

C'est au second sens que renvoie le présent article. Bien évidemment, dès qu'une distinction est posée, il est toujours loisible d'en émousser le tranchant et de souligner la part féminine en l'homme, la part masculine en la femme, l'enfant dans l'adulte, le soupçon de laideur constitutive de la beauté même et l'inévitable petit côté « Laurel » de Hardy. On ne s'en privera guère : si la réflexivité de type « auto- » domine ici, il se peut qu'un brin de « méta- » s'immisce çà et là.

Circonscrivons davantage notre propos en notant que l'objet étudié concernera seulement la réflexivité inscrite dans la littérature : il sera ici question des multiples façons dont le texte littéraire renvoie *plus ou moins directement* à lui-même. Mais il faut encore se montrer plus précis : la typologie qui va suivre s'inscrit dans une tradition rhétorique et s'appuiera peu ou prou sur la notion d'*écart*. La réflexivité en cause est celle qui trouble la transparence du texte, qui rompt le contrat réaliste et la sacro-sainte illusion référentielle. Elle produit ainsi, chez le lecteur, un frisson, un petit vertige réflexif, une surprise, et lui rappelle le caractère construit de la littérature. Du point de vue de l'effet produit, l'on est donc au-delà du simple miroir, dont il a été question *supra* : le vertige réflexif rappelle plutôt l'étrange sensation qu'éprouve un enfant découvrant son visage entre des miroirs jumeaux multipliant son image à l'infini.

En se référant ainsi au frisson du lecteur, mon propos frise le subjectivisme : il faudra, par la suite (notamment au moment d'illustrer les différents types de réflexivité envisagés), éviter d'y sombrer pleinement et tâcher de décrire les particularités textuelles objectives susceptibles de produire un écart observable. Toutefois, la notion d'écart, on le sait, a souvent été critiquée : son plus virulent détracteur est probablement Henri Meschonnic, qui, en 1970, dans *Pour la poétique I*, tenait déjà pour acquis que cette conception relevait d'un « simplisme primaire et hâtif » : « Le débat est vieux et déjà jugé. On s'étonne qu'une "avant-garde" linguistique traîne encore ces idées mortes. » (1970 : 36) Le reproche se fonde sur le fait qu'un écart de langage postule une norme — or, cette norme se montre difficile, voire impossible, à définir. Dès lors, pour Meschonnic, « la norme n'est pas ici un concept "scientifique" » (1970 : 34, note 2). Dans un livre paru exactement la même année et intitulé *Rhétorique générale*, le Groupe μ prend pourtant le temps de réfléchir à cette notion primaire et hâtive et d'énumérer les variantes terminologiques ren-

contrées chez nombre de critiques¹ pour conclure que « la théorie de l'écart se justifie toujours d'un point de vue pragmatique » (1970 : 22). On pourrait s'en tenir à une telle légitimité pratique : même si la notion d'écart n'est pas à proprement parler scientifique, elle est opératoire — utilisons-là sans remords ! Mais d'autres arguments sont envisageables : toutes les normes humaines ne sont pas nécessairement codées, strictes et fixes. Qu'elles soient fluctuantes au point d'être insaisissables ne signifie pas qu'elles n'existent pas et que la science doive y renoncer. Par ailleurs, la notion d'écart est plus ou moins critiquable en fonction de son usage. Si elle sert à définir la poésie ou la poéticité, comme dans l'ouvrage *Structure du langage poétique* de Jean Cohen (1966), il est facile de dire que cela équivaut à promouvoir la poésie la plus maniérée². Quand elle sert à réfléchir au concept de style, elle se défend mieux et ses avocats sont plus à l'aise encore, sans doute, s'il s'agit de définir les mouvements de sens qui président aux figures de rhétorique.

Dans le cas qui nous occupe, les « écarts » se construisent face à deux types de normes. L'une d'elles est générale, mais elle n'est pas constituée d'un ensemble de prescriptions difficiles à cerner : il s'agit d'une loi implicite unique qui veut qu'un texte littéraire ait, la plupart du temps, un objet extérieur à lui-même, qu'il y soit question du monde des humains et non du texte. Évidemment, cette loi est plus ou moins forte selon les genres, les écoles, les conventions en vigueur et les époques, de sorte que sa transgression produit des écarts plus ou moins sensibles. Mais il semble que, de tout temps, les procédés de repli du texte sur lui-même sont minoritaires. Si Mallarmé, poète réflexif s'il en fut, domine à nos yeux son époque, ses pratiques étaient isolées quantitativement dans la production de son temps.

Cette loi n'est pas la seule à être transgressée dans les cas qui vont suivre. Cependant, les autres normes contre lesquelles s'écrivent les écarts réflexifs ne présentent pas le même degré de généralité que la loi évoquée (ou que des fantômes difficiles à cerner tels que le bon usage de la langue, la langue parlée ou la langue juridique). Il s'agit cette fois de la norme que le texte institue

1 « Parmi les équivalents proposés, souvent innocemment, on relève encore *abus* (Valéry), *viol* (J. Cohen), *scandale* (R. Barthes), *anomalie* (T. Todorov), *folie* (Aragon), *déviaton* (L. Spitzer), *subversion* (J. Peytard), *infraction* (M. Thiry), etc. » (Groupe µ 1970 : 16)

2 « Poussée dans sa logique, cette "stylistique des effets" ferait de Jean Lorrain le plus grand écrivain ; elle ne peut être orientée que vers l'écriture artiste et l'identification du beau à l'étrange ou au bizarre. » (Meschonnic 1970 : 35, note 2)

lui-même à l'intérieur de sa clôture. Ainsi, l'apparition d'un narrateur en « je » au bout de la centième page d'un roman strictement à la 3^e personne rompt un pacte qui s'est établi avec le lecteur au fil de la lecture (et donc une norme interne), alors que le « je » n'a rien d'anormal en soi et qu'il participe au cadre pragmatique habituel d'une lettre ou d'un journal intime. Bien entendu, la clôture du texte invoquée ici est en partie illusoire : un texte établit d'autant plus facilement ses propres normes qu'il s'appuie sur des textes antérieurs ayant déjà installé chez le lecteur la connaissance de celles-ci. Une dialectique fine est à l'œuvre ici : il n'existe pas de norme universelle, mais des réseaux de normes plus ou moins partagées. Les passages textuels réflexifs qui vont nous occuper se caractérisent donc par un écart mesurable à l'aune du texte qui le contient et du genre ou sous-genre auquel sa facture donne à penser qu'il appartient.

Interrompons là cette discussion sur l'écart et la norme : nous la retrouverons au moment de conclure. Et proposons à présent une typologie de la réflexivité.

2. Six types de réflexivité

Il est possible de ranger les procédés réflexifs en six catégories distinctes : réflexivité autotélique, réflexivité poétique, réflexivité linguistique, réflexivité de l'énonciateur, réflexivité conative et réflexivité référentielle.

2.1. Réflexivité autotélique

Ce premier type de réflexivité est sans doute le plus intense et cette caractéristique explique l'aspect redondant de l'expression « réflexivité autotélique » qui sert ici de sous-titre : nous avons affaire à une réflexivité de haute tension, alors que certains des procédés qui vont suivre ne présentent qu'une intensité basse.

Qu'entend-on au juste par « autotélique » ? Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Brigitte Faivre-Duboz définit le terme « autotélisme » comme suit :

Principe esthétique selon lequel l'œuvre d'art est à elle-même sa propre fin. Il définit l'œuvre comme un ensemble autonome, clos sur lui-même, sui-référentiel et sans visée utilitaire ou éducative ; il marque alors une opposition avec les ouvrages à caractères mimétique et pragmatique. (Faivre-Duboz 2002 : 37)

Cette définition semble s'appliquer à la fois à « l'art pour l'art », à la clôture du texte, au refus de l'utilitarisme et à la réflexivité la plus générale. Je préfère employer le mot « autotélisme » dans une acception plus précise et plus

stricte : un passage autotélique voit le poème parler non du langage ou de poésie, mais directement de lui-même, de sa matérialité, de son émergence, de sa fin ou de sa construction.

Les cas d'auto-commentaires abrupts du texte qui vont nous servir d'exemples peuvent être classés selon le lieu où ils apparaissent. Nombre d'entre eux surgissent à la clausule, d'autres en début de texte, d'autres encore en des lieux moins déterminés.

À l'aurore de la littérature française, *La Chanson de Roland* se termine par le vers « Ci falt la geste que Tuoldus declinet », dont la traduction pose plusieurs problèmes philologiques : la phrase a été traduite de très nombreuses façons, « Ici s'arrête la chanson que Tuold a composé / transcrit / traduit / récitée » ou « Ici s'arrête la chanson parce que Tuold est épuisé » et l'on ne sait au juste s'il faut considérer Tuold comme le traducteur, le remanieur, le récitant, le copiste ou, plus probablement, l'auteur (Moignet 1970 : 14). Peu importe à nos yeux : le texte commente sa propre fin et voit surgir un nom propre inconnu jusque-là.

Quittons le Moyen Âge pour rejoindre le xx^e siècle et intéressons-nous un moment au poète français Francis Ponge, qui sera souvent cité ici et qui aimait les clausules autotéliques : les mots « Voilà mon poème d'aujourd'hui » (2005 : 342) achèvent un texte de 1961, tandis qu'à la fin du poème « Les mûres » du *Parti pris des choses*, on peut lire : « [...] mûres, parfaitement elles sont mûres — comme aussi ce poème est fait. » (1999 : 18)

C'est chez Francis Ponge que se rencontre également l'un des *incipit* les plus strictement autotéliques qui soit : le texte intitulé « Fable » issu du recueil *Proèmes* de 1948 non seulement se commente lui-même, mais en outre il voit sa première phrase également s'auto-commenter, en donnant l'impression d'un serpent qui se mord la queue : « Par le mot *par* commence donc ce texte / Dont la première ligne dit la vérité, [...] » (1999 : 176). Toujours chez Ponge, il arrive que des propos autotéliques se glissent en plein cœur du texte, comme dans « Braque ou un méditatif à l'œuvre », étude consacrée en 1971 au peintre Georges Braque dans laquelle des remarques historico-esthétiques (trop longues pour être citées ici) se mêlent à la mention d'un point-virgule :

Après avoir insisté (comme après le point-et-virgule que je placerai à la fin de l'actuel membre de phrase, je l'aurai fait) sur l'exceptionnelle importance et donc l'exceptionnel intérêt de la mutation que nous sommes en train de vivre, [...] ; après, donc, avoir insisté (ça y est : le point-et-virgule, vous l'avez lu) [...]. (2002 : 712)

Insistons sur le mot « ça », déictique qui fonctionne volontiers comme un embrayeur de réflexivité³ : de par leur nature, les déictiques sont en effet propices à pareil rôle puisque, selon la définition reçue, on « appelle *déictique* tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit » (Dubois, Giacomo et *alii* 2002 : 132). En général, la littérature emploie cependant les déictiques de façon fictive : dans un roman à la première personne, par exemple, le pronom « je » ne renvoie pas à la situation d'énonciation, mais à la scène interne du texte. Il suffit de rendre aux déictiques leur valeur linguistique normale pour qu'ils produisent un effet réflexif. Ils sont donc particulièrement économiques à cet égard.

Mais revenons à la topographie des autotélismes. Dernier cas de figure : il arrive qu'un texte soit intégralement autotélique. Sans doute est-ce le cas du fameux « sonnet en yx » de Mallarmé, que l'on ne se privera pas de citer intégralement :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
Aboli bibelot d' inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe.

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans un oubli fermé par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

³ Voir dans le présent numéro de *Méthis* l'article d'Alizé Taormina « Autofiction et métafiction dans la littérature hispanique contemporaine : le cas de Javier Cercas » commentant le « ça » qui termine un roman de Cercas : « — Et il finit comment ? a-t-il demandé. / J'ai embrassé du regard le café quasiment vide et, me sentant presque heureux, j'ai répondu : / — Il finit comme ça. » (2006 : 286)

La lecture que proposent Durand et Bertrand de ce poème va dans le sens d'une structure autotélique conditionnant l'ensemble du sonnet. Après avoir souligné, selon les mots de Mallarmé lui-même, que la « disparition élocutoire du poète » était compensée, au sein des poèmes, par l'omniprésence des objets, Durand et Bertrand notent :

L'objet que le poème met à la place du sujet, c'est donc aussi bien le poème lui-même vu en tant qu'objet langagier, façonné par le système des relations internes qu'il mobilise entre ses divers constituants, relation de syntaxe et de position dans l'espace prosodique, relations aussi sonores, non seulement à la rime, toujours fortement sémantique chez Mallarmé, mais dans le corps verbal du poème, comme le montre par excellence, pour en tirer parti, le sonnet en yx, avec le retournement chiasmatique de ses rimes (yx/ore dans les quatrains, or/ixe dans les tercets) et le semis de signifiants [or] qu'il fait briller et entendre, dans les deux fois sept vers qui le composent, à la manière d'un double septuor de scintillations. (2006 : 279)

Ajoutons à cela que le vers le plus célèbre et le plus musical du sonnet, « Aboli bibelot d'inanité sonore », constitue une espèce de nœud autotélique au sein d'un texte qui l'est déjà par sa structure : non seulement le poème lui-même est ce bibelot parlant du vide de façon sonore (au moyen de rimes spectaculaires), mais en outre le vers, avec ses assonances en « b » et en « n », ses allitérations en « i » et « o » et l'alternance constante des voyelles et des consonnes, constitue bel et bien, même de façon isolée, un bibelot sonore.

De manière plus transparente et plus humoristique, un rondeau écrit par le poète maniériste Vincent Voiture en 1649 présente la particularité de se commenter au fur et à mesure qu'il s'écrit. Citons-le intégralement, lui aussi :

Ma foi, c'est fait de moi car Isabeau
 M'a conjuré de lui faire un rondeau ;
 Cela me met dans une peine extrême :
 Quoi, treize vers, huit en *eau*, cinq en *ème* !
 Je lui ferais aussi tôt un bateau.

En voilà cinq, pourtant, en un monceau ;
 Faisons-en huit en évoquant Brodeau
 Et puis mettons, par quelques stratagèmes,
 « Ma foi, c'est fait ».

Si je pouvais encore de mon cerveau
 Tirer cinq vers, l'ouvrage serait beau ;
 Mais cependant, me voici dans l'onzième,
 Et si je crois que je fais le douzième,
 En voilà treize ajustés au niveau :
 Ma foi, c'est fait. (2006 : 928)

Il s'agit certainement d'une prouesse rare : ce rondeau n'a d'ailleurs d'intérêt qu'en tant qu'il est inhabituel. Mais, par un retournement historique paradoxal, cette pièce excentrique est devenue le rondeau par excellence, le plus célèbre du genre et le plus souvent cité !

2.2. Réflexivité poétique

Une deuxième catégorie concerne les propos relevant de l'art poétique *stricto sensu*, où l'auteur commente son système d'écriture en général et non plus le texte précis qu'il est en train d'écrire. Alors que l'autotélisme, comme son préfixe l'indique, est à situer pleinement du côté de l'« auto- » (réflexion du miroir), la réflexivité poétique mêle les deux directions et comporte un aspect « méta- » (réflexion de la pensée) : le lien entre le texte en train de s'écrire et le propos réflexif qu'il inclut n'est plus seulement de l'ordre du reflet : une généralité s'en dégage, dont on peut tirer une leçon d'écriture. L'écart est doublé, en quelque sorte : le texte s'écarte de la norme référentielle en évoquant la poésie (ou la littérature) et, comme il est poésie (ou littérature), il renvoie aussi à lui-même.

Plusieurs distinctions méritent sans doute d'être établies à ce propos. Il faut d'abord distinguer les arts poétiques qui se donnent comme des modèles universels du bien écrire (*L'Art poétique* d'Horace, appelé aussi *Épître aux Pisons*, au 1^{er} siècle avant JC ou *L'Art poétique* de Boileau au xvii^e siècle) des arts poétiques qui voient les écrivains s'expliquer sur leurs pratiques personnelles, sans volonté de conseiller autrui.

Seconde distinction, plus formelle : certains arts poétiques se trouvent isolés de l'œuvre proprement dite — un romancier laissant par exemple de côté le roman pour l'essai le temps d'une explication de ses écrits (Robbe-Grillet signalant *Pour un nouveau roman*) — ; d'autres sont au contraire intégrés dans l'œuvre et obéissent aux mêmes règles formelles que les autres textes qui la

constituent : *L'Art poétique* de Boileau, qui est composé en alexandrins comme ses épîtres ou « L'art poétique » de Verlaine (« De la musique avant toute chose... »), qui est inclus dans le recueil *Jadis et Naguère* (1884).

Néanmoins, cette frontière n'est pas toujours nettement tracée. Francis Ponge a eu recours aux deux pratiques : à côté des « proèmes », qui sont autant de réflexions sur sa poétique, il a glissé des remarques « proématiques » au sein des textes qu'il consacrait aux « choses ». Toujours est-il que, plus grande est l'intrication, plus grand sera l'écart. On peut estimer que celui-ci est nul dans le cas de Boileau, qu'il est tenu dans celui de Verlaine, mais qu'il est manifeste dans le début du poème « La Figue (sèche) » de Francis Ponge :

Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie (nos rapports avec elle sont incertains), cette figue sèche, en revanche (tout le monde voit cela), qu'on nous sert, depuis notre enfance, ordinairement aplatie et tassée parmi d'autres hors de quelque boîte, — comme je la remodèle entre le pouce et l'index avant de la croquer, je m'en forme une idée aussitôt toute bonne à vous être d'urgence quittée. (1999 : 803-804)

Cet art poétique est non seulement intriqué au poème consacré à la figue, mais en plus, il a l'air de rejeter la notion même de poésie, ainsi que les débats qu'elle implique. On peut toutefois le comprendre comme un art poétique matérialiste, valorisant la chose. En cela, il est paradoxal : il mêle réflexivité moderniste et parti pris des choses réaliste et référentiel.

2.3. Réflexivité linguistique

Après les textes parlant d'eux-mêmes et ceux traitant de littérature, le cercle réflexif s'élargit pour englober les propos qui considèrent la langue. Plus encore que dans la catégorie précédente, l'aspect « méta- » prend de l'ampleur et, corollairement, l'écart perd de la vigueur, de sorte que ce dernier ne peut être produit qu'en cas d'intégration du propos réflexif au sein d'un propos poétique référentiel. C'est encore chez Ponge que je puiserai les meilleurs exemples de ce mariage, parfois étonnant.

Ainsi la première phrase, assez célèbre, du « Cageot » : « À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. » (1999 : 18) Le passage du métalinguistique à la description de l'objet est brutal : jusqu'à « cageot », il est question du mot, puis, sans transition, Ponge définit la chose. Mais l'intrication est plus grande et plus ludique encore dans ce passage de « La chèvre » :

Par une inflexion toute naturelle, psalmodiant dès lors quelque peu — et tirant nous aussi un peu trop sur la corde peut-être, pour saisir l'occasion verbale par les cheveux — donnons, le menton haut, à entendre que chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l'accent grave, n'en est qu'une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette. (1999 : 807)

Le début de cette phrase est en réalité autotélique : Ponge commente d'abord l'opération textuelle qu'il s'apprête à entreprendre et il avoue à l'avance que son propos risque d'être quelque peu audacieux. Il s'amuse en même temps à parler de lui au moyen de métaphores ou d'expressions (« le menton haut ») qui renvoient à son objet d'étude, la chèvre : il réalise donc une manière d'autoportrait caprin. Ensuite, son propos devient métalinguistique, à première vue : il rapproche les mots « chèvre » et « cheval » en soulignant le fait que, l'un par rapport à l'autre, ils sont en quelque sorte adéquats à leur objet : cela tombe bien, à ses yeux, que ce soit la chèvre qui soit baptisée « chèvre » et le cheval « cheval », l'inverse serait moins pertinent. Nous avons là affaire au cratylisme ludique de Ponge, qui aimait à feindre de croire la langue française partiellement motivée.

Mais examinons de plus près sa façon de parler de ces deux termes : en fait, il ne cesse de mélanger propos au sujet du mot et propos qui ne peuvent s'appliquer qu'aux animaux — à moins qu'il ne réussisse à mêler les deux, comme l'explique Thomas Aron dans son éblouissante analyse de ce poème :

[Ponge] utilise un langage à double entente, [...] utilisant *le* langage de telle sorte qu'il puisse valoir à la fois comme métalangage (parlant des mots) et comme « langage-objet » (parlant des choses). Ou enfin : la phrase unique [...] fait se succéder en les intégrant dans une construction syntaxique « correcte », et sans signaler le passage des uns aux autres, des éléments de métalangage (*chèvre, cheval*, sans article, *la dernière syllabe, la muette*), des unités lisibles sur les deux plans à la fois (*non loin de, modification modulée, accent grave*). (1980 : 94-95)

Observons, sur les brisées d'Aron, ce passage de plus près encore et de façon méthodique :

[...] chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l'accent grave, n'en est qu'une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette

Les termes « chèvre » et « cheval » sont en effet employés sans article : il est donc question des mots et nous avons affaire à de l'« autonymie » au sens

où Barthes entendait ce terme⁴ ; « non loin », comme le souligne Aron, est à double entente : les mots sont proches par leur sonorité et les animaux le sont également par plusieurs de leurs caractéristiques (mammifères, herbivores, ongulés, domestiques, rattachés à la ferme, etc.) ; « féminine » est ambigu : Ponge veut dire que le mot « chèvre » est un mot féminin alors que « cheval » est un mot masculin, mais il s’amuse à écrire « féminine » au lieu de « féminin » ou de « du féminin », de sorte qu’il a l’air de parler de l’animal : « la chèvre est féminine » ; « à l’accent grave » joue sur un double sens (accent grave sur le premier « e » de « chèvre » et voix grave du caprin) ; « modification modulée » commente les mots ; « cavale », « dévale » et « grimpe » sont également linguistiques (les deux premiers verbes décrivant le parcours du son produit en prononçant « cheval » et le troisième en prononçant « chèvre »), mais cette description est métaphorique et les comparants à l’origine de ces métaphores conviennent pour décrire les déplacements saccadés des animaux concernés (de plus, intrication supplémentaire, les deux verbes utilisés pour décrire le déplacement du cheval riment avec le terme « cheval ») ; « syllabe » renvoie seulement au langage ; l’expression « ces roches abruptes » semble artificielle quant au langage et nous ramène au ruminant ; « l’aire d’envol » apparemment se réfère toujours à la chèvre, mais, par calembour, il est question du « r » qui termine le mot ; la finale, magnifique de poésie, revient à la chèvre ayant gravi le sommet et rencontrant un nid haut perché, avant que le dernier mot retrouve le langage (la muette étant le « e » muet final du mot), tout en désignant presque, par un second calembour, l’oiseau occupant le nid (« muette » étant une paronomase de « mouette »). Inutile de dire que de tels tours de force formels sont rares : ici l’écart est permanent, en quelque sorte, et sans cesse réactivé.

2.4. Réflexivité de l’énonciateur

Un autre type de réflexivité consiste, pour un écrivain, à se désigner en tant qu’énonciateur. La tradition a tendance à effacer celui-ci, soit en le masquant tout à fait, soit en le dissociant et en le divinisant par le recours traditionnel aux Muses, comme dans le premier vers de la littérature occidentale : « Déesse, chante-nous la colère d’Achille » (Homère 1955). L’aspect conventionnel de cette injonction interdit probablement d’y voir un écart. Si l’on lit *L’Iliade* à

⁴ « Autonymie : le mot pris en soi comme mot et non comme signe : le mot entre guillemets » (Barthes 2003 : 380).

la façon dont le dernier Barthes lisait Racine, c'est-à-dire en revendiquant les anachronismes, la question se discute davantage (Barthes 2003).

Toujours est-il que de nombreux cas de figure se présentent à l'observation. L'écrivain peut se contenter de se désigner en donnant son nom. Nous retrouvons dans ce cas la finale de *La Chanson de Roland* : « Ci falt la geste que Turolfus Declinet » (si tant est que Turolfus désigne bien l'auteur) ou la « signature » de Fourest commentée par Laurent Robert dans ce numéro :

Donc traçons la dernière ligne
 Pour te dire adieu, my dearest,
 En te serrant la main je signe
 Ton complice

Georges Fourest (1964 : 150)

Un cas étonnant, et produisant de la sorte un écart sensible, est l'apparition du patronyme « Hugo » en plein cœur des *Misérables* : « Dans une autre dissertation, [l'évêque Myriel] examine les œuvres théologiques de Hugo, évêque de Ptolémaïs, arrière-grand-oncle de celui qui écrit ce livre, et il établit qu'il faut attribuer à cet évêque les divers opuscules publiés, au siècle dernier, sous le pseudonyme de Barleycourt. » (1951 : 31) Pourquoi ce passage surprend-il ? Parce que, dans tout le reste de cet immense roman, le narrateur, omniprésent par ses jugements et ses maximes, usant d'un ton prophétique, tutoyant la Vérité, comme s'il était Dieu en personne... occulte tout à fait l'auteur, pauvre mortel pris dans les contingences matérielles de l'écriture, qui, le temps d'une incise et grâce à un aïeul théologien, lance soudain un clin d'œil au lecteur.

Un cas comparable, mais plus étoffé, se rencontre dans le chapitre VI de la première partie de *Don Quichotte*. Le curé et le barbier examinent avec soin le contenu de la bibliothèque de l'« ingénieux hidalgo », lorsqu'au milieu d'une longue série de livres apparaît « la *Galatée* de Miguel de Cervantès », découvre que commente le curé en ces termes :

Il y a bien des années [...] que ce Cervantès est de mes amis, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que dans celle de la poésie. Son livre ne manque pas d'heureuse invention, mais il propose et ne conclut rien. Attendons la seconde partie qu'il promet ; peut-être qu'en se corrigeant il obtiendra tout à fait la miséricorde qu'on lui refuse aujourd'hui. (1954 : 47-49)

Cervantès s'est amusé à se laisser ainsi critiquer avec indulgence par son personnage : il entre dans son livre en tant qu'écrivain vivant ayant accompli une œuvre et se promettant de la poursuivre, mais non pas en tant qu'écrivain au travail : il devient ainsi un personnage du décor, que l'on ne confond pas tout à fait avec celui qui écrit l'histoire en cours. Le vertige réflexif consiste ici à superposer, grâce à une même identité, deux entités narratologiques théoriquement distinctes : Cervantès, personnage de la diégèse ayant fait paraître *Galatée*, et Cervantès, écrivain occupé à la rédaction du roman que l'on est en train de lire.

Le procédé est poussé plus loin quand l'auteur se met en scène au moment où il écrit et fait part au lecteur des circonstances de l'énonciation. Il s'agit alors souvent de souligner la difficulté de l'écriture. Je donnerai de ce procédé deux exemples qui n'ont pas du tout la même légitimité littéraire. Dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand, Cyrano improvise une ballade et ne surmonte une difficulté qu'en l'avouant :

Il me manque une rime en eutre...
 Vous rompez, plus blanc qu'amidon ?
 C'est pour me fournir le mot pleutre (2006 : 93)

L'effet est atténué, dans cet exemple, par la mise en abyme : ce n'est pas Rostand qui surgit dans la pièce, mais Cyrano dans sa ballade.

Le second exemple (chacun jugera s'il est moins légitime) est tiré d'une chanson de Renaud. Nous y retrouvons l'embrayeur « ça » : le locuteur-chanteur y fait mine d'être très satisfait du début de son texte par un « Ça y est ! », qui sous-entend qu'il a planché dur pour en arriver là. Voici les premières phrases de cette chanson :

Quatorze avril 77,
 Dans la banlieue où qui fait nuit,
 La petite route est déserte,
 Gérard Lambert rentre chez lui.
 Dans le lointain, les mobylettes
 Poussent des cris...
 Ça y est, j'ai planté le décor,
 Créé le climat de ma chanson,

Ça sent la peur, ça pue la mort,
 J'aime bien c't'ambiance, pas vous ? ah bon...
 Voici l'histoire proprement dite,
 Voici l'intrigue de ma chanson,
 Gérard Lambert roule très vite
 Le vent s'engouffre dans son blouson. (1979)

C'est évidemment un effet humoristique qui est recherché ici : il entre de l'autodérision dans cette entrée en matière, comme si Renaud se moquait de sa réputation de « chanteur à textes ». Une autre chanson, plus ancienne, est explicite à cet égard :

Quand à la fin d'une chanson
 Tu te retrouves à poil sans tes bottes
 Faut avoir de l'imagination
 Pour trouver une chute rigolote. (1977)

Cette « chute » est plus subtile qu'il n'y paraît à première vue : les niveaux référentiels et réflexifs s'y nouent de façon complexe. « Quand à la fin d'une chanson » est à double entente : il peut s'agir simplement de l'annonce de la fin du récit diégétique (la réflexivité est alors déjà présente dans le fait de nommer la « chanson », mais elle est très ténue). Il peut également s'agir de l'auto-désignation de la fin du texte (la réflexivité est alors plus soutenue : il s'agit d'autotélisme). « Tu te retrouves à poil sans tes bottes » est référentiel : c'est la conclusion logique de la petite histoire racontée par la chanson (le locuteur s'y fait dépouiller de ses vêtements, de strophe en strophe). « Il faut avoir de l'imagination / Pour trouver une chute rigolote » est purement réflexif et renvoie à l'énonciation, ou plus précisément à l'écriture du texte de la chanson, puisque c'est au moment de boucler celle-ci qu'il convient d'avoir de l'imagination et de se montrer amusant. Mais l'intrication des deux niveaux aboutit à une sorte d'impossibilité de la représentation, ou du moins à un tableau absurde, comme si, parce qu'il racontait l'histoire d'un mec qui se fait voler ses vêtements, l'auteur de la chanson se retrouvait lui-même « à poil sans ses bottes » devant sa feuille de papier !

Dans ces trois exemples (celui de *Cyrano* comme ceux de Renaud), la mise en scène, plus ou moins visible et plus ou moins humoristique, de l'énonciateur

est liée au *topos* de la difficulté de l'écriture. Plusieurs siècles auparavant, Denis Diderot s'est plu à prendre le contre-pied de ce cliché en s'écriant « Qu'il est facile de faire des contes » à la fin d'un passage célèbre, qui pourrait également illustrer notre paragraphe suivant (consacré aux adresses au lecteur) :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! (1962 : 495)

L'illusion réaliste est particulièrement mise à mal dans ce passage et le plaisir d'une lecture par identification est compensée ici, à nouveau, par l'humour.

Les circonstances de l'énonciation peuvent également être évoquées en dehors de la question de la difficulté ou de la facilité de l'écriture. Il peut s'agir des conditions concrètes, matérielles, du travail de l'écrivain : l'écart s'en trouve peut-être accru, car ces circonstances ont moins droit de cité que les thèmes, sommes toutes légitimes, des affres de l'inspiration ou de la liberté créatrice. Ainsi lit-on dans un poème de Serge Delaive :

Tu t'en fiches probablement
mais j'écris ceci
avec l'encre d'un Bic
de l'encre noire
(à l'instant je rature
la bille roule de plaisir) [...] (2006 : 78)

L'incongruité du procédé est soulignée par les premiers mots : « Tu t'en fiches probablement ». Notons que plusieurs types de réflexivité sont à l'œuvre dans ces quelques vers : ils sont quelque peu autotéliques, puisqu'ils disent quelque chose de l'intérêt du texte en train de s'écrire. Et, en même temps, par l'adresse au lecteur, ils annoncent, tout autant que l'extrait de *Jacques le Fataliste*, le point suivant de cette typologie.

Un autre exemple, très incongru lui aussi et très frappant, nous permet de retrouver Francis Ponge. Le procédé de description de l'énonciation est étonnamment long : il occupe une page et demie dans l'édition des œuvres complètes de La Pléiade. En voici un extrait :

J'aimerais qu'une heure sonne tandis que j'écris, puisque j'ai noté l'heure quand j'ai pris le départ, afin de déterminer ma vitesse horaire. Dix heures ne vont-elles pas bientôt sonner ? [...]

AH ! VOILÀ LES 10 HEURES MAINTENANT QUI SONNENT.

JE M'ARRÊTE.

[...]

Armande se lève, j'entends les premiers bruits de volets dans notre propre maison. Roulons la cigarette et allons-y voir, allons l'embrasser. Odette ne tardera pas elle non plus... CAHIER POSÉ. PLUME, POSÉE. Odette ouvre sa porte, elle frappe, LA VOICI. (1999 : 608-609)

On voit, dans cet extrait du « Verre d'eau », que Ponge pervertit le jeu réflexif qu'il met en place et en dénonce l'arbitraire : si des segments comme « Armande se lève » peuvent correspondre à une écriture *en direct*, les phrases « JE M'ARRÊTE » OU « PLUME POSÉE » sont anti-performatives, en quelque sorte, puisque le texte continue en faisant mentir son auteur, ce qui constitue une forme écrite de la prétérition.

Ce mode de réflexivité peut donner lieu à des jeux subtils sur la temporalité. Ainsi, au début du *Savon*, Ponge évoque le fait que le texte est destiné à être lu à la radio, ce qui lui permet de dédoubler l'instance énonciatrice :

Je suis en train d'écrire ces premières lignes. Je n'en suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas plus avancé que vous. Nous allons avancer, nous avançons déjà, ensemble ; vous écoutant, moi parlant ; embarqué dans la même voiture, ou sur le même bateau.

Et pourtant, à la vérité, où suis-je ? Je suis assis, moi, à ma table, en France, dans ma maison. (2002 : 359)

Des jeux paradoxaux de ce type se rencontrent bien entendu dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Voici l'occurrence la plus célèbre : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. » (1973 : 19) Lautréamont joue là de l'écart entre temps d'écriture et temps de lecture : le futur (« J'établirai ») est annulé par le fait que la phrase qui le contient fait déjà partie du passé une fois qu'elle est lue. Ces quelques mots s'appuient en outre sur la puissance pragmatique que la culture accorde à l'écrit. L'ensemble produit en tout cas un des écarts les plus manifestes de notre panel.

Dans tous les exemples évoqués jusqu'à présent, la réflexivité de l'énonciateur se traduit par l'irruption plus ou moins vive et plus ou moins paradoxale de l'écrivain au sein de sa création — que celui-ci se signale simplement par son nom, témoigne de l'angoisse de la page blanche, se réjouisse de la liberté créatrice ou encore fasse état des conditions concrètes de l'énonciation. Il reste à évoquer un dernier grand cas de figure : celui de la mise en abyme. Le romancier n'intervient pas directement dans la diégèse en tant que personne écrivante et son nom n'apparaît nulle part dans le cours du récit : c'est sa création qui y surgit, provoquant le trouble réflexif et interrogeant les codes narratifs traditionnels. Il en va ainsi dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide : alors que le récit est déjà bien entamé, Bernard, le personnage principal, rencontre Édouard, qui est occupé à écrire un livre intitulé *Les Faux-monnayeurs* comme le roman que l'on est en train de lire. L'irruption réflexive est donc latérale, en quelque sorte, mais ses effets n'en sont pas moins profonds et ils sont, cette fois, tous à chercher du côté du préfixe « méta- », du côté du miroir, voire des deux miroirs se faisant face : le roman en abyme entretient évidemment un rapport spéculaire avec le roman encadrant. Mais contentons-nous d'entrouvrir ce dossier : l'étude détaillée de ce dernier point nous occuperait trop longuement, d'autant que la littérature critique est très riche à cet égard.

2.5. Réflexivité conative

Si l'auteur peut s'auto-désigner, il lui est également loisible d'interpeller l'inconnu pour lequel il écrit au moyen de ce que l'on nomme communément des « adresses au lecteur ». Nous demeurons ainsi dans l'énonciation, mais nous quittons le pôle de l'énonciateur pour gagner celui du récepteur.

Nous avons déjà rencontré quatre exemples de cette réflexivité conative : Ponge avouant à ses lecteurs-auditeurs, dans *Le Savon*, « *Je n'en suis pas plus loin que vous. Je ne suis pas plus avancé que vous.* » ; Renaud demandant à son auditeur « J'aime bien c't'ambiance, pas vous ? ah bon », Diderot faisant montre de sa liberté créatrice à son lecteur et Delaive lançant au sien : « Tu t'en fiches probablement ».

Ces quatre cas montrent déjà que les adresses peuvent être plus ou moins précisément ciblées. Il peut s'agir d'un simple appel au vivant, sans y faire entrer de véritable évocation du processus de lecture, comme dans « Au lecteur » de Baudelaire, qui se termine par les deux vers : « Tu le connais, lecteur,

ce monstre délicat, / — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! » (1975 : 6) Mais la réflexivité peut aussi s'appliquer aux circonstances de la lecture, de sorte que le texte se commente en tant que production du lecteur. Celui-ci est alors défini comme un homme ou une femme qui lit.

L'adresse au lecteur en train de lire peut elle-même revêtir diverses formes. La plupart du temps, elle se limite à quelques mots, mais il lui arrive d'envahir tout un texte. En outre, la réflexivité qu'elle produit s'avère plus ou moins intense selon les cas. Le procédé demeure parfois assez conventionnel, comme dans le chapitre des *Misérables* qui s'ouvre par les mots : « Le lecteur a sans doute deviné que M. Madeleine n'est autre que Jean Valjean. » (1951 : 229) La sortie du cadre référentiel ne dure qu'un instant : l'élément le plus important de cette phrase est la confirmation solennelle de la véritable identité de Madeleine. De plus, le lecteur est évoqué ici à la troisième (et non à la deuxième) personne, ce qui limite la vigueur de l'interpellation.

Un cas beaucoup plus spectaculaire est constitué par *Si par une nuit d'hiver* de Calvino (1979), qui suit à la trace, durant tout le roman, un lecteur auquel il arrive des aventures lectorales de plus en plus improbables, de sorte qu'après un moment la part réflexive du livre s'atténue, le « tu » lecteur devenant l'équivalent d'un « il ». Le début a certes bien l'air de s'adresser à nous, lecteur du livre de Calvino, et la première phrase coïncide *presque* avec la réalité du récepteur : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. » (1995 : 9) « Coïncide presque », disais-je, et non « tout à fait », puisque quand on lit cette phrase on « commence » et donc l'on ne « va » pas « commencer » le roman. La suite introduit très vite une sorte de fiction :

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, je ne veux pas regarder la télévision ! » Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : « Je lis ! Je ne veux pas être dérangé. » Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : « Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino ! » Ou, si tu préfères, ne dis rien ; espérons qu'ils te laisseront en paix. (1995 : 9)

Francis Ponge, encore lui, met parfois également l'accent, dans ses adresses au lecteur, sur l'être humain qui lit et, comme dans la première phrase de *Si par une nuit d'hiver*, il cherche alors une sorte d'équivalence presque pragmatique

(au sens linguistique du terme) entre le contenu de la phrase et le processus de lecture lui-même. Ainsi, dans « Le murmure (condition et destin de l'artiste) », texte issu de *Méthodes*, lit-on :

Quel que soit le lecteur de ces lignes, la vie, puisque enfin il peut lire, lui laisse donc quelque loisir. Et non seulement sa vie, mais sa pensée même, puisqu'il confie ce loisir à la pensée d'un autre homme. (Lecteur, entre parenthèses, sois donc le bienvenu en ma pensée...) (1999 : 623).

Ponge commente parfois également le processus de lecture en soi, par exemple dans *Pour un Malherbe* (1965) : « Ce livre, comme tu le tiens dans tes mains, lecteur, comme, venant de l'ouvrir, tu lis actuellement le vingt-et-unième mot de son texte... » (2002 : 172)

Dans ces divers exemples, la relation nouée entre l'auteur et le lecteur est neutre, non marquée : le lecteur est défini pragmatiquement par son acte. Il peut arriver que l'écrivain lui donne un rôle plus précis, par exemple, celui de poser des questions au narrateur. Dès les premières lignes de *Jacques le Fataliste*, cette fiction réflexive de dialogue entre l'auteur/narrateur et le lecteur s'avère conflictuelle. Rappelons l'*incipit* de ce roman :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? (1962 : 493)

Le « vous » qui apparaît dans la troisième phrase interrogative peut ne cacher à ce stade qu'un procédé oratoire, mais, deux pages plus loin, il devient clair que c'est bel et bien ce « vous » qui pose, de façon pressante, des questions au narrateur :

Et où allaient-ils ? — Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu'est-ce que cela vous fait ? (1962 : 495)

La situation n'a plus rien de pragmatique : peu de lecteurs réels, à la troisième page de ce roman inhabituel, doivent s'intéresser naïvement à la direction de l'intrigue. Il s'agit bien d'un lecteur fictif, que le narrateur se plaît à contrarier sous les yeux amusés de l'écrivain — et, sans doute, des vrais lecteurs.

L'écart produit par la réflexivité conative peut encore être augmenté au moyen d'une injonction paradoxale qui consiste à inciter le lecteur à ne pas lire. Le lecteur ne peut aucunement y répondre en tant que lecteur : soit il poursuit la lecture et il désobéit, soit il s'interrompt et cesse d'être lecteur (et il n'a donc plus de raison d'obéir). Un exemple de ce procédé se trouve chez Baudelaire :

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ! Tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;

Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi !... Sinon, je te maudis ! (1975 : 137)

Mais l'exemple le plus célèbre ouvre *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle [...]. (1973 : 17)

Une autre occurrence de ce procédé se rencontre dans la préface de la première traduction française d'*Au dessous du volcan*. Malcolm Lowry y introduit une petite distance temporelle par rapport à l'acte de lecture et il imagine son lecteur trouvant son livre chez un de ces fameux bouquinistes qui s'étagaient naguère en nombre le long de la Seine :

Après ce long préambule, mon cher lecteur français, il serait peut-être honnête de vous avouer que l'idée chère à mon cœur était de faire, dans son genre, une sorte d'œuvre de pionnier et d'écrire enfin une authentique histoire d'ivrogne. Je ne sais si j'ai réussi. Et maintenant, mon ami, continuez, je vous prie, votre promenade au bord de la Seine. Et remettez le livre dans la boîte de bouquiniste à 100 francs où vous l'avez trouvé. (1959 : 31)

Terminons par un dernier exemple tiré de l'œuvre du poète Philippe Jaccottet. Il s'agit d'un cas d'adresse correspondante : le lecteur est nécessairement en train de lire au moment où il est question de sa lecture.

Sois tranquille, cela viendra !, Tu te rapproches,
tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin
du poème, plus que le premier sera proche
de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.

[...] mais sois tranquille,
elle vient : d'un à l'autre mot tu es plus vieux. (1971 : 30)

2.6. Réflexivité référentielle : le *liber mundi*

Le dernier degré énuméré ici est la figure ancestrale du *liber mundi*, c'est-à-dire du livre de la nature. Il s'agit d'une métaphore qui consiste à comparer la nature, ou la vie, à un livre.

Ainsi, la mer est très souvent comparée à une écriture, à un livre, à un poème, à une page, à une parole, par exemple dans « Le Bateau ivre » de Rimbaud : « Et dès lors je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent » (1972 : 67). Saint-John Perse use à maintes reprises de cette métaphore dans *Amers* : évoquant la mer, il chante « [...] l'ébullition sacrée de ses voyelles [...] » (1970 : 15), et considère la mer comme « [...] une langue jusqu'à nous dont la phrase est nouvelle [...] » (1970 : 20), ou comme « [...] inallusive et pure de tout chiffre, la tendre page lumineuse contre la nuit sans tain des choses [...] » (1970 : 21). Plus loin, elle est apostrophée sous les noms de « [...] Mer exemplaire du plus grand texte [...] » (1970 : 47) et de « Textuelle la Mer » (1970 : 49).

Francis Ponge, qui détestait la poésie de Saint-John Perse, a eu recours à une image similaire dans le poème « Bords de mer » : il compare la mer à un livre au moyen de l'expression « le volumineux tome marin » (1999 : 29) et

le ressac des vagues à la parole « [...] une seule et brève parole est confiée aux cailloux [...] » (1999 : 29).

Le même Francis Ponge, dans « Le Soleil placé en abîme », rapproche cette fois le ciel d'une page de texte, au gré d'une métaphore filée explicite, qui fait du soleil un titre et de l'horizon tantôt la première tantôt la dernière ligne du texte céleste.

Le soleil en quelque façon titre la nature. Voici de quelle façon.

Il l'approche nuitamment par en dessous. Puis il paraît à l'horizon du texte, s'incorporant un instant à sa première ligne, dont il se détache d'ailleurs aussitôt. [...]

S'élevant peu à peu, il gagne alors au zénith la situation exacte de titre [...].

Mais dès lors, il décline peu à peu, vers l'angle inférieur droit de la page, et quand il franchit la dernière ligne, pour replonger dans l'obscurité et le silence, il y a là un nouveau moment sanglant.

Rapidement alors l'ombre gagne le texte, qui cesse bientôt d'être lisible. (1999 : 790-791)

La mer et le ciel se prêtent donc bien au *Liber mundi*. Mais la vie est tout aussi communément comparée à un livre : *Le Livre de la vie* est d'ailleurs le titre d'un récit autobiographique de Martin Gray (1973). La métaphore se développe de façon exhaustive dans ces vers de Lamartine :

Le livre de la vie est le livre suprême

Qu'on ne peut ni fermer, ni rouvrir à son choix ;

Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,

Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même ;

On voudrait revenir à la page où l'on aime

Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts. (1961 : 130)

Un mot, avant de clore ce point, sur l'expression « réflexivité référentielle » choisie pour ce cinquième type. Le fond du propos consiste, dans ce cas, à décrire un référent extérieur au texte en le rapprochant d'un élément de l'univers scriptural. Contrairement à « réflexivité autotélique », qui paraît redondant, « réflexivité référentielle » est oxymorique. L'oxymore est aussi volontaire que la redondance : il s'agit de souligner, somme toute, le caractère ténu de ce

type de réflexivité, réflexivité à basse tension, dirons-nous pour filer la métaphore entamée à propos de l'autotélisme⁵.

3. Des frontières poreuses et des objets inclassables

Une fois cette typologie proposée, il convient de lui apporter de nombreuses nuances. D'abord, bien entendu, il faut avouer que ces catégories, pour être distinctes, ne sont pas tout à fait étanches. Plusieurs exemples illustrent en même temps la réflexivité de l'énonciateur et la réflexivité conative. Elles sont souvent conjointes et difficiles à démêler.

La frontière entre réflexivité poétique et réflexivité autotélique n'est pas non plus tout à fait nette. Car, dès que le texte s'auto-commente, ce qu'il dit de lui-même peut avoir valeur de leçon pour l'ensemble de la démarche poétique.

Il arrive aussi que la réflexivité de l'énonciateur participe en même temps de la réflexivité autotélique. Ainsi Céline, dans *Féeries pour une autre fois*, intervient volontiers dans la narration en tant qu'auteur, mais comme il parle alors du texte en train de s'écrire, sa remarque a une valeur autotélique. De plus, dans l'exemple ci-dessous, jouant de la réflexivité conative, il s'adresse au lecteur au moyen d'un impératif :

Oh mais je digresse pas du tout ! ne croyez pas que je blavouille !... C'est Clémence qui me fait méditer... Là, précisément présente... je veux que vous compreniez la personne... nos genres de relation. (1993 : 17)⁶

Pour donner un dernier exemple d'intrication des procédés, citons encore une fois Francis Ponge, qui, dans un passage de *Pour un Malherbe* daté du 28 février 1955, passe, par le biais d'une adresse au lecteur (réflexivité conative), d'un procédé à l'autre, le début étant clairement autotélique et la fin, de façon superbement orgueilleuse, valant pour l'ensemble de l'œuvre (réflexivité poétique) :

⁵ Il est même possible de prétendre que la métaphore du *liber mundi* n'est pas réflexive du tout : avouons que c'est parce qu'elle est souvent considérée comme telle, notamment au sein des études pongiennes, que nous nous sommes penchés sur elle. Ainsi Jacinthe Martel, dans les notes de l'édition Pléiade des œuvres de Ponge, considère-t-elle que, dans « Les hirondelles ou dans le style des hirondelles (Randons) », le poète, en comparant le vol des hirondelles à une écriture, nous livre un « art poétique » (Ponge 1999 : 1184, note 4) : je n'y vois pour ma part qu'une variante, heureuse et jolie, de la métaphore du *liber mundi*.

⁶ « Blavouiller » signifie « dissertez à tort et à travers ».

Pour prétentieuse [...] que puisse, lecteur, t'apparaître la première proposition de ce livre, celle-ci même, dont les mots que tu es en train de lire font déjà effectivement partie, — je ne t'épargnerai pas de la lire jusqu'au bout, car elle me semble adéquate à son objet et à son (à mon) projet, à la fois. Cette proposition, qui ne concerne encore que ce livre, la voici : ce livre même, comme tu le tiens entre tes mains, venant de l'ouvrir, et parcours présentement la nième ligne de son texte, qu'est-ce donc ? sinon l'un des bouquets terminaux, l'une des cimes, ouvertes dans le ciel présent, vers l'avenir, de ce glorieux, de ce vétuste mais vivant encore grand arbre qu'est la Langue et Littérature française. (2002 : 175)

Second aveu : force est de constater que, quelque bonne volonté qu'on y mette, il est impossible de « faire entrer dans la grille » certains cas rencontrés en chemin. Il ne s'agit certes pas nécessairement des cas les plus légitimes. Ainsi, je ne sais que faire de cette case de la bande dessinée *Ric Hochet* qui voit le héros, immobile devant une garde-robe remplie de quinze exemplaires du même veston, se demander « Qu'est-ce que je vais mettre aujourd'hui ? », alors qu'il porte dans chaque album de la série toujours exactement la même tenue (un chandail rouge à col roulé et un veston chiné). S'agit-il d'autotélisme ? Pas tout à fait : cela renvoie moins à la page elle-même qu'aux aventures de Ric Hochet dans leur ensemble. Bien plus, ce clin d'œil ironique se joue d'un des principes constitutifs de nombreuses séries phares de l'école franco-belge comme *Tintin*, *Spirou*, *Bob et Bobette*, *Astérix* ou *Philémon*, dont les héros éponymes portent, été comme hiver, presque toujours le même uniforme.

4. Réflexivité et poésie

Une bonne partie des exemples cités ici sont extraits d'œuvres poétiques. Or, il se fait qu'un pan important de la critique considère que la poésie se caractérise — voire qu'elle se définit — par sa propension à la réflexivité. Cette conception vient probablement de Baudelaire, qui a déclaré, dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : « La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne veut pas en avoir d'autre. » (cité par Aquien 1993 : 11). Elle passe ensuite par Paul Valéry et trouve déjà une expression radicale en 1943 sous la plume de Maurice Blanchot : « Les meilleures œuvres poétiques nous renvoient à la poésie. » (1971 : 157)

Or, le point de vue exposé ici va à l'encontre de cette assertion, pourtant séduisante, de Maurice Blanchot. En effet, il est impossible de considérer les sauts réflexifs comme des écarts, des anomalies, des objets rares, et d'accepter

une définition de la poésie comme nécessairement et essentiellement réflexive. La réflexivité ne peut, à la fois, être une exception frappante et un trait définitoire, donc, en dernier recours, la norme ! Il importe par conséquent de réagir à l'affirmation de Blanchot, dont on trouvera de multiples variantes chez les théoriciens ou les poètes. Commençons par remarquer qu'elle présente deux aspects : d'une part, elle sous-entend une définition de la poésie et, d'autre part, elle pose ouvertement un jugement de valeur.

Un mot d'abord sur la définition de la poésie à laquelle cette affirmation renvoie : il s'agit d'une définition moderne, c'est-à-dire située dans le temps et l'espace, se basant sur une petite part de la production poétique universelle. Or, il est toujours dangereux de généraliser de façon essentialiste une réflexion qui se nourrit d'un nombre fermé de textes. Gérard Genette prend à ce sujet une position tranchée dans *Fiction et diction* :

L'erreur de toutes les poétiques depuis Aristote aura sans doute été pour chacune d'hypostasier en « littérature par excellence », voire en seule littérature « digne de ce nom », le secteur de l'art littéraire auquel s'appliquait son critère, et à propos duquel elle avait été conçue. Prise à la lettre dans sa prétention à l'universalité, aucune de ces poétiques n'est valide, mais chacune d'elles l'est dans son champ et conserve en tout état de cause le mérite d'avoir mis en lumière et en valeur l'un des multiples critères de la littérarité. (2004 : 109)

Genette formule ailleurs la même idée de façon plus concise : « [...] notre "langage poétique" est le langage *d'une certaine poésie* » (1976 : 358).

Cela nous amène au second aspect du propos de Blanchot : le jugement de valeur qu'il contient. Certes, des milliers de poèmes sont strictement référentiels. Mais il s'agit peut-être de piètre poésie, s'il est vrai, comme le remarque le Groupe μ , qu'un « mauvais poème n'en est pas moins un poème » (1990 : 124). Pareil jugement de valeur, qui voudrait que la bonne poésie soit hautement réflexive et la mauvaise platement référentielle, est à la fois discutable et impossible à discuter. Car chacun a le loisir, quand il le trouve admirable, de démontrer qu'un poème « renvoie à la poésie ». Les exemples qui ont servi à illustrer la typologie proposée ici sont certes indiscutablement réflexifs et n'ont nul besoin de détours interprétatifs pour le devenir (sauf peut-être le « sonnet en yx » de Mallarmé, poème difficile à comprendre de prime abord et dont le caractère autotélique a nécessité un détour par le commentaire de Durand et Bertrand). Mais, au moment où se vulgarisait cette définition réflexive de la poésie, la critique a eu tendance à chercher des traces cachées de réflexivité dans

ses textes de prédilection. Italo Calvino, qui, on l'a vu, ne peut être soupçonné d'hostilité à l'égard de la vraie réflexivité, notait à ce propos : « Trouver dans chaque écriture une métaphore de l'écriture est devenu un exercice critique trop évident pour en tirer encore quelque profit. » (1993 : 198) Le simple fait de rimer, par exemple, ne peut-il être interprété en ce sens ? N'est-ce pas ce que veut la théorie de la fonction poétique de Jakobson ? Toute poésie peut donc devenir réflexive, avec un peu de bonne volonté.

S'agit-il, dès lors, de dire que la poésie la meilleure est celle qui renvoie *le plus* à la poésie ? Cela équivaldrait à déclarer que le poème « Art poétique » de Verlaine est supérieur à, par exemple, « Marine » de Rimbaud, *L'Art poétique* de Boileau à « Consolation à Monsieur Du Périer sur la mort de sa fille » de Malherbe — ce qui paraît absurde. En poussant le jeu plus loin, et en se moquant des anachronismes, on pourrait prétendre que la chanson de Renaud citée ci-dessus, « Les aventures de Gérard Lambert », est plus poétique ou d'une poésie de meilleur aloi, que, mettons, « Demain dès l'aube... » de Victor Hugo. Pourquoi pas, après tout ?

Durcissons davantage le propos : il paraît évident non seulement qu'à travers les âges de nombreux poèmes de qualité ne laissent qu'une part congrue et pour tout dire invisible à la réflexivité, mais que celle-ci s'exprime en dehors du domaine poétique. Plusieurs exemples cités ci-dessus sont extraits de romans, *Les Misérables*, *Jacques le Fataliste* ou *Les Faux-monnayeurs* ; deux chansons de Renaud et une case de bande dessinée ont également été convoquées. Mais il est possible d'encore élargir le spectre de la réflexivité, que l'on peut rencontrer un peu partout, dans la publicité comme dans les multiples expressions de l'art le plus sériel, le plus commercial et le moins légitime. Les exemples à cet égard ne manquent pas : combien de chansons ne sont-elles pas écrites à la gloire du genre auquel elles appartiennent ou de la danse à laquelle leur musique s'associe, de « I love rock n' roll » à « La danse des canards » ? Tout orateur qui entame son discours par le très autotélique « Rassurez-vous, je ne serai pas long... » s'avère-t-il poétique ? On peut en douter.

La réflexivité est passionnante en fonction du vertige qu'elle provoque parfois, mais elle n'est un gage ni de poéticité, ni de qualité artistique.

5. En guise de conclusion : encore quelques mots sur la notion d'écart

Revenons, pour conclure, sur la question de l'*écart* qui nous a occupés en plusieurs points de cet article. Car, s'ils présentent des traits communs, tous les procédés énumérés ici n'ont pas la même valeur historique et, partant, ils ne produisent pas les mêmes écarts par rapport à la norme.

Ainsi faut-il souligner que l'ordre dans lequel sont classées les six catégories n'est pas tout à fait dû au hasard. Les types vont de manière presque linéaire du particulier au général et de l'intériorité à l'extériorité : du poème replié sur lui-même, on passe à l'œuvre entière, puis à la langue, ensuite à l'auteur, au lecteur et enfin à la nature. Ainsi s'opère une espèce d'ouverture vers le monde, donc vers la fonction référentielle. En soi, certains types sont donc plus réflexifs que d'autres. Cela apparaît clairement si l'on examine les extrémités : la réflexivité autotélique traduit un repli plus net que la réflexivité référentielle. Mais sans doute est-ce vrai aussi des intermédiaires, de degré en degré.

Toutefois, ce premier critère (la densité du repli) n'entre pas seul en cause quand il s'agit de mesurer les écarts produits. La fréquence en est un autre : certaines catégories sont moins courantes que d'autres et, dès lors, provoquent une rupture plus forte. Ainsi, les autotélismes demeurent plutôt exceptionnels et correspondent le plus souvent à des pratiques de la modernité poétique telle qu'elle se construit depuis Mallarmé et Lautréamont. En revanche, l'art poétique est un genre ancestral codé. Tout comme la réflexivité référentielle (le topos du *liber mundi*), qui remonte à l'Antiquité : certes, en son temps, Victor Hugo lui avait conféré, selon l'expression de Pascal Durand, une « vigueur nouvelle » (2005 : 97), mais elle n'est pas pour autant signe de modernité, même si des poètes modernes y recourent à l'occasion. Sa rareté, et par conséquent l'écart qu'elle produit, diffère selon les époques.

D'autre part, insistons-y, la façon dont on use de la réflexivité, à l'intérieur de chaque catégorie, provoque une rupture plus ou moins sensible. Écrire un art poétique en bonne et due forme est une pratique à laquelle les poètes s'adonnent volontiers depuis au moins Horace et *L'Épître aux Pisons*, mais glisser des remarques sur sa manière d'écrire quand le lecteur est tout entier captivé par le contenu référentiel du texte s'avère être un procédé audacieux.

Dès lors, il convient de nuancer une remarque formulée en introduction selon laquelle la réflexivité transgresserait la norme qui veut qu'un texte

littéraire parle d'autre chose que de lui-même. La permanence des arts poétiques à travers les âges montre, en effet, qu'il entre dans la définition implicite de la poésie la plus conventionnelle le droit d'aborder le thème de la poésie elle-même. Mais, d'une part, il faut considérer les arts poétiques comme des exceptions à cet égard et, d'autre part, ce sont des textes particulièrement codés. Dès que l'on sort du cadre précis qui définit ce genre particulier, l'on a de nouveau affaire à des écarts. Par exemple, lorsque des considérations sur l'écriture apparaissent de manière abrupte dans un poème parlant d'amour, des êtres humains ou du monde, un écart se creuse par rapport à une autre norme : celle qui veut qu'un texte, surtout un texte poétique court, se concentre sur un sujet (ou sur plusieurs sujets étroitement liés par la tradition comme la description d'un paysage et d'un état d'âme) et ne passe pas brutalement d'un thème à un autre.

Les phénomènes textuels dont il a été question sont donc extraordinairement complexes, subtils et fuyants. La typologie proposée n'a pour but, en conséquence, que de débroussailler ce terrain foisonnant. Elle nous aura permis, à tout le moins, d'évoquer et de commenter quelques belles pages de littérature.

Bibliographie

- M. AQUIEN (1993), *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, (=Le Livre de poche).
- T. ARON (1980), *Thomas Aron lit Ponge La chèvre. L'Objet du texte et le texte-objet*, Paris, Les Éditeurs français réunis, (=Entailles).
- R. BARTHES (2003), *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par LÉGER, Paris, Seuil/ Imec, (=Traces écrites).
- C. BAUDELAIRE (1975), *Œuvres complètes* tome I, texte établi, présenté et annoté par PICHOS, Paris, Gallimard, (=Bibliothèque de La Pléiade).
- M. BLANCHOT (1971), *Faux pas*, Paris, Gallimard.
- J.-P. BERTRAND et P. DURAND (2006), *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, (=Points Essais).
- I. CALVINO (1993), *Pourquoi lire les classiques*, traduit de l'italien par MANGANARO, Paris, Seuil, (=Points).
- (1995), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1^{re} édition 1979), traduit de l'italien par SALLENAVE et WAHL, Paris, Seuil, (=Points).

- L.F. CÉLINE (1993), *Féeries pour une autre fois* (1^{re} édition 1952), édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard (=Bibliothèque de La Pléiade).
- J. CERCAS (2006), *À la vitesse de la lumière*, traduit par BEYER et GRUJICIC, Arles, Actes Sud.
- M. DE CERVANTÈS SAAVEDRA (1954), *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de L. Viardot, préface, bibliographie et notes par M. Bardou, Paris, Garnier, (=Classiques Garnier. Chefs-d'œuvre étrangers).
- J. COHEN (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, (=Champs).
- S. DELAIVE (2006), « Écrit avec de l'encre », dans *Les Jours*, Paris, La Différence, (=Clepsydre).
- D. DIDEROT (1962), *Jacques le Fataliste et son maître*, dans *Cœuvres romanesques*, texte établi avec présentation et notes par H. Bénac, Paris, Garnier.
- J. DUBOIS, M. GIACOMO, L. GUESPIN, C. MARCELLESI, J.-B. MARCELLESI, J.-P. MÉVEL (2002), *Dictionnaire de linguistique* (1^{re} édition 1994), Paris, Larousse.
- P. DURAND (2005), *L'Art d'être Hugo. Lecture d'une poésie siècle*, Arles, Actes sud, (=Un endroit où aller).
- B. FAIVRE-DUBOZ (2002), « Autotélisme », dans ARON, SAINT-JACQUES, VIALA (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 37-38.
- G. FOUREST (1964), *La Nègresse blonde* (1^{re} édition 1909) suivi de *Le Géranium ovipare* (1^{re} édition 1935), Paris, José Corti, (=Le Livre de poche).
- G. GENETTE (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, (=Points Essais).
— (2004), *Fiction et diction* [1991] précédé de *Introduction à l'architexte* [1979], Paris, Seuil, (=Points Essais).
- A. GIDE (1925), *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard.
- GRUPE μ [J. DUBOIS, F. EDELIN, J.-M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON], (1982), *Rhétorique générale* (1^{re} édition 1970), Paris, Seuil, (=Points Essais).
- GRUPE μ [J. DUBOIS, F. EDELIN, J.-M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET] (1990), *Rhétorique de la poésie* (1^{re} édition 1977), Paris, Seuil, (=Points).
- HOMÈRE (1955), *L'Iliade*, traduction, introduction et notes par FLACELIÈRE, Paris, Gallimard, (=Bibliothèque de La Pléiade).
- V. HUGO (1951), *Les Misérables* (1^{re} édition 1862), édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, (= Bibliothèque de La Pléiade).
- Ph. JACOTTET Philippe (1971), « Sois tranquille », dans *L'Effraie et autres poésies* [1954], dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, (=Poésie).
- A. de LAMARTINE (1961), « Vers sur un album », dans Y. SIRAUX, P. PARRÉ, A. BOUYER, *Anthologie de la poésie française*, Namur/Paris, Wesmael-Charlier.

- LAUTRÉAMONT (Ducasse Isidore, Comte de) (1973), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, préface de LE CLÉZIO, édition établie, présentée et annotée par JUIN, Paris, Gallimard, (=Poésie).
- G. MOIGNET (1970), « Introduction », dans *La Chanson de Roland*, Paris, Bordas, (=Univers de lettres).
- F. PONGE (1999), *Œuvres complètes* tome I, édition publiée sous la direction de BEUGNOT avec la collaboration de COLLOT, FARASSE, GLEIZE, MARTEL, MELANÇON et VECK, Paris, Gallimard, (=Bibliothèque de La Pléiade).
- (2002), *Œuvres complètes* tome II, édition publiée sous la direction de BEUGNOT avec la collaboration de FARASSE, GLEIZE, MARTEL, MELANÇON, MET et VECK, Paris, Gallimard, (=Bibliothèque de La Pléiade).
- (2005), « *Vers le bas...* » (rédigé en 1961), dans *Pages d'atelier 1917-1982*, Textes réunis, établis et présentés par BEUGNOT Bernard, Paris, Gallimard, (= Les Cahiers de la NRF).
- M. LOWRY (1959), *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Spriel avec la collaboration de Francillon, Paris, Gallimard, (=Folio).
- RENAUD (1977), « Laisse béton », dans *Place de ma mob*, Paris, Polydor.
- (1979), « Les aventures de Gérard Lambert », dans *Marche à l'ombre*, Paris, Polydor.
- A. RIMBAUD (1972), *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, (=Bibliothèque de la Pléiade).
- E. ROSTAND (2006), *Cyrano de Bergerac* (1^{re} édition 1897), dans J. CHARPENTEAU, *Dictionnaire de la poésie française*, Fayard.
- SAINTE-JOHN PERSE (1970), *Amers* (1^{re} édition 1957) suivi de *Oiseaux* (1^{re} édition 1963), Paris, Gallimard, (=Poésie).
- V. VOITURE (2006), « Ma foi, c'est fait de moi, car Isabeau... » (1^{re} édition 1649), dans J. CHARPENTEAU, *Dictionnaire de la poésie française*, Fayard.