

Apprendre auprès des œuvres : la linguistique à l'école de la littérature

UNE LINGUISTIQUE DES ŒUVRES ?

En 1955, Eugenio Coseriu concluait son étude *Tesis sobre el tema « Language y poesía »* en affirmant que « les textes littéraires doivent servir de modèles pour la linguistique du texte, parce que d'une part ils représentent les types de textes fonctionnellement les plus riches, et que d'autre part, pour les autres types de textes, il n'y a qu'à spécifier les « désactualisations » (automatisations) qui interviennent dans chaque cas¹ ».

En quelque sorte, la littérature, état normal du langage, n'aurait rien d'un surcroît, mais les textes non littéraires souffriraient de carences. Cette conception prolonge la thèse néo-romantique de Croce qui fait de la poésie manifestation totale et absolue de la langue, plus qu'un discours manifesté par des genres historiques. Après un demi-siècle, ce propos radical a d'autant moins perdu de sa singularité que la linguistique et la littérature ont notablement divergé.

Au croisement de la linguistique et de la théorie littéraire, nous retrouvons ici la question : à quelle condition un texte devient-il une œuvre ? Cela dépend du caractère qui le rend singulier, irremplaçable, et lui permet ainsi d'ouvrir la tradition interprétative qui peut l'ériger en classique. Si l'on identifie ce caractère au style, une perspective subjectivante peut le rapporter à l'auteur et l'expliquer par sa biographie psychologique, alors qu'une perspective objectivante le rapporte à des formes textuelles particulières. Nous choisissons la seconde, car nous avons à expliquer les œuvres en termes d'œuvres : un auteur, docile reconstruction des biographes, peut sembler compréhensible, mais cette compréhension empathique n'explique rien de son œuvre, où il s'efface non moins qu'il ne s'exprime. Il reste d'ailleurs toujours plus facile de croire comprendre les auteurs que de connaître les œuvres.

1. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 204 (ma traduction).

L'art du langage appelle une linguistique des *œuvres*, encore à l'état d'ébauche. Mais s'il est déjà difficile de faire admettre une linguistique des textes, qu'en serait-il pour une linguistique des œuvres² ? Dans un texte sur Baudelaire longtemps inédit, Benveniste écrivait certes en 1967 :

Il semble que la langue poétique nous révèle un type de langue dont on a jusqu'à présent à peine soupçonné l'étendue, la richesse, la nature singulière. La langue poétique doit être considérée en elle-même et pour elle-même. Elle a un autre mode de signification que la langue ordinaire, et elle doit recevoir un appareil de définitions distinctes. Elle appellera une linguistique différente³.

Toutefois, plutôt que de multiplier les linguistiques, il nous paraîtrait plus judicieux d'articuler valeurs internes et externes. Comme la « langue ordinaire » reste un artefact de l'imaginaire grammatical, il serait scabreux de transposer à la « langue poétique » une conception autarcique qui justifierait son étude « en elle-même et pour elle-même » — selon une formule de Bopp frauduleusement attribuée à Saussure à la dernière phrase du *Cours de linguistique générale*.

Une œuvre articule en effet de façon unique les valeurs internes et les valeurs externes. C'est pourquoi elle peut faire événement et remanier la langue : elle ne s'exprime pas en elle, elle ne s'en écarte pas, elle la refonde et la reconfigure ; ainsi, les langues dans lesquelles on a traduit ont vu s'étendre le domaine du dicible – et donc du pensable. En d'autres termes, la langue se réfléchit dans les particularités de ses œuvres.

Il serait trop facile de croire, à la suite de Gadamer, que la langue véhicule une tradition historique unifiée, car sa tradition n'est qu'une sommation des ruptures qu'apportent les événements de langage, en premier lieu les événements artistiques. Les œuvres sont des moments de rupture qui ont contribué à refaire la langue. À leur moment d'apparition, les « langues d'art » propres aux œuvres paraissent étranges, mais elles se diffusent dans le reste de la langue, entrent dans son histoire, voire dans l'histoire annexe de la sensibilité, je veux dire de la perception créatrice du monde par la langue : ainsi Proust nous a-t-il révélé une manière d'éprouver.

La réfection des œuvres les unes par les autres n'est pas simple imitation, il s'agit bien de métamorphoses, de radicalisations, d'explorations de voies ouvertes mais délaissées ou inabouties. Événement réflexif, l'œuvre en témoigne et, loin d'être la trace d'une effusion, suppose une distance critique, un moment d'abstraction qui résiste aux lectures courantes. Par cette distance, elle requiert une interprétation qui lui soit propre. Ainsi, les œuvres sont-elles des actes et non des représentations — que ce soit celles du monde empirique des dix-neuviémistes, encombré d'appareils

2. La formule *la linguistique des œuvres* ne trouve aujourd'hui aucune occurrence sur Google, contre 49. 500 pour *la linguistique des textes* ; et si *une linguistique des œuvres* trouve une occurrence, c'est je l'avoue sous la plume d'un de mes pseudonymes.

3. Émile Benveniste, BNF, manuscrits *BAUDELAIRE*, 19, f°51.

photographiques ou de machines à vapeur, ou du monde phénoménologique des vingtiémistes, grouillant de bons ou mauvais sentiments et percepts.

Partie de la linguistique historique et comparée, une linguistique des œuvres n'aurait pas vocation à se constituer en discipline autonome, mais pourrait toutefois revêtir pour la littérature une fonction analogue à celle de la musicologie pour la musique. Sans prétendre établir un agenda, il semble qu'elle puisse, pour répondre aux exigences de l'étude de la littérature, explorer diverses directions complémentaires qui dépassent l'état de l'art des théories logico-grammaticales comme la pragmatique et l'analyse du discours.

(i) En récusant la tripartition positiviste entre syntaxe, sémantique et pragmatique, il faut rendre compte plus précisément des relations entre niveaux du langage, qui dépassent mais incluent les divers parallélismes, contrepoints et contretemps entre le son et le sens. Les corpus littéraires numérisés et phonétisés ouvrent à ce propos des possibilités nouvelles à la phonostylistique textuelle⁴.

(ii) Les solidarités entre contenu et expression ne sont aucunement limitées au signe, mais s'étendent à tous les paliers, du syntagme au texte, ce pourquoi il convient d'étudier la *sémiosis textuelle*, mode d'appariement des plans du contenu et de l'expression.

(iii) Comme tout texte relève d'un genre (même en le contestant), il importe de caractériser empiriquement les genres, car ils contraignent la *sémiosis textuelle*. La conclusion résignée que les genres sont indéfinissables (Todorov, Schaeffer) a été à plusieurs reprises infirmée expérimentalement sur des corpus littéraires⁵. La caractérisation du genre reste d'autant plus nécessaire qu'il détermine les régimes génétique, mimétique et herméneutique de l'œuvre.

(iv) Le régime mimétique tient naturellement une place importante dans les réflexions sur le réalisme et la référence : or la sémantique de la dénotation, même déléguée à des mondes possibles, reste inadéquate pour les langues et les textes.

Les développements de la neurolinguistique ouvrent de nouvelles interrogations : par exemple, non seulement les zones du cortex auditif sont actives pendant la lecture silencieuse, mais elles sont plus activées quand les paroles d'un personnage sont présentées au style direct qu'au style indirect. Pour détailler comment les formes et les fonds sémantiques et expressifs contraignent la formation des représentations, il convient de problématiser,

4. Cf. Beaudouin, *Mètre et rythme du vers classique : Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. « Lettres numériques », 2002 ; Rastier, *La Mesure et le Grain : sémantique de corpus*, Paris, Champion, 2011.

5. Cf. Rastier, *op. cit.*, ch. 3.

au sein même de la sémantique des textes, les impressions référentielles et leurs combinaisons en effets de monde.

(v) Un texte, *a fortiori* une œuvre littéraire, s'élabore et s'interprète dans une série de réécritures et de relectures, à trois degrés d'extension : au sein de l'œuvre elle-même, entre les œuvres d'un même auteur, entre les œuvres, contemporaines ou non, mises à profit par l'auteur pour élaborer et parfaire son projet esthétique, comme par le lecteur pour parachever sa compréhension (jusqu'à des commentaires suivis). Cet « intratexte » et ces deux rangs de l'intertexte méritent d'être mis systématiquement en rapport, et l'élaboration linguistique du concept herméneutique de *passage* devrait permettre de dépasser les impressions de lecture en les concrétisant. Les notions éparses de reprise, mention, allusion peuvent alors être reformulées dans le cadre d'une théorie des transformations qui intéresse tant le contenu que l'expression⁶.

(vi) Cette perspective engage une praxéologie (et non plus une ontologie comme les théories de la référence et des mondes possibles) qui décrit les parcours génétiques interprétatifs comme constitutifs des grandeurs textuelles : caractériser et varier ces parcours, c'est là une condition de la création comme de la lecture critique.

(vii) Les parcours génétiques et interprétatifs ouvrent et organisent la profondeur spatiale et temporelle de l'espace culturel. Par exemple, pour comprendre tel passage de *Zone* d'Apollinaire, il faut passer par le *De ave Phenice* de Lactance⁷, et nous avons vu dans des études précédentes comment Rimbaud réécrit non seulement Baudelaire, mais Horace et Virgile, comment Borges reprend Ovide, comment Breton ressuscite la Grande Déesse, etc. Indépendamment des références qui pourraient aujourd'hui paraître érudites, on retrouve la matière même de toute entreprise littéraire, faite de réécritures, de rivalités avec les anciens et les étrangers, de ruptures enfin.

(viii) Aussi, l'espace culturel de la littérature est-il naturellement multilingue — la notion identitaire de littérature nationale a été créée au XIX^e siècle par les nationalismes européens. Or les langues de culture sont transnationales et attirent des écrivains de toute nationalité, qui à bon droit rivalisent pour enrichir leur corpus. D'autre part, les écrivains ont accès, par leur connaissance des langues comme par les traductions, à l'espace de la littérature mondiale. Enfin, la génétique littéraire fait apparaître le multilinguisme des écrivains, dont les traductions et autotraductions témoignent aussi.

6. Sur les métamorphoses, qui intéressent les formes sémantiques et expressives, comme sur les transpositions qui intéressent les rapports entre fonds et formes, voir Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, ch. 1.

7. François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, II, ch. 4.

À L'ÉCOUTE DES ŒUVRES

Nos réflexions ne se recommandent d'aucun courant exclusif ni d'aucun horizon d'attente, car nulle linguistique ou poétique ne peut prétendre rendre compte des œuvres : les entreprises critiques ne peuvent s'évaluer qu'à proportion de leur capacité à apprendre des œuvres elles-mêmes, et, comme les peintres distancent l'optique, les écrivains restent en avance sur la linguistique.

Si Saussure marque une juste défiance à l'égard des spéculations sur l'origine du langage, il suggère des indications sur l'origine de notre connaissance du langage. Le savoir linguistique ne serait-il pas lointainement issu des aèdes, premiers professionnels du langage, qui ont fait preuve d'une excellente connaissance en réfléchissant leur pratique ? La langue hiératique des Védas, la langue d'art des poèmes homériques supposent des connaissances approfondies : en quelque sorte, les arts du langage ont tracé la voie à son étude. Ainsi, selon Saussure, le premier hymne du *Rig-Veda* est-il « la preuve d'une très ancienne analyse *grammatico-poétique*⁸ » ; d'où cette hypothèse brillante :

Je ne serais pas étonné que la science grammaticale de l'Inde, au double point de vue phonique et morphologique, ne fût ainsi une suite de traditions indo-européennes relatives aux procédés à suivre en poésie pour confectionner un *carmen*, en tenant compte des *formes* du nom divin⁹.

De fait, dès leur formation dans l'Alexandrie hellénistique, la grammaire et la philologie sont d'emblée des disciplines auxiliaires de la lecture des œuvres : en premier lieu, il s'agissait pour elles d'établir le corpus homérique.

La littérature comparée et la linguistique comparée sont deux mises en œuvre d'un même projet anthropologique issu des Lumières allemandes et du premier romantisme et qui fut illustré par les frères Schlegel comme par Humboldt. Historique et cosmopolite, il étend le projet comparatiste à l'ensemble des langues et des textes, si bien que les études de linguistique allaient de pair avec les études de mythologie et de littérature. Bréal fait sa thèse sur Hercule et Cacus, Saussure étudie le vers saturnien et les *Nibelungen*, Dumézil renouvelle la compréhension de l'épopée indo-européenne, Benveniste étudie Baudelaire. Pour Leo Spitzer et Erich Auerbach, comme pour Jan Mukarovsky ou Roman Jakobson, la linguistique historique et comparative était évidemment requise.

Souvent, au départ de grandes œuvres, l'auteur formule une réflexion théorique sur le langage et la littérature. C'est le cas chez Dante du *De Vulgari Eloquentia*, écrit inachevé, qui se poursuit et s'éprouve dans la

8. Cf. Starobinski, éd., *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971, p. 37.

9. Cf. Starobinski, *op. cit.*, p. 38.

Commedia. Ou encore, on peut comprendre ainsi l'inachèvement du *Contre Sainte-Beuve*, ébauché à ce moment éminemment critique où Proust va se mettre à rédiger la *Recherche*.

Le savoir empirique et l'élaboration théorique peuvent aller de pair : Mallarmé connaît les travaux de Bréal avant même la publication de sa sémantique, s'en inspire et le dépasse par une théorie certes allusive de ce que nous appellerions aujourd'hui l'isotopie et qu'il décrit comme une propagation de reflets étincelants. Claude Simon prend ses distances à l'égard de Ricardou et de la poétique d'alors, en réfléchissant ses propres pratiques de composition. En art, la théorie n'est pas extérieure à la pratique, elle s'incarne dans l'œuvre, même quand elle reste encore inaccessible aux métalangages académiques.

Le contact avec les œuvres entraîne par lui-même un effet d'éducation. Il ne suffit pas de constater qu'elles séduisent et retiennent ; le lecteur découvre et apprend pour comprendre, mais sa compréhension reste médiante, car l'œuvre semble lui assigner des chemins divergents qu'il doit parcourir sans être certain de leur légitimité.

L'étude des œuvres peut même conduire à une reconception de la langue ; elle ne peut se satisfaire de la problématique logico-grammaticale et doit s'appuyer sur la tradition rhétorique/herméneutique : en effet, une langue de culture ne consiste pas en un système, mais en une pluralité de normes, dont la syntaxe fait évidemment partie, comme aussi en une pluralité de corpus spécifiés par les auteurs, les genres et les discours.

ÉLOGE DE LA DIFFICULTÉ

À présent, les articles de presse en ligne affichent fièrement leur temps optimal de lecture rapide, le secteur économique des « lectures industrielles » se développe et l'on multiplie les métadonnées pour en finir avec les documents et passer ainsi du « Web des documents » au « Web des données ». La notion même de lecture s'appauvrit en déchiffrement.

Plutôt que renchérir sur les éloges tardifs de la lenteur, mieux vaut reconnaître la complexité : pour les sciences de la culture, les données sont ce qu'on se donne, et, pour constituer et objectiver le texte, l'interprétation en (re)constitue l'expression à partir du document et le contenu à partir de l'œuvre. Cette objectivation sans réification se garde tout autant de l'immanentisme que du subjectivisme. Ordinairement réduite à la caricature d'un structuralisme épouvantail, l'objectivation honnie par certains littéraires contemporains, reste cependant l'exigence presque indéfendable aujourd'hui de cette lecture insistante que Schleiermacher nommait *l'herméneutique matérielle*.

La poétique des procédés, héritière appauvrie de la rhétorique, ne lui serait pas d'un grand secours, car elle ne saurait contribuer au projet herméneutique de restituer la dynamique globale de l'œuvre. En effet, les procédés, dont les figures de style, ne trouvent leur sens que dans le projet qui les justifie.

Guidée par une réflexion sémantique, notre pratique d'analyse ne s'y limite évidemment pas, car le sens reste indissoluble de l'expression et l'interprétation ne peut prétendre dépasser le littéralisme qu'en tenant scrupuleusement compte de la lettre. Parce qu'elle vise à restituer le projet que porte l'œuvre, l'interprétation restitue sa sémiotique propre et identifie les signes mêmes, qui sans elle resteraient indécis sinon indéfiniment équivoques. Comme le texte n'est pas clos, pour passer d'un mot à un autre, il faut souvent passer par la médiation d'un autre texte ; par exemple, les lectures se multiplient autour du poème *Marine* de Rimbaud qui évoque et révoque les classiques : si leur prestige nimbe ce poème d'une aura inattendue, le génie destructeur de Rimbaud démembrer leurs formes, les transforme en matière où les *topoi* antérieurs deviennent méconnaissables pour laisser place à d'autres formes, inouïes.

Convenons alors qu'il convient de lire les œuvres selon l'écriture (sans majuscule) et au sens actif du terme : en observant comment ces textes sont écrits, en restituant l'espace littéraire où ils ont été rédigés. Le problème esthétique inclut en effet la situation historique et permet d'en hiérarchiser les facteurs. Sans prétendre remonter vers le moment du dire, admettons que le projet esthétique n'est pas complètement prédéterminé ; il se précise, gagne de l'évidence au cours de l'élaboration et peut atteindre son but parce qu'il finit par découvrir sa nécessité. Il reste cependant toujours conjectural.

La lecture pourrait ainsi être décrite comme la rencontre de deux projets : le projet critique du lecteur et le projet esthétique-éthique de l'œuvre – projet qui revêt, avec les classiques, une dimension critique. La lecture trouve sa félicité quand elle les explicite.

La lecture des œuvres pose ainsi des problèmes spécifiques, restés informulés en linguistique et *a fortiori* en didactique. Ils intéressent par exemple le *choix* même de l'œuvre et éventuellement du passage étudié – choix qui reste très rarement problématisé, la plupart des lectures exploitant des œuvres déjà canoniques.

Jadis réfléchi par les herméneutiques anciennes et modernes, la notion même de méthode de lecture semble avoir à peu près disparu des études littéraires contemporaines. Elle gagnerait cependant à être problématisée.¹⁰ Généralement reconstruites *a posteriori*, les phases de la lecture paraissent relever de principes de déontologie plus que de méthode. Du moins, la

10. Les discordances entre la méthode revendiquée et les pratiques effectives se traduisent souvent par des lectures qui, sans analyser le texte, se contentent d'y trouver des illustrations d'un propos général ou ponctuel — c'est le cas bien souvent des lectures stylistiques contemporaines.

méthode doit-elle pouvoir se spécifier en fonction de l'œuvre, qui souvent appelle un mode de lecture spécifique. De même qu'en linguistique de corpus l'application détermine le domaine de la tâche, le mode de lecture dépend du propos de l'interprète : hédonique ou académique, scientifique ou intellectuel, il se traduit dans le choix d'un genre et d'un style — si l'on convient que l'activité de lecture ainsi envisagée se concrétise par l'écriture d'un texte critique qui la documente.

Gagée sur la conception référentielle du langage et sur l'ontologie qui la détermine, la conception représentationnelle du texte a montré ses insuffisances. De même, la lecture n'est pas une représentation ou « modélisation » d'un texte toujours déjà donné : en tant que pratique, elle relève d'une praxéologie, même quand ses objectifs restent dans l'ombre.

Les lectures que nous avons pratiquées ailleurs sur divers auteurs s'appuient en arrière-plan et souvent *in petto* sur une théorie des transformations textuelles qui propose de donner un contenu linguistique opératoire, y compris en linguistique de corpus, à l'antique pratique des passages parallèles. Grandeurs herméneutiques, les passages sont délimités par les formes sémantiques et expressives qu'ils appartiennent. Ces formes se profilent sur des fonds expressifs et sémantiques, et l'on reconnaît par exemple des formes sémantiques analogues transposées sur des fonds différents, pour clarifier un parcours d'interprétation, relancer une élucidation.

Décrivant la constitution, les transformations et les dissolutions de ces formes et de ces fonds, tant au sein du texte que dans son intertexte, l'analyse se règle sur deux critères principaux : (i) concernant le texte, le critère interne de solidarité sémiotique s'applique pour rechercher si toute propriété remarquable sur un plan est corrélée à une propriété remarquable sur l'autre¹¹; (ii) concernant l'intertexte, le critère de l'enrichissement de l'interne par l'externe permet la réquisition de l'externe par l'interne. Comment alors trouver le corpus qui révèle l'œuvre à elle-même, que celle-ci veuille le détruire ou s'y introduire ?

La lecture insistante récuse les deux types de lectures plates qui réduisent dogmatiquement la complexité de l'œuvre, les lectures littérales et les allégorèses. Le problème organisateur de l'œuvre doit être conservé dans sa dimension énigmatique et mis en regard non d'une « solution », mais des actes interprétatifs qui permettent de formuler une lecture sans effacer les parcours qui ont conduit jusqu'à elle. Les chemins de l'interprétation demeurent ainsi des chemins d'enquête qui varient avec les moments et les tâches et relèvent de diverses campagnes de lecture, qui ont chaque fois un objectif différent et une entrée textuelle différente¹². Si l'on ne peut résoudre la difficulté, on peut la cerner en retraçant les formes qui en témoignent et

11. Une propriété d'un plan n'a de validité sémiotique que si elle peut être corrélée à une propriété de l'autre, indépendamment des paliers d'analyse et des phénomènes d'échelle.

12. J'appelle *entrée* un passage choisi pour sa connectivité particulière, qui permet au lecteur d'accéder à d'autres passages.

les parcours qui les constituent. Les malentendus devenus traditionnels sont souvent justifiés par les fausses pistes, les leurres dont les auteurs sèment leurs œuvres, pour dissimuler les véritables points d'entrée des parcours les plus éclairants. C'est donc une vigilance indéfinie qui s'impose et justifie des relectures sans doute inépuisables.

Sans prétendre périmier les précédentes, la lecture « interprétative » ne s'arrête donc pas à des conclusions qui en feraient une lecture parmi d'autres. Lisant aussi les lectures, elle entend souligner les conditions des interprétations, les hiérarchiser selon leur plausibilité, leur légitimité, leur complétude et leur valeur d'innovation. En problématisant les parcours d'interprétation, elle souhaite cependant introduire dans le corpus des commentaires des nouveautés jusque-là inaperçues. Elles s'introduisent dans la tradition herméneutique de l'œuvre, tout en révoquant des pans entiers de cette tradition. L'activité critique de la lecture poursuit ainsi, à sa manière, celle de l'œuvre où elle puise sa vigueur. L'autorité de l'œuvre n'est donc pas celle d'un seul sens, inévitablement canonique : sa complexité, sa difficulté intimidante en font une éducatrice.

Dans un fragment de 1890, Aby Warburg notait que « l'œuvre d'art est quelque chose d'hostile qui s'avance vers celui qui regarde¹³. » Pour rendre compte de son étrangeté, il faut (ou il aurait fallu) abandonner toutes les familiarités du préjugé. Mais comment narrer le récit de sa lecture ? Il serait oiseux de faire la liste des fausses pistes que nous avons abandonnées. Le récit de lecture n'a d'autres traditions textuelles que celle du commentaire. Une lecture au demeurant n'a de sens que si elle trouve son genre, devient un texte, veut faire œuvre, peut être lue à son tour et se profiler sur un corpus, associé ou non à celui de l'œuvre.

Or, dans son développement, dans le déroulement de son exposé, le commentaire suppose une théorie de la connaissance, qui informe sa méthode d'éclaircissement, mais aussi illustre un point de vue organisateur garanti par une déontologie. Cet éthos critique refuse de faire violence au texte, refus qui n'a rien d'irénique, ne suppose pas de confiance et moins encore d'empathie à l'égard d'un auteur toujours conjectural.

Pour singulière qu'elle soit, la facture du texte peut être décrite sans imaginer une subjectivité originante : l'auteur de l'œuvre (l'auteur *opérative*, pour reprendre un hapax rimbaldien) ne lui préexiste pas et ne se confond pas plus avec l'écrivain biographique qu'avec la figure d'un narrateur. Cette étude elle-même pourrait cependant être lue comme un mince roman d'apprentissage, où le narrateur, comme le lecteur que je fus, va de naïves découvertes en révélations qu'il restait le seul à ignorer.

13. « Annahme des Kunstwerkes als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich bewegtes », *Fragmente*, 27 août 1890, in Roberto Manguel, *La bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes sud, 2006, p. 307.